



УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
**ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ**

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ФИЛОЛОГИИ

Материалы международной
научно-практической
конференции молодых ученых

Екатеринбург
28 апреля 2022 г.

Выпуск 24

Екатеринбург

Министерство просвещения Российской Федерации
федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
«Уральский государственный педагогический университет»
Институт филологии и межкультурной коммуникации

***АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ
ФИЛОЛОГИИ***

Материалы международной научно-практической
конференции молодых ученых

Екатеринбург
28 апреля 2022 г.

Выпуск 24

Екатеринбург 2022

УДК 80
ББК Ш0
А43

Рекомендовано Ученым советом федерального государственного
бюджетного образовательного учреждения высшего образования
«Уральский государственный педагогический университет»
в качестве *научного* издания (Решение № 46 от 06.06.2022)

Редакционная коллегия:

канд. филол. наук, доцент И. А. СЕМУХИНА (глав. ред.)
канд. филол. наук, доцент Т. В. ГОГОЛИНА
канд. филол. наук, доцент Е. Н. ИВАНОВА
канд. филол. наук, доцент И. В. ПЕТРОВ

А43 АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ФИЛОЛОГИИ : материалы
международной научно-практической конференции молодых
ученых. Екатеринбург, 28 апреля 2022 г. Вып. 24 / Уральский
государственный педагогический университет. – Электрон.
дан. – Екатеринбург : УрГПУ, 2022. – 1 CD-ROM. – Текст :
электронный.

ISBN 978-5-7186-1995-9

В сборнике представлены материалы международной научно-
практической конференции молодых ученых, прошедшей на базе
Института филологии и межкультурной коммуникации Ураль-
ского государственного педагогического университета.

УДК 80
ББК Ш0

ISBN 978-5-7186-1995-9

© ИФиМК, 2022
© ФГБОУ ВО «УрГПУ», 2022

СОДЕРЖАНИЕ

Русская и зарубежная литература: динамика художественных систем

Абитова Т. М., Апышева С. П. Анималистическая тема в русской литературе (на материале произведений А. И. Куприна).....	7
Атаматнова С. А. Трансформация мифа о потерянном рае в современной драме о «цифровых» детях.....	15
Бочкарева В. Г. Эстетическая и художественная близость драмы У. Шекспира и основ Наттышастры.....	28
Быков А. В. «Остаток дня» К. Исигуро как постколониальный роман.....	44
Вагапова А. М. Образы лада и гармонии в «деревенской прозе» В. П. Астафьева и В. Г. Распутина...	50
Волкова Е. Е. К проблеме определения границ «визуальной поэзии» на примере творчества Генриха Сапгира.....	58
Говоркина А. Ю. Творчество Марии Эджуорт в оценках английских и русских писателей первой половины XIX века.....	65
Гринь А. Д. Своеобразие хронотопа в сказках С. Г. Писахова.....	72
Гулиева А. Ф. Проблема прототипов в романе Д. Быкова «Июнь».....	80
Жубанова Г. Д. Реализация концепции «потерянного поколения» в творчестве Э. Хемингуэя (на примере произведений военной тематики).....	86
Иванова Е. И. Тема птиц в лирике Б. А. Ахмадулиной.....	94
Иовлева П. С. Черты софийности в образе главной героини рассказа В. Астафьева «Связистка».....	101
Касымова К. Т. Жанровое своеобразие произведений молодых русскоязычных авторов Кыргызстана (начало XXI века).....	110
Котовская Д. О. Категории времени и пространства в художественном мире Л. Н. Андреева.....	119

Меланин А. М. Заметки на полях «заметок»: существует ли метамодернизм?	127
Мельникова М. Ф. Клоунада как способ создания комического эффект в цикле В. Ю. Драгунского «Денискины рассказы».....	137
Мусатюк А. Н. «Ремейк биографии» в пьесе М. Хейфеца «Как Циолковский летал на Луну».....	146
Нимый А. И. Поэтическая книга Дарьи Суховой «Балтийское море».....	155
Овсянникова А. А. Даосские и дзэн-буддистские мотивы в сказках Сергея Козлова о Ежике и Медвежонке.....	161
Петрова Д. А. «Воспоминания» А. С. Кушнера: историко-литературный комментарий.....	170
Петрова Д. В., Чеботарёв А. А. Эволюция лирического субъекта как принцип композиции стихотворного цикла (анализ текстов группы «Дайте танк (!)»).....	176
Покровских В. Н. Трансформация образа читателя и формирование читательской аудитории в послереволюционном творчестве В. В. Маяковского.....	186
Пономарева А. Н. Формирование универсальных учебных действий при изучении творчества И. А. Бунина в старших классах.....	195
Просвирнина М. А. Традиции школьной повести и значение фантастического элемента в цикле произведений Е. Велтистова о приключениях Электроника	202
Пучкова А. В. Сюжетообразующие концепты в рассказах Евгении Некрасовой «Павлов», «Вера», «Лакшми».....	207
Растрепенин А. В. Традиции жанра готического романа в новелле Э. А. По «Падение дома Ашероу».....	212
Рыспекова Г. Э, Апышева С. П. Символика цвета в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита».....	222
Серёдкина Ю. Е. Коан в ранней прозе В. Пелевина.....	233
Сизова А. А., Токтарова Е. Е. «Открывая малахитовую шкатулку...» (К вопросу организации литературно-творческой деятельности студентов и школьников).....	240
Соболева А. В. Методы творческого чтения в изучении литературы XX–XXI веков.....	249

Сторожакова А. С. Обрядовый контекст в поэтике рассказа А. С. Грина «Отравленный остров».....	255
Турсынова Д. А. Репрезентация эмоционального концепта «страх» в романе Мариам Петросян «Дом, в котором...»	262
Тюрикова Я. А. Средства выражения авторской позиции в романе Н. Хорнби «Мой мальчик».....	271
Устинова И. В. Психологизация пейзажа в лирике Н. А. Заболоцкого.....	277
Ходжаназарова А. А. Особенности авторского стиля Э. Берджесса на материале романа «Заводной апельсин»...	284
Хозяйкина А. В. Художественные особенности книги стихов О. Чухонцева «И звук и отзвук» (2019).....	291
Цыганкова Н. Б. Образ женщины-праведницы в романе Л. Е. Улицкой «Медея и ее дети».....	301
Ян Юйбин. Сказы П. П. Бажова в культурной жизни Свердловска / Екатеринбурга II половины XX – начала XXI веков: театральнo-кинemатoграфический аспект.....	307

Этносоциокультурные аспекты изучения языка

Азимова З. Н. Особенности перевода сказа П. П. Бажова «Хрустальный лак» на кыргызский язык.....	319
Гибкий П. В. Создание эффекта будущего времени путем комбинации полусуффиксов 了 (le).....	325
Горецкая Ю. Ю. Русизмы в литературе как способ сохранения и передачи национального колорита России....	333
Гребеник И. А. Педагогические основы развития социолингвистического компонента в контексте формирования коммуникативной компетенции иностранного языка у студентов неязыковых специальностей технического университета.....	339
Григорьева Е. А. Поликодовый текст в современном языкознании: теоретический аспект.....	347
Зайцева Е. С. Полевая структура языковых средств выражения речевой агрессии.....	352
Злыденная Т. А., Цзянь В. Языковые особенности русских переводов рассказа Лу Синя «Деревенское представление».....	358

Комиссарова А. И. Сачкова Е. С. Сравнительный анализ русских и английских пословиц и поговорок, связанных с концептом «время» как новый вспомогательный материал в вопросе изучения теории Сепира-Уорфа.....	369
Курласова А. И. Коммуникатив «Я вас услышал»: метарефлексия носителей языка.....	378
Нерубленко Д. В. Антропонимы как маркеры вторичной номинации в научно-техническом дискурсе (на примере английского языка).....	383
Пономарев Н. А., Сушкова А. Д. К вопросу об образовании железнодорожной терминологии современного английского языка.....	390
Пропашева А. А. Интернет-мем как отражение этносоциокультурного стереотипа.....	398
Светкина А. А. Формирование этнокультурных ценностей у курсантов и студентов Уральского института ГПС МЧС России.....	403
Семенова Т. В. Некоторые особенности корпоративного дискурса госкорпорации «Роскосмос».....	407
Сизых Л. С. Междометие «ми» и его производные в интернет-коммуникации: аксиологический аспект.....	411
Чесноков А. В. Лингвокультурологические аспекты обособления литературных норм сербохорватского языка...	417
Шуляк Е. Н. Языковая личность как элемент языкового сообщества.....	423

РУССКАЯ И ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА:
ДИНАМИКА ХУДОЖЕСТВЕННЫХ СИСТЕМ

УДК 821.161.1(Куприн А. И.)

**Абитова Т. М., Апышева С. П. (Кыргызстан, Бишкек, КГУ
им. И. Арабаева)**

**Анималистическая тема в русской литературе
(на материале произведений А. И. Куприна)**

Аннотация. В данной статье рассматривается анималистика в русской литературе, на примере произведений А. И. Куприна. Глубоко проникая в психологию животного, каждый писатель по-своему трактовал образы животных, обращая внимание читателя на то, что в любой ситуации человек не должен забывать «о братьях наших меньших». В отношении к собакам писатель изображает нравственное, духовное состояние человека, выявляет самые гуманистические чувства, красоту, благородство, отвагу, бескорыстную верность.

Ключевые слова: анималистика; мифология; животные; растения; устный фольклор; природа; духовность; русские писатели; литературное творчество; литературные жанры; литературные сюжеты; литературные образы; литературные темы

Сведения об авторах: Абитова Тахмина Мамунжановна, магистрант Кыргызского государственного университета им. И. Арабаева; Апышева Светлана Шаймергеновна, кандидат филологических наук, доцент, координатор магистратуры Факультета гуманитарных знаний Кыргызского государственного университета им. И. Арабаева (Кыргызстан, Бишкек)

**Abitova T.M., Apysheva S.P. (Kyrgyzstan, Bishkek,
I. Arabaev KSU)**

**The Animal Theme in Russian Literature
(on the Material of the Works A. I. Kuprin)**

Abstract. This article discusses animalistics in Russian literature, on the example of the works of A. I. Kuprin. Penetrating deeply into the psychology of the animal, each writer interpreted the images of animals in his own way, drawing the reader's attention to the fact that in any situation a person should not forget "about our smaller brothers". In relation to dogs, the writer depicts the moral, spiritual state of a person, reveals the most humanistic feelings, beauty, nobility, courage, disinterested fidelity.

Keywords: animalism; mythology; animals; plants; oral folklore; nature; spirituality; Russian writers; literary creativity; literary genres; literary plots; literary images; literary themes

About the authors: Abitova Tahmina Momunzhanovna, Master's Degree Student of the Kyrgyz State University named after I. Arabaev; Apyshева Svetlana Shaimergerenovna, Candidate of Philology, Associate Professor, Coordinator of the Master's Degree of Faculty of Humanities of the Kyrgyz State University named after I. Arabaev (Kyrgyzstan, Bishkek).

Анималистика считается одной из вечных тем в искусстве и литературе, становится главной в русском фольклоре, развивается в письменной литературе разных эпох, представляется в творчестве ряда крупных русских писателей с древности до нашего времени. Поэтому данная тема не обойдена вниманием исследователей, работы которых, преимущественно были написаны XX–XXI вв.

В своем словаре Р. Громяк дает такое определение: «Анимализм – это художественное изображение животных, птиц, растений и т. д. через призму человеческого мироощущения, наделение их возможностями человеческого характера» [Громяк 2007: 42].

Следует сказать, что данная тема особенно развивалась в литературе XX века, в работах Ч. Айтматова («Белый пароход», «Пегий пес, бегущий краем моря»), А. Платонова («Котлован», Л. Леонова «Вор», Ф. Абрамова «Деревянные кони», В. Белова «Привычное дело», В. Астафьева «Пастух и пастушка» и В. Войнович «Жизнь и необыкновенные приключения солдата Ивана Чонкина».

Затрагивая образ животных в литературном творчестве, критики выделяют три типа анималистических образов. Первый связан с освоением животных как реалий природы. Второй связан с очеловечиванием животных, которые в таком случае наделяются человеческими качествами. Третий – это животные, которые наделяются фантастическими над природными качествами и небывалой силой. В свою очередь Г. А. Коблякова в статье «Анималистическая литература» предлагает свою классификацию анималистических образов: 1) классический натурализм; 2) эмпатический натурализм; 3) сравнительная антропология; 4) сентиментальная анималистика; 5) басня; 6) литературная анималистическая сказка» [Коблякова 2010: 209]. Исследуя развитие анималистики в истории русской литературы можно сказать, что её

ранние истоки рассматриваются в устной фольклоре в сказках, былинах, мифологиях, песнях и др. Впрочем, анималистика, как правило, заметно отразилась в древней письменной русской литературе, сохраняя традиции фольклора. Главное стало описанием природы, повествованием о жизни реальных животных, воплощением фантастических анималистических персонажей.

Следует сказать, что анималистика нашла отражение в советской литературе, особенно в 60–80-е годы. Советские писатели сохранили традиционные типы животных образов, которые являются частью деревенского быта и одними из реалий природы. В качестве примеров можно привести «Прощай, гульсары, Пегий пес, бегущий краем моря» и «Белый пароход» Ч. Айтматов, «Царь-рыба» В. Астафьев, «Карюха» М. Алексеева, «Привычное дело» В. Белова, «Наши лошади» и «Коровий век» С. Залыгина.

Указывая на божественное происхождение медведя в мифологических преданиях, Э. Померанцевая утверждает, что в таких преданиях гласят о том, что «медведь жил в одном чуме с богом, а за упрямство был отправлен жить на землю» [Померанцевая 1985: 59–60]. В сознании русского народа медведь символизирует плодovitости, поэтому одна из свадебных традиций и обычаев – одевать одного из гостей в медведя. Собака, лошадь и волк являются одними из самых важных животных образов и в мифологиях, и в художественной литературе. Мы рассмотрим каждый образ из них отдельно через творчество А. И. Куприна.

А. И. Куприн – один из ярчайших русских писателей анималистов XX века. Он посвятил изображению животного мира целый ряд произведений, среди которых – «Белый пудель», «Измурд», «Серебряный волк», «Медведь», «Слоновая прогулка» и др. Анималистика служит у писателя своеобразным художественным средством выражения философских и социальных вопросов обличительного содержания. Писатель с мастерством нарисовал уникальную и удивительную картину животного мира, тщательно изобразил привычки, нравы, характеры и повадки животных, раскрывая все доброе и высокое в их образах. А. Куприн – животнoлюб, сильно любил животных, следил за их нравами и жизнью. Е. Н. Нефедова отмечает, что дочь писателя Ксения Куприна сделала акцент на том, что многие животные жили у них в доме и стали равноправными членами семьи, указывая на

то, что «А. И. Куприн был убежден в том, что животные отличаются своей памятью, способностью различать время, пространство, звуки и даже цвета» [Нефедова 2010]. Они, по его мнению, испытывают чувства любви и ненависти, смирения и гнева, привязанности и отвращения, признательности, благодарности, горя, забитости, страха, честности и хитрости.

В русском фольклоре, как и в русской художественной литературе, выделяется образ собаки. Он всегда положительный, имеющий тесную связь с человеком и иногда с его жизнью. По мнению А. Б. Есина «Изображение жизни людей через образы животных – вот одна из главных задач анималистического жанра в художественной литературе» [Есин 1998: 248]. Образ собаки ярко представлен в произведениях некоторых знаменитых писателей: рассказы А. Чехова «Каштанка», Л. Андреева «Кусака», повести Г. Троепольского «Белый Бим» и т. д. А. Куприн в свою очередь создал ряд рассказов о собаках: «Белый пудель», «Собачье счастье», «Завирайка», «Пиратка», «Балът», «Барбос и Жулька», «Ральф», «Сапсан», «Барри» и другие. Однажды в своей записной книжке написал А. Куприн: «Собаки на наших глазах все больше очеловечиваются. Но мы видим примеры особачившихся и освинячившихся людей». – отмечает Ксения Куприна [Куприна 1979].

Рассказ А. И. Куприна «Белый пудель» (1904) – одно из ярких произведений, написанных о собаках. В нем время происходящих событий очень коротко. Речь идет о жизни трех бродячих артистов: дедушки Мартына Лодыжкина, мальчика Сергея и пуделя Арто. Дедушка Мартын Лодыжкин – старший член труппы артистов, шарманщик, любит шарманку свою, как можно любить родственное существо. Сергей – двенадцатилетний мальчик, занимается акробатическими упражнениями. Лодыжкин взял мальчика пять лет тому назад «напрокат» у забулдыги, вдового сапожника. Он уплачивал за это два рубля в месяц. Но после смерти сапожника, мальчик стал навсегда связанным с дедушкой душою, жизнью и мелкими житейскими интересами. Их сопровождает белый пудель Арто, цирковой артист, который удивительно поддается дрессировке, а его поразительная внешность привлекает зрительские взгляды. Они путешествуют по Крыму за хлебом, ходят из города в город, из поселка в поселок, от дачи к даче, зарабатывая

себе на жизнь. В один день им не везет, выгоняют их на улицу, а ничего не зарабатывают. На одной из дач с табличкой «Дача Дружба» они готовятся для выступления. Там встречаются одно семейство, у которого очень избалованный мальчик восьми лет. Мальчик кричит, дрыгает руками и ногами, катается по полу, а все члены семьи стремительно уговаривают его принять лекарство. Хозяйка дома хочет прогнать бродячих артистов, но ее сын изъявляет желание увидеть представление. Белый пудель нравится тому мальчику из богатой семьи. Ему хочется собаку себе и его мать готова на все для исполнения любого желания ребенка, который требует, чтобы ему купили белого пуделя. Мать убеждает артистов продать собаку, предлагает за нее большие немислимые деньги, но Лодыжкин отказывается продавать своего четвероногого спутника, решительно подчеркивая, что: «не все, мол, продается, что покупается» [Куприн 2007:759].

Артисты покидают дом вместе с Арто, по приказу госпожи дворник следит за ними, упорно уговаривает старика продать собаку, предлагает больше и больше деньги, а старик непреклонен, говоря: «брат, ее не подкупишь. Говорю, ежели бы у тебя был самый что ни на есть верный друг... который сыздетства... То за сколько бы ты его примерно продал?» [Куприн 2007: 759]. Артисты отправляются к другому месту, идут вдоль берега моря, сидят для отдыха. После скромного обеда они засыпают от усталости, «нежная и сладкая дремота овладела Сергеем, сковав и обессилив его тело. Заснул и дедушка?» [Там же:762]. Перед сном Лодыжкин мечтает о блестящем будущем Сергея в цирке, что он будет известным и обходит Киев, Харьков и Одессу. Проснувшись, артисты обнаруживают, что белый пудель исчез. Дворник сманит собаку, подкармливает её колбасой и украдет. Лодыжкин горько плачет, понимает, что без пуделя они не смогут больше заработать, не смогут купить другого. Более того, он не умеет выполнять предложение Сережи заявлять в полицию, поскольку он потерял собственный паспорт в Таганроге, живет по чужому паспорту. Сергей решает спасти Арто. Оставив старика спать, Сергей отправляется к даче, перелезает через чугунный забор, проберется на нее. Он находит Арто, который громко начинает лаять. Дворник просыпается, гоняет Сережу, который сильно испугается. В конце концов, он освобождает Арто, а собака бежит за

ним. Перелезая через стену, как настоящий цирковой артист, маленький акробат легко спрыгивает на дорогу. Арто отыскивает старика Лодыжкина, находит и облизывает ему лицо.

В рассказе А. Куприна «Белый пудель» фигурирует первый тип анималистических образов, связанный с освоением животных как реалий природы. В центре рассказа решается судьба нормальной дрессированной собаки с обыкновенными собачьими свойствами. Развертывается перед нами ее обыкновенные поступки, обыкновенные черты: «глаза щурились от жары и глядели умильно, а высунутый длинный язык вздрагивал от частого дыхания» [Куприн 2007: 740], «Арто ел свою долю в сторонке, растянувшись на животе и положив на хлеб обе передние лапы» [Там же: 761]. «Умный пес быстро вскарабкался на стену, замахал хвостом и победно залаял» [Там же: 773]. В рассказе трактуются некоторые отвлечённые качества животного, среди них расчётливость. Это проявляется в осмотрительности Арто, который «по каким-то ему одному известным признакам он всегда безошибочно узнавал дорогу» [Там же: 737]. Собака отличается и интеллектом. Она поступает с умом, учитывает обстоятельства и обстановку, действует с расчетом. Во время освобождения с помощью Сережи «умный пес отлично понял его. Он быстро вскарабкался на стену». Ценностное отношение между человеком и животным ясно олицетворяется в рассказе через судьбу пуделя. Без него Лодыжкин и Сергей не могут жить, не могут зарабатывать. Старик говорит богатой барыне, предлагающей купить собаку: «пес, сударыня, можно сказать, нас двоих кормит, поит и одевает. И никак этого невозможно, что, например, продать». [Там же: 753]. Более того, пудель считается для них четвероногим спутником, верным другом, с которым не могут расставаться, не могут продать какие бы деньги ни предлагали и ни за что на свете!

В своем произведении А. Куприн ставит вопрос об ошибочных способах воспитания детей и о моральных ценностях, показывает столкновение богатых и бедных, сытых и голодных, разных по социальному положению и в то же время по нравственным нормам, которыми превосходят последние над первыми. В рассказе рисуются перед нами два совершенно противоположных образа мальчиков. Первый – это Сергей, двенадцатилетний

акробат, работающий, упорный, настойчивый, и храбрый. Он способен воспринимать действительность, выдерживать все трудности и взять на себя ответственность. Рискуя своей жизнью, преодолевая сверхъестественный страх, сильно ударяясь о гравий, падая и вставая, он вызволяет пса. Не выдерживая пытку и битье, к которым подвергается Арто дворником, он кричит: «Не смей бить! Не смей бить собаку, проклятый!» [Куприн 2007: 771]. В этом отражается верность дружбе и готовность на подвиг ради этого. Благодаря своему благоразумию и смелости, Сережа спасает и судьбу Лодыжкина и собственную судьбу, зависящую от существования собаки. Второй – это Трилли – истеричный, избалованный, капризный мальчик. Он немного младше, чем Сергей по возрасту. Потребительские слова «дай», «хочу», «мне» охватывают его речь. Мать готова все дать ему любой ценой, только он не плакал. Мальчик убежден в дозволенности всего, в том, что все можно продать и покупать. Ему необходима себе собака, он относится к ней, как к игрушке, не понимает, что она выполняет трюки по инструкциям деда и Сережи, потому что она такой же артист. Ошибки воспитания приводят к разным нежелательным последствиям и опасным результатам. Повзрослев, избалованные дети не готовы нести ответственность за свои поступки, не признают запретов, не испытывают чувство вины, не уважают других. День за днем усиливается у них властолюбие, которое может доходить до крайней степени. Писатель симпатизирует бедным, критикует богатых и идеализирует собаку, изображая, что ее преданность и бесконечная привязанность к своим человеческим хозяевам важнее сытой жизни, безусловно, она рада возвращению к циркачам, дарившим ей заботу и любовь, забывая все обиды. Итак, через отношение к собаке, показывается мир добра и зла, выявляются нам характеры, поступки, достоинства и недостатки героев рассказа: неподкупность шарманщика в противовес безнравственности дачников, решительность мальчика-акробата в противовес капризности избалованного мальчика, предательство дворника и его преступность в противовес верности и преданности пуделя. В своей статье Д. О. Евсина делает акцент на том, что «за историей собак скрываются большие человеческие и социальные трагедии. Глубоко проникая в психологию животного, каждый писатель по-своему трактовал образ собаки,

обращая внимание читателя на то, что в любой ситуации человек не должен забывать о братьях наших меньших» [Евсина 2015]. В отношении к собакам писатель изображает нравственное, духовное состояние человека, выявляет самые гуманистические чувства, красоту, благородство, отвагу, бескорыстную верность.

Литература

Громяк, Р. Т. Литературоведческий словарь-справочник / Р. Т. Громяк [и др.] ; под ред. О. З. Лебедевой-Гулей. – Киев : Академия, 2007.

Евсина, Д. О. Образ собаки как показатель нравственных качеств человека (на примере рассказов А. П. Чехова «Каштанка» и А. Куприна «Белый пудель») / Д. О. Евсина. – 2015. – URL: <https://nsportal.ru/ap/library/drugoe/2015/10/08/publikatsii-moih-uchenikov> (дата обращения: 22.04.2022). – Текст : электронный.

Есин, А. Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения : учебное пособие / А. Б. Есин. – М. : Флинта. Наука, 1998. – С. 248.

Куприн, А. И. Белый пудель / А. И. Куприн // А. И. Куприн. Повести и рассказы. – М. : Эксмо, 2007. – С. 737-774.

Куприна, К. А. Куприн – мой отец / К. А. Куприна. – Издание второе, исправленное и дополненное. – М. : Художественная литература, 1979. – С. 287.

Нефедова, Е. Н. Мир животных Куприна / Е. Н. Нефедова. – 2010. – URL: <https://docplayer.ru/36688963-Mir-zhivotnyhakuprina.html> (дата обращения: 22.04.2022). – Текст : электронный.

Померанцева, Э. В. Русская устная проза / Э. В. Померанцева. – М.: Просвещение, 1985. – С. 59.

Трансформация мифа о потерянном рае в современной драме о «цифровых» детях

Аннотация. В статье рассматривается трансформация мифа о потерянном рае в современных текстах о «цифровых» подростках. Анализируется эволюция мифологемы райского сада в контексте научно-технического прогресса (появление Нового Рая в виртуальном пространстве благодаря техническим средствам), а также трансформация вечной проблемы отцов и детей на примере текстов «Ливия, 13» К. Риндеркнехт, «Это все она» А. Иванова и «Девочки» Е. Гуземы. Часть работы посвящена методической разработке урока для учеников одиннадцатого класса.

Ключевые слова: мифологемы; потерянный рай; драматургия; драмы; подростки; цифровое поколение; цифровые дети; технические средства; методические разработки уроков; литературные жанры; литературные сюжеты; литературные образы; уроки литературы; методика преподавания литературы

Сведения об авторе: Атаманова София Алексеевна, студент Южно-Уральского государственного гуманитарно-педагогического университета (Челябинск)

Научный руководитель – д-р филол. наук, проф. Сейбель Наталия Эдуардовна

Atamanova S. A. (Chelyabinsk, SUSHPU)

The Transformation of the Myth of Paradise Lost in the Modern Drama about “Digital” Children

Abstract. The article examines the transformation of the myth of paradise lost in modern texts about “digital” teenagers. The article analyzes the evolution of the mythologeme of the Garden of Eden in the context of scientific and technological progress (the emergence of a New Paradise in the virtual space thanks to technical means), as well as the transformation of the eternal problem of fathers and children by the example of the texts “Livia, 13” by K. Rinderknecht, “It’s all her” by A. Ivanov and “Girls” by E. Guzema. Part of the work is devoted to the methodological development of a lesson for eleventh grade students.

Keywords: mythologemes; lost heaven; dramaturgy; dramas; teenagers; digital generation; digital kids; technical means; methodological development

of lessons; literary genres; literary plots; literary images; literature lessons; literature teaching methodology

About the author: Atamanova Sofia Alekseevna, Student of the South Ural State Humanitarian Pedagogical University (Chekyabinsk)

Современная школа медленно проходит процесс смены моделей обучения. Работа с детьми «цифрового» поколения, появление проблемы функциональной грамотности, интеграция в образовательный процесс технологий – все это требует от учителей и методистов пересмотра функции учителя в образовательном процессе в целом и на уроке литературы в частности. Учитель становится не носителем априорного линейного знания, а проводником, медиатором между культурным опытом поколений и современным школьником, реализуя тем самым системный подход в обучении и формируя метапредметные результаты, что соответствует требованиям ФГОС основного общего образования [ФГОС ООО 2020: п. 10].

Так возникает потребность в обращении к современным художественным текстам, в которых заключен весь накопленный к данному моменту культурно-исторический опыт. К сожалению, рекомендованные учебные программы не предполагают знакомства с драматургией двадцать первого века. Изучение драматических произведений, как правило, заканчивается «Утиной охотой» А. В. Вампилова, впервые опубликованной в 1970 году. Примерная программа по литературе среднего общего образования также не предполагает обращения к широкому кругу текстов, предлагая факультативно обращаться к текстам А. Н. Арбузова, А. М. Володина, В. С. Розова и М. М. Рощина [ПОП СОО 2021: 247].

Мы считаем, что такой подход противоречит современному образовательному процессу: исключая произведения конца двадцатого – начала двадцать первого века из курса литературы, учитель, выбирающий отдать часы на подготовку к итоговому сочинению или повторению классических текстов, лишает обучающихся главного принципа построения литературного и образовательного процессов – системности.

Учитывая двойную задачу, стоящую перед учителем: сориентировать ученика в поле современной литературы и выстроить

систему взаимосвязей и логически выстраивающейся преемственности между новой и классической культурой – мы обращаемся к драматургии о «цифровых» [Ловцова 2018] детях как близкой и актуальной современным подросткам.

Об античной литературе следует говорить как об основе европейской цивилизации, определившей направления ее культурного развития. Выявление мотивов, образов античной литературы, а также наиболее значимых мифологем является важной частью интерпретационной деятельности школьника при изучении художественных произведений. Современные тексты активно используют мифологический интертекст, что позволяет учителю проследить изменение определенных мифологем в контексте истории литературы, сделать вывод о системности литературного процесса, показать стадиальность развития основополагающих идей и образов, выявить весь объем актуальных смыслов текста.

Одним из важнейших становится миф о потерянном Рае, реализуемый через архетипический образ сада: «Потерянный Рай» Дж. Мильтона, «Кандид» Вольтера, «Вишневый сад» А. П. Чехова – наиболее известные произведения, в которых переосмыляется мифологический сюжет обретения утраченной гармонии.

Ключевым объектом анализа на уроке литературы становится художественный образ как наиболее простая для восприятия единица литературного произведения, важнейшая эстетическая категория, определяющая суть историко-литературной эпохи. В качестве терминологической базы мы используем определение А. А. Потебни, данное в работе «Мысль и язык», где образ рассматривается как «воспроизведенное представление, чувственно воспринимаемая данность» [Хализев 2002: 101].

Научная литература, изучающая вопросы восприятия художественного образа, обширна: работы психологов Л. С. Выготского, А. Н. Леонтьева, методистов В. Г. Маранцмана, В. В. Голубкова и других.

Основная цель урока – проанализировать, как меняется восприятие мифологемы потерянного Рая через призму использования в современных текстах образов технических средств, что помогает учащимся в формировании системно-целостного взгляда на литературу и соответствует требованиям ФГОС по изучению литературы в старших классах, актуализируя умение «учитывать

историко-культурный контекст при анализе произведения» [ФГОС ООО 2021].

Предмет: Литература.

Класс: 10–11 класс.

Время проведения: 2 академических часа.

Тема занятия: «Трансформация мифа о потерянном рае в пьесах о “цифровых” детях».

Цель урока: выяснить, как в современном мире, ориентированном на цифровизацию и превалирование технических средств над прямой коммуникацией, представленном в современных пьесах о подростках, реализуется и трансформируется базовая семантика мифа о потерянном Рае.

Задачи:

1. Проследить реализацию мифологемы сада в классических интерпретациях: картина Микеланджело, пьеса А. П. Чехова.

2. Познакомиться с текстами Е. Гуземы, А. Иванова, К. Риндеркнехт, проанализировать выбранные эпизоды.

3. Выявить характерные черты постмодернистских интерпретаций мифа о потерянном Рае на примере современных текстов.

Ход урока

Этап актуализации знаний

В начале урока учитель предлагает учащимся вспомнить, с какой эпохи начинается литература. Ученики вспоминают, что основой любой литературы является эпоха мифа. Далее учитель предлагает своими словами дать определение мифу, вспомнить, какие мифы были изучены или прочитаны вне школьной программы. Ученики вероятнее всего вспомнят миф о Сизифе, миф о Дедале и Икаре, вспомнят мифы о сотворении мира, встречающиеся во всех литературных системах. Таким образом, учитель, услышав высказывания учеников, может дать точное определение, например, из литературоведческого словаря под редакцией Л. И. Тимофеева и С. В. Тураева: «Мифология (от греч. *mythologia* – слово, рассказ, предание) – совокупность рассказов (мифов), порожденных народной или религиозной фантазией, в которых дается в художественно-образной форме объяснение

различных явлений природы либо осмысление, обоснование явлений культуры или религиозных обрядов» [Тимофеев, Тураев 1974: 221].

Этап формулирования темы урока

Далее ученикам предлагается проанализировать фреску Микеланджело Буонарроти «Грехопадение и изгнание», название которой изначально не говорится.

Учитель: На какие части визуально разделена картина?

Ученики: Картина разделена на две части, одна из которых рассказывает о первородном грехе, вторая – о последствиях.

Учитель: Какой миф изображен на картине?

Ученики: миф об изгнании из Рая; миф о потерянном Рае.

Таким образом, ученики знакомятся и с фреской Микеланджело (учитель может акцентировать внимание на том, что эта фреска – часть свода Сикстинской капеллы, ключевым элементом которого является известное школьникам «Сотворение Адама»), и прогнозируют, какой может быть тема занятия.

Этап первичного усвоения новых знаний

Далее учитель предлагает вспомнить, почему человечество отчаянно стремится вернуть утраченное: «Что было потеряно?»

Примерные ответы учеников: потеряна гармония и покой, человек утратил сверхъестественное начало, утратил безгреховность, богоподобие.

Таким образом, ученики следующим шагом работы могут сформулировать характерные черты мифологемы «райский сад», вспомнив, что это локально (территориально) ограниченное пространство, бесконфликтная среда, где человек гармонично слит с миром.

Задача учителя – проанализировать уровень культурной подготовки учащихся, поэтому необходимо задать вопрос: «В каких произведениях встречается образ (мифологема) райского сада?»

Возможные варианты ответов: «Вишневый сад» А. П. Чехова, крымские стихотворения А. С. Пушкина, «Демон» М. Ю. Лермонтова, «Обломов» И. А. Гончарова, «Что делать?» Н. Г. Чернышевского, «Потерянный рай» Дж. Мильтона.

Этап первичного закрепления

Для подтверждения высказанных ранее предположений учитель берет отрывок из I действия пьесы А. П. Чехова «Вишневый

сад». Со слов Гаева «Сад весь белый...» до его же фразы «Сад продадут за долги, как это ни странно...» [Чехов 2016: 247]

Ученикам предлагается выделить ключевые слова, связанные с образом вишневого сада: «белый», «чистота», «счастье», «ангелы», «детство».

На основе выделенных ключевых слов ученики делают вывод о том, что для персонажей пьесы вишневый сад, подобно Эдему, воплощает в себе гармонию, полноту жизни, неразрывно связанную с порой детства и чистоты. Таким образом, потеря своего родного имения для Гаева и Раневской «равносильно изгнанию из Эдема» [Кондратьева 2012: 109].

Этап вторичного усвоения новых знаний

Наконец, вспомнив классические тексты, ученики вслед за учителем могут обратиться к трансформации мифа о потерянном рае в двадцать первом веке, в том числе на примере проекта «Эдем» (Великобритания) – воссозданной при помощи технологий биосферы, в которой собраны растения со всего мира.

Учитель: Каким образом реализуется миф о потерянном Рае?

Ученики: В проекте соединяются технологии и природные явления, человек создает закрытую территорию, на которой выращивает растения, собранные со всего мира.

Учитель: Какую функцию выполняет человек?

Ученики: Функцию бога, демиурга.

Учитель: Таким образом, в двадцать первом веке человек берет на себя функции демиурга, способного противостоять божественному замыслу. Однако «Новый Эдем» невозможно создать без стремительного научно-технического прогресса, что лишь подчеркивает отдаление человека от Рая.

Учитель: какие черты определяют эпоху конца двадцатого – начала двадцать первого века?

Возможные варианты ответов учеников: переход к информационному обществу, значимость продукта и информации; неограниченное потребление и увеличение темпов жизни; появление клипового сознания; постмодернизм и постпостмодернизм как эпохи цитаций и симулякров.

На этом этапе формулируется основная цель урока: проследить, как технические средства преобразуют поиск потерянного рая в условиях современной жизни.

Прежде чем приступить к анализу учителю стоит проговорить с учениками, какие именно технические средства и их производные могут быть использованы в тексте (аудиосредства, фото-, видеоаппаратура, интернет).

Первым для анализа логично взять отрывок из пьесы Е. Гуземи «Девочки» (2019 г.). Ученики читают второе действие пьесы и выделяют явные внутритекстовые оппозиции.

Ученики могут выделить такие оппозиции: хаос-покой, бедность-богатство, протест-апатичность.

Учитель записывает ответы на доске.

Учитель: Кто из героев связан с этими оппозициями?

Ученики: Ксюша и Женя, подруги детства.

Учитель просит охарактеризовать каждую из героинь. При характеристике Ксюши учителю стоит задать вопрос: «Почему для Ксюши так важно наличие собственной квартиры?»

Ученики: Квартира становится символом обретенной свободы, протеста, бунта.

Учитель: Какой мотив связан с желанием обрести свободу?

Ученики: Мотив музыки; прослушивание песен «Пошлой Молли» (эпатажная российская группа) позволяет героине обрести ощущение отстраненности от проблем реальной жизни.

Учитель, проанализировав ответы детей, делает вывод: миф о потерянном Рае формулируется через главную оппозицию «хаос-покой». Музыка-не-в-наушниках как выражение полной свободы личности становится неотъемлемой частью мысленно воссоздаваемого комфортного пространства, отрезанного от общественной жизни, бедности, вызовов окружающего мира. Ограниченное локально (в эту квартиру не допускаются люди из реальности), пространство квартиры представляет собой удобную площадку для эскапизма, то есть бегства от реальности. Аудиообразы при этом функционально нагружены: это и явный протест, и средство самовыражения, и один из приемов создания «Нового Рая».

Второй отрывок взят из пьесы «Это все она» А. Иванова (2003 г.). Это отрывки из четвертого монолога, которые имеет смысл привести в форме таблицы:

Мать и сын	Тауэровский ворон и Тоффи
С фразы Матери («Окно-то я не закрыла») до реплики Сына («А внутри думаю: убил бы ее нахер...») [Иванов: URL]	Со слов Тоффи («Привет! Ты тут?») до ее же фразы («А я ударила его. Теперь совестью мучаюсь») [Иванов: URL]

После прочтения отрывков учитель задает вопросы на сопоставление частей: Кто герои? Как они взаимодействуют? Какова форма общения? Есть ли между героями конфликт?

Таким образом ученики видят явное противопоставление реального общения и общения в интернете Тоффи и Тауэрского ворона (тех самых матери и сына из реальности).

Учителю важно показать, что, несмотря на внешнюю антитезу представленных в анализируемом фрагменте событий, они находятся в причинно-следственной связи: мать, стараясь добиться расположения сына, создает профиль девушки и вступает с ним в диалог.

После этого следует акцентировать внимание на проблемном вопросе: помогает ли Интернет в свободном общении между героями?

Ученики могут вспомнить о том, что интернет-образ всегда построен на идеализированных представлениях о себе, это маска, а не реальное лицо, что создает дополнительную опасность при взаимодействии в виртуальном пространстве.

Следующий шаг – проверка горизонта читательских ожиданий: «Как будут развиваться взаимоотношения сына и матери в реальной жизни?»

Данный вопрос помогает выйти на авторскую позицию: заведомый обман приводит к трагедии – обострению конфликта между матерью и сыном и дальнейшей гибели ребенка.

После этого ученикам будет проще выявить черты мифа о потерянном Рае: изначально Рай воссоздается в интернет-пространстве, но идиллия (с ее возможностью быть услышанным благодаря анонимности собеседников) разрушается в момент срыва масок. Пространство Гипер-Рая изначально нейтрально и бесконфликтно, но человек, перенося в него проблемы реальной жизни, создает хаос, что отражается не на пространстве «Нового Рая», но на самом человеке.

Учитель подытоживает анализ этого текста: даже новый, воссозданный при помощи технических средств, Рай может быть потерян из-за человеческой слабости, несовершенства человеческой природы.

Третий текст для анализа – пьеса «Ливия, 13» К. Риндеркнехт (2007 г.). Сложность работы с данным произведением заключается в необычном соотношении рассказчиков и действующих лиц. Работу с текстом логично разбить на несколько этапов.

Первый – знакомство со вступлением: с начальных слов пьесы и до слов *Мишель/Фабьенн* («Я Фабьенн. И я не так уж и много ем...»).

Учитель: Чем – даже визуально – отличается текст «Ливии, 13» от классических текстов?

Ученики: в произведении сосуществуют рассказчики и герои. Рассказчики делятся историей о том, что случилось с героями, маски которых Анна, Сэм, Мишель и Мария примеряют на себя.

Для более глубокого понимания этого разделения персонажей учитель может задать следующие вопросы: Индивидуальны ли характеры рассказчиков? Каковы они? Как реагируют на рассказываемую историю? Как говорят о героях? Зачем нужна композиционная рама «рассказчик-герой»?

Последние два вопроса относятся к концу анализируемого отрывка, в котором каждого из ключевых героев представляют несколько рассказчиков. Учитель должен подвести учеников к выводу о том, что история ставится в центр пересечения нескольких точек зрения, что позволяет читателю составить собственное мнение о происходящем. Принципиально важно отметить, что каждый из рассказчиков транслирует свое видение ситуации и дает собственную оценку событиям: задача рассказчиков настолько подробно описать историю Ливии, чтобы у читателя создалось ощущение присутствия и он «встал на позицию» свидетеля, воспринял его трактовку событий как достоверную.

Второй этап анализа «Ливии, 13» – разбор завязки, сцены вечеринки. Однако этот этап должен быть подготовлен: учитель узнает первое впечатление от прочитанного.

Ученики могут называть разные эмоции, но естественно, что преобладающими окажутся негативные: ужас, гнев, шок.

Учитель: Возникает ли чувство сопереживания главной героине?

Ученики могут по-разному ответить на этот проблемный вопрос: кто-то останется на стороне героини, кто-то примет позицию обвинителя. Тем не менее, задача учителя вывести детей на следующий значимый вопрос: «В чем трагедия Ливии?»

Для ответа на него следует обратиться к анализу текста:

Учитель: Кому подчинено пространство вечеринки?

Ученики: Организатор вечеринки Маус, все, кто находится, в этом пространстве подчиняются ему и его силе.

Учитель: Зачем Ливия появляется на вечеринке? Дейв?

Ученики: Ливия появляется на вечеринке, потому что хочет показать свою взрослость и независимость, в то время как Дейв, наоборот, следует за Маусом как по течению.

Учитель: Типичны ли взаимоотношения героев со сверстниками?

Ученики: нет, создается ощущение, что герои пытаются вести себя «по-взрослому».

Учитель: Действительно, подростки-герои, в том числе и Ливия, примеряют на себя модели поведения взрослых, которые усвоили из массовой культуры. Погоня за популярностью, нежелание оставаться ребенком в мире соблазнов приводит к ситуации, в которой границы дозволенного стираются.

Как этому способствуют технические средства?

Ученики: Создается ситуация «игры». Подростки не воспринимают происходящее всерьез, смотря на него сквозь объектив камеры.

Учитель: Мир вечеринки похож на карнавал: меняются местами возвышенное и сниженное, истинное и ложное, стираются моральные ограничители, эмоции берут верх над рассудком.

На данном этапе уместно вернуться к вопросу о трагедии Ливии. Ученики уже могут связать его с мифом о потерянном Рае: ложные ожидания от нового, неизведанного пространства, прочно ассоциирующегося с образом притягательного зла, приводят к крушению надежд, уничтожению выстроенного Ливией образа Рая.

Третий этап работы над текстом проводится в группах. Ученики анализируют кульминационный момент: отчаянную попытку суицида Ливии.

В качестве опорных вопросов можно предложить следующие:

Чем принципиально отличается новое пространство вечеринки? Почему Ливия в него не вписывается? Каково состояние героини? Зачем Ливия совершает попытку суицида?

В качестве ответа ученики используют связное монологическое высказывание. Задача учителя – обобщить ответы и выйти на подведение итога: соотносённость истории Ливии с мифом о потерянном Рае.

Учитель: Ощущение тотального одиночества во враждебно настроенном мире приводит девушку к единственному, по ее мнению, оставшемуся шагу: образ потерянного Рая разрушен, в реальной жизни не осталось людей, готовых поддержать... Мотив жертвенной гибели, которая способна остановить зло в мире, реализуется в сниженной форме: действия Ливии не способны изменить мир вокруг нее, но создают цепную реакцию непонимания и осмеяния поступка. Соответственно, героине заново придется искать истинный Рай, заново выстраивать морально-нравственные ориентиры и т. д.

Этап вторичного закрепления полученных знаний

На заключительном этапе работы с новым материалом ученики возвращаются к функциям технических средств при создании образа Нового Рая. Работа проводится в форме аналитической беседы, в ходе которой выявляются основные функции: мотивообразующая (мотив потерянного рая, его нахождения), сюжетообразующая (движение сюжета в «Ливии, 13»), пространствообразующая, концептуальная (поиск истинных, вечных смыслов), функция презентации героев, функция остранения (читатель-зритель находится «над действием»).

Этап рефлексии

Далее учитель возвращается к тем особенностям мифологемы райского сада, которые были выделены в начале урока, и просит учеников сопоставить их с выводами, полученными в ходе анализа произведений.

Ученики подводят итог: мифологема райского сада не помняла своих характеристик. Сад все также представляется недостижимым локально ограниченным пространством, которое, по представлению человека, будет источником гармоничного начала.

Учитель: Что же тогда изменилось?

Ученики: изменилась реализация. Научно-технический прогресс преобразовал реальность, в которой существует человек, следовательно, появились новые способы достижения потерянного Рая.

Учитель: Достижим ли этот Рай?

Ученики обмениваются мнениями. При хорошей подготовки класса может получиться небольшая дискуссия, в ходе которой ученики могут прийти к мнению о том, что каждый отдельный человек определяет, каковы его стремления и идеалы, поэтому стремится окружить себя людьми с похожим мировоззрением, тем самым воссоздавая вокруг себя пространство, подобное мифологии райского сада.

Домашнее задание

Домашнее задание направлено на контроль усвоения нового материала и на выявление личностных морально-нравственных ориентиров школьников. Учитель задает эссе на тему «Современный миф о потерянном Рае», аргументами в котором могут стать изученные на уроке тексты и другие произведения современного искусства (кинофильмы, музыка, театральные постановки, перформансы и т. д.).

Литература

Гузема, Е. Девочки / Е. Гузема. – Текст : электронный // Шорт-лист конкурса «Маленькая ремарка». – 2019. – URL: https://remarka-drama.ru/texts/plays_mr2019/ (дата обращения: 19.03.2022).

Иванов, А. Это все она / А. Иванов. – Текст : электронный // Октябрь. – 2013. – № 9. – URL: <https://magazines.gorky.media/october/2013/9/eto-vse-ona.html> (дата обращения: 19.03.2022).

Кондратьева, В. В. Художественное пространство в пьесах А. П. Чехова 1890-х – 1900-х гг.: мифопоэтические модели / В. В. Кондратьева, М. Ч. Ларионова. – Ростов-на-Дону : Изд-во «Foundation», 2012. – 208 с.

Ловцова, О. В. Типология детских образов в современной британской драме : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03 / Ловцова Ольга Валерьевна ; УрГПУ. – Екатеринбург, 2018. – 227 с.

Примерная основная образовательная программа среднего общего образования : протокол от 28 июня 2016 г. № 2/16-з / Федеральное учебно-методическое объединение по общему образованию. – 2016. – 569 с.

Риндеркнехт, К. Ливия, 13 / К. Риндеркнехт // ШАГ 11+. Новая немецкая язычная драматургия / Гете-институт. – 2015. – С. 333-360.

Словарь литературоведческих терминов / ред.-сост. Л. И. Тимофеев, С. В. Тураев. – Москва : Просвещение, 1974. – 509 с.

Теория литературы : учеб. для студентов вузов / В. Е. Хализев. – Изд. 4-е. – Москва : Высш. шк., 2004. – 404 с.

Федеральный государственный образовательный стандарт основного общего образования. – Москва : Институт стратегических исследований в образовании РАО. – URL: <https://fgos.ru/fgos/fgos-ooo/> (дата обращения: 21.04.2022). – Текст : электронный.

Чехов, А. П. Пьесы / А. П. Чехов. – М. : АСТ ; Эксклюзив: русская классика, 2016. – 352 с.

Эстетическая и художественная близость драмы У. Шекспира и основ Натьяшастры

Аннотация. Сходство шекспировской и санскритской драмы пробуждает интерес к более подробному сравнению пьес У. Шекспира напрямую с установлениями индийского трактата о драме Натьяшастра, выявлению меры и возможных источников их эстетической и художественной близости. Феномен У. Шекспира до сих пор не разгадан и подобное сравнение представляется актуальным, так как оно может внести вклад в изучение личности английского драматурга, а также его творческого метода, что может стать основой драматургического мастерства и нормативной поэтики. В результате исследования было установлено, что драматургия У. Шекспира в точности коррелирует с основами Натьяшастры, почему индийская теория драмы сама по себе удобно применяется для анализа его пьес и помогает понять неожиданные грани его мастерства. В частности, этот подход помогает пролить свет на такой вопрос, как почему в «Гамлете» У. Шекспир выбрал сомневающегося героя. Авторы делают вывод, что Шекспир расширил и дополнил представления о драме на Западе, известные к его времени и сделал это в сходном с индийской эстетикой направлении. Причиной близости Шекспира и Натьяшастры назван сходный путь познания техники драмы, основанный на знании природы человека.

Ключевые слова: драмы; пьесы; английская драматургия; английские драматурги; Натьяшастра; индийская эстетика; раса; бхава; литературное творчество; литературные жанры; литературные сюжеты; литературные образы

Сведения об авторе: Бочкарева Вера Георгиевна, магистрант Казахского национального университета им. аль-Фараби (Алматы, Казахстан)

Научный руководитель – д-р филол. наук, проф. Ержанова Сауле Баймурзаевна

Bochkareva V. G. (Kazakhstan, Almaty, Al-Farabi Kazakh National University)

The Aesthetic and Artistic Affinity of the Drama of Shakespeare and the Basics of Natyashastra

Abstract. The similarity of Shakespearean and Sanskrit drama arouses interest in a more detailed comparison of the plays of Shakespeare directly

with the basics of the Indian treatise on the drama of the *Natyashastra*, identifying the measure and possible sources of their aesthetic and artistic affinity. The phenomenon of Shakespeare has not yet been solved and such a comparison seems relevant, since it can contribute to the study of the personality of the English playwright, as well as his creative method, which can become the basis of dramatic skill and normative poetics. As a result of the study, it was found that the dramaturgy of Shakespeare exactly correlates with the basics of *Natyashastra*, why the Indian theory of drama itself is conveniently used to analyze his plays and helps to understand the unexpected facets of his skill. In particular, this approach helps to shed light on such a question as why in “Hamlet” Shakespeare chose a doubting hero. The authors conclude that Shakespeare expanded and supplemented the ideas about drama in the West that were known by his time and did it in a similar direction to Indian aesthetics. The reason for the affinity of Shakespeare and *Natyashastra* is called a similar way of learning the technique of drama, based on knowledge of human nature.

Keywords: dramas; plays; English dramaturgy; English playwrights; *Natyashastra*; Indian aesthetics; race; bhava; literary creativity; literary genres; literary plots; literary images

About the author: Bochkareva Vera Georgievna, Master’s Degree Student of the Al-Farabi Kazakh National University (Kazakhstan, Almaty)

Введение. Исследователи неоднократно отмечали сходство шекспировской и санскритской драмы. В 1928 г. известный индолог Г.-Г. Вилсон писал о «Глиняной повозке» Шудраки: «Чувствуется нечто поразительно шекспировское в умелой обрисовке характеров, энергии и жизни многочисленных персонажей, непосредственности и прозрачности сюжета» [Серебряков: URL]. В России о «шекспировских чертах» в индийской драме писал П. А. Гринцер, В. Эрман. В индийском литературоведении существует большой объем компаративных исследований о поэтике Калидасы и Шекспира (например, Пратима Кумари), о легкости адаптации пьес Шекспира в Индии (Г. Харрис, Ш. Чаттерджи), даже о влиянии Калидасы на Шекспира (В. Мишра). В Индии предпринимались попытки анализа драмы Шекспира с помощью индийских эстетических категорий *раса* и *бхава*, демонстрирующие удобство применения этих категорий для анализа пьес Шекспира (А. Чансория, Ш. Саед), есть подобные исследования в Корее (Чанг Хо Ким). На Западе также предпринимались подобные

попытки, а в сфере кино и театра режиссеры стремятся использовать индийские эстетические понятия для постановки Шекспира. (Дж. Р. Браун)

Все это пробуждает интерес к более подробному сравнению пьес У.Шекспира с основами индийского трактата о драме Натъяшастра, на котором базируется индийская эстетика, установлению меры и возможных источников этой близости.

Драматургическая техника Шекспира, далеко уходящая за пределы «Поэтики» Аристотеля, все еще остается загадкой, равно как и его личность. Поэтому подобное сравнение представляется актуальным и интересным, оно может помочь пролить свет на личность Шекспира и его творческий метод. Результаты исследования могут быть рекомендованы в таком случае как основа драматургического мастерства, часть нормативной поэтики.

Эстетические критерии сравнения. Согласно Натъяшастре, назначение драмы – помогать в духовном развитии и самопознании. Просмотр пьесы в Индии равносильен прочтению религиозных текстов, цель которых – просветление и возвышение человека (XXXVI. 78) [Ватсыян 2009: 62-63].

Драма Шекспира также нацелена на передачу духовного опыта и силы, очищение и возвышение человеческого Я, помощь в самопознании. В своем роде знакомство с ней также равносильно чтению Святых Писаний.

В целом, Натъяшастра соответствует 4-м целям человеческой жизни – она «способствует соблюдению морального долга (дхармы), достижению экономического благосостояния (артхи), облагораживанию чувств (камы) и ведет к освобождению (мокше)» [Ватсыян 2009: 63].

Шекспир также в своей драме помогает человеку в четырех целях его жизни – напоминает о долге, дает советы о материальном и духовном равновесии, помогает в познании истины, как можно проследить по его пьесам.

В Натъяшастре подчеркивается многообразная помощь, которую драма оказывает людям всех сословий: драма «учит долгу тех, кто пренебрегает им, любви тех, кто стремится к ней, очищает тех, кто невоспитан или непокорен, поддерживает сдержанность в тех, кто дисциплинирован, рождает мужество в трусе, энергию в героя,

просвещает неразумных, дает мудрость ученику. Она дает развлечение царям, твердость души тем, кого одолела печаль, надежду на богатство тому, кто стремится к нему, приносит спокойствие тем, кто возбужден» [Бхарата Натьяшастра 1996: 363].

Гамлет в разговоре с Розенкранцем почти перефразирует эти слова: «Играющему королей – низкий поклон. Я буду данником его величества. Странствующий рыцарь найдет дело для своего меча и щита. Вздохи любовника не пропадут даром. Меланхолик обретет желанный покой. Над шутлом будут надрывать животики все те, кто только ждет его остроумия, как щекотки. Пускай героиня выкладывает всю душу, не считаясь со стихосложением...» (Гамлет Акт II, сцена 2). Пьесы Шекспира нацелены на оказание помощи человеку во всех многообразных проявлениях его жизни (дают советы по актерскому мастерству, о том, почему нельзя переедать, какую женщину брать себе в жены и пр.). Можно сказать, что все перечисленное в Натьяшастре о драме как нельзя лучше характеризует творчество Шекспира.

Объектом изображения драмы в Натьяшастре определяется природа человека: «Когда людскую природу, Причастную счастьем и страданию, Соединяют с телесной и прочими абхияями, Это называется натьей». (глава 26, стихи 121–122) [Алиханова 2009: 184]. У Шекспира этот объект определен устами Гамлета и подтвержден самой его драмой: «...цель... (театра – примеч. авт.) во все времена была и будет: держать, так сказать, зеркало перед природой, показывать доблести ее истинное лицо и ее истинное – низости, и каждому веку истории – его неприкрашенный облик» (Гамлет Акт III, сцена 2).

Предметом изображения в той или иной форме в индийской и шекспировской драме являются доводы о выгоде добра и невыгоде зла, обеспечивающие механизм воздействия искусства – содействие реципиенту в принятии доброго решения, меняющего его духовное состояние в лучшую сторону. Комедии Шекспира позволяют убедиться в благословенности веры, добродетели, бессмысленности надежды. Его трагедии показывают цену заблуждения, они запрещают зло, показывая его трагические последствия. В индийской драме отсутствует жанр трагедии, однако в ней часто присутствует смешение трагического и комического начал, которые благодаря тому же ракурсу изображения

обычно говорят о возмездии ставшему на неверный путь и награде за стойкость, благородство и терпение, что говорит о том же воздействии на реципиента.

В индийской драме герой непременно должен обрести плод. У Шекспира также добро неизменно побеждает зло.

Драма, согласно индийской эстетике, не только должна вызывать чувства, но и успокоить их [Chansoria 2010], вызвать состояние облегчения [Ватсыян 2009: 66]. Этому чувству соответствует категория раса – эстетическое наслаждение, блаженство, удовлетворение, ради которого создается произведение. Существует 8 раса (любви, печали, веселья, гнева, мужества, страха, отвращения и удивления), в каждой из них должна доминировать лишь одна из указанных эмоций [Чистюхин 2002: 23]. Основа любой расы – покой. И даже если это раса страха или печали, она полна покоя и гармонии, в ней не может быть негативных эмоций, страха. Без раса не передается смысл.

Это верный подход, так как под воздействием страха человек не способен принимать разумные решения, которые являются целью искусства. Поэтому очень важно, чтобы искусство не сеяло страх. И шекспировская, и индийская драма соответствуют этим принципам. Недаром их сближает неизменная жизнерадостность, этичность, отсутствие сатирической злобы [Бартошевич 2017], обвинения третьих сторон, жалобы на кого-то и настраивания одних против других, оставление какого-либо страха, негатива.

Изображая природу человека, пьесы Шекспира используют универсальный язык понятных человеку состояний и образов, что соответствует индийской концепции раса-бхава.

Раса возникает при перенесении на сцену жизненных эмоциональных состояний (бхава). Изображаемые на сцене бхавы делятся на устойчивые или доминантные, и неустойчивые, преходящие. Число главных бхав также равно восьми (любовь, смех, скорбь, гнев, отвага, страх, отвращение, удивление). Преходящих состояний много больше. Изображение любого эмоционального состояния (как доминантного, так и преходящего) требует соблюдения двух условий. Изображаемая эмоция должна быть представлена в контексте некоторой ситуации, включающей причины ее возникновения, во-первых, и дана в разнообразных внешних

проявлениях – во-вторых. При переносе на сцену эмоций устойчивого типа к двум названным условиям добавляется еще одно: эти эмоции должны изображаться развернуто, в виде последовательности рождающихся в процессе их переживания разнообразных преходящих состояний. Выполнение всех трех требований преобразует устойчивые состояния в расы [Алиханова 2009: 190].

Л. Толстой недаром обвинял Шекспира в отсутствии «характеров» в его драме, потому что, с нашей точки зрения, поэтика Аристотеля, акцентирующая важность прежде всего сюжета и характера в драме, не была его единственным руководством. Шекспир изображал универсальные состояния человека, его действие – это не просто действие, а последовательность сменяющих друг друга состояний героев, рожденных в результате действия и включающих как доминантные, так и преходящие чувства, показ причин и проявлений этих состояний, благодаря чему его образы становятся живыми людьми, многогранными и сложными, а не просто схемами или «юморами», которых мы часто видим в аристотелевском типе действия. Благодаря этому мы видим тонкую игру чувств и настроений в пьесах Шекспира, непринужденность действия, характерные также для индийской драмы. Благодаря этому героев Шекспира называют «всяким человеком во всякой жизни» [Берковский цит. по Катышева 2016: 50]. А самого автора пьес, имеющих непреходящую глобальную актуальность, называют великим универсалистом [Srinivasa 1964].

По мнению К. Ватсыян, абстрагирование «жизни» в основные настроения, чувства, в главные эмотивные состояния – базисно и универсально для рода человеческого [Ватсыян 2009: 70]. Именно эти состояния являются азами универсального языка, коим пользуется драматург в коммуникации с реципиентом, благодаря которому реципиент способен поставить себя на место героя, проникнуться к нему сочувствием.

Универсальные состояния у Шекспира проявляются в индивидуально-конкретном. И в этом также обнаруживается сходство с указаниями Натьяшастры. Основой индивидуально-конкретного в Натьяшастре выступает тип личности, социальная роль, региональные особенности героя, которые позволяют создавать все многообразие героев, какое только может породить человечество. Именно эта общая основа позволяет увидеть в пьесах Шекспира

привычных героев индийской драмы: купца и священника, монахиню, короля, военачальника, рыбака, принца, торговца, судью, куртизанку и пр. – знакомые социальные типажи.

Люди по своей самоорганизации соответствуют такой классификации [Бочкарева 2019], связанной с различным уровнем духовного развития, различными призваниями и склонностями. Мы не признаем сословного разнообразия из-за тех злоупотреблений, которые некогда позволяли себе отдельные сословия. Но если люди служат друг другу, исполняя свое предназначение, а не стремятся к росту собственных доходов, их естественное разнообразие никогда не приносит вреда, а может только сплотить, потому что когда каждый служит общему делу, то даже самое маленькое звено общества имеет равную со всеми ценность. Недаром у Шекспира мы часто видим и как слуга отдает жизнь за короля («Король Лир»), и как герцог проявляет разум на благо страны (Ромео и Джульетта), и как пристав приносит незаменимую помощь («Много шума из ничего»), и как товарищ по университету оказывается самым близким другом («Гамлет»). Драма Шекспира, как и индийская драма, предназначена для всех сословий, она поддерживает людей всех уровней развития.

В итоге изображения универсальных состояний, включающих доминантные и преходящие чувства, проявляющиеся в разных героях разного типа личности и социального положения с разными региональными особенностями в разных ситуациях, и рождаются герои Шекспира. Шекспир определяет тип личности, он наделяет ее чертами, указывая вполне определенную социальную роль героя, и так создает характер. Герои Шекспира – живые, чувствующие. Они нам понятны и небезразличны. Они представляют не реалистические типы, а то, через что может пройти каждый.

Если у Аристотеля главное сюжет и характер, то в индийской пьесе они подчинены расе. Зрители «вкушают бхавы» [Алиханова 2009:191] и, если только бхавы проникнуты универсальностью, они доставляют удовольствие раса [Ghosh 1950: 105, 120]. Можно сказать, что у Шекспира, как и в индийской эстетике главное раса, эстетическое удовольствие реципиента, хотя он использует катарсическое начало.

Трагедия «Гамлет» – это своего рода медитация на зло. В ней использовано построение античной трагедии, несущее катарсис,

но воздействие увеличено с помощью создания «раса» через «бхавы». Трагедия тем более потрясает и отвращает от зла, чем более в Гамлете воплощено живой человеческой природы с ее естественными переживаниями, с ее наивностью и растерянностью, с ее самокритичностью и благородством, потребностью в любви и дружбе, любовью к матери, с ее жаждой познания и тонким восприятием и чувствованием мира, с его любознательностью и потрясением от «открытия зла» и стремлением соотноситься с принципом справедливости – все эти тонкие оттенки его природы автору удалось открыть через изображение его состояний, доминантных чувств и преходящих настроений. И чем больше в нем всего этого, тем более мы ему сочувствуем и ненавидим зло, понимаем неуместность этого зла. Если рассматривать трагедию только с точки зрения сюжета и характера героя, то не понятно, почему герой медлит в осуществлении мести, мы не можем смириться, почему он умирает и нам кажется, что это происходит из-за того, что он «рефлексирующий», сомневающийся тип, или потому что он виноват в смерти Полония [Катышева 2016: 9]. Но если понять, что Гамлет – живое чувствующее создание с преходящими настроениями, кому естественно колебаться и даже отступать, то его «рефлексия» и метания только прибавляют сочувствия к нему как воплощению любого человека. Гамлет невинен (в конце Горацио называет его «редкостным сердцем»). То, что он убил Полония, не является его трагической виной, ведь он принадлежит к роду правителей и никто не имеет права подслушивать его. Так же, как Ромео и Джульетта, Гамлет страдает невинно, показывая, к каким последствиям на Земле ведет вероломство – ранение души злом, исчезновение целого рода, отравление молодости. Вот почему Шекспир «уничтожил» благородного героя в этой трагедии. Он показал новые возможности трагедии, нового героя, без рокового изъяна в своем характере для оказания очищающего воздействия, расширив Поэтику Аристотеля. Но, в отличие от Ромео и Джульетты, Гамлет все же отомстил за отца, за себя и за мать и остановил зло. Это принесло мир и удовлетворение. В данном сюжете именно это было необходимо, чтобы изжить в реципиенте страх. И мы чувствуем страдания Гамлета изнутри, вместе с ним, благодаря тому, что

Гамлет – носитель универсальных переживаний, а не просто созданный характер. Он создан по тем же законам, что и герои индийской драмы.

Аристотелевский тип драмы не описывал специально переходящих настроений, концентрируясь в основном на сюжете. Сюжет, заостренный на идею, показывал узко переживания, с ним связанные. Как Электра или Антигона смотрели на те или иные аспекты бытия, не связанные с сюжетом непосредственно, мы никогда не узнаем. Их страдания вызывают у реципиента сострадание и страх, в результате чего и происходит в античной трагедии катарсис – очищение зрителя от аффектов, подобным тем, которые привели героев к страданию. Но анализировать такие пьесы с позиции раса-бхава трудно.

За счет катарсического, аристотелевского начала в трагедии «Гамлет» мы испытываем к герою сострадание и страх. А за счет создания своего рода «расы», мы испытываем к Гамлету также более широкую гамму чувств – симпатию, удивление, восхищение, уважение и пр. Сюжет здесь занимает все же подчиненное положение по отношению к расе, как в индийской драме.

Согласно индийской эстетике, в трагедии доминирует раса печали, основанная на расе покоя. Но в этой расе могут быть смешаны многие другие чувства. Индийские литературоведы считают, что трагедия существует, чтобы доставлять свой особый вид эстетического удовольствия и что в течение двух-трех часов драматург не может только заниматься одним очищением души зрителя. Но будет целесообразно, если он вызовет восхищение и симпатию или даже привязанность к своему герою, другие чувства. Тогда после смерти героя аудитория испытает к нему самое сердечное сочувствие или самый благоговейный трепет [Chansoria 2010: vii].

Комедии Шекспира тоже несут на себе отпечаток создания «раса». Если мировая комедия определилась как комедия сатирическая, высмеивающая отклонения от идеала, оставляющая осадок злости, то комедия Шекспира, стоящая в стороне от главного пути развития мировой комедийной традиции, напротив, создает праздничное настроение [Бартошевич: URL]. Шекспир создает раса любви, его смех добр и снисходителен к человеческим слабостям

и ошибкам. Сама шкала комического гибка благодаря гибкой системе создания образов, состояний, ситуаций, настроений.

Универсализм образов, показ жизни во всем ее разнообразии и богатстве, широкая представленность в пьесе социальных слоев – все это, привнесенное Шекспиром в драму, ранее не существовавшее в западной эстетике и столь удивлявшее нас на протяжении нескольких веков, – имеет своими корнями нечто соответствующее индийской концепции раса-бхава.

Шекспировская и индийская драма также одинаково трезво смотрят на использование театральной условности, не отрицая ее. И реплики в сторону, и пространные монологи и в том, и в другом случае служат раскрытию внутреннего мира героев, универсализации явлений жизни.

Еще одно значение слова раса – это вкус, аромат. Писатель в Индии сравнивается с поваром, а произведение – с блюдом. Часто мы видим сознательное создание вкуса и аромата у Шекспира, игру с этими понятиями. Его герои говорят, что «стихам не достает пряности», что «у шуток едкий вкус: они похожи на острый соус». В эпилоге пьесы «Как вам это понравится» пьеса сравнивается с вином, а эпилог с этикеткой. Прочитывая этот эпилог, нельзя в нем увидеть развитие какой-либо идеи, касающейся пьесы. Но можно увидеть окончательный штрих для создания раса – в данном случае наслаждения окончовкой и «послевкусием» пьесы. Об этом же говорит пролог в «Укрощении строптивой», эпилог в комедии «Двенадцатая ночь или что угодно» – они добавлены в пьесу как ароматная специя, для создания дополнительного привкуса!

В Индии не зазорно использовать неоригинальные сюжеты. То же самое мы видим у Шекспира, как он заново «замешивал» старые сюжеты, добавляя свежие ингредиенты, для создания новых блюд.

Общим для Наттышастры и Шекспира является принцип привлекательности для всех. В Индии считается, что в идеальной пьесе каждый человек может что-то для себя найти на свой вкус. Так, например, в идеальной пьесе учитывается, что молодые люди любят смотреть что-то о любви, ученые любят рассуждения на философские или религиозные темы, искатели денег любят темы богатства, бесстрастные любят тему освобождения. Героическим людям нравятся одиозные и устрашающие настроения,

личные схватки и битвы. Пожилые люди любят пуранические легенды и сказки о добродетелях. Простые женщины, дети и некультуренные люди всегда в восторге от комических сценок и удивительных костюмов и грима [Ghosh 1950: 47].

Поэтика Аристотеля отвергала, как мы знаем, всяческие вставки, не относящиеся к сюжету. Но елизаветинская драма показала нам другое отношение к представлению. В драме Шекспира в наибольшей мере проявился этот принцип привлекательности. В его пьесах есть героические схватки и любовная тематика, философские рассуждения и шутки. В них поднимаются темы на разный вкус: тема материального благополучия, зависящего от благополучия духовного, тема сострадания бедным и преодоления глухоты пресытившихся, тема верности и предательства, тема незаконнорожденных и психически больных, тема семейной гармонии и социального неравенства и пр. Трагические сцены чередуются с веселыми, сцены с благородными героями чередуются со сценами с более простыми характерами, не обижая никого.

В шекспировской драме мы видим также сходство с эстетическими особенностями индийской драмы, которые связаны с практикованием Натьяшастры в контексте индийской культуры. И в индийской, и в шекспировской драме человек всегда показан во взаимосвязи с обществом, герой всегда окружен своего рода общиной, которая поддерживает его, выражает нравственный закон. И в индийской, и в шекспировской драме человек изображается в его связи с природой. Еще одним сходством является этичное и эстетичное изображение отношений между мужчиной и женщиной как в индийской, так и в шекспировской драме. В описании сцен любви в индийской традиции характерно соединение духовного и чувственного начал [Шапинская 2001: 113]. Правильные отношения между мужчиной и женщиной в Индии издавна считаются одной из возможностей духовного развития, поэтому они изображаются эстетично. У Шекспира мы тоже не видим ложного стыда в раскрытии подобных тем, более того его понятия о браке и любви являются гуманистическими [Аникст 1974: 432].

Художественные критерии сравнения. О близости с основами Натьяшастры говорят и чисто художественные, структурные принципы драмы У. Шекспира.

Считается, что такие структурные принципы драмы, как параллельный сюжет, нелинейная организация сюжета, свободное обращение с временем и пространством, привнесенные в искусство У. Шекспиром, ранее не существовали. Но, изучая Натяшастру и древнеиндийскую драму, мы видим, что подобные принципы, если и не были подробно изучены на Западе до Шекспира, все же были хорошо известны на Востоке уже очень давно.

Мы можем заметить также некоторые признаки жанрового соответствия пьес Шекспира индийской драме и ее основным жанрам: натаке и пракаране. Натака – это пьеса, герой которой – прославленная личность из царского рода. Герой пракараны имеет гораздо менее высокий ранг и может быть брамином, торговцем, министром, священником, офицером короля или полководцем [Ghosh 1950: 49, 52]. Весь круг шекспировской драмы охватывает именно эти два вида главных героев: либо из натаки, либо из пракараны. Мы видим у Шекспира также главные типы персонажей этих жанров: благородный и мужественный герой; красивая и любящая героиня; шут, прихлебатель и плут.

Если в индийской драме проза используется для движения сюжета (и очень умеренно), а для выражения душевных движений используется поэзия, то в шекспировской драме мы видим то же самое. Изучая лирико-поэтические слагаемые драмы, Д. Н. Катышева отмечает, что «в лирических зонах Шекспир открывает тип действия, в котором осуществляется не внешний покров жизни, наружное течение, а ее внутреннее сущностное движение» [Катышева 2016: 238]. Прозаические зоны у Шекспира как раз отвечают за внешнее движение сюжета, как в индийской драме.

Об индийской драме часто говорят, что она имеет ярко выраженное эпическое начало. Но интересно, что Шекспир тоже очень часто и смело использует разнообразные эпические вкрапления [Аникст 1974: 195-208]. Эпические вкрапления очень щедро разбросаны по его пьесам, они гармонично сливаются с драматическим и лирическим началом.

И Шекспиру, и индийской драме в медитативно-лирических зонах характерно использование разного размера стиха для выражения разных чувств. Также им характерно активное использование песни, музыки, танца, интермедии.

Прием «пьеса в пьесе», который мы видим в «Гамлете» также впервые был использован в индийской драме в пьесе Харши «Приядаршика».

Даже внешнее оформление пьесы у Шекспира схоже с санскритской драмой. Так, и в том и другом случае, в списке действующих лиц сначала даются мужские роли, затем женские роли даются отдельным списком, далее идут сверхъестественные существа, если они есть, а затем бессловесные персонажи. (ср. список действующих лиц в комедии «Сон в летнюю ночь», трагикомедии «Буря» и «Шакунтале» Калидасы, в «Венецианском купце» и «Глиняной повозке» Шудраки и пр.).

Заключение. Обнаруженные сходства между драмой Шекспира и основами Натьяшастры имеют структурное значение. Хотя привязанность к зрелищной музыкально-танцевальной стороне влияет на литературную форму индийской драмы, эта ее специфика не мешает увидеть, что она и драма Шекспира относятся к единой эстетической системе. Техника Шекспира включает аналогичные Натьяшастре основы.

Можно сказать, что своей драмой У.Шекспир показал пример правильного понимания поэтики Аристотеля, расширив представление о драме с помощью приемов, аналогичных известным на Востоке. Его драма напоминает собой образец, специально оставленный для Западного театра, не получившего столь подробного трактата о драме, как Натьяшастра, и растерявшего в процессе истории древние наработки о драме.

Шекспира в Индии в шутку называют индийским писателем [Trivedi 2012]. В его творчестве находят не только интертекстуальные связи с драмой Калидасы, предполагая, что Шакунтала могла быть известна Шекспиру по рукописи, доставленной в Европу Васко да Гаммой [Mishra 2008], но и интертекстуальные связи со Священными Писаниями Индии: Тамильскими Ведами, Дхаммападой и пр. [Swaminathan 2017]. Неизвестна природа этой связи. В любом случае очевидно, что одной рукописью Шакунталы эту связь не объяснить. И такое точное совпадение принципов драмы Шекспира и основ Натьяшастры может говорить только о знакомстве с самим трактатом.

Как бы то ни было, так как У.Шекспир признан знатоком природы человека, сам его метод тоже можно считать основанным

на этом знании. И так как Натьяшастра также основана на знании природы человека, их сходство может быть объяснено сходным путем познания природы человека.

Результаты исследования также показывают, что мы близки к пониманию основ нормативной поэтики и что драма Шекспира и основы Натьяшастры – прекрасные ориентиры для ее разработки после Поэтики Аристотеля, которая тоже задавала правильные ориентиры, но может быть уточнена и дополнена с помощью новых подходов.

Литература

Аникст, А. А. Шекспир. Ремесло драматурга / А. А. Аникст. – Москва : Советский писатель, 1974. – С. 607.

«Натьяшастра» Бхараты. Главы I, VI и XXXVI / перевод и комментарии Ю. М. Алихановой // Ватсьяян К. Наставление в искусстве театра: «Натьяшастра» Бхараты. – М. : Вост. лит., 2009. – С. 173-193.

Алиханова, Ю. М. Классический театр Индии / Ю. М. Алиханова. – Текст : электронный // Классическая драма Востока. – URL: https://www.e-reading.life/bookreader.php/1017115/Klassicheskaya_drama_Vostoka.html (дата обращения: 14.05.2022).

Бартошевич, А. В. Мир Шекспировских комедий / А. В. Бартошевич. – URL: <https://md-eksperiment.org/post/20171026-mir-shekspirovskih-komedij/> (дата обращения: 15.05.2022). – Текст : электронный.

Бочкарева, В. Г. Самоорганизация человека как формообразующая основа гармоничной цивилизации / В. Г. Бочкарева. – Текст : электронный // Большая Евразия: развитие, безопасность, сотрудничество. Ежегодник. Вып. 2 Ч. 2 / РАН ИНИОН. Отд. науч. сотрудничества ; отв. ред. В. И. Герасимов. – М., 2019. – С. 677-684. – URL: <http://innclub.info/archives/16192>.

Бхарата Натьяшастра / перевод фрагментов с санскрита И. Д. Серебрякова по изданию Столепестков И. Д. Антология древнеиндийской литературы. – М. : Восточная литература, 1996. – 415 с.

Ватсьяян, Капила. Наставление в искусстве театра «Натьяшастра» Бхараты / Ватсьяян Капила. – М. : Восточная литература, 2009. – 206 с.

Катышева, Д. Н. Вопросы теории драмы: действие, композиция, жанр : учебное пособие / Д. Н. Катышева. – 2-е изд., испр. и доп. – СПб. : Издательство «Лань» ; Издательство «Планета музыки», 2016. – 256 с.

Серебряков, И. Д. Примечания / И. Д. Серебряков. – Текст : электронный // Классическая драма Востока. – URL: https://www.e-reading.life/bookreader.php/1017115/Klassicheskaya_drama_Vostoka.html (дата обращения: 14.05.2022).

Чистюхин, И. Н. О драме и драматургии : учебное пособие / И. Н. Чистюхин. – 2002. – 293 с. – URL: <https://booksee.org/book/630709> (дата обращения: 10.05.2022).

Шапинская, Е. Н. Эстетика красоты и любви в культуре Индии / Е. Н. Шапинская // Ориентиры... Вып. 1. – М. : ИФ РАН, 2001. – С. 113-128.

Chansoria, A. Emotions of Shakespears's Tragedies (An Application of Bharatmuni's Rasa-Bhava Theory and Aristotle's Theory of Katharsis on Hamlet & Othello) / A. Chansoria, Sh. Syed. – Pratibha Prakashan publisher, 2010. – URL: <https://www.exoticindiaart.com/book/details/emotions-of-shakespears-s-tragedies-application-of-bharatmuni-s-rasa-bhava-theory-and-aristotle-s-theory-of-katharsis-on-hamlet-othello-nap476/> (дата обращения: 14.05.2022). – Текст : электронный.

The Nityasastra. A Treatise on Hindu Dramaturgy and Histrionics Ascribed to Bharata-muni / ed. with an Introduction and Various Notes by M. A. Ghosh. – Vol. I (ch. I–XXVII). – Calcutta, 1950; Vol. II (ch. XXVIII–XXXVI). – Calcutta, 1961.

Mishra, V. The Influence of Kalidasa on Shakespeare. The genre of the keynote address and the story of a lie / V. Mishra. – Текст : электронный // ART & LIES II. – 2008. – Issue 9. – URL: <https://www.doubledialogues.com/article/the-influence-of-kalidasa-on-shakespeare-the-genre-of-the-keynote-address-and-the-story-of-a-lie/> (дата обращения: 12.05.2022).

Srinivasa Iyengar, K. R. Shakespeare in India / K. R. Srinivasa Iyengar. – Текст : электронный // Indian Literature. Sahitya Akademi. – 1964. – Vol. VII, No. 1. – URL: <https://www.jstor.org/stable> (дата обращения: 14.05.2022).

Swaminathan, S. Drama, Puppet Show, Folk Theatre in Tamil and Sanskrit Literature (Post No. 3608) Tamil and Vedas. A blog exploring themes in Tamil and vedic literature / S. Swaminathan. – URL: <https://tamilandvedas.com/2017/02/05/drama-puppet-show-folk-theatre-in-tamil-and-sanskrit-literature-post-no-3608/> (дата обращения: 12.05.2022). – Текст : электронный.

Swaminathan, S. Shakespeare and Kalidasa – Hindu Thoughts in Shakespearean Plays (Post No. 3866) Tamil and Vedas. A blog exploring themes in Tamil and vedic literature / S. Swaminathan. – URL: <https://tamilandvedas.com/2017/04/30/shakespeare-and-kalidasa-hindu-thoughts-in-shakespearean-plays-post-no-3866/> (дата обращения: 12.05.2022). – Текст : электронный.

Swaminathan, S. Shakespeare in Tamil Veda Tirukkural – Part 1 (Post No. 4423) Tamil and Vedas. A blog exploring themes in Tamil and vedic literature / S. Swaminathan. – URL: <https://tamilandvedas.com/2017/11/22/shakespeare-in-tamil-veda-tirukkural-part-1-post-no-4423/> (дата обращения: 12.05.2022). – Текст : электронный.

Trivedi, P. Why Shakespeare is ... Indian. World Shakespeare festival ... / P. Trivedi. – Текст : электронный // The Guardian. – Fri 4 May 2012 13.21 BST. – URL: <https://www.theguardian.com/stage/2012/may/04/why-shakespeare-is-indian#:~:text=Though%20colonialism%20brought%20him%20to,absorbed%20into%20the%20Indian%20imagination.&text=Every%20February%20a%20theatre%20festival,their%20own%20languages%20and%20theatre> (дата обращения: 19.05.2022).

УДК 821.111-31(Исигуро К.)

Быков А. В. (Екатеринбург, УрГПУ)

«Остаток дня» К. Исигуро как постколониальный роман

Аннотация. В статье рассматривается роман К. Исигуро «Остаток дня» с точки зрения его постколониальной специфики. Освещаются принципиальные отличия «классического» английского дворецкого, и героя, представленного в романе. Автор статьи акцентирует внимание на «кодексе чести самурая» и на том, как это соотносится с поведением дворецкого дома Дарлингтона.

Ключевые слова: постколониальные романы; англоязычная литература; писатели; литературное творчество; литературные жанры; литературные сюжеты; литературные образы

Сведения об авторе: Быков Алексей Владимирович, студент Уральского государственного педагогического университета (Екатеринбург)

Научный руководитель – д. филол. наук, проф. Доценко Елена Георгиевна

Bykov A. V. (Ekaterinburg, USPU)

“The Remains of the Day” by K. Ishiguro as a Postcolonial Novel

Abstract. The article examines the novel by K. Ishiguro “The Remains of the Day” from the point of view of its postcolonial orientation. The fundamental differences between the “classic” English butler and the one presented in the novel are highlighted. The author focuses on the “Samurai code” and how it relates to the butler of the Darlington house.

Keywords: postcolonial novels; English literature; writers; literary creativity; literary genres; literary plots; literary images

About the author: Bykov Alexey Vladimirovich, Student of the Ural State Pedagogical University (Ekaterinburg)

Сам термин «постколониальная литература» говорит о многом. Поэтому первым делом стоит обратиться к его трактовкам у исследователей.

Авторы монографии «Империя пишет ответ» (The Empire Writes Back) Б. Эшкрофт, Г. Гриффитс, Х. Тиффин характеризуют этим термином культуру колонизированных народов с момента начала колонизации до настоящего времени [Ashcroft, Griffiths, Tiffin 2004: 2].

М. В. Тлостанова определяет «постколониальный дискурс» как имеющий отношение к «культурной продукции англофонного и отчасти франкофонного мира, связанной с бывшими британскими и французскими колониями», а также подразумевающий в более широком смысле «определенные универсальные категории, которые разделяют все человеческие сообщества, пережившие колониально-имперский комплекс взаимоотношений» [Тлостанова 2012].

О. Г. Сидорова характеризует британский постколониальный роман как «явление, обладающее, с одной стороны, общетипологическими чертами постколониальной литературы как глобального феномена, с другой стороны – как направления в рамках национальной литературы Великобритании, опирающегося на ее традиции и существующего в контексте британской литературы» [Сидорова 2005].

Представленные выше наблюдения выражают, на наш взгляд, наиболее авторитетные мысли и высказывания, направленные на характеристику постколониализма.

Соответственно, в пример можно привести авторов англоязычной литературы, происхождение которых связано с другой, хотя и не всегда входящей в число бывших колониальных, страной: В. Сет (Индия), Б. Окри (Нигерия), Т. Мо (Китай), С. Рушди (Пакистан), К. Исигуро (Япония).

Одному из романов Кадзуо Исигуро посвящена настоящая статья.

По национальности японец, но всю жизнь проживший в Великобритании и перенявший менталитет англичан. Не удивительно, что в ряде произведений К. Исигуро отдает «дань памяти» культуре Японии и в своем романе «Остаток дня» воплощает в, казалось бы, эталоне «английскости» – дворецком, – черты самурая.

Сам кодекс самурая был создан в свое время ради предотвращения возникновения высокомерия, заносчивости и направлял к смирению. Таким же образом проходит «самовоспитание» Стивенса в романе Исигуро. В соответствии с «бусидо», он стремился к:

– прямоту, что отрицает саму концепцию лжи и иной раз выливается в отточенную решимость пожертвовать жизнью;

– вежливости, которая была свойственна Стивенсу, но не вполне в английском смысле, так, он иной раз не понимал чувств других к нему, оттого и в «японском» стиле мог обидеть человека;

– искренности, которой он смог достичь в высшей степени, ведь даже в мыслях не предал лорда Дарлингтона и до последнего «искренне» оставался на его стороне и стороне своего «служения»;

– преданности, ему изначально свойственной, хотя, по правилам настоящего кодекса, должен был бы умереть вместе со своим хозяином, а не переходить служить к новому;

– и, наконец, самообладанию и самоотречению, он стоически перенес уход своего отца из жизни и смог продолжить «службу».

Как раз об этом эпизоде удачно говорит Л. Ф. Хабибуллина в своей статье ««Японский» контекст романа Кадзуо Исигуро «Остаток дня»»:

«Самоотречение Стивенса является его личной инициативой, продиктованной кодексом чести дворецкого, который он для себя избрал» [Хабибуллина 2012: 132].

«Носителем истинной «английскости» в романе является лишь лорд Дарлингтон, чья «историческая» деятельность выявляет на уровне сюжета неприглядную роль Великобритании в мировой истории времен Второй мировой войны. «Английскость» Стивенса в романе является фикцией, так как он реализует своим поведение эталон служения, соотносимый с японским кодексом бусидо» [Хабибуллина 2012: 132].

И действительно, для него работа – это не служба, а «служение». Пренебрежение собственной личностью, потеря критического мышления, защита интересов и позиций хозяина, даже если они не совпадают с мнением Стивенса. Воля хозяина первостепенна. Так, Стивенс поставил на первое место своего «сюзерена», а не умирающего отца и не смог провести с ним «остаток его дня». Ведь «эталон» дворецкого он и представлял примерно такого никогда не оставляющего службу человека, что «не отходит от своего высшего служения, демонстрируя тем самым окончательную преданность принципам, внушенным ему отцом, неслучайно сам дворецкий уверен, что поступи он по-другому, он бы подвел отца» [Хабибуллина 2012: 133]. Что составит мнение о человеке,

но с чувством достоинства и уважения к хозяину сможет промолчать. Непокосимость в соблюдении своих принципов и долг, вот что первоначально в дворецком Исигуро.

Сама работа для него – это не порядок действий и список обязанностей. «Для Стивенса становится искусством: будь то обычная уборка, или схема распределения обязанностей, или столовое серебро, чья чистота имеет такую же силу, как меч самурая... Ведь для японского сознания характерно любое явление жизни возводить в ранг искусства, эстетизировать...» [Нестеренко. 2010: 150]. Возведя явления жизни в ранг искусства, дворецкий Стивенс напоминает трудоголика, и уже не может жить без выполнения своих обязанностей, что были частью повседневности на протяжении всей его жизни. В этом мы видим черты постколониального романа. Ведь столь упорное «служение» по большей части свойственно восточным народам, в особенности, японцам.

И что уже говорить о рабочем времени, если даже свой досуг дворецкий проводит с целью улучшения своей профессиональности.

«Мимолетное ощущение простора и свободы побеждается привычным чувством замкнутости и внутренней скованности. Он сознательно отстраняется от живой жизни, замкнувшись в панцире ложного существования. Стивенс не растет внутренне, он не живет естественной человеческой жизнью. Свой интерес к любовным романам (мисс Кентон однажды случайно застала его за чтением беллетристики) он объяснил стремлением почерпнуть из книг подобного рода куртуазию возвышенной стилистики, необходимую ему для работы в поместье» [Селитрина 2018: 128].

Будучи англичанином, герой отправляется в путешествие по родной стране, пользуясь рекомендациями из книги «Чудеса Англии». И искренне восхищается природой и ландшафтами. Это иной раз показывает, насколько в тесном мирке он прожил всю свою жизнь, что только на склоне лет смог увидеть красоту собственной страны в таких масштабах и за территорией Дарлингтон-холла. «Я имею честь видеть лучшее, что есть в Англии на протяжении многих лет, сэр, в стенах этого дома» [Исигуро 2015: 8].

Таким образом, можно подводить итоги данной темы. Главный герой романа выделяется своим «стилем служения», и это явно схоже с кодексом самурая. Хозяин для Стивенса первосте-

пенен. Его основные постулаты: достоинство, подавление эмоций и беспрекословная верность. Суть его жизни заключена в совершенствовании своего искусства дворецкого и даже на исходе дня он не сворачивает с этого пути. Любовь, семья, «индивидуальность» – всем этим он жертвует ради его «высшей цели». Безусловно, его путь достоин уважения. Но это уже не история выдающегося английского дворецкого. Кадзуо Исигуро рассказал нам историю одного «воина» в контексте строгого костюма и уборки поместья. Историю, в которой один самурай вспоминает былые «подвиги» и подводит итоги своей жизни. Ясно, что даже после смерти лорда Дарлингтона, он все еще верен ему и тоскует из-за его ухода из жизни. Что не должно быть свойственно герою-самураю. Но это уже показатель того, что перед нами английский роман. Ведь в Стивенсе смешалось две культуры, из-за чего он как персонаж и получился таким «живым» и интересным в необычном сочетании убеждений. Герой считает, что высшие материи и политические «игры» – это «не его ума дела», хоть и более чем способен осмыслить и осудить те или иные мысли и убеждения, которыми гости поместья стремились увлечь его хозяина. Способен что-то посоветовать и дать оценку со стороны по поводу отношения к другим народам. Напомнить о человечности и силе убеждений, поскольку иной раз они могут обретать разрушительную силу. Быть товарищем и другом лорду Дарлингтону. Но Стивенс ослеплен своей верой в образ идеального дворецкого, что будет всегда при своем хозяине, явится свидетелем его действий, но все равно не выйдет из тени. В чем и была разительная ошибка, из-за которой он позже и утратит лорда. Фоном большей части романа являются отношения Великобритании и Германии перед войной и сама война.

Роман пропитан размышлениями и философией жизни Стивенса. Какой он выбрал путь и как ему следовало. Сразу же видны некоторые варианты, что могли бы произойти, сделай он иной выбор: стал бы «другом» лорду Дарлингтону и уберег бы его имя от последующего позора; нашел бы себе замену, а сам обзавелся бы семьей с мисс Кентон; провел бы последние годы отца вместе с ним, а после и вовсе бы ушел на фронт.

Возможно, были и иные варианты, но мы видим лишь то, что нам позволяет видеть Стивенс. Он творец своей истории и потому, несмотря на столь очевидный итог, что он всю жизнь потратил не на себя, а во служение другим, утратил себя и остался практически ни с чем, все равно принимает решение, что стоит доживать этот «остаток дня» так, как была прожита вся жизнь и что придется учиться «подыгрывать» новому хозяину.

Литература

Исигуро, К. Остаток дня / К. Исигуро ; пер. с англ. В. А. Ско-роденко. – Москва : Издательство «Э», 2015. – 288 с.

Нестеренко, Ю. С. Кодекс самурая в романе Кадзуо Исигуро «Остаток дня» / Ю. С. Нестеренко // Вестник Втского государственного университета. – 2010. – № 3-2. – С. 149-152.

Селитрина, Т. Л. Память и нарратив в романе К. Исигуро «Остаток дня» / Т. Л. Селитрина // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. – 2018. – Т. 10, вып. 4. – С. 125-134.

Сидорова, О. Г. Британский постколониальный роман последней трети XX века в контексте литературы Великобритании / О. Г. Сидорова. – Екатеринбург : Изд-во УрГУ, 2005. – 262 с.

Тлостанова, М. В. Постколониальная теория, деколониальный выбор и освобождение эстетизиса / М. В. Тлостанова. – Текст : электронный // Человек и культура. – 2012. – № 1. – С. 1-64. – URL: https://e-notabene.ru/ca/article_141.html.

Хабибуллина, Л. Ф. «Японский» контекст романа Кадзуо Исигуро «Остаток дня» / Л. Ф. Хабибуллина // Филология и культура. – 2012. – № 1 (27). – С. 1-6.

Ashcroft, B. The Empire Writes Back / B. Ashcroft, G. Griffiths, H. Tiffin. – L. ; N. Y. : Taylor & Francis e-Library, 2004. – 296 p.

Образы лада и гармонии в «деревенской прозе»

В. П. Астафьева и В. Г. Распутина

Аннотация. Статья посвящена выявлению особенностей художественного поиска образов идеала и гармонии на материале «деревенской прозы» выдающихся представителей нового для рубежа веков литературного направления. Открывшиеся пути поиска гармоничного существования человека создали серьезную художественную проблему и стали основой глубоких размышлений для писателей-«деревенщиков». Именно духовные искания русским человеком конца XX века «лучшего пути» стали главным объектом исследования для таких писателей, как В. П. Астафьев и В. Г. Распутин. Проследить, из чего складывается образ гармоничного устройства мира для указанных выше писателей – основная задача статьи.

Ключевые слова: деревенская проза; гармония; лад; русские писатели; литературное творчество; литературные жанры; литературные сюжеты; литературные образы

Сведения об авторе: Вагапова Анжелика Марсовна, студентка Уральского государственного педагогического университета (Екатеринбург)

Научный руководитель – канд. филол. наук., доц. Тагильцев Александр Васильевич

Vagapova A. M. (Ekaterinburg, USPU)

Images of Harmony and Accord in the “Rustic Prose”

by V. P. Astafyev and V. G. Rasputin

Abstract. The article is devoted to identifying the features of the artistic search for images of ideal and harmony based on the material of “rustic prose” by outstanding representatives of a new literary trend for the turn of the century. The opened ways of searching for a harmonious human existence have created a serious artistic problem and have become the basis of deep reflections for writers-“hillbillies”. It was the spiritual search by the Russian man of the end of the XX century for a “better way” that became the main object of research for such writers as V. P. Astafyev and V. G. Rasputin. The main task of the article is to trace what makes up the image of a harmonious world structure for the above-mentioned writers.

Keywords: village prose; harmony; fret; Russian writers; literary creativity; literary genres; literary plots; literary images

About the author: Vagapova Angelika Marsovna, Student of the Ural State Pedagogical University (Ekaterinburg)

«Деревенская проза» как характерное для второй половины XX века литературы течение объявляло своей главной художественной задачей *«возрождение традиционной нравственности»* [Солженицын 2000: 186]. Обновившая сложившуюся к середине XX в. поэтику социалистического реализма «деревенская проза» по-новому определяла стратегии поиска путей гармоничного существования человека, проживающего в период технологического прогресса. Проблема духовных исканий русским человеком «лучшего пути» стала главным объектом исследования целого ряда писателей, по-иному взглянувших на бесспорные достижения и открытия в научно-технологической сфере (прогресс – «дар, посланный в очень-очень сложное испытание нашей воли» [Солженицын 1994: 48], «безудержный и безоглядный прогресс давно уже не служит человеку и он не есть прогресс» [Распутин 1974: 180]). Именно через возрождение традиционных ценностей и обращение к глубинным основам народной жизни писатели-«деревенщики» рассматривали путь обретения утратившейся в современном мире гармонии в душе человека. Так в русскую литературу входят понятия о художественных образах лада и гармонии, которые активно формируются в русле течения «деревенской прозы».

Первое упоминание о «ладе», как о ключевом понятии, определяющем художественные взгляды «деревенщиков», встречается в одноименной серии художественно-этнографических очерков В. Белова *«Лад»* (1979–1980). Данное произведение можно считать завершающим программу «деревенской прозы», именно к этому периоду окончательно формируется понятие о «ладе» и одновременно развенчивается миф о прекрасном далеком прошлом крестьянской Руси. Книга открывается небольшим вступлением, в котором автор рассуждает о нравственной силе русского человека, которая берет свои корни в культуре и быте народной жизни: «Молодежь во все времена несет на своих плечах главную тяжесть социального развития общества... Физическая закалка, уровень академических знаний и высокое профес-

сиональное мастерство сами по себе, без этих нравственных критериев, еще ничего не значат. Но нельзя воспитать в себе эти высокие *нравственные начала*, не зная того, что было до нас» [Белов 1989: 6]. По замечанию Н. Л. Лейдермана, в «Ладе», несомненно, проступают черты утопии: «утопия выдается за идиллию. То, что составляет идеальную, лелеемую в мечтах «модель» крестьянской Вселенной, выглядит у Белова как реально существующая повседневность, как норма, которой следовали все и вся» [Лейдерман 1988: 159]. Несмотря на усиливающиеся со временем в «деревенской прозе» утопические мотивы, многие авторы (особенно стоявшие у истоков развития литературного течения) охотно поддерживали подобные эстетические и художественные взгляды писателей-«деревенщиков», старательно веря в возможность воскрешения золотого века мужицкой Руси.

Одним из первых, кто предпринял попытку определения художественной стратегии поиска гармоничного состояния человека, был **В. Распутин**. В своей статье «Что в слове, что за словом?» автор так пишет о миссии писателя: «...в своей работе мы исходим из воспитательных и духовных целей, которые могли бы иметь более или менее обширное воздействие. Художника можно сравнить с проводником, указующим не приблизительные, а правильные пути. Это уж дело публики – следовать или не следовать им, но художнику неплохо было бы знать их безошибочно» [Распутин 1974: 154]. Сверхзадача творца сравнивается по своей мощи с миссией пророка, ведущего людей из точки незнания к познанию высшей, вневременной истины, к Богу.

Сакрализация творчества – главная особенность, сближающая взгляды В.Распутина с мировоззрением писателей-«деревенщиков». Будущее нации В. Распутин видел в «обретении потерянного духа», обращении к Богу, религиозном единении. В «деревенских» произведениях автора предопределить путь развития человечества способен только Бог. Русь же является прообразом Богородицы, призванной спасти и сохранить человечество от глобальной катастрофы, апокалипсиса. Этой особенностью определяются и два типа героев распутинской прозы: Посторонний и Блудный Сын. «Первый – «ниспровергатель основ», прогрессист, второй дорожит памятью прошлого, утраченным «ладом» [Ковтун 2009: 256].

Так, в основе сюжета повести «**Деньги для Марии**» (1967) лежит мотив путешествия-паломничества Кузьмы – мужа Марии. За сугубо бытовой ситуацией (поиска тысячи рублей для спасения жены от ареста) стоит настоящий духовный поиск героя «земли обетованной». Отчаянные попытки найти помощь в краю родном оборачивается для Кузьмы горьким разочарованием: герой видит, как техника и деньги окончательно захватили души людей, он наблюдает процесс «обездушивания» целого поколения, распад традиционных духовных ценностей, заложенных русской деревней («Кузьме показалось, что он остался один на всем белом свете – он даже подумал: не на белом, а на черном, будто белого света уже не существовало» [Распутин 2007: 55]). Стоит отметить, что положительным персонажам распутинской прозы свойственна некая статичность, которая проявляется и в закреплённости за определенным местом жительства («где родился, там и пригодился»). Кузьме же приходится выходить из «своего» пространства, что по-настоящему мучительно для него: «Кузьма ездит редко и всякий раз чувствует себя в дороге беспокойно, будто он потерял все, что у него в жизни было, и теперь ищет другое, но не известно еще найдет или нет» [Распутин 2007: 60].

Испытание, выпавшее на долю обычной деревенской семьи Кузьмы и Марии – испытание, выпавшее на долю всего человечества. Масштаб беды одной семьи выходит за свои пределы, когда мы понимаем, что образ Марии для автора неразрывно связан с образом Руси-Богородицы. Указание на исключительность героини перед рядом других персонажей проявляется уже на уровне номинации. Имя Мария испокон веков считалось самым «высоким» из женских имен, оно олицетворяло все «самое женственное, равновесное и внутренне гармоничное, доброе» [Флоренский 1998: 662]. Распутин учитывал роль имени в судьбе человека: «имя, даваемое по святцам ли, или, казалось бы, наугад, из воздуха, не бывает случайным, а есть звуковой и образный оттиск личности, это имя носящей». В повести героиня, действительно, воплощает в себе лучшие женские черты характера, сближающие ее с ликами святых: преданность, мудрость, ласку, заботливость, хозяйственность, женственность. Марию в повести отличает и беспомощность перед миром: самостоятельно она не

может решить проблему, ее участь, словно судьбу Святой Руси, решают все окружающие люди.

Соответственно, дело заключается не столько и не только в том, чтобы помочь семье, столкнувшейся с неприятностью, сколько в том, чтобы общими силами уберечь сокровенную частичку русской души, не дать потоку времени стереть мудрые заветы старших поколений: «И доброта человеческая, уважение к старшим и трудолюбие тоже родом из деревни...», «Мы друг другу так помогать должны, без выгоды. Как русские князья объединялись в старину против половцев, так и мы должны объединяться против несчастья».

Таким образом, непростая ситуация нравственного выбора является «лакмусовой бумажкой» для определения «своих» и «чужих». При этом Распутин намеренно отходит от привычной в «деревенской прозе» антонимии – «плохой» – городской, «хороший» – деревенский. Автору важно показать, что мир современной деревни так же (может быть, даже в большей степени) незащищен от разрушительного влияния прогресса, как и город. Сражится с «дьявольским» влиянием и наставить Россию на путь истинный под силу только Богу.

Другая, ничуть не уступающая по своей художественной значимости, линия поисков гармоничного состояния человека в «деревенской прозе» была связана с именем В. Астафьева. Художественные взгляды писателя тесно переплетались с позицией Распутина об идее сакрализации творчества: «И коль выпало на долю родной литературы заменить собой разрушенную церковь, стать духовной опорой народа, она должна была возвыситься до этой своей святой миссии» [Астафьев 1997: 308]. Литература, исходя из такого понимания её священной миссии, приобретала воспитательный характер. Необходимо научить советского человека жить правильно, а скорее, праведно, то есть в соответствии с христианскими, моральными и экологическими нормами.

Дидактизм в «деревенской прозе» – закономерное следствие особого понимания писателями своей художественной задачи. Посредством утверждения крестьянской культуры казалось возможным и пробуждение в советском человеке его духовных основ; «деревенская проза», по убеждению О. Славниковой, должна была «выявить образ Божий в пресловутом «советском

человеке» [Славникова 1999: 199]. Широкая публика нередко «упрощала» прозу писателей-«деревенщиков», видя в ней лишь наивные мечты авторов о возможности воскрешения гармоничного мира крестьянской Руси. Однако, как утверждал В. Распутин: «Дело совершенно не в защите старой деревни... Речь идет о духовном мире миллионов людей, который преобразуется, уходит и завтра будет уже не таким, как сегодня. Кто как не писатель запечатлеет этот нелегкий процесс».

Моральные и религиозные ценности в астафьевской прозе неразрывно связаны с ликом русской деревни, образами предков – духовных наставников. Старшему поколению довелось многое пережить и не растратить духовное богатство; даже в самые критические моменты русскую деревню охраняли её верные сыновья, которые достойно и смиренно принимали все удары судьбы. Очерченность пространства деревни создавала благоприятную атмосферу для того, чтобы сформировать коллективное представление о гармоничном укладе жизни. «Лад» русской деревни не мыслился без почитания старших, бережного отношения к природе, преклонения перед Богом.

В повести **«Последний поклон»** (1971) из одноименного цикла рассказов сквозь призму с любовью описанных природных образов родной деревни раскрывается главная тема – система ценностей поколений. «Буря пролетела над землей! Смешались и перепутались миллионы человеческих судеб... а тут как висел настенный шкафчик из досок и на нем ситцевая занавеска в крапинку, так и висит» [Астафьев 1994: 336]. Время будто застыло в уютом мире деревушки, стихия прогресса не коснулась самого дорогого для героя повести – его родинки, духовного пристанища. «Старый дом», «щелястые половицы», «дряхлый пол, проеденный мышами по углам» кажется герою чем-то сокровенным, он и входит в дом, словно в храм, «боясь потревожить прохладный покой». Мотив возвращения героя в родной дом связан с библейской легендой о блудном сыне, в чьем лице мы видим пример обращения к Богу, пример раскаяния.

Образ бабушки – центральный в произведении. Она хозяйка дома, хранительница семейного очага, вместе с тем она связующее звено между миром земным и небесным. Силами её молитвы вернулся внук с войны, ее благодетель освещала добром родной

край, смягчала души («и отношение к добру у меня теперь совсем другое»). Суровые жизненные обстоятельства и преграды не озлобили душу бабушки, а напротив, раскрыли в ней высшие духовные качества, такие как смирение, трудолюбие, сопереживание, милосердие.

Жестокость современного мира показана в отказе начальника отдела кадров на просьбу героя съездить на похороны к бабушке: «Не положено. Мать или отца – другое дело, а бабушек, дедушек да кумовей...» [Астафьев 1994: 338]. Выявляются ценностные ориентиры мира города и деревни: в первом случае главное – соблюдение фиксированных правовых порядков, исполнение намеченного плана, во втором случае – преклонение перед старшими, исполнение морального долга.

Высказанная одной из героинь повести «Деньги для Марии» мысль о том, что все люди родом из деревни «только одни раньше, другие позже, и одни это понимают, а другие нет» заставляет задуматься об общей судьбе русского народа. Определение «русского» очень условно, ибо оно указывает, прежде всего, на праведность, духовное богатство, а не национальную принадлежность. Чуть позже Распутин отметит: «Как бы хотелось призвать к старому нравственному правилу: нельзя мне поступать дурно, ибо я русский» [Распутин 1994: 434].

Опираясь на общие представления писателей-«деревенщиков» о художественных образах лада и гармонии В. Астафьев и В. Распутин по-своему предлагают стратегии поиска гармоничного существования человека, оказавшегося на сломе рубежа веков. Как мы видим, гармоничный мир не мыслился писателями без соблюдения христианских заповедей, которые легли в основу сотворения мира. Праведная жизнь русской деревни получает шанс на обретение счастливого будущего, так как следует высшим заветам. В то время как городская жизнь «затуманивает», отдаляет человека от малой родины, и, как следствие, прерывается связь поколений, теряется представление о должном миропорядке.

Осознание несбыточности мечты о возможности повторения золотого века крестьянской Руси заставляет писателей активнее искать новые способы привлечения современного поколения к культуре и быту традиционной русской деревни. Однако с годами все же усиливается трагическое звучание в «деревенской

прозе», авторы столкнулись с неизбежностью перемен. Прежние варианты гармонизации современного мира, предложенные «деревенщиками» перестали удовлетворять общество. Так вскрываются главные «тупики» выдающегося литературного течения второй половины XX века.

Литература

Астафьев, В. П. Собрание сочинений : в 15 т. Т. 8 / В. П. Астафьев. – Красноярск : Офсет, 1997. – 308 с.

Белов, В. Лад. Очерки о народной эстетике / В. Белов. – М. : Молодая гвардия, 1989.

Ковтун, Н. В. «Деревенская проза» в зеркале утопии / Н. В. Ковтун. – Новосибирск : Изд-во СО РАН, 2009. – 494 с.

Лейдерман, Н. Почему не смолкает колокол / Н. Лейдерман // Урал. – 1988. – № 2.

Распутин, В. Собрание сочинений : в 3 т. Т. 3 / В. Распутин. – М. : Молодая гвардия, 1994. – 567 с.

Распутин, В. Что в слове, что за словом? / В. Распутин. – Иркутск : Вост.-Сиб. кн. изд-во, 1974.

Славникова, О. Деревенская проза ледникового периода / О. Славникова // Новый мир. – 1999. – № 2. – С. 199.

Солженицын, А. Речь в Международной академии философии / А. Солженицын // Звезда. – 1994. – № 6. – С. 48.

Солженицын, А. Слово при вручении премии Солженицына Валентину Распутину 4 мая 2000 года / А. Солженицын // Новый мир. – 2000. – № 5.

Флоренский, П. Имена / П. Флоренский. – М. : Эксмо-пресс, 1998. – С. 662.

**К проблеме определения границ «визуальной поэзии»
на примере творчества Генриха Сапгира**

Аннотация. Статья посвящена различным мнениям в литературоведении относительно феномена визуальной поэзии. Описаны точки зрения Михаила Гаспарова, Дарьи Ильговой, Юрия Орлицкого, Дарьи Суховой и Сергея Бирюкова, а также совершается попытка определить, к какой из концепций близко творчество Генриха Сапгира

Ключевые слова: визуальная поэзия; визуализированная поэзия; фигурные стихи; литература андеграунда; русская поэзия; русские поэты; поэтическое творчество; поэтические жанры

Сведения об авторе: Волкова Елена Евгеньевна, аспирант Алтайского государственного педагогического университета (Барнаул).

Научный руководитель – д-р филол. наук, проф. Худенко Елена Анатольевна

Volkova E. E. (Barnaul, ASPU)

**On the Problem of Defining the Boundaries of “Visual Poetry”
by the Example of the Work of Heinrich Sapgir**

Abstract. This article is devoted to different points of view on visual poetry phenomenon in Literature. Perspectives of Mikhail Gasparov, Evgeniy Stepanov, Darya Ilgova, Yuriy Orlitskiy, Darya Suhovey and Sergey Biryukov are described. This article attempts to define which concept is the main for art of Genrikh Sapgir.

Keywords: visual poetry; visualized poetry; curly verses; underground literature; Russian poetry; Russian poets; poetic creativity; poetic genres

About the author: Volkova Elena Evgenyevna, Postgraduate Student of the Altai State Pedagogical University (Barnaul)

На данный момент в исследовательской среде нет единого мнения о визуальной поэзии, сейчас она представляет собой область использования многозначных, а иногда и противоречивых понятий. Не всегда разделяются понятия визуальной, фигурной, графической поэзии, зачастую их используют как синонимы или даже как антонимы. Существуют разные, иногда полярные точки зрения на это явление, но действительность такова, что стихи становятся все более непроницаемыми, поэтический язык все больше усложняется в том числе и за счет средств визуализации.

Игнорировать этот процесс невозможно, мы попробуем обозначить существующие точки зрения на данный вид литературы и место поэзии Генриха Сапгира в этом процессе.

Михаил Гаспаров в книге «Русский стих начала XX века в комментариях», посвященной разнообразию возможных стихотворных форм, не называет самого термина «визуальная поэзия», явно не выделяя ее как отдельный вид. Гаспаров осуществляет стиховедческий подход к текстам и стихами называет, в первую очередь, все то, что написано в столбик, а не в строчку: «Это прежде всего речь, четко расчленённая на относительно короткие «ряды», отрезки, соотносимые и соизмеримые между собой» [Гаспаров 2001: 6]. Согласно этому подходу, действительно, сложно и выделить визуальную поэзию как некий самостоятельный вид, и назвать некоторые субъекты собственно поэзией. Для нашей работы важен тот факт, что звучит формула «стихи для глаза», то есть те, которые теряют свою специфику при воспроизведении на слух. К таким текстам исследователь относит фигурные стихи, палиндромы – «самый яркий образец стихов для глаза» и конкретную поэзию, которую, по мнению автора можно назвать и конкретной прозой тоже, потому что при прочтении теряются определяющие для поэзии признаки: «...раз нет заданной последовательности чтения, то подавно нет и какой бы то ни было предсказуемости отрезков текста» [Гаспаров 2001: 32]. Визуальный элемент в таких стихах Гаспаров считает скорее декоративным, нежели формообразующим приемом («Запоздалый ответ» В. Брюсов) или называет стихотворным фокусом, за предсказуемость и погоню за эпатажем («Веер» С. Третьяков, «Ромб» Э. Мартов).

Интересно, что визуальный элемент в акростихах Гаспаров считает важной деталью поэтического текста: «Акростихи – не просто украшения, они подчеркивают стихоразделы, членение текста <...> акростих стал средством подчеркнуть (и в то же время скрыть) имя автора или адресата. Соответственно, главным приютом акростихов стала альбомная, мадригальная поэзия, бытовая периферия литературы.» [Гаспаров 2001: 24]. В главе «Мелодическая и интонационная графика» автор задается вопросом, нельзя ли с помощью тех же типографских средств передать еще какие-нибудь, более сложные особенности интонации стиха, и

приводит в пример «лесенку» А. Белого, В. Маяковского и других футуристов. Визуальность этих текстов очевидна, однако здесь автор настаивает на ее смысловой нагрузке, а не украшательстве, как в случае фигурных стихов.

Исследователь Дарья Ильгова, не только говорит о проблеме существующей лакуны в терминологии по этой теме, но и предлагает перестать рассматривать визуальную поэзию именно как вид литературы: «...зачастую ставят перед собой цель вписать визуальную поэзию как жанр в рамки литературной традиции, акцентируя внимание, в основном, только на взаимодействии двух медиа – вербального и визуального. Однако визуальная поэзия объединяет в себе не только вербальную и визуальную составляющие, но также многие другие культурологические аспекты: например, влияние историко-культурного контекста, первичность и вторичность формы и содержания, проблема синтеза искусств, а также игровое начало в визуальной поэзии» [Ильгова 2021: 215]. В статье «Визуальная поэзия как игра», она делает акцент на игровом начале и приводит примеры из искусства дадаизма, поэзии блэкаута, поэтов русского андеграунда, среди которых появляется и фигура Г. Сапгира. Автор выделяет следующие элементы игры в визуальной поэзии: смеховое начало (образцы блэкаутов А. Черкасова или заикалки А. Дмитриева), игровая взаимосвязь рисунка и текста (стихотворения Сапгира или каллиграфемы и рисунки Д. Авалиани), нестандартном сочетании букв и звуков (стихотворения Р. Никоновой или М. Перельмана), а также визуальные поэтические пародии (пародию И. Алехина на аудиальные поэтические эксперименты С. Бирюкова) и шуточные комментарии, которыми авторы сопровождают свои произведения.

Исследователь современной поэзии и знаток русской авангардной традиции Юрий Орлицкий придерживается, с одной стороны, очень радикальной точки зрения, утверждая, что невозможно провести черту между поэзией и изобразительным искусством – «стихами для глаза», музыкой – «стихами для слуха» и в некоторых случаях даже между поэзией и прозой. Графическое представление в установленной автором форме оказывается необходимым не только для правильного прочтения, расстановки пауз и т. д., как считает традиционное стиховедение, но и для создания определенного графического образа. Автор называет,

приводя примеры, многочисленные способы визуализации текста (от непривычного использования пробелов до выравнивания текста на странице) Начиная с самых простых, казалось бы, почти незаметных приемов, таких как использование прописных и строчных букв, автор завершает обзор парадигматическими стихами, отмечает тяготение современных авторов к фигурным стихам («Фриз разрушенный» Г. Сапгира) и в финале говорит о сложнейших «партитурах» С. Бирюкова, А. Горнона, Вс. Некрасова. Такое широкое применение различных приемов визуализации значительно расширяет исследовательское поле и «позволяет вновь поставить вопрос о природе и границах стиха и изобразительного искусства, а точнее – об относительном характере этих границ <...> не только для синтетического искусства, которое крайне условно именуется визуальной поэзией, но и для лирической поэзии в целом, синтетическую природу которой позволяет понять именно визуализация» [Орлицкий: URL]. Эта концепция с одной стороны похожа на гаспаровскую, где визуальной поэзии в принципе не существует, с другой стороны полностью ей противоречит, так как вся литература и, в частности поэзия, познается через визуализацию.

Похожее направление у исследовательской работы на соискание степени Дарьи Суховой, которая рассказывает о графике современной поэзии. Сама Дарья выделяет три концепции стихотворной речи: традиционную поэзию (деление «на строки в соответствии с ритмом и рифмой, соответствие строфической организации пунктуационной, тенденция начинать каждую строку с заглавной буквы и т. д.»), визуальную поэзию в чистом виде (поэтическое содержание реализует себя в виде конкретной формы, в которую заключается стихотворный текст) и «визуализацию стиха как способ передачи информации» – особенности ясны из названия, у Орлицкого для подобного появляется термин «визуализированные» стихи. Суховой говорит о своей работе как о первом исследовании графики невизуальной поэзии, и одним из примеров приводит прием Г. Сапгира – «слоистику», называя его синтаксически-лингвистическим. С этим утверждением сложно спорить, как и с тем, что прием этот несет в себе изобразительность, тем не менее автор настаивает на его невизуальной природе. Подобное противоречие как раз снимается в концепции Юрия Орлицкого.

Сергей Бирюков выделяет 5 видов визуальной поэзии: первая группа – акrostихи, месостихи и лабиринты, вторая – моностихи, третья – анаграммы и перераспределение, четвертая – палиндром, и в последнюю категорию объединены визуальные системы и фигурные стихи. Автор утверждает: анализ фигурных стихов не вызывает особого труда и в целом соответствует поэтике (что, например, противоречит утверждению Гаспарова, что форма в данном случае украшение, фокус и не более). Бирюков обращает внимание, что меняется способ прочтения этих текстов, по неволе появляются длинные паузы, замедления, ускорения, как будто в чтении хочется соблюсти очертание фигур. Такая точка зрения на визуальную поэзию необычайно интересна, так как бытует мнение, что она бытует исключительно как изобразительное искусство, зафиксированное в исходной плоскости материала и невозпроизводимое голосом. Бирюков же, исполняя голосом свои визуальные творения, переводит данное явление в область перформанса. Подобное в текстах Сапгира находит Татьяна Семьян: «Сапгир в книге «Тактильные инструменты» предложил новый жанровый вид литературного текста, безусловно, синкретичного, потому что основу текстовой организации книги составляют принципы перформанса – современного вида акционистского искусства, определяемого как публичный жест» [Семьян 2009: 9].

О визуальном генезисе поэзии говорит и Андрей Вознесенский, объясняя происхождение своих идеом: «Поэт мыслит образами. И, не оформляясь еще в слова, в сознании возникают изобразы стиха» [Вознесенский 1970: 156]. Бирюков, называет разноцветные буквицы и заставки в древнерусских сборниках предисторией русской визуальной поэзии. Это явление, говорит автор, всегда было в культуре, потому что всегда существовали черновики поэтов с зачеркиваниями и рисунками на полях (черновики Пушкина), но только недавно явление приобрело название. Нам, как исследователям творчества Сапгира, интересен тот факт, что у поэта есть цикл «Черновики Пушкина», где он называет Александра Сергеевича учителем и предтечей авангарда, находит в его стихах соответствующие приемы, а сам цикл представляет собой дописывание, домысливание за автором, где Сапгир тоже находит элементы изобразительности, например в стихотворении «Надпись на фонтане», комментируя следующим образом:

«...ряд черточек на манер текущего ручья, написан рукою Пушкина» [Сапгир: URL].

Поэт – медиатор между являющимися ему образами и читателем, его задача – перевести, переложить их на бумагу, облачить их в слово. «Мысль изреченная есть ложь», слово не может вместить в себя то огромное, что видится творцу. Возможно, желание запечатлеть стихи в их первозданном, являющемся виде – это попытка приблизить их к первообразу в голове поэта, и тем самым сократить путь читателя к пониманию текста. Да, этот способ не столь привычен для читателя, как понятные и знакомые «кубики» катренов, но что, если дело только в привычке и современные поэты, массово визуализируя свои тексты, не отгораживаются таким образом от читателя стеной непроницаемости, а, наоборот, формируют новый язык?

Относительно исследуемого нами творчества Сапгира, хотим прояснить некоторые вопросы. Стоит ли выделять визуальную поэзию как самостоятельный жанр или как самостоятельный вид искусства? Можно ли считать визуализированную поэзию полноценно визуальной? Есть ли разделение между визуальной поэзией и, собственно, изобразительным искусством? Где проходит эта граница? Сапгира всегда интересовал вопрос границ, в том числе жанровых: он берет твердую форму, например, сонет, и начинает трясти его, проводить всевозможные эксперименты, наблюдая, что же будет с этими «незыблемыми» границами. Для его творчества границы необходимы, но как раз для того, чтобы их нарушать. Если говорить об отделении поэзии от прозы или её же от музыки или изобразительного искусства, то и здесь мы видим свойственную для Сапгира стратегию: переходить в одном произведении от стихов к прозе и обратно (книга «Монологи»), активно использовать и традиционные изобразительно-выразительные средства, и акционистские компоненты («Тактильные инструменты»). Из сказанного выше следует, что в творчестве Сапгира в полной мере проявились признаки литературы как искусства синтетического, о чем и говорит Юрий Орлицкий.

Литература

Бирюков, С. Е. Зевгма: Русская поэзия от маньеризма до пост-модернизма / С. Е. Бирюков. – М. : Наука, 1994. – 288 с.

Вознесенский, А. А. Тень звука / А. А. Вознесенский. – М. : Молодая гвардия, 1970. – 264 с.

Гаспаров, М. Л. Русский стих начала XX века в комментариях / М. Л. Гаспаров. – М. : Фортуна Лимитед, 2001. – 288 с.

Ильгова, Д. А. Визуальная поэзия как игра / Д. А. Ильгова // Верхневолжский филологический вестник. – 2021. – № 4 (27). – С. 214-219.

Ильгова, Д. А. Визуальная поэзия: к вопросу о терминологии / Д. А. Ильгова // Литературный журнал «Дети Ра». – 2021. – № 3. – С. 56.

Орлицкий, Ю. Б. Визуальный компонент в современной русской поэзии / Ю. Б. Орлицкий. – URL: <https://scibook.net/teoriya-literaturyi-istoriya/orlitskiy-vizualnyi-komponent-sovremennoy-17039.html> (дата обращения: 24.04.2022). – Текст : электронный.

Сапгир, Г. В. Черновики Пушкина / Г. В. Сапгир. – URL: <http://sapgir.narod.ru/texts/magazines/mag8.htm> (дата обращения: 24.04.2022). – Текст : электронный.

Семьян, Т. Ф. Телесность в книге Г. Сапгира «Тактильные инструменты» / Т. Ф. Семьян // Полилог. – 2009. – № 2. – С. 8-13.

Суховей, Д. А. Графика современной русской поэзии : дис. канд. филол. наук / Суховей Д. А. – СПб., 2008. – 271 с.

УДК 821.111(Эджуорт М.)

Говоркина А. Ю. (Екатеринбург, УрГПУ)

Творчество Марии Эджуорт в оценках английских и русских писателей первой половины XIX века

Аннотация. В статье уточняется значение творческой деятельности Марии Эджуорт в ирландском литературном процессе первой половины XIX в. Выявляется созвучие романов писательницы и поэтического наследия Т. Мура. В ходе обзора научных работ отечественных литературоведов уточняется представление о влиянии прозы М. Эджуорт на творчество В. А. Жуковского и И. С. Тургенева.

Ключевые слова: ирландская литература; ирландские писательницы; национальная специфика; нравоописательные романы; литературное творчество; литературные жанры; литературные сюжеты; литературные образы

Сведения об авторе: Говоркина Анна Юрьевна, студент Уральского государственного педагогического университета (Екатеринбург)

Научный руководитель – канд. филол. наук, доц. Макарова Людмила Юрьевна

Govorkina A. Yu. (Ekaterinburg, USPU)

Creativity of Maria Edgeworth as Assessed by English and Russian Writers of the First Half of the 19th Century

Abstract. The article clarifies the significance of Mary Edgeworth's creative activity in the Irish literary process in the first half of the 19th century. The consonance of the novels of the writer and the poetic heritage of T. Moore is revealed. In the course of the review of scientific works of domestic literary critics, the idea of the influence of M. Edgeworth's prose on the work of V. A. Zhukovsky and I. S. Turgenev.

Keywords: Irish literature; Irish writers; national specifics; moral novels; literary creativity; literary genres; literary plots; literary images

About the author: Govorkina Anna Yurievna, Student of the Ural State Pedagogical University (Ekaterinburg)

На протяжении длительного периода с XII по XVIII вв. Ирландия была одна из самых угнетенных стран Западной Европы. Политика подавления, проводимая Англией, привела к тому, что значительно ухудшилось социально-экономическое состояние страны: по причине колонизации плодородных земель ирландский

народ неоднократно переживал периоды голода. Ирландцы испытывали притеснения и в языковом плане: национальный язык замещался английским, и это обстоятельство не могло не повлиять на ирландскую культуру и литературу: такой языковой переход грозил растворением ирландской культуры в английской.

И, вероятно, именно историческая ситуация, складывавшаяся в течение нескольких веков в Ирландии, обусловила к рубежу XVIII–XIX вв. актуальность вопроса о национальной специфике ирландской литературы. В статье «Национальная специфика англо-ирландской литературы» С. Е. Шеина размышляет об этом в связи с трудностью разграничения ирландской и английской литератур. Исследовательница полагает, что проблема разграничения заключается в том, что Ирландия долгое время была частью Британии, ирландский язык был заменен на английский, соответственно произведения литературы создавались не на ирландском языке, а сложившиеся литературные традиции были трансформированы или же утеряны. При этом ирландская литература не «растворилась» в английской, сохранила свои особые черты. С. Е. Шеина пишет: «Что же отличает англо-ирландские художественные произведения от другой европейской литературы? Начнем с того, что многие ирландские писатели подчеркивали собственную национальную принадлежность, снабжая свои произведения названиями и подзаголовками типа “Ирландская повесть” или “Ирландские мелодии”» [Шеина 2007: 85-91]. Таким образом, можно убедиться, что для ирландской литературы рубежа XVIII–XIX вв. значимой считалась проблема национальной идентичности. Писателям было важно отстоять и максимально подчеркнуть ирландскую самобытность, свободолюбивый дух. Очень ответственным для писателей и поэтов, осознающим бедствия колонизации, являлся процесс сохранения традиций и продолжения развития без ассимиляции с литературным процессом Англии. С. Е. Шеина особо отмечает роль Марии Эджуорт в ирландской литературе этого непростого для общества периода: «Мария Эджворт (1767–1849) стала первой ирландской романисткой переходной эпохи. Она первой затронула тему трудной исторической судьбы Ирландии, впоследствии ставшую одной из ведущих в национальной литературе. Мария Эджворт в романе «Замок Рэкрент» (1800) рассказывает историю четырех

поколений ирландских помещиков. Роман «Вдали отечества» продолжает тему разорения ирландских землевладельцев, проматывающих свои доходы в Англии и обрекающих крестьян на полную нищету» [Шейна 2007: 85-91]. Благодаря такой емкой характеристике творчества М. Эджуорт мы понимаем, что тема Ирландии, освещение важных для ее народа проблем были ключевыми в творчестве писательницы, поэтому не возникает сомнения в том, что рядом исследователей романы М. Эджуорт определяются как «ирландские».

По мнению отечественных литературоведов А. А. Бельского, Б. Г. Реизова и Н. М. Демуровой, Мария Эджуорт верила в возможность установления культурного союза между Ирландией и Англией, основанного на равноправии и взаимопонимании. Ее романы «Замок Рэкрент» и «Вдали отечества» были призваны познакомить английского читателя с культурой Ирландии, ведь это было так необходимо в период, когда в сознании англичан формировались нелестные стереотипные представления об ирландцах, что могло вести лишь к усугублению конфликта. Романы Марии Эджуорт были своевременны и поэтому так нужны ирландской культуре.

Идея национального самосознания нашла отражения в творчестве и других ирландских писателей – современников Марии Эджуорт. Так Томас Мур, как и Эджуорт, обращался к народным ирландским мотивам. Это дает исследователям повод для сравнения их творчества. Данный вопрос затрагивается, например, в диссертации У. Я. Гибибейли «Романтический поэт Томас Мур и его современники». В данной работе Гибибейли отражает особенности становления ирландской литературы того периода в условиях запрета ирландского языка и перехода национальной литературы на английский язык. Автор отмечает разрыв литератур разных периодов, а именно созданной на ирландском языке классической литературы и литературой нового времени на английском языке. Однако в диссертации отмечается: «Именно в XIX веке получил большой размах перевод на английский язык увековечивавших древние традиции произведений ирландской литературы и поэзии. С этой точки зрения говорить об уничтожении посредством английского языка ирландской литературы, вставшей на путь развития, была бы неправильно» [Гибибейли

2009: 147-151]. На основании суждения литературоведа мы можем сделать вывод, что несмотря на запрет ирландского языка, ирландская самобытная литература развивалась, сохраняя и продолжая вековые традиции. Оба писателя, Томас Мур и Мария Эджуорт, творили в такой сложный для национальной культуры период. Гиббейли пишет: «...как и Эджуорт, завоевавшая имя первой ирландской романистки переходного периода, так и Томас Мур стал первым поэтом этого периода» [Гиббейли 2009: 147-151]. Таким образом, мы понимаем, что творчество Марии Эджуорт вписывается в историко-литературный контекст рубежа XVIII–XIX вв. и первой половины XIX в., когда проблемы национальной идентичности были наиболее важными в творчестве ирландских авторов. Но если Томас Мур отражал данную проблему в поэзии, то Мария Эджуорт поднимала эту проблему в прозе.

Прозу Марии Эджуорт можно рассматривать не только в аспекте самоопределения ирландской литературы. Ее романы привлекли внимание шотландца и английского писателя Вальтера Скотта, который только приступил к разработке жанра исторического романа. Вальтер Скотт высоко ценил творчество Марии Эджуорт, он находился с ней в дружеских отношениях и поддерживал переписку. Мария Эджуорт сильно повлияла на него, поскольку благодаря ее романам, в которых очень точно и детально запечатлен нрав и быт ирландского народа, что стало ценным для В. Скотта в его собственном художественном поиске. В предисловии к роману «Уэверли» Вальтер Скотт писал: «...своими прекрасными зарисовками ирландских типов необыкновенно способствовавшая ознакомлению англичан с веселым и добросердечным характером их соседей-островитян, – и, право же, можно считать, что она сделала для укрепления Британского Союза больше, нежели все законодательные акты» [Скотт 1814]. Нужно также отметить, что романы М. Эджуорт и В. Скотта развивались в разных направлениях: если Вальтер Скотт углубился в исторический роман, то для Марии Эджуорт было важно передать быт и нравы ирландского народа, показать характер народа таким, каким он явился в прошлом и обнаруживает себя в настоящем.

Творчество Марии Эджуорт обратило на себя внимание не только английских современников, но и русских писателей. Впервые с произведениями Марии Эджуорт русского читателя

познакомил В. А. Жуковский на страницах журнала «Вестник Европы». Он перевел на русский язык ее повести для детей и взрослых, которые в течение столетия печатались в различных журналах. В статье «Мария Эджуорт в контексте творчества Жуковского» Э.М. Жиякова ставит вопрос о значении прозы Марии Эджуорт в становлении и развитии Жуковского-прозаика. В работе уточняется информация о повести Марии Эджуорт «Прусская ваза», переведенной В. А. Жуковским на русский язык. Тема крепостного права, затронутая в этой повести, обретала свою актуальность и в России. «Повесть М. Эджворт приобщала В. А. Жуковского к проблемам реальной истории и обучала способам ее изображения», – утверждает Э. М. Жияковой. В. А. Жуковский, работая над переводами повестей ирландской писательницы, стремился к сохранению «разносторонней характеристики, объемного портрета исторического лица». [Жиякова 2007: 62-74]. При этом переводчик, сохраняя местный колорит, русифицирует некоторые слова, чтобы они были понятны русскому читателю. Э. М. Жиякова характеризует новизну и в характере освещения конфликта и облика героев: «Позиция М. Эджворт отмечена стремлением к рационально взвешенному выявлению и объяснению случившегося конфликта: описание злодейского подлога, ареста невинного человека, несправедливого гнева короля уравнивается в процессе повествования картиной судебного разбирательства, осознания Фридрихом несправедливости своего подозрения и освобождения из-под стражи офицера Ланицкого. В. А. Жуковский же ставит акцент на нравственно-этическом аспекте конфликта, на выявлении драматизма самой ситуации», – пишет она [Жиякова 2007: 62-74]. Таким образом, работая над переводами произведений Марии Эджуорт, В. А. Жуковский усложнял формы изображения исторических реалий, лиц и портретов, освещал характер конфликта в рамках романтического художественного мышления.

Мария Эджуорт создала особый тип романов, и тем самым привлекла внимание еще одного русского писателя – И. С. Тургенева. В диссертации А. Ю. Саркисовой «И. С. Тургенев и английский роман о “Дворянских гнездах”»: поэтика усадебного романа» проводятся параллели между романами М. Эджуорт

«Елена» и Тургенева «Рудин», а именно исследовательница подчеркивает схожесть либеральной идеологии, отраженной в обоих романах. Сопоставляются и образы, отраженные в данных произведениях. «Центральный в романе Эджворт образ Елены мог быть интересен Тургеневу в связи с проблемой становления характера. В основе нравственного сюжета «Елены», <...>, лежит история личностного самосознания героини, процесс формирования личности», – пишет А. Ю. Саркисова [Саркисова 2009: 16-18]. На примере романа Эджуорт исследовательница отмечает, что «просветительский английский роман, актуализирующий проблемы нравственного воспитания личности, образования души, оказывался важен в процессе жанрового развития русской литературы в преддверии взлета русской психологической прозы» [Саркисова 2009: 16-18]. Кроме того, А. Ю. Саркисова сравнивает роман «Замок Рэкрент» М. Эджуорт и «Записки охотника» И. С. Тургенева в аспекте изображения крестьянства. «Новаторством двух авторов, – пишет А. Ю. Саркисова, – в развитии своих национальных литератур стало изображение народа, открытие личности в крестьянине. Обращаясь к признанным в Европе идеалам ценности личности и гуманизма, может быть, именно в традиционно патриархальной Ирландии И. С. Тургенев обнаружил своеобразный аналог русской ситуации, и опыт М. Эджуорт в изображении крестьянства, то “уважение, с которым она рассуждала о простых людях”, обретали особую ценность» [Саркисова 2009: 16-18]. И И. С. Тургенев, и М. Эджуорт поставили себе задачей показать свои народы в их самобытной и уникальной культуре, передать нравы народа, чтобы читатель в свою очередь по-новому взглянул на народ: русский читатель на крепостного крестьянина, английский читатель на угнетенного ирландца.

Итак, как мы можем убедиться, проза Марии Эджуорт занимает важное место в историко-литературном процессе 1800–1850 гг. Писательница затрагивала значимые для своей национальной литературы проблемы, которые нашли отражение и в творчестве ее современников, как Томас Мур. Нравоописательные романы М. Эджуорт оказали влияние не только на шотландца и английского писателя Вальтера Скотта, но и на русских писателей В. А. Жуковского и И. С. Тургенева. Это свидетельствует о при-

знанной оригинальности ирландской романной традиции, об интенсивности русско-английских литературных связей и о той серьезной роли, которую сыграли произведения писательницы в развитии прозы в первой половине XIX столетия.

Литература

Бельский, А. А. Мария Эджуорт / А. А. Бельский // Бельский А. А. Английский роман 1800–1810-х годов. – Пермь, 1968. – С. 7-47.

Гиббейли, У. Я. Романтический поэт Томас Мур и его современники / У. Я. Гиббейли // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. – 2009. – № 12. – С. 147-151.

Демурова, Н. М. Мария Эджворт и ее ирландские романы / Н. М. Демурова // Эджворт М. Замок Рэкрент. Вдали отечества. – Москва : Наука, 1972. – С. 353-378.

Жилякова, Э. М. Мария Эджворт в контексте творчества В. А. Жуковского / Э. М. Жилякова. – Текст : электронный // Жуковский и время : сборник статей. – Томск, 2007. – С. 62-74. – (Русская классика: исследования и материалы; вып. 4). – URL: <http://vital.lib.tsu.ru/vital/access/manager/Repository/vtls:000388053> (дата обращения: 25.03.2022).

Реизов, Б. Г. Творчество Вальтера Скотта / Б. Г. Ревизов. – Москва : Художественная литература, 1965.

Саркисова, А. Ю. И. С. Тургенев и английский роман о «Дворянских гнездах»: поэтика усадебного романа : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Саркисова Анна Юрьевна ; [Место защиты: Том. гос. ун-т]. – Томск, 2009. – 26 с.

Скотт, В. Уэверли / В. Скотт. – Текст : электронный // Собрание сочинений : в 20 т. Т. 1. – Москва, 1960. – URL: https://royal-lib.com/read/skott_valter/tom_1_ueverli.html#0 (дата обращения: 19.03.2022).

Своеобразие хронотопа в сказках С. Г. Писахова

Аннотация. Степан Писахов – выдающийся писатель-сказочник начала XX века. Особенностью его творчества является своеобразный «писаховский» мир Русского Севера. Многих исследователей волнует вопрос самобытной организации времени и пространства в произведениях архангельского автора. В сказке действительность северного края сталкивается с фантастикой. Это обстоятельство выделяет творчество писателя. Данная статья посвящена исследованию художественного пространства и времени в сказках С. Г. Писахова. Главным теоретическим материалом для анализа произведений северного писателя явилась работа Д. С. Лихачева «Теория сказочного хронотопа». Особое внимание в исследовании уделено анализу психологии жителей деревни Уймы, представляющих поморскую культуру. Вместе с тем в работе представлены сведения, позволяющие говорить о том, что события действительности становились материалом для сказок С. Г. Писахова.

Ключевые слова: хронотопы; авторские сказки; сказочная условность; Русский Север; поморская культура; русские писатели; писатели-сказочники; литературное творчество; литературные жанры; литературные сюжеты; литературные образы

Сведения об авторе: Гринь Анастасия Дмитриевна, студент Уральского государственного педагогического университета (Екатеринбург)

Научный руководитель – канд. филол. наук., доц. Петров Илья Вадимович

Grin A. D. (Ekaterinburg, USPU)

The Peculiarity of the Chronotope in the Fairy Tales of S. G. Pisakhov

Abstract. Stepan Pisakhov is an outstanding storyteller writer of the early twentieth century. A feature of his work is a kind of “pisakhovsky” world of the Russian North. Many researchers are concerned about the question of the original organization of time and space in the works of the Arkhangelsk author. In the fairy tale, the reality of the northern region collides with fiction. This circumstance distinguishes the work of the writer. This article is devoted to the study of artistic space and time in S. G. Pisakhov’s fairy tales. The main theoretical material for the analysis of the works of the northern writer was the work of D. S. Likhachev “The theory of the fabulous chronotope”. Special attention in the study is paid to the analysis of the psychology of the

inhabitants of the village of Uyma, representing the Pomeranian culture. At the same time, the paper presents information that allows us to say that the events of reality became the material for S. G. Pisakhov's fairy tales.

Keywords: chronotopes; author's fairy tales; fabulous convention; Russian North; Pomeranian culture; Russian writers; fairy tale writers; literary creativity; literary genres; literary plots; literary images

About the author: Grin Anastasia Dmitrievna, Student of the Ural State Pedagogical University (Ekaterinburg)

Степан Писахов, по праву является одним из выдающихся писателей – сказочников начала XX века. Он родился в 1879 году в Архангельске. Его родители были поморами. Именно они приобщили мальчика к основам народной культуры. Первая сказка С. Писахова с характерным названием «Не любо – не слушай» была опубликована в 1924 году в сборнике «На Северной Двине». Уже в этом произведении и проявился особый – «писаховский» – мир русского Севера, и узнаваемый, и фантастический одновременно.

Русский Север предстает у С. Писахова, как край, населенный добрыми, свободолюбивыми, справедливыми и отзывчивыми людьми. В связи с этим, в произведениях можно наблюдать особый психологический мир, созданный писателем. О данном явлении в своей статье «Теория сказочного хронотопа» писал Д. С. Лихачев. Он утверждал, что в творчестве художников присутствуют общие законы психологии, выдуманные писателями, подчиняющие себе персонажей, создающие особую «психологическую среду», которая влияет на развитие сюжета. Действующие лица в произведении могут иметь свою психологию и особые типы реакции на события [Лихачев 1968: 77].

С. Писахов сумел отразить в своем произведении сам дух поморской культуры с ее уважением к человеку, с готовностью принять и обогреть любого путника, случайно забредшего в деревню. Подобное поведение мы видим у жителей деревни Уйма в ряде произведений С. Г. Писахова.

В той же сказке «Не любо – не слушай» описывается случай, как медведь обманом проник в деревню. Жители прогнали его, но, при этом, с собой дали съестные припасы: «... его с хохотом да с песнями робята за город прогнали. Медведь заплакал от

обида. Народ у нас добрый: дали ему вязку калачей с анисом, сахару полпуда да велели кой-когда за шаньгами приходить. ...» [Писахов 1985: 27].

Таким образом, мы видим особый психологический мир Русского Севера, созданный С. Писаховым в своих произведениях.

Прежде чем перейти к рассмотрению художественного пространства в сказках С. Писахова обратимся к теории. Д. С. Лихачев в своей статье «Теория сказочного хронотопа» отмечал, что строительным материалом для внутреннего мира художественного произведения является действительность на основе, которой создается мир, тесно связанный с представлениями писателя о том, каким он должен предстать перед читателем в его работах. Таким образом, исследователь отмечает, что действительность отражается в произведении одновременно косвенно и прямо. Косвенное отображение окружающего мира в произведении формируется при помощи художественного видения автора. Прямое воспроизведение действительности происходит, когда писатель неосознанно переносит во внутренний мир произведения явления и понятия свойственные своей эпохе [Лихачев 1968: 78].

Но, важно помнить, что мир художественного произведения воспроизводит действительность в условном варианте. По мысли Д. С. Лихачева литература берет только некоторые явления реальности и затем трансформирует их, стилистически организует и создает собственную систему, обладающую замкнутостью и закономерностями. Исследователь считает, что литература «переигрывает» действительность [Лихачев 1968: 79]. Таким образом, мир художественного произведения становится разнообразнее и богаче.

Данный теоретический материал можно отнести к творчеству С. Писахова.

Место действия в сказках всегда конкретно. С топографической точностью указываются прилегающие к Архангельску деревни и реки. Данный факт не является удивительным. Он связан с биографией самого С. Г. Писахова. Писатель часто путешествовал по своему краю, прекрасно знал названия множества городов и деревень, умел ощутить и передать в творчестве неповторимый колорит, свойственный каждому населенному пункту.

Так, в сказке «Не любо – не слушай» рассказчик точно воссоздает образ великой серверной реки: «... К примеру, река наша

Двина в узком месте тридцать пять верст, а в широком – шире моря. ...» [Писахов 1985: 25] И таких топосов можно привести множество. Во многих сказках указываются исторические названия находящихся рядом с Архангельском населенных пунктов: «... Перепилиху, вишь, кто-то в деревне Жаровихе обругал али в гостях не назвал самолутчей гостыюшкой. ...» [Там же: 143]; «... да дело вышло с теткой Бутеней, что в Лявле живет. ...» [Там же: 97]; «... Шли мы на пароходе с Мурмана, ...» [Там же: 148].

Более того, в сказках присутствует описание и более крупных географических объектов. Например, города Вардё в Норвегии и архипелага Новая земля. В итоге в ассоциативном ореоле его произведений и возникает образ Русского Севера с его суровой, величественной и почти легендарной красотой. Именно так космически масштабно в сказке «Не любо – не слушай» описывается белая ночь в Архангельске: «У нас летом солнце-то не закаты-ваются: ему на одном месте стоять скучно, ну, оно и крутит по небу...» [Писахов 1985: 26].

Читая сказки С. Писахова, складывается ощущение, что писателю важны не реальные обстоятельства, но попытка передать саму атмосферу поморской деревни. В итоге ситуация вполне закономерно переходит в сказочную условность.

Реальное словно перетекает в фантастическое в сказках С. Г. Писахова. Причем этот переход от действительности к вымыслу происходит почти незаметно. В мире сказок С. Г. Писахова географические объекты часто приобретают иное измерение, в котором перестают действовать обычные физические законы. Так, в сказке «На Уйме кругом света» деревня превращается в некое подобие летучего корабля. Она поднимается высоко над землей при помощи вечных ветров, которые припас Малина. «...Запасны ветры сгодились для дела. Я под Уймой в разных местах дыр навертел, а в дыры ветров натолкал. Уйму ветрами вызняло высоко над землей. ...» [Писахов 1985: 47]. Деревня как бы вывешивается над землей, и становится своеобразным летучим островом. И само движение оказывается также странным. Деревня стоит на месте, а земля под ней вращается: «... Уйма на ветрах на месте стала, а земля свой ход не менят, под нами поворачивается. ...» [Там же: 48].

Более того, земля выступает как одушевленное лицо. Планета повинуетя желаниям жителей деревни Уймы. Она сама показывает им разные страны: «...Земля нам разны места показыват в полной ясности...» [Писахов 1985: 48].

Примечательно упомянуть героев и их реакцию на происходящее событие. Они находятся над миром и смотрят на других сверху вниз: «... Сверху высмотрели житье-бытье в других краях. Сверху больше видать, все понятно. Много стран оглядели, а жить нигде не захотели, окромя нашей Уймы. Наш край и в старое время был самолучшим, кабы не полицейски да чиновники. ...» [Писахов 1985: 48]. Для С. Писахова Уйма является островком стабильности, знания, свободолюбия, справедливости, высокой морали. Возможно, жители деревни видят в себе представителей высших сил: «Учены собирали все, что в царей попадало, обсуждали и в книгу писали: из чего небо состоит. Нашу Уйму за небесну твердь посчитали. Те учены про небо вся-ки небылицы плели и настоящей сути небесной не знали. ...» [Там же: 49].

Складывается некое подобие утопии, в которой для простого народа творится правосудие, а не справедливых, жестоких, бесчувственных, ненасытных царей жестоко наказывают. «... Други бабы не отстатчицы, с приговором: хорошо дело не опоздано, давай в королей, царей палить всем худым, даже таким, о чем громким словом и не говорят...» [Писахов 1985: 49].

Интересно заметить, что под властью фантазии С. Г. Писахова происходит сказочное преломление событий, бывших в реальности. Покажем это на примере сказки «Звездный дождь». В этой сказке С. Г. Писахов описывает звездопад «Дракониды». Данный метеорный поток можно наблюдать осенью с 7 по 12 октября в Архангельске. Что соответствует времени и месту, указанному в сказке. «...По осени звездный дождь бывает ...» [Писахов 1985: 28]. Примечателен звездопад «Дракониды» тем, что в 1899 и 1933 годах падало десять тысяч звезд в час. Скорее всего данное событие из реальной жизни легло в основу сказки С. Г. Писахова и нашло свое преломление в его творчестве.

В этом явлении открывается суть самой северной природы, загадочной и таинственной. И весь быт народа словно подстраивается под эту непостижимую силу: «... Как только он зачаштит, мы его собирам, стараемся. Чашки, поварешки, ушаты, крынки,

ладки, горшки и квашни, ну, всяку к делу подходящу посуду вы-тащим под звездный дождь. ...» [Писахов 1985: 49]. Сама реальность оказывается сказочной.

В итоге, можно заключить, что в сказках С. Писахова сталкивается реальность окружающего мира и фантастика. Действительность отражается в произведении одновременно косвенно и прямо. При этом, важно упомянуть, прямое изображение реальности сказочно условно.

Время в сказках С. Писахова имеет свои особенности. Прежде чем перейти к его анализу обратимся к теоретическому материалу, сформулированному Д. С. Лихачевым в своей работе «Теория сказочного хронотопа». Исследователь отмечал, что время в произведении может трансформироваться под воздействием художественной фантазии писателя. Оно может идти быстро или медленно, прерывисто или непрерывно, охватывать столетия или часы и т. д. По мнению исследователя, изменение времени в произведении дает автору определенную «маневренность», открывает новые возможности для творчества и позволяет ему создать свой неповторимый художественный мир [Лихачев 1968: 76] Данное явление мы можем наблюдать в произведениях С. Г. Писахова.

Определим временной период в сказках С. Г. Писахова. Ш. Галимов в своей работе «Чувство времени» утверждает, что основной хронологический период, изображенный в сказках С. Г. Писахова, – это конец XIX – начало XX века [Галимов 1966: 17]. Но такое определение будет верным лишь отчасти. Реальные приметы жизни рубежа веков также органично входят в сказочный мир русского Севера, становятся его неотъемлемой частью.

В некоторых сказках автор упоминает телефоны. Данное средство связи было запатентовано в 1876 году. Но в сказке Писахова образ телефона связывает героя с миром живой природы: «А я после ягод да грибов, потягиваясь, повернулся по лесу, высмотрел медведей в логовах-берлогах. К медведям телефоны провел. Коли на охоту идтить, так сперва справиться, дома ли, чтобы занапрасно время не терять и самому не уставать. С ближним медведем я часто разговаривал. С повети позвоню, а медведь один, некому за него отговориться, что дома нету, ну, и мырчит: – М-м-м?» [Писахов 1985: 42]. Создается в итоге образ сказочного края, находящегося на переломе между прошлым и будущим.

Происходит своеобразное смешение исторических границ. В некоторых сказках нашла свое отражение война с Японией 1904–1905 года.

«... Японцы в нас снарядами да бомбами, снарядами да бомбами! ...» [Писахов 1985: 76]. Многие сказки С. Г. Писахова посвящены нашествию интервентов. «... Ну, вот было тако время, понаехали к нам инстервенты, да и инстервенток привезли, – тьфу! ...» [Там же 1985: 129]. Интервенция же на Севере происходила в период с 1918 по 1920 год. И рядом упоминаются походы Наполеона. Причем главный герой смог выгнать Наполеона из Москвы. «... Ну, с Наполеоном. Да я его тихим манером выпер из Москвы. Наполеона-то я сразу не признал. Вижу – идет по Москве офицеришко плюгавенькой, иззяб весь. ...» [Там же: 76].

Благодаря специфике сказочного мирообраза, С. Г. Писахов в своих произведениях с легкостью сближает разные исторические эпохи. Создается ощущение, что его герой архангельский мужик Сеня Малина – существовал везде и всегда. Это действительно обобщенный образ представителя русского народа. Он и современник писателя, но он же и участник событий, произошедших в далекие времена. Иногда он описывает события корни, которых уходят в глубь веков. Иллюстрацией данного высказывания может служить сказка С. Г. Писахова «Мамай». В ней происходит смешение времен. В сказке Мамай, воевода, живший в XIV веке, и Малина воюют с японцами в 1904–1905 годы.

«... Вот раз утресь увидал я с полатей, – идет на Мамае флот японской. ...» [Писахов 1985: 78].

В произведениях присутствует интересное сочетание и взаимодействие предметов и явлений, удаленных друг от друга временными рамками. Примером, иллюстрирующим данный факт, является сказка С. Г. Писахова «Мамай». В произведении одновременно существует историческая фигура Мамае и пароход Малины.

«...– Стой, Мамай, пужаться! С японцами я справлюсь.

Выташил я пароходишко, – с собой был прихвачен на всякой случай. ...» [Писахов 1985: 78].

Таким образом, можно сделать вывод о том, что в сказках С. Писахова время трансформируется, стираются границы между историческим периодами, происходит смешение, исторических фигур, предметов и явлений.

Мир сказок С. Писахова – это мир и реальный, и фантастический одновременен. Именно так писатель видит Русский Север, который в его произведениях словно выпадает из изменчивого потока истории и обретает себя в системе вечных координат.

Литература

Бахтин, М. М. Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике / М. М. Бахтин // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М. : Худож. лит., 1975. – С. 407.

Бахтина, Л. К. Мир сказок С. Писахова: Уроки внеклас. чтения в V–VI кл. / Л. К. Бахтина // Литература в школе. – 1999. – № 2. – С. 89-92.

Бражнин, И. Я. Сумка волшебника / И. Я. Бражнин. – 2 изд. – СПб. : Лениздат, 1973. – 440 с.

Галимов, Ш. Чувство времени: заметки о творчестве архангельских писателей / Ш. Галимов. – Архангельск : Северо-Западное книжное издательство, 1966. – 267 с.

Горелов, А. А. Соединяя времена / А. А. Горелов. – М. : Современник, 1978. – 268 с.

Камалова, А. А. Художественная картина мира сказок С. Писахова / А. А. Камалова // Вестник Бурятского государственного университета. – 2012. – № 10. – С. 66-70.

Лихачев, Д. С. Внутренний мир художественного произведения / Д. С. Лихачев // Вопросы литературы. – 1968. – № 8. – С. 74-87.

Минералова, И. Г. Детская литература : учеб. пособие для студентов вузов / И. Г. Минералова. – М. : Владос, 2002. – 174 с.

Писахов, С. Г. Сказки; Очерки; Письма / С. Г. Писахов. – Архангельск : Сев.-Зап. кн. изд-во, 1985. – 367 с.

Пономарев, Б. С. Литературный Архангельск: События, имена, факты, 1920–1988 / Б. С. Пономарев. – 2-е изд., доп. и испр. – Архангельск : Сев.-Зап. кн. изд-во, 1989. – 288 с.

Проблема прототипов в романе Д. Быкова «Июнь»

Аннотация. в статье рассматривается биографический и историко-литературный аспект романа Д. Быкова «Июнь». Во второй части романа автор обращается к образам семьи Аридны Эфрон. Прототипы Д. Быкова переосмысливаются: автор при описании данной семьи довольно много времени уделяет образам, которые в реальной жизни были второстепенны. В статье дается сопоставление реально существующих фактов биографии данной семьи с теми, которые приводятся в самом тексте романа.

Ключевые слова: романы; литературные герои; прототипы; тюрьмы; репрессии; русские писатели; литературное творчество; литературные жанры; литературные сюжеты; литературные образы

Сведения об авторе: Гулиева Айша Фируз кызы, студент Уральского государственного педагогического университета (Екатеринбург)

Научный руководитель – д-р филол. наук, проф. Хрящева Нина Петровна

Guliyeva A. F. (Ekaterinburg, USPU)

The Problem of Prototypes in D. Bykov's Novel "June"

Abstract. The article deals with the biographical and historical-literary aspect of D. Bykov's novel "June". In the second part of the novel, the author refers to the images of Aridna Efron's family. The prototypes of D. Bykov are being rethought: when describing this family, the author devotes quite a lot of time to images that were secondary in real life. The article compares the real-life facts of the biography of this family with those given in the text of the novel itself.

Keywords: novels; literary heroes; prototypes; prisons; repression; Russian writers; literary creativity; literary genres; literary plots; literary images

About the author: Guliyeva Aisha, Student of the Ural State Pedagogical University (Ekaterinburg)

«Прототип – реально существовавшее лицо, послужившее автору литературного произведения прообразом героя. Степень ориентированности на прототип зависит от литературного направления, жанра произведения, творческой индивидуальности писателя» [ЛЭС 1987: 236]. Максимально «присутствие» прототипа проявляется в автобиографическом повествовании. По

мнению С. П. Белокуровой: «Литературный герой отнюдь не является зеркальным отражением своего прототипа: в художественном произведении происходит обязательная «коррекция» образа в соответствии с авторским замыслом и условиями контекста. У одного литературного героя может быть несколько прототипов, и персонаж соединяет в себе черты разных реальных лиц» [Белокурова 2006: 316].

Роман «Июнь» Д. Быкова состоит из трех частей и эпилога. Части характеризуются самостоятельностью и художественной целостностью. В «Июне» Д. Быков обращается к давно волнующей его теме – общественной мысли 1920–1930-х годов. Писатель делает попытку взглянуть на общественную ситуацию глазами трех разных персонажей. Именно эти три героя делят произведение на три повести, что и определяет композицию произведения.

В докладе нас будет интересовать вторая часть романа «Июнь». Главным героем второй части является журналист Борис Гордон. Уже в первом абзаце автор подает некие сигнальные знаки к тому, что прототипом этого героя послужил Самуил Давидович Гуревич. На это указывают имена его жены и любовницы: Муретта и Аля. Жену С. Д. Гуревича звали Александра Левинсон (домашнее имя – Шуретта), также он состоял в незарегистрированном браке с Аридной Эфрон (домашнее имя – Аля).

Борису Гордону свойственна двойственность в характере: «ему надо было жить на два фронта: любить одну женщину и спать с другой, служить в одном месте и подрабатывать в другом, исповедовать одну веру и тяготеть к безверию» [Быков 2019: 302]. Этот герой предстает перед читателями под пятью разными именами в романе: Борис, Ильич, Гордон, Журналист, Команч и его окружение знает его с какой-то одной стороны. Д. Быков в романе указывает и некую шестую ипостась Гордона, которую сам герой не может до конца понять и принять, но чувствует, что однажды это «Шестой» даст о себе знать.

Его двойственность напоминает романтическое двоемирие, это отражается в двух женщинах, которые есть в его жизни. Муретта – его жена, экзальтированная девушка, которая не может насытиться любовью и самой жизнью. Она зачастую ведет себя эпатажно и вызывающе. Часто в ее характере подчеркивается цирковое начало: «Муретта мастерски свистела в два пальца,

жонглировала яблоками, могла пройти на руках. Это были еще самые невинные из ее способностей» [Быков 2019: 302]. Отношения с Борисом сначала были хорошие, но с годами Муретта стала ревнива, скандальна, вспыльчива и фальшива. Гордона пугает мысль о вечности рядом с этой женщиной. Муретта работает хирургом-стоматологом, А. Я. Левинсон, была врачом-психиатром.

Аля – женщина совсем другого склада. Борис с первой же встречи чувствует в ней что-то родное, близкое его душе: «...с Алей он был тот же, что с матерью...» [Быков 2019: 316]. Ее образ несколько идеализирован и возвышен в романе: «она являла собой чистейший случай сияния, сияющих людей не было давно, все улыбались через силу, а она еще и восхищалась тем, от чего давно воротило местного жителя» [Там же: 317].

Нам известно, что Аля в детстве была в интернате: «Я всегда страшно ревела, уезжая в интернат...» [Быков 2017: 374]. Если обратиться к биографии Ариадны Эфрон, то мы можем столкнуться с подобным фактом. В 1923 году родители ее отправили в Моравску Тшебову, где находилась русская гимназия-интернат. По словам самой Эфрон ей там нравилось:

«– Тебе нравится? – спросила Марина, только что выведшая меня из интернатской зоны.

– Очень! – от всей души ответила я».

В романе Аля представлена уже после возвращения из Парижа. Известно, что она там училась и работала в местной газете журналисткой. Ариадна Эфрон также окончила училище прикладного искусства. Сотрудничала во французских журналах «Россия сегодня», «Франция – СССР», «Для Вас». В 1937 году она вернулась в СССР и продолжила свою журналистскую деятельность, но из-за своего эмигрантского прошлого советские власти усилили над ней надзор.

В романе будто дано зеркальное изображение взаимоотношений матери и дочери. При жизни ее всегда называли тенью великого поэта, а Д. Быков в своем романе выдвигает ее образ на первый план, при этом обходя вниманием образ матери. Обратимся к воспоминаниям Ариадны Эфрон: «...к ней и за ней я постоянно тянулась, подобно подсолнечнику, и ее присутствие постоянно ощущала внутри себя, подобно голосу совести, – столь велика

была излучавшаяся ею убеждающая, требовательная, подчиняющая сила. Сила любви». В романе же мать Али изображена как истеричная, нервная женщина из так называемых «бывших»: «мать тоже сильно нервничала, стучала пальцами по столу...» [Быков 2017: 378], в другом месте: «О, как его раздражала мать Али! Цепкость бывших. Со всеми разговаривала на их языке» [Там же: 382]. Отсутствие диалогов между матерью, оценочных высказываний в ее сторону, характеристики ее от лица Али нет.

Кульминацией второй истории становится задержание Али и ее отца и обвинение их в шпионаже. Надо сказать, что перед этим Аля видит сон. Этот сон в данном случае выполняет пророческую функцию. Ей снится кладбище, она идет по нему не одна, а с неким спутником: «...ей только казалось по голосу, что он смуглый и у него высокие скулы» [Быков 2017: 329].

Быков проводит аналогию между тюрьмами 1930-х годов и чистилищем, но если из библейского чистилища есть выход, то во сне Али тюрьма – место пребывания в вечной суете и рутине. Как уже было отмечено сон Али был пророческим. Через некоторое время Алю сажают в тюрьму на шесть лет, обвинив в шпионаже. Аридна Эфрон первый раз провела в лагере восемь лет. Борис Гордон добивается свидания и автор, описывая его посещение снова подчеркивает потустороннюю атмосферу лагеря: «тот свет порастил его опрятностью. Это была типичная опрятность ада, аккуратность, чистеньких мертвецких, палаты безнадежных больных с простынями в голубой цветочек, скромность казенных одеял» [Быков 2017: 430]. Здесь даже есть некий абсурд: мертвецкая опрятность, но при этом простыни в голубой цветочек. Далее возникнет подобное противопоставление между мертвыми глазами Али и ее цветастой юбкой. Все будто вокруг погребло, кануло в вечное забвение, но вещи пытаются сохранить некое присутствие жизни.

Аля при встрече с Борисом рассказывает ему историю о своей младшей сестре Марине: «у меня была младшая сестра. <...> У нее была огромная круглая голова, шейка тонкая, голова не держалась. <...> Но мы ее отдали в приют, и она умерла» [Быков 2017: 435]. Конечно, нельзя не заметить здесь сходства с судьбой младшей дочери Цветаевой Ириной, которая умерла от голода в приюте.

В лагере Алю пытаются и доводят до того, что она вынуждена дать показания против собственного отца. Ариадна Эфрон в действительности дала показания против отца, что подтверждают ее дневниковые записи: «из меня выколотили показания против моего отца...».

История Али заканчивается после посещения Бориса. Дальнейшую ее судьбу читатель не знает. Борис в конце второй повести проводит ночь с девушкой, с которой он недавно познакомился. Если обратиться к воспоминаниям Ариадны Эфрон, то мы можем узнать, что после освобождения они с Самуилом Гуревичем несколько раз встречались, но эти встречи носили дружеский характер: «С бывшим мужем – к сожалению, “бывшим”, ибо ничто не вечно под луной, а тем более мужья! – встретились тепло и по-дружески, но ни о какой совместной жизни думать не приходится. Когда встречаюсь с ним – в среднем раз в два месяца, когда бываю в Москве, то это бывает очень мило и немного грустно, но, увы, есть в жизни стенки, которых лбом не прошибешь».

Арест отца Али и ее самой окончательно подрывают душевное равновесие Бориса и к концу второй части он представляется нам разбитым и сломанным. При посещении Али в тюрьме Борис пытается будто абстрагироваться от происходящего вокруг, вид худой, бледной и уже сломанной Али вызывает в нем отторжение. Даже глядя на камеру, в которой Аля находится, он испытывает ужас и будто ощущает «запах мертвенной опрятности»: «при охраннике обняться было немыслимо. Она поцеловала его в щеку, не поцеловала – коснулась, и ужасный запах снова проник в его ноздри, растворился в его крови, стал его частью – запах мертвой опрятности, в котором, как в белом цвете, было все зловоние мира» [Быков 2019: 437].

Во время нахождения Ариадны Эфрон в тюрьме Гуревич старался помогать ее семье. М. И. Цветаева приняла его очень радушно: «Марине Ивановне он очень понравился, она сразу приняла его душой», – вспоминает Мария Иосифовна Белкина, близкая приятельница двух последних лет жизни поэта в книге «Скращение судеб» [Белкина 1988: 374]. Гуревич часто слал письма и посылки Ариадне, оказывал материальную помощь М. И. Цветаевой и Муру.

В биографии С. Д. Гуревича много «белых пятен». Одни утверждают, что, будучи на службе в НКВД, он был «приставлен» к Але, другие это опровергают, ссылаясь на многолетнюю дружбу Гуревича и семьи Эфрон-Цветаевых.

После недолгого освобождения А. С. Эфрон С. Д. Гуревич встречался с ней на свободе несколько раз, но дальше этого их отношения не зашли.

Неспроста Д. Быков прототипами данных персонажей сделал семью Эфрон-Цветаевых. Судьба этой семьи ярко показывает, насколько время Великого террора повлияло на жизни людей.

Литература

Белкина, М. И. Скращение судебных / М. И. Белкина. – М. : Книга, 1988. – 464 с

Белокурова, С. П. Словарь литературоведческих терминов / С. П. Белокурова. – СПб. : Паритет, 2006. – 320 с.

Быков, Д. Июнь / Д. Быков. – М. : Редакция Елены Шубиной, 2019. – 507 с.

Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. – Москва : Сов. энцикл., 1987. – 751 с.

УДК 81'42:821.111(73)-31(Хемингуэй Э.)
**Жубанова Г. Д. (Казахстан, Нур-Султан,
ЕНУ им. Л. Н. Гумилева)**

**Реализация концепции «потерянного поколения»
в творчестве Э. Хемингуэя
(на примере произведений военной тематики)**

Аннотация. Настоящая работа выполнена в рамках когнитивного направления лингвистических исследований и посвящена анализу концепта «потерянное поколение» в мировой литературе, а также рассмотрению его реализации на разных уровнях языка.

Ключевые слова: концепты; потерянное поколение; когнитивная лингвистика; Первая мировая война; тема войны; литературные темы; писатели; литературное творчество; литературные жанры; литературные сюжеты; литературные образы

Сведения об авторе: Жубанова Гаухар Дильмухановна, студент Евразийского национального университета имени Л. Н. Гумилева

Научный руководитель – канд. филол. наук, и.о. проф. Нуркенова Сауле Слямбековна

Zhubanova G. D. (Kazakhstan, Nursultan, L. N. Gumilyov ENU)

**Realization of the Concept of “Lost Generation”
in the Works of E. Hemingway
(On the Example of Works of Military Subjects)**

Abstract. This work is carried out within the framework of the cognitive direction of linguistic research and is devoted to the analysis of the concept of “lost generation” in the world literature, as well as to the consideration of its implementation at different levels of language.

Keywords: concepts; lost generation; cognitive linguistics; World War I; the theme of the war; literary themes; writers; literary creativity; literary genres; literary plots; literary images

About the author: Gauhar Dilmukhanovna Zhubanova, Student of L. N. Gumilyov Eurasian National University (Kazakhstan, Nursultan)

In recent years, in linguistics, great attention has been paid to the issue of reflection in the language of the ideas and knowledge of its speakers about the surrounding reality. Cognitive linguistics deals with the study of the processes of perception and understanding of the world, categorization and classification with the help of language

[Маслова 2011: 14]. This scientific direction at the same time explores the linguistic ways and means of representing and storing human knowledge. Cognitive linguistics, first of all, appeals to the concept (from Latin *conceptus* – “thought”, “concept”), which is its main unit. The word “concept”, as a term, has been actively used in Russian and Kazakh linguistic literature since the early 90s, and today, initially, the philosophical term “concept” is widely used in various fields of linguistic science. Moreover, the concept is included in the conceptual apparatus of semantics and linguoculturology.

Concepts are formed from one’s direct sensorial experience of a person – perception of reality by the sensory organ (and understanding of one’s place in this reality); from direct operations with other concepts which were already present in one’s consciousness (such operations may result in appearance of new concepts); from language communication (the concept can be explained to the person); from individual learning of meanings of linguistic units (e.g., using a dictionary). In most cases the new concept arises as an image and, through verbalization, being used in speech, can be codified as an abstraction or a contour (for instance, if it belongs to the multiple-meaning word system). The generally-known fact that at the stage of learning of abstractions it is better to provide examples proves the figurative nature of the majority of concepts. Figurativeness is often the most optimal and economic tool of access and updating of one or another meaning in the communication process.

Sociologist J. Pilcher in his work defines the concept of “generation” as follows: “a generation is an individual in a certain population experiencing equally important events in time” [Pilcher 1994: 482].

According to Neil Howe and William Strauss, renowned historians and authors of *Generations*, the Lost Generation was born between 1883 and 1900. The next generation of G.I. are people born between 1901 and 1924. Scientists note the following generations of the twentieth century: The silent generation includes those born between 1925 and 1942; Boomers born between 1943 and 1960 were followed by Generation X born between 1961 and 1981; Americans born between 1982 and 2003 are called Generation Y [Howe 1991: 95].

The 1920s are a period of changing milestones in world literature. This time was marked not only by a versatile understanding of the historical and cultural shift, but also by the entry into the rights of the

newest literary generation, the idea of which has always been associated with the image of the “lost generation” [Засурский 1984: 205]. These words, originally pronounced in French, later translated into English, are attributed to the writer G. Stein. The words were addressed to the younger generation, shocked by the brutality of the war, and who failed in the post-war period to “get into the rut” of peaceful life on the same grounds; the generation that lost respect and trust in the surrounding world, lost faith in the patriotic ideals that had fascinated it until now; people who were often internally devastated and alienated from society. That is why the “lost generation” is so named – after going through an unnecessary, senseless war, young people lost faith in the need to continue their generation, in their present and future lives. Subsequently, this phrase was used by the famous American writer E. Hemingway as an epigraph to the novel “The sun also rises”, as a result of which, this saying became widespread both in American and in general, in world literature [Толмачев 2003].

The literature of the “lost generation” is a fairly large-scale phenomenon, to one degree or another including the work of many writers and many literary texts. As a kind of core of this phenomenon, it is customary to consider the classical writer’s triad, which includes E. M. Remarque, R. Aldington and E. Hemingway – and individual works of these writers, written, as a rule, at the turn of the 1920s-1930s. The inclusion of writers and their texts in this “core” of the “lost generation” is determined by a combination of a number of multi-level factors:

- biographical (the author’s personal participation in the First World War; the coincidence of wartime with his youth or early youth);
- plot (the main character is certainly a participant in the war himself, and at the same time his military fate is more or less correlated with the fate of the author; in the center of the narrative, as a rule, are the events of wartime);
- semantic. Indeed, the literature of the “lost generation” has created a semantic field defined by the feeling of a total value crisis generated by the war and the resulting “loss” of those whose personality was formed by the war [Рабинович 2019: 91].

It is not difficult to determine the socio-political origins of the literature of the “lost generation” – the bloody imperialist war, which

turned many ideals and illusions to dust, gave rise to the deepest disappointment, a sense of loss, loneliness, doom.

The literature of the “lost generation” is a very heterogeneous phenomenon, but its characteristic features can be distinguished.

1) the main character of this literature is, as a rule, a person who came from the war and does not find a place for himself in peaceful life. His return turns into awareness of the gap between him and those who did not fight. After the war, they often could not adapt to peaceful life: they got drunk, went crazy, had post-traumatic disorder, and committed suicide;

2) the character cannot live in a calm, safe environment and chooses a profession associated with risk, or leads an “extreme” life-style;

3) since the leading genre of literature of the “lost generation” is a novel, the characters necessarily go through the test of love, but the relationship of lovers is doomed: the world is unstable, therefore love does not give the heroes a sense of harmonious existence. The theme of love is also connected with the motif of the doom of humanity: the heroes have no children, because either the woman is infertile, or the lovers do not want to let the child into a cruel and unpredictable world, or one of the heroes dies;

4) the characters of the writers of the “lost generation” often live outside their homeland, the very concept of a native home does not seem to exist for them: these are people who have lost a sense of stability, attachment to anything.

This concept should be considered, first of all, in the form of a macro concept with a certain structure, which is based on several sub-concepts, the complex understanding of which determines the perception of the most voluminous unit – the above macro concept.

Based on the analyzed sources, it is possible to identify three sub-concepts that comprehensively express the macroconcept “lost generation”, and thanks to which this macroconcept is represented in the novel: war, disappointment and indifference.

The concept of “war”. In the minds of the characters of E. Hemingway, war, first, causes death to a person:

One dying in such a place can be very ugly, dirty and repugnant [Hemingway 1957: 63].

War is associated with a wide variety of feelings and emotions, such as

– anger:

That being angry is another damned luxury you can't afford [Hemingway 1957: 371];

No. Don't be angry. Getting angry is as bad as getting seared [Hemingway 1957: 385];

– hatred:

To kill them teaches nothing, – Anselmo said. – You cannot exterminate them because from their seed comes more with greater hatred [Hemingway 1957: 447];

– guilt:

But to shoot a man gives a feeling as though one had struck one's own brother when you are grown men [Hemingway 1957: 442];

– duty:

I come only for my duty, – Robert Jordan told him. – I have to do what I'm ordered to do and I can promise you of its importance [Hemingway 1957: 15].

Moreover, the merciless, ignorant war is overwhelmed with the suffering of the common people:

All through this war we have suffered from a lack of discipline and from the disobeying of orders and I will wait a while still for the Ingles [Hemingway 1957: 106].

Any war is unthinkable without the concept of an enemy:

The fascists are warm, he thought, and they are comfortable, and tomorrow night we will kill them, I have watched them <...> all day and they are the same men that we are, <...> It is only orders that come between us [Hemingway 1957: 106].

The concept of “disappointment”. First, it must be said that the representatives of the lost generation are deeply disappointed in the realities of their own lives and the life of society. This is a generation that has rejected the values of their ancestors, cultural and moral; depressed and broken by the war, “closed in itself”, refusing to live according to the imposed norms and rules. Disappointment in life, rejection of the imposed way of life has become the key reason for the almost complete removal of people from the harsh reality, from everything that happens.

The dominant emotions in the novel “A farewell to arms” are disappointment, suffering, regret, and indifference. In the life of Henry and Catherine there are only brief intervals of carelessness and happiness. However, at its core, the work tells a dark story of disappointment and the loss of all illusory ideas, culminating in the acute episode of Catherine’s death, which became a huge blow for Henry:

He felt the hot tears welling up behind his eyelids as he recalled the words and her voice as she repeated them [Hemingway 2016: 56].

Even religious beliefs have been destroyed in people’s minds. The most devout characters of E. Hemingway now believe more in the power of the universe. So, old Anselmo from the novel “For whom the bell tolls” renounces the faith, no longer seeing the support and mercy of God, who could allow so many wars:

– *You have not God any more?*

– *No. Man. Certainly not. If there were God, never would He have permitted what I have seen with my eyes. (24)*

The author uses here such a stylistic device as inversion to emphasize the importance of this belief for Anselmo.

Planning to attack and capture the bridge, Robert Jordan cannot come to the right and, moreover, the right decision. Realizing that the plan of action must be perfect, he is disappointed in himself every time, in his inability to find the right way out. To emphasize this, the author uses the technique of repetition, as in the following paragraph:

But your plan stinks. It stinks, I tell you. It was a night plan and it’s morning now. Night plans aren’t any good in the morning. The way you think at night is no good in the morning. So now you know it is no good [Hemingway 1957: 206].

The technique of repetition, when describing the feeling of disappointment, is also used by the writer in the novel “Goodbye, weapons!”, where a priest who does not support the idea of war, does not understand its true purpose from its very beginning, eventually loses even, to some extent, faith, violating the commandments, losing his own beliefs. This is clearly seen in the following passage, where Rinaldi tries to return the priest to his usual life, dissuading him from further consumption of meat and alcohol:

No, no, – said Rinaldi. – You can’t do it. You can’t do it. I say you can’t do it. You’re dry and you’re empty and there’s nothing else. There’s nothing else I tell you. Not a damned thing [Hemingway 2016: 185].

The concept of “indifference”. The concept of “indifference” is represented by linguistic units, such as apathy – a state of absolute indifference, indifference; indifference – an indifferent attitude; a state of complete disinterest”.

To show the reader indifference of a character towards something, E. Hemingway uses such adjectives as “cool”, “indifferent”, “self-conscious”, “isolated” and “cynical” in his works.

Realizing that due to his injury he does not have enough strength to wait for the arrival of enemies, Robert decides to take a desperate step – to die on his own so as not to be captured by the enemy. E. Hemingway conveyed here the extreme simplicity and calmness of the hero in relation to his suicide, using the colloquial expression “All right” replacing “to kill” a neutral combination of “to do it”:

Then do it. Do it. Do it now. It's all right to do it now. Go on and do it now.

The states of indifference, indifference, emotionlessness, and apathy of the characters of both works are also expressed at the lexical-morphological level through the description of the daily lifestyle of the characters using the adverbs of image-action: “absolutely”, “in a melancholy way”, “apathetically”, “in a dignified way”, “impersonally”, “coolly”. e. Hemingway uses epithets with a rather negative connotation to describe the atmosphere of this indifference: “impersonal eyes”, “ferocious indifference”, “cool nod and indifferent sea”.

Indifference as a kind of religion of the era of the lost generation finds its reflection in the desire of the heroes of novels for solitude, often rushing to solitude. Some heroes repeatedly try to renounce society, to leave their society without finding mutual understanding and support in it. This aspiration can be conveyed in works by phrasal verbs, for example: “run away”, “turn away”, “keep off”, “move away”, “get away”, “go far away”, “slip away”, “walk away”, “run off”.

Indifference and alienation in these examples are expressed through the adverbs of the place: “away” and “off”, having the corresponding semantic content: far away, away. In some cases, this technique is also enhanced by the adverbs of the image-action: “They went relatively away”, “she turned abruptly away”.

To sum up, when considering various approaches to understanding the term “concept” within the framework of modern conceptual lin-

guistics, it was revealed that the concept of “lost generation” is an artistic multilevel macro concept in literature with a huge number of components, namely, the following sub-concepts: “war”, “disappointment”, “indifference”. As a result of a detailed analysis of the means of representation of each concept under study, the fact was established that they are most often presented in the text as a set of sub concepts, and this allows us to talk about their close connection with each other in the system of the microconcept “lost generation”.

Литература

Маслова, В. А. Введение в когнитивную лингвистику : учебное пособие / В. А. Маслова. – 5-е изд. – М. : ФЛИНТА : Наука, 2011. – 296 с.

Pilcher, J. Mannheim’s Sociology of Generations: An undervalued legacy / J. Pilcher // *British Journal of Sociology*. – 1994. – No. 45 (3). – P. 481-495.

Howe, N. Generations: The History of America’s Future, 1584 to 2069 / N. Howe, W. Strauss. – 1991.

Засурский, Я. Н. Американская литература двадцатого века / Я. Н. Засурский. – М. : Изд-во Московского университета, 1984. – 504 с.

Толмачев, В. М. Зарубежная литература XX века / В. М. Толмачев. – 2-е изд. – М. : Academia, 2003. – 640 с.

Рабинович, В. С. Черты литературы «потерянного поколения» у «навоевавших» писателей / В. С. Рабинович // *Известия Уральского федерального университета. Серия 1: Проблемы образования, науки и культуры*. – 2019. – Т. 25, № 2 (186). – С. 90-101.

Hemingway, E. A Farewell to Arms / E. Hemingway. – New York, 1957. – URL: https://bookfrom.net/ernest-hemingway/31949-a_farewell_to_arms.html. – Текст : электронный.

Hemingway, E. For Whom the Bell Tolls / E. Hemingway. – M., 2016. – 448 p. – URL: <https://www.labirint.ru/books/334076>. – Текст : электронный.

УДК 821.161.1-1(Ахмадулина Б. А.)
Иванова Е. И. (Смоленск, СмолГУ)

Тема птиц в лирике Б. А. Ахмадулиной

Аннотация. В работе исследуется орнитологическая тематика в лирике Б. А. Ахмадулиной. Было выявлено, что темы данного тематического поля не являются редкими, образуют парадигмы. В исследовании описаны мифопоэтические, интертекстуальные и биографические основания образов и мотивов, связанных с темой птиц. Определена специфика использования Ахмадулиной устойчивых парадигм и отдельных тем: совы, петуха, соловья, чайки и др. В заключении сделаны выводы о составе орнитологических парадигм, имеющих в лирике Ахмадулиной продолжение античной, славянской мифологической, библейской, литературной традиций.

Ключевые слова: анималистическая литература; мифопоэтика; образ птицы; орнитологические тематические поля; библейский подтекст; русская поэзия; русские поэтессы; поэтическое творчество; поэтические жанры; поэтические образы

Сведения об авторе: Иванова Екатерина Игоревна, студент Смоленского государственного университета (Смоленск)

Научный руководитель – д-р филол. наук, проф. Радионова Алла Владимировна

Ivanova E. I. (Smolensk, SSU)

The Theme of the Bird in the Lyrics of B. A. Akhmadulina

Abstract. The paper explores ornithological themes in the lyrics of B. A. Akhmadulina. It was revealed that the topics of this thematic field are not rare, they form paradigms. The study describes the mythopoetic, intertextual and biographical foundations of images and motifs related to the theme of birds. The specifics of Akhmadulina's use of stable paradigms and individual themes are determined: the owl, the rooster, the nightingale, the seagull etc. In conclusion, conclusions are drawn about the composition of ornithological paradigms that have in Akhmadulina's lyrics the continuation of ancient, Slavic mythological, biblical, literary traditions.

Keywords: animalistic literature; mythopoetics; the image of a bird; ornithological thematic fields; biblical overtones; Russian poetry; Russian poets; poetic creativity; poetic genres; poetic images

About the author: Ivanova Ekaterina Igorevna, Student of the Smolensk State University (Smolensk)

Одна из наиболее сложных, многозначных и символических тем в пространстве русской культуры – тема птицы. Русская литература продолжает и развивает традиции, заданные мифологией, фольклором, древнерусской литературой.

В русской литературе птица символизирует свободу, возможность преодолеть все преграды. Одно из наиболее известных обращений к птице связано с образом Ярославны, в XIX веке образ птицы продолжает оставаться одним из наиболее популярных и в прозе, и в лирике. Традиция продолжается в русской поэзии XX века и имеет важное значение в творчестве Б. А. Ахмадулиной. В данной работе мы рассмотрели ряд ее стихотворений, включающих темы данного поля: от обобщенных наименований, до конкретных видов.

В стихотворении «Черемуха предпоследняя» появляется образ птицы, но ее имя табуировано: *Уже ты насылаешь птицу, / чье имя в тайне сохраню* [Ахмадулина 1997: 62]. Можно предположить, что лирическая героиня имеет в виду сову, так как хронотоп стихотворения – майская лунная ночь, дом около леса, «*двух зорь сплоченное соседство*». Птица становится, как и луна, и запах черемухи, ведуньей, насылающей на героиню морок, превращающей все вокруг нее в сюжет стихотворения: *Твой запах – вкрадчивая сводня, – / луна и птицы ведовство / твердят, что именно сегодня, / немедленно... но что? Да всё!* [Там же].

В мифологии северных народов сова названа «ночной ведуньей» [Гура 1997]. Голос совы искушает героиню, заставляет грустить «от разлуки» – и майская ночь уже воспринимается ею как «*репетиция прощанья со всем, что так любимо*» [Ахмадулина 1997: 64].

Стихотворение «Смерть совы» открывается характеристикой двух персонажей, сестры и брата: *Кривая Нинка: нет зубов, нет глаза. / При этом – зла. При этом... Боже мой, / кем и за что наведена проказа / на этот лик, на этот край глухой? / С полочки загуляют Нинка с братом – / подробности я удержу в уме. / Брат Нинку бьет. Он не рожден горбатым: / отец был строг, век вековал в тюрьме...* [Ахмадулина 1997: 92].

Они убивают сову, случайно залетевшую в их коридор, и решают продать ее художнику на чучело, чтобы заработать. Здесь

кривой Нинке, похожей на ведьму, противостоит лирическая героиня. Она чувствует родство с ней и с убитой совой одновременно, и от этого испытывает неловкость: *Не потому, что уродились розно, – / наоборот, у нас судьба одна. / Мне в жалостных чертах ее уродства / видна моя погибель и вина* [Ахмадулина 1997: 92]. Герои стихотворения живут в Тарусе, на сто первом километре – то есть в месте маргиналов, куда ссылали неблагонадежных для советской власти людей. Поэтому и Нинка, и ее брат, и отец, и художник – причислены к ссыльным. И только лирическая героиня может еще отсюда вырваться, но не решается: *Не время ль съехать в прежний неуют? / Всё медлю я. Всё этот край жалею. / Всё кажется, что здесь меня убьют* [Там же: 94]. Образ птицы, связанной с миром мертвых, подчеркивает разницу между настоящей жизнью и существованием на этом сто первом километре – в небытии, где даже закат «неизвестного цвета», даже солнце мертво.

Убийство совы, ее ритуальное принесение в жертву ложится на совесть тяжелым грехом, чреватым наказанием: *Какой ценою ни искупим – вряд ли / простит нас Тот, кто нарядил сову / в дрожь карих радуг, в позолоту ряби, / в беспомощную белизну свою* [Ахмадулина 1997: 93]. Героиня понимает, что «доблестная птица» намного лучше жителей несчастного сто первого километра: *Смерть: сени, двух уродов перебранка – / но невредимы и горды черты. / Брезгливости посмертная осанка – / последний труд и подвиг красоты* [Там же].

В стихотворении «В тот месяц май, в тот месяц мой...» упоминаются две птицы: щегол и грач. С щеглом лирическая героиня сравнивает себя («*Я так щедра была, щедра / в счастливом предвкушенье пенья, / и с легкомыслием щегла / я окунала в воздух перья*» [Ахмадулина 1997: 35]), а грачи появляются как элемент окружающего пейзажа («*Я вижу, как грачи галдят, / над черным снегом нависая, / как скушно женщины глядят, / склонившиеся над вязаньем*» [Там же]). Два птичьих образа контрастны, играют разную роль в тексте. Согласно работе Александра Викторовича Гура, в славянской мифологии птицы подразделялись на чистых и нечистых. При этом вороны – и вместе с ними грачи – относились к нечистым, а щеглы – к чистым [Гура 1997]. Кроме того, в христианской традиции щегол часто изображается в руках у младенца

Христа, ассоциируясь с душевной чистотой и будущими мучениями. Ворон же в христианстве становится олицетворением дьявола из-за своей любви к падали [Тресиддер 1999]. Так в тексте стихотворения лирическая героиня становится легкомысленным щеглом – это отражает ее былую наивность, нравственную чистоту, а потом, после испытаний, *«стал <...> взор и пронзительней, и строже...»* [Ахмадулина 1997: 35]. Ей, оглядывающейся вокруг *«с усмешкой старого еврея»*, открывается несовершенство бытия – в том числе и кружащиеся над черным снегом грачи.

В конце 60-х годов в творчестве Ахмадулиной часто стал появляться мотив невозможности писать. В этих стихотворениях лирическая героиня говорит, что лишена голоса – ее настигает поэтическая немота. Среди образов в подобных текстах возникает образ *соловья*. Первым стихотворением, где он появляется, становится «Немота»: *...но мертвы моих слов соловьи, / и теперь их сады – словари* [Ахмадулина 1997: 125]. Соловей в стихотворении олицетворяет слово – и его молчание символизирует молчание поэта. Героиня надеется, что когда-нибудь вернется к словам, а пока предлагает другим продолжить ее дело: *А за то, что была так нема, / и любила всех слов имена, / и устала вдруг, как умерла, / сами, сами воспойте меня* [Там же: 126].

А в стихотворении «Я лишь горы моей подножье...» лирическая героиня сравнивает пение птицы с исповедью: *И, как на исповеди совесть, / блаженно страждет соловей* [Ахмадулина 1997: 217]. Появляется в стихотворении и другой птичий образ: *Дни станут жарче и короче, / и чайка выключает чуть свет / в жемчужной раковине ночи / невзрачный водянистый след* [Там же: 218]. Поэт противопоставляет их – ночного соловья и дневную чайку – как две жизни. Желанна связанная с соловьем, то есть с миром поэзии, ночная жизнь в идиллическом замкнутом мире: *...бытия величина / в жемчужной раковине ночи / на весь июнь заточена* [Там же: 217].

Стихотворение «Пора, прощай моя скала...» тоже содержит образ соловья. С одной стороны, это реальный элемент пейзажа белой ночи. А с другой – один из символов того, что лирическая героиня Ахмадулиной *«происхождения более раннего даже, чем двадцатый век»* [Интервью...: URL], как говорила сама поэт:

Ночь, соловей, луна, цветы – / круг стародавних упований. / Пресупеяню новизны / моих не нужно воспеваний [Ахмадулина 1997: 248]. Стародавние упования – это традиционный комплекс романтических тем. Но соловей – не просто литературный шаблон, он – толкователь исповеди. Мы видим повтор парадигмы комплекса соловья и исповеди: *Не признавайся, соловей, / не растолковывай, мой дальний, / в чём смысл страдальческой твоей / нескладницы исповедальной* [Там же: 249].

В двух текстах образ соловья служит одной цели – объединяет поэзию и совесть, что определяет душу лирической героини. Он становится душой поэта, который исповедуется через свое творчество.

Стихотворение «Ночное» продолжает развивать тематическую парадигму соловья. Здесь мы встречаем тот же комплекс: белая ночь, черемуха, птица, противопоставления дня и ночи, поэтическая немота.

В стихотворении «Воскресный день» снова тема птицы является символом поэзии, слова. Поэт сравнила пустоту тетради со скворечником, в котором еще не появились жители. Лирическая героиня, отвергнув «*соблазн воскресный*», приступает к работе: *Иду – поить губами клюв птенца, / наскучившего и опять родного. / В ладонь склоняясь тяжестью лица, / я из безмолвия выволяю слово* [Ахмадулина 1997: 92]. Здесь птенец представляется только рожденным словом, еще не сформировавшимся окончательно, его еще нужно напоить, не дать погибнуть.

Птенец-слово появляется и в стихотворении «Плохая весна». Герой стихотворения – по-видимому, неудачливый поэт – «возжелал страдания»: *Он закричал: – Грешна моя судьба! / Не гений я! И, стало быть, впустую, / гордясь огромной выпуклостью лба, / лелеял я лишь опухоль слепую! / Он стал бояться перьев и чернил. / Он говорил в отчаянной отваге: – О Господи! Твой худший ученик, / я никогда не оскверню бумаги* [Ахмадулина 1997: 133].

Он отказывается от попыток вернуть себе поэтический дар и глушит его в коньяке: *В груди птенцы пищали: не хотим! / Гнушаясь их мольбою бесполезной, / вбивал он алкоголь и никотин / в их слабый зев, словно сапог железный* [Ахмадулина 1997: 133]. Птенцы здесь – только вылупившиеся, а то и не вылупившиеся еще – слова, которые напрасно сопротивляются безумию героя.

А он пытался через страдания тела обрести «достоинства ума», но не преуспел: *Виновен ли немой, что он не мог / использовать гортань для песнопенья?* [Там же: 134]. Снова возвращается тема немоты, которая на этот раз оказывается не постоянной – в финальных строфах герой возвращается к перу – отчасти под влиянием Пастернака, чей портрет «высоко плыл» над его постелью.

Стихотворение «Гребенников здесь жил...» содержит мотивы, пародийно перелогачивающие евангельский сюжет. Герой стихотворения – некий Гребенников, житель сто первого километра. В местной пивной он встречает «*мужика, терпящего похмелье*» с фамилией Петров – карикатурного апостола Петра. Он решает переписать на него свои дома, сады, пчельники – но умирает раньше, чем может это сделать: *За паспортом пошел. Наведался к вдове. / В одном из двух домов он быстротечно помер* [Ахмадулина 1997: 96]. Его имуществом завладела сестра: *Гребенников с тех пор является на холм / и смотрит на сады, где царствует сестрёнка. / Уходит он всегда пред третьим петухом* [Там же].

Поэт рисует картину жизни, смерти и воскресения пародийного Христа-Гребенникова. Он возвращается в мир живых призраком – но только для того, чтобы отравить сестру руками лирической героини. Призрак Гребенникова исчезает перед третьим криком петуха – как в Гефсиманском саду, согласно евангелию от Марка, петух пропел дважды, как отрекся от Христа Петр. В стихотворении карикатурный ученик – Петров – появляется и в конце: *Сейчас волнует нас движение полых вод, / и тракторист Петров в них устремил свой трактор. / Он агрегат любил за то, что – жгуче-синь* [Ахмадулина 1997: 97-98]. Дважды в этих строках появляется отсылка на библейский персонаж – именно апостол Петр пожелал пройти по воде за своим учителем, а его каноническое изображение на иконах – в желто-синем одеянии [Прав. энц. 2000]. Образ петуха появляется и в других стихотворениях («Я встала в шесть часов. Виднелась тьма во тьме...», «Описание ночи»). Петух у Ахмадулиной в соответствии с мифологической традицией – это птица вечности, солнца, очищающая мир от нечисти [Тресиддер 1999].

Итак, мы видим, что образ птицы занимает значительное место в лирике Ахмадулиной, символ свободы творческого духа. *Соловей* олицетворяет поэтическое слово и совесть, транслятор

исповеди. Птичьи образы наполнены и мифопоэтическими и христианскими коннотациями. Ахмадулина ориентируется на славянскую и античную мифологические традиции. За птицами закреплено определенное время суток и пространство. Для лирического мира Ахмадулиной это очень важно, ведь именно ночь для ее героини - идиллическое время, время творчества. *Соловей* принадлежит пространству внутреннего мира и ночному времени, *чайка* – *внешнему миру* и дневному времени, а *петух* становится своеобразным охранителем границ дня и ночи.

Литература

Ахмадулина, Б. А. Сочинения. Т. 1–3 / Б. А. Ахмадулина. – М. : КОРОНА-ПРИНТ, 1997.

Вундт, В. Психология народов / В. Вундт. – М. : Изд-во «Эксмо», 2002.

Гура, А. В. Символика животных в славянской народной традиции / А. В. Гура. – М., 1997.

Мелетинский, Е. Н. Поэтика мифа / Е. Н. Мелетинский. – М., 2000.

Мифы народов мира. Энциклопедия : в 2-х т. / гл. ред. С. А. Токарев. – М. : Советская Энциклопедия, 1991.

Православная энциклопедия. – Москва : Церковно-науч. центр «Православная энцикл.», 2000.

Тресиддер, Дж. Словарь символов / Дж. Тресиддер ; пер. с англ. С. Палько. – М. : ФАИР-ПРЕСС, 1999.

Интервью Б. А. Ахмадулиной для издания «Собака.ру» от 15.08.2007 г. – URL: <https://www.sobaka.ru/oldmagazine/glavnoe/2983> (дата обращения: 24.04.2022). – Текст : электронный.

**Черты софийности в образе главной героини рассказа
В. Астафьева «Связистка»**

Аннотация. В статье рассматривается рассказ последнего периода творчества В. Астафьева «Связистка», впервые опубликованный в 2001 году. Именно в этот период писатель обращается к теме Вечной Женственности, одним из воплощений которой является софийность. И. И. Плеханова отметила, что обращение к этой теме определяется астафьевским «синкретизмом матери-земли-мудрости-богородицы» [Плеханова 2016: 227]. Идея Вечной Женственности воплощается в чертах главной героини «Связистки». При анализе софийных черт в образе Вики Синицыной мы опираемся на труды С. Н. Булгакова, С. С. Аверинцева, П. А. Флоренского, в которых дается наиболее полное объяснение Софии-Премудрости как посредника между Творцом и Бытием. **Цель работы** заключается в попытке проанализировать архетипические черты в образе главной героини.

Ключевые слова: военные рассказы; архетипы; Вечная Женственность; софийность; Витальность; русские писатели; литературное творчество; литературные жанры; литературные сюжеты; литературные образы

Сведения об авторе: Иовлева Полина Сергеевна, студентка Уральского государственного педагогического университета (Екатеринбург)

Научный руководитель – д-р филол. наук, проф. Хрящева Нина Петровна

Iovleva P. S. (Ekaterinburg, USPU)

**Features of Sophistry in the Image of the Main Chatacter
of V. Astafiev's Work "Svyazistka"**

Abstract. In an article we see story of late's period of Astafiev's work "Svyazistka", realized in 2001. In this period author refers to forever feminity theme, there one of the incarnations is sophicity. I. I. Plekhanova noted that the appeal to this topic is determined by Astafiev's "syncretism of mother-earth-wisdom-theotokos" [Plekhanova 2016: 227]. Forever feminity idea embodied in features of the main character in "Svyazistka". In the analysis sophistry features in image of Vika Sinitsyna we rely on works of Bulghakov, Averincev, Florensky, which gives fully description of Sofia wisdom like a messenger to the God. Main goal of work is attempt to analyze archetypic features in image of main character.

Keywords: military stories; archetypes; Eternal Femininity; sophistry; vitality; Russian writers; literary creativity; literary genres; literary plots; literary images

About the author: Iovleva Polina Sergeevna, Student of the Ural State Pedagogical University (Ekaterinburg)

Поздние рассказы Астафьева не раз привлекали внимание исследователей. Н. Л. Лейдерман отмечает, что писатель продолжает работать в художественной системе «сентиментального натурализма» [Лейдерман 2001], завершая традицию «монументального рассказа», но совершенно его модифицирует [Там же]. Н. М. Прокопенко отмечает пасторальные черты поздних рассказов Астафьева. Такой «диалог архаического жанра пасторали с моделью современного рассказа» позволил, по мнению исследовательницы, «обозначить противостояние гармонизирующих и хаотических сил миропорядка в современности» [Прокопенко 2008: 93].

Однако исследование архетипической основы поздних военных рассказов Астафьева еще далеко от завершения. **Задачей нашей статьи** является попытка обнаружить в образе главной героини черты архетипа Вечной Женственности.

Об обращении писателя к теме Вечной Женственности свидетельствуют его письма, в которых он обожествляет свою жену Марию Семеновну: «...она у меня такая женщина, каких не на всяком меридиане земного шара найдешь. Редкостного ума, такта, душевности, и готова за меня голову свою отдать и сердце вынуть, если надо» [Астафьев 2009: 58]. Размышление о женщине как средоточии космической и земной энергии соприкасается с идеей, которая становится наиболее популярной в поэзии Серебряного века.

Методология исследования. И. И. Плеханова, как первооткрыватель темы Вечной Женственности в позднем творчестве Астафьева, обращается к данной традиции и замечает, что она «окружена мистическим ореолом – поэтическим, метафизическим, религиозным» [Плеханова 2016: 219]. Исследовательница подчеркивает, что В. С. Соловьевым и младшими символистами эта «идея была развернута в систему национального миропонимания...» [Там же: 219] и обусловлена «природным мироощущением и религиозным чувством» [Там же: 220]. Она образует три-

единство: «Абсолют Софийности-Божественная Мудрость в образе Богоматери (милосердная Дева-Богородица); амбивалентное, сакральное и хтоническое начало материнства (Родина-мать, Мать-сыра земля); двуликое таинство Красоты – совершенства и объекта чувственного влечения» [Там же: 219].

Близость Астафьева к категории Вечной Женственности объясняется его мировоззренческими установками. Плеханова замечает, что писатель видит себя «выразителем природного сознания»: Мать-сыра Земля в его понимании является «питающим началом порождающей природы...» [Плеханова 2016: 220]. Исследовательница также подчеркивает внимание писателя «ко всему прекрасному, трепетному живому и сокровенному» и признание им «вышей мудрости <...> за отрефлексированным религиозным миропониманием» [Там же: 220]. Плеханова предполагает, что Астафьев был знаком с трудами русских религиозных философов, ведь «софийный аспект женственности», по мнению исследовательницы, составляет «главный интерес для русской религиозной мысли» [Там же: 220-221].

Вечная Женственность и софийность как категории сопрягаются в творчестве Астафьева. Вечноженственное у него вбирает в себя Матерь-землю как животворящую энергию, а софийность – облик Богоматери – мудрости Бога. П. А. Флоренский замечает: «В Богородице сочетается сила Софийная, т. е. ангельская, и человеческое смирение <...> Божия Матерь стоит на черте, отделяющей тварь от Творца...» [Флоренский 1990: URL].

Границы между категориями софийности и Вечной Женственности размыты. По мнению С. С. Аверинцева, специфику Софии «составляет женственная пассивность, сопряженная с материнской многоплодностью...» [Аверинцев 2006: URL]. Булгаков пишет, что земля – это «космическая София, ее лик в мироздании...» [Булгаков 1994: URL]. София, таким образом, многоаспектна.

Категория Вечной Женственности не теряет своей значимости и в конце XX века. Астафьев, как замечает Плеханова, переосмысливает эту традицию. В его творчестве наблюдается «заземленность идеи»: им изображается участие «абсолютного начала в здешнем мире» [Плеханова 2016: 219].

Не менее значима для нас категория витальности, которая обстоятельно охарактеризована в теоретическом труде И. И. Плехановой и Ю. М. Брюхановой. Витальный тип сознания – это, по мнению исследовательниц, «особый образ русского жизнепрития» [Брюханова 2013: 23], которому присущи такие «поведенческие и психологические индикаторы, как автономность, переживание целостности, способность к самоактуализации <...>. Это значит быть компетентным, инициировать и регулировать свое собственное поведение и активность, так взаимодействовать со средой, что это “приводит к поддержке, росту и расцвету”» [Плеханова 2013: 40]. Витальный человек, несмотря на тяжелые условия действительности, сохраняет жизненный настрой, энергию и способность к интуитивному постижению явлений жизни, сочувствию всему живому.

Этапы анализа. В рассказе «Связистка» земля находится во власти войны. Ее образ проявлен мотивом смерти и похорон: «...непогода захоронила <...> все, что можно захоронить» [Астафьев 2001: URL]. Река наделяется траурной семантикой, мост, который является сюжетным центром произведения, символизирует обрыв связей: на нем «...разрозненно виднелись бугорки, прикрытые снегом, – это наши убитые солдаты, в основном связисты» [Там же]. Земля принимает на себя людской грех и постепенно разрушается от губительных последствий пожара: село «наполовину выгорело», деревья обгорели «до черноты», кусты «темнели» [Там же].

Атмосфера боя передана ретроспективно: «память о войне» [Астафьев 2001: URL]. Федя Скворцова связана с образом героини – Вики Синицыной. Встреча двух певчих душ происходит в атмосфере хаоса. Их родственность проявляется в символике фамилий. Оба героя на архетипическом уровне уподобляются птицам, как мифологеме «свободы, роста, жизни, плодородия...» [Иванов 1980: 389-406]. В них заключена жизненная энергия, способность к чувственному восприятию действительности. Федя Скворцов видит в простой девушке-связистке женственное начало, ее неприступность. Описание портрета героини в восприятии Феде пестрит словами с уменьшительно-ласкательными суффиксами: на ней были одеты «рукавички», ее рот был «аккуратненький» [Астафьев 2001: URL]. Эпизод ранения в живот де-

вушки – это обличение мрачной действительности кровопролитных сражений: «...по-за нею тянулись темные извивы и кляксами разбившиеся о дорогу пятна крови» [Там же]. Это ранение пробуждает в душе героя стремление всячески помогать ей. Когда девушку ранят, Федя, находясь с ней в «хате»: подносит кружку с горячей водой, чистит от грязи губы «кусочком бинта» – делает он это «легонько» и «осторожно», чтобы не сделать ей больно [Там же]. Проснувшееся соучастие к жизни Вики связано с ее благоприятным воздействием на его душу.

Мы замечаем тихий нрав Вики: она «шепотом молвила», раненая лежала на соломе «тише мышки», «скромность в поведении», искреннюю благодарность за оказанную Федей заботу. [Астафьев 2001: URL]. Девушка с усилием произносит слова, но когда Федя интересуется ее здоровьем, она не жалуется и скромно отвечает: «Ни-ничего» [Там же: URL]. Немногоречивость героини, ее внутреннее достоинство и терпение подчеркивают ее архетипические черты софийности.

Хата, в которой находятся герои, становится своеобразным символом мирного и уютного уголка, который защищает их от опасности. Они забывают на время о сражении, пространство как будто замыкается, время течет по-иному, оно измеряется через предметы быта: Федя поднес к губам связистки кружку «уже с теплой водой» [Астафьев 2001: URL], которая недавно была кипятком. Они сами – своей непорочностью и простотой создают то уютное пристанище, которое отделяет их от внешнего мира зла. В диалоге с Викой герой называет их «птицами небесными» [Там же]. Действительно, они, подобно птицам, выющим гнездо, создают уют. Федя стремится согреть Виду, прижавшись к ней спиной: «Может, мне лечь к ней спиной? – подумал Федя. – От меня теплее», как и птицы, греющиеся друг от друга перьями [Там же].

Почему герои не принадлежат той страшной действительности, которая, подобно буре, сметает всё на своем пути? Их натуры противоположны смертоносному характеру войны. Вика Синицына обладает способностью бессознательного понимания души человека. Это можно обнаружить в обращении к Феде: «Ой, дяденька, у меня руки замерзли» [Астафьев 2001: URL]. С образом Скворцова связан мотив духовного старшинства. Автор-повествователь в рассказе напоминает читателю о духовной зрелости

героя: «Федя Скворцов, боец опытный, битый...»; герой поправляет палатку, «старчески ворча» [Там же]. Вика Синицына, впервые видевшая героя, тонко чувствует его духовную зрелость, развитую не по годам. В девушке вместе с кротостью и женственностью сочетается пронизательный ум.

Девушке свойствен мотив женского достоинства, которое проявляется в сцене оказания ей первой помощи Яшкой при солдатах: «она, загородившись слабой рукой, попросила: Бойцы... пу-пусть выйдут...» [Астафьев 2001: URL]. Ее действия по-женски правильные. Мы видим Вику, как говорит Н. Л. Лейдерман, в «неприличных» ситуациях [Лейдерман 2001]. Они утверждают ее невинность и женственное начало, подрывающиеся войной.

Родственность душ Вики и Феди проявляется в сопричастности миру, природе. В героине заключено природное начало как воплощение одной из черт софийности. В диалоге со Скворцовым тоненький голос девушки уподобляется пisku («пискнула связистка»), пению птицы: («из губ ее <...> вырывался птичий звук: «Фик-фик-фик»») и шелесту («прошелестела») [Астафьев 2001: URL]. Единство Феди с миром раскрывается в чутком восприятии им действительности: ему «...всегда почему-то было жалко, как живое существо, наш подбитый и почти обезглавленный танк» [Там же]. Искренность чувств проявляется в их неопределенности, не умении самому объяснить, что он ощущает.

Федя Скворцов – это герой, соучастный к проблемам действительности. Витальность, свойственная герою, по мнению И. И. Плехановой, обусловлена «отзывчивостью на импульсы внешнего мира» [Плеханова 2013: 75]. Он испытывает сострадание к окружающему миру. Его поражает образ моста как места смерти «...видел Федя, как из трупов, давно здесь покоящихся, выбивало серое лоскутье и что-то багрово-белое, мясо, должно быть, и косточки человечьи» [Астафьев 2001: URL].

В рассказе предстает образ равнодушного санинструктора Яшки, который по отношению к Феде и Вике герой является антиподом, хотя, казалось бы, его работа должна говорить об обратном. Яшка грубо обращается с раненой, оказывая ей первую помощь: он «заворчал», «долго возился с раненой», «отбросил раздраженно ее руки» [Астафьев 2001: URL]. Озлобленность и раздраженность санинструктора – это проявление смертного

сознания, которое «реализуется во внешней агрессии» [Плеханова 2013: 113]. На философско-концептуальном уровне герой принадлежит миру войны. Яшка рассуждает о «фронтовичках», подобных Вике, как о «пэпэже» [Астафьев 2001: URL]. Примечательно, что Вика ни разу не обратилась к нему. Герою закрыт свет Вечной Женственности, он не способен его постичь. Когда девушка пытается загородить рукой обнаженный живот при боях, Яшке безразлично ее стеснение и робость. Герой равнодушно говорит ей: «...тут не до деликатностей, тут работа идет, война...» [Там же]. Санинструктор не рассматривает связистку как женщину. Он говорит о ней: «тащите раненого в машину» [Там же]. Для Яшки стерта грань между полами.

Федя же, напротив, постоянно чувствует присутствие женственного начала. Вика часто обращается к нему: она «в поддержку ему прошелестела», «...чтобы никто не слышал, шепотом молвила...» [Астафьев 2001: URL]. Он единственный взаимодействует с ней, пытается «тормозить ее разговорами» [Там же]. При боях обращение Феде к Вике сопровождается частыми комментариями: «деловито», «на всякий случай», «нарочно» [Там же]. Герой создает видимость равнодушия к связистке и вступает с ней в диалог как будто по необходимости. Однако это не так. Их душевная близость проявляется на уровне построения предложений. Они используют похожие выражения и сходно строят фразы. Федя, пытаясь узнать полное имя девушки, спрашивает ее: «это как?» и она, «в свою очередь», не понимая выражения «пермяк я – солены уши», интересуется: «как это?», а при ответе каждого на вопрос в начале предложения они используют междометие «ну» [Там же].

К тому же, связанность двух «птах» видна и в повторении связистом судьбы Вики: его на следующий день ранят на мосту, как и героиню, и он оказывается «на той самой лежанке», где находилась она [Астафьев 2001: URL]. Душа героя помнит ее и тогда, когда война уже позади, и когда у него появляется своя семья и дети. «Везде» он желает узнать, как сложилась ее судьба, «осторожно» интересуется о ней и размышляет: «...как она, бедная женщина, будет таить такие шрамы от жениха...» [Астафьев 2001: URL]. Герою, как и Адаму в лице Евы, «открылась софийная красота мира», «образ женской красоты» [Булгаков 1994: URL]. Он

называет ее «раскрасавицей связисткой» [Астафьев 2001: URL]. На физическом уровне – Вика и Федя не вместе, однако на духовном уровне герой остается верен ей. Он тоскует по «бедной женщине»-связистке с «красивым именем» [Там же].

Символичен и смысл названия рассказа. Черты софийности, воплощенные в образе Вики Синицыной, оберегают мир от полного погружения в Смерть. Софийные лучи Виктории преграждают ей путь, о чем свидетельствует живая, любящая и помнящая душа Феда Скворцова, которому «хотелось узнать, жива ли она, и если жива, то как ее судьба сложилась».

Выводы. Мы попытались обнаружить черты Вечной Женственности в образе главной героини Астафьева. Данный аспект анализа позднего рассказа нам интересен, поскольку в нем отражено своеобразие миропонимания и гуманистическая позиция Астафьева в эпоху исторических катаклизмов.

Литература

Аверинцев, С. С. София-Логос. Словарь / С. С. Аверинцев. – Киев, 2001. – URL: https://azbyka.ru/otechnik/Sergej_Averincev/sofija-logos-slovar/177 (дата обращения: 30.03.2022). – Текст : электронный.

Астафьев, В. П. Связистка / В. П. Астафьев. – Текст : электронный // Новый мир. – 2001. – № 7. – URL: https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2001/7/svyazistka.html (дата обращения: 01.04.2022).

Астафьев, В. П. Нет мне ответа... Эпистолярный дневник 1952–2001 / В. П. Астафьев ; сост., предисл. Г. Сапронова. – Иркутск : Издатель Сапронов, 2009. – 720 с.

Булгаков, С. Н. Софийность твари / С. Н. Булгаков. – Текст : электронный // Булгаков С. Н. Свет не вечерний: Созерцания и умозрения. – М. : Республика, 1994. – URL: <https://predanie.ru/book/72697-svet-nevecherniy/> (дата обращения: 30.03.2022).

Брюханова, Ю. М. Влияние философии жизни (А. Шопенгауэр, Ф. Ницше, А. Бергсон и др.) на русскую художественную мысль первой половины XX века / Ю. М. Брюханова // Брюханова Ю. М. Философия жизни в русской литературе XX–XXI веков: от жизнестроения к витальности. – Иркутск : Изд-во УГУ, 2013. – С. 8-24.

Лейдерман, Н. Л. Крик сердца: Творческий облик Виктора Астафьева / Н. Л. Лейдерман // Урал. – 2001. – № 10. – С. 225-245.

Ибатуллина, Г. М. Сквозь призму образа. Художественная рефлексия в поэтике русской литературы XIX–XX веков / Г. М. Ибатуллина. – Уфа : Гилем, Башк. энцикл., 2013. – 320 с.

Иванов, В. В. Мифы народов мира : энциклопедия. Т. 1 / В. В. Иванов, В. Н. Топоров. – М., 1980. – С. 389-406. – URL: <http://www.philologos.narod.ru/myth/birds.htm> (дата обращения: 2.04.2022). – Текст : электронный.

Плеханова, И. И. Витальность: содержание понятия и критерии оценки / И. И. Плеханова // Плеханова И. И. Философия жизни в русской литературе XX–XXI веков: от жизнестроения к витальности. – Иркутск : Изд-во УГУ, 2013. – С. 37-50.

Плеханова, И. И. Игровое и витальное – синонимия или корреляция? / И. И. Плеханова // Плеханова И. И. Философия жизни в русской литературе XX–XXI веков: от жизнестроения к витальности. – Иркутск : Изд-во УГУ, 2013. – С. 63-76.

Плеханова, И. И. Современная литература: витальность vs смертность? / И. И. Плеханова // Плеханова И. И. Философия жизни в русской литературе XX–XXI веков: от жизнестроения к витальности. – Иркутск : Изд-во УГУ, 2013. – С. 89-136.

Плеханова, И. И. Вечная женственность в природно-социальной концепции В. Астафьева (на материале повестей «Пастух и Пастушка» и «Обертон» / И. И. Плеханова // Русский традиционализм: История, идеология, поэтика, литературная рефлексия / под ред. Н. В. Ковтун. – М. : Флинта : Наука, 2016. – С. 218-241. – (Серия «Универсалии культуры». Вып. VII).

Прокопенко, Н. М. «...Милой своей назовет...» (пасторальные мотивы в рассказе В. П. Астафьева «Ясным ли днем») / Н. М. Прокопенко, Н. П. Хрящева // Филологический класс. – 2008. – № 2 (20). – С. 89-93.

Флоренский, П. А. Письмо десятое: София / П. А. Флоренский. – Текст : электронный // Флоренский П. А. Столп и утверждение истины. – М. : Правда, 1990. – URL: https://az-byka.ru/otechnik/Pavel_Florenskij/stolp-i-utverzhdenie-istiny/11 (дата обращения: 30.03.2022).

**Касымова К. Т. (Кыргызстан, Бишкек,
БГУ им. К. Карасаева)**

Жанровое своеобразие произведений молодых русскоязычных авторов Кыргызстана (начало XXI века)

Аннотация. Статья посвящена общему аналитическому обзору русскоязычной прозы Кыргызстана начала XXI века в контексте сформировавшихся кыргызских национальных литературных традиций. В рамках статьи рассматривается развитие жанровой парадигмы русскоязычной прозы за последние двадцать лет, а также ее нынешнее состояние и причины, влияющие на ее развитие. Предпринимается попытка проследить основные жанровые тенденции современной литературы Кыргызстана на русском языке на примере анализа произведений молодых авторов: А. Хегая, А. Аяповой и Д. Каримова. В ходе анализа выявляется, что современной русскоязычной прозе Кыргызстана характерно стремление к экспериментам с формами малого жанра, лидирующую позицию среди которых занимает рассказ в различных своих модификациях – фантастических и фэнтезийных, с элементами антиутопии, постапокалиптики, посткиберпанка, и сказка – с основой из национальной фольклора и мифологии.

Ключевые слова: русскоязычная литература; русскоязычные писатели; молодые авторы; кыргызская литература; прозаические жанры; модификация рассказа; рассказы; литературное творчество; литературные жанры; литературные сюжеты; литературные образы

Сведения об авторе: Касымова Карина Талгатовна, магистрант Бишкекского государственного университета им. К. Карасаева (Кыргызстан, Бишкек)

Научный руководитель – д-р филол. наук, проф. Мурзахмедова Гульнара Мурзалиевна

**Kasymova K. T. (Kyrgyzstan, Bishkek,
BSU named after K. Karasaev)**

Genre Diversity of the Works of Young Russian-Speaking Authors of Kyrgyzstan (Early XXI Century)

Abstract. The article is devoted to a general analytical review of Russian-language prose of Kyrgyzstan in the early twenty-first century in the context of Kyrgyz national literary traditions that have emerged. The article examines the development of genre paradigm of Russian-language prose over the past

twenty years, as well as its current state and the reasons affecting its development. An attempt is made to trace the main genre trends in modern Kyrgyz literature in Russian through the analysis of works by authors of the new generation, such as A. Khegai, A. Ayapova and D. Karimov. The analysis shows that modern Russian-language prose of Kyrgyzstan is characterized by an aspiration to experiment with forms of small genre, the leading position among which is taken by the short story in its various modifications – fantastic and fantasy, with elements of dystopia, post-apocalyptic, post-cyberpunk, and the fairytale – with a basis of national folklore and mythology.

Keywords: Russian literature; Russian-speaking writers; young authors; Kyrgyz literature; prose genres; story modification; stories; literary creativity; literary genres; literary plots; literary images

About the author: Kasymova Karina Talgatovna, Master's Degree Student of the Bishkek State University named after K. Karasaev (Kyrgyzstan, Bishkek)

О положении современной прозы в Кыргызстане. Сегодня, говоря о состоянии современной кыргызской русскоязычной прозы, может показаться что у нее за весь период обретения государством независимости так и не появилось собственной «ниши». Если задать читателям вопрос – знают и читают ли они современных кыргызских авторов – ответ вряд ли получится развернутым. Проанализировав ситуацию, можно прийти к следующим выводам. Первая причина недостаточной популярности и освещённости сегмента современной кыргызской литературы состоит в его непопадании в поле зрения массового читателя. Зайдя в книжный магазин, мы первым делом увидим стенд с бестселлерами, среди которых преобладать будет иностранная литература или же книги из фонда «золотой» классики. Стеллажи с кыргызской литературой будут стоять в отдалении и до них еще нужно будет добратся. Если же мы все-таки подойдем к ним, то они вряд ли удивят нас разнообразием – роскошные издания национальных эпосов, небольшие томики поэзии, книги для детей и юношества, несколько сборников рассказов и повестей ... и на этом все.

Конечно же, не все так пессимистично – молодые авторы публикуются в интернете или издают свои книги за рубежом. Есть энтузиасты в лице создателя сайта «Новая литература Кыргызстана» Олега Бондаренко или главного редактора журнала «Ли-

тература Кыргызстана» Александра Иванова – именно им на протяжении долгого времени удастся выполнять непростую роль тех немногих действующих в новой реальности «рупоров» современной литературы на русском языке. Благодаря им стало проще говорить о том, есть ли вообще литература в новом Кыргызстане или ее история закончилась вместе с распадом Советского Союза. Оказалось, что в стране есть новое поколение прозаиков и поэтов, причем очень много блестящих авторов. Вот только подобные инициативы на государственном уровне не получают ни должного внимания, ни поддержки.

Рассказ как универсальная форма. Взглянув на то разнообразие, которое предлагает нам сегодня современная кыргызская проза на русском языке, несложно заметить, что наиболее популярным остается жанр рассказа. Причина подобного «успеха», кроется, на наш взгляд, в мобильности данного жанра. Он позволяет авторам оперативно облечь в свою форму все происходящие в жизни общества изменения. Меняется и объём: от короткого рассказа до большого текста, приближающегося по величине к повести. При этом, несмотря на свою пластичность, рассказ требует от своего создателя лаконичности и сдержанности – в нем не следует подменять «пристальный взгляд на вещи длиннотами описаний и перечнем событий» [Веллер 2003: 447].

В современной русскоязычной прозе Кыргызстана наблюдается стремление к жанровой модификации рассказа: короткие рассказы (Б. Аблаев, А. Абрамов), рассказы-притчи (Р. Азыков, Ю. Беляков, О. Бондаренко), юмористические рассказы (А. Амангулов, О. Бондаренко, Ю. Эфф, Н. Шагапова), исторические рассказы (А. Газиев), рассказы с элементами психоделики (Д. Ащеулов, Д. Каримов, А. Хегай). Рассмотрим, какие стороны жанра рассказа актуализируют в своём творчестве кыргызские писатели.

Артем Хегай и «фэнтезийный» реализм. Известность к этому автору пришла после победы в российском международном конкурсе «Русская речь» в 2015 году. Спустя год в Бишкеке была опубликована и первая его книга – сборник рассказов – «Шкатулка с зеркалами». По признанию автора, он однозначно тяготеет в сторону фантастики, фэнтези, мистики и магического реализма. В рамках этих жанров, по мнению А. Хегая, можно

обыгрывать самые различные социальные проблемы, не рискуя при этом задеть чьи-либо чувства. Правда, за эту свободу писателю порой приходится слышать несколько снобистские замечания о том, что, к примеру, фэнтези – жанр не совсем серьезный. На подобное автор старается реагировать философски – в конце концов, каждый имеет право на свое восприятие историй об «эльфах и драконах» [Хегай 2021: URL].

В рассказе *«Луковицы»*, написанном в жанре социальной фантастики, главный герой, журналист Бьёран, получает от начальства ультимативное задание – или он находит компрометирующую информацию о тюрьме «нового поколения» или его уволят. В случае успеха он получит должность мечты, потому герой готовится вывернуть хоть весь мир наизнанку, но добыть необходимую «грязь». В ходе сюжета мы узнаем, что в так называемом «центре ускоренной ресоциализации» тестируется программа по «перекодировке» системы установок человека, совершившего преступление. Если результат окажется успешным, в государственной исправительной системе произойдет беспрецедентный случай доказательства бессмысленности наказания как такового. В финале журналисту придётся столкнуться с осознанием того, что все его попытки вывести центр на «чистую» воду провалились, а он как журналист продемонстрировал полную свою несостоятельность.

В *«Луковицах»* автор поднимает сразу несколько тем. Первая тема – тема профессиональной деформации, воплощенная в журналисте Бьёране. Получив задание – найти все самое неприглядное и отвратительное о тюрьме нового поколения, он готов пойти на любые низости, чтобы сделать сенсацию. Затронута автором и тема уничижительного отношения к тем, кто совершил преступление. Людям с высоты своей «непорочности» кажется, что они никогда бы не совершили ни убийства, ни ограбления, ни насилия. Однако на проступок способен каждый – просто кому-то посчастливилось не оказаться в подобной ситуации. Потому цель центра – не «исправить», не направить на путь истинный – а дать своим воспитанникам возможность сохранить в себе человеческую гордость, а не стать теми, кого прежняя «исправительная» система переломила, пережевала, и «выплюнула», посчитав свой долг выполненным.

Главная же идея рассказа заключается в бесполезности наказания как такового. На примере феномена «Тюремного тупика», в который заходят «классические» тюремные учреждения, автор показывает нам бессмысленность вынужденного духовного анабиоза осужденных, в то время как опыт общения с другими преступниками помог бы им пройти процесс «перевоспитания». И луковицы тюльпанов, которые в рассказе священник Назариан извлекает из тесных, похожих на гробы, ящиков, чтобы посадить их в свежую, взрыхленную землю, являются поэтичным олицетворением авторской идеи [Хегай 2016: URL].

Также среди рассказов А. Хегая есть и написанные в жанре «обычного» реализма – обращение к нему является для автора своеобразным экспериментом. Примером можно назвать рассказ *«Шкатулка с зеркалами»*, в котором автор рассказывает нам историю о женщине, возведшей свою способность брать и давать взятки в категорию таланта – ведь правильно рассчитать толщину конверта – целое искусство. Героиня не видит в этом ничего зазорного – деньги пойдут на благо семьи, на помощь родителям и любимому племяннику. И все у героини было налажено, пока в привычной схеме конвертов нужным людям не произошел непривычный «сбой». В этом рассказе с суровой, жестокой неприглядностью показана тенденция к коррумпированности системы государственных структур, которая, к сожалению, весьма часто имеет место быть [Хегай 2016: URL].

Если выразить общее впечатление от произведений А. Хегая, можно сказать, что его произведения, имеющие порой несколько мрачную окраску, все же несут в себе глубокое жизнеутверждающее начало. Автор создает для своих героев пограничные ситуации, заставляющие их или принять непростое, но единственно возможное решение или же прийти к осознанию своего отчаянно-неверного пути, изменить который или смириться с ним суждено только им одним.

Асель Аяпова и ее сказки с «серьезным» лицом. Первые наброски своих будущих произведений писательница начала делать еще во время учебы в университете – серьезное увлечение мифологией послужило толчком к тому, чтобы не только изучать героев мифов, но и создавать своих. В 2009 году был опубликован первый ее рассказ – *«Истинный свет»*, повествующий о мальчике,

который живет в замке, гуляет по ночам и дружит с братьями в серых шкурах. Но однажды он встречается девочку из солнечного мира. Из этой встречи и рождается история [Аяпова 2009: 11-16].

В 2016 году ее сказка – *«Плата за проезд»* – победила в номинации «Сказка» международного конкурса «Сказка сегодня», который проходил в Германии. По словам автора, к написанию истории ее подтолкнуло желание написать волшебную предысторию города Бишкек. Свое название сказка получила из-за финальной сцены. Герои сказки – охотник Касан и его возлюбленная Сейдеп – оказываются в подземном царстве, где мифический лодочник готов перевезти их в мир живых, но не просто так. Тут и выясняется, есть ли у героев такой друг, который готов отдать самое дорогое, что у него есть, в качестве платы. И если есть, то чем герой это заслужил? Создавая сказку, писательница черпала вдохновение в кыргызской мифологии. Когда нужный персонаж не находился, она его придумывала. Так, к примеру, родился образ шпиона на службе у колдуна – маленького лесного дива, который в решающий момент оказался способен пересилить свою трусоватость и ответить добром за добро.

Отвечая на вопрос, почему она работает в жанре сказки, А. Аяпова отвечает, что главное для нее в этом жанре – неограниченная ничем, кроме фантазии, возможность конструировать миры. Кому-то может показаться, что сказка – «легкий» жанр. Однако ее создание – скрупулезный труд. Писательница отмечает, что самое сложное в этом деле – облечь родившуюся идею в детально продуманную «оболочку», в центре которой будет находиться максимально естественный, наполненный жизнью персонаж. С этой целью автор часто «срисовывает» героев с реальных людей. Основная аудитория ее творчества – дети и подростки, поэтому важно, чтобы каждый маленький читатель мог узнать в сказочных героях себя. Писательница верит, что ее сказки помогут им в будущем стать людьми, мыслящими нестандартно, ведь именно из них вырастают настоящие изобретатели [Аяпова 2017: URL].

Жизнь и космос Данияра Каримова. Процесс развития и формирования литературы Кыргызстана в жанре фантастики представляет интерес хотя бы потому, что фантастика в Кыргыз-

стане считается сравнительно новым литературным жанром. Разумеется, здесь следует отметить, что подобное замечание справедливо, если не брать во внимание мифы и легенды.

Одним из самых ярких представителей кыргызской фантастики можно по праву считать Данияра Каримова. По образованию Д. Каримов – журналист. Основная тематика его публикаций – значимые события в СНГ и Центральной Азии, внешняя и внутренняя политика страны, экономика и право. О писательстве Каримов и не задумывался – пока в 2009 году ему неожиданно не захотелось отвлечься и написать текст, не связанный ни с политикой, ни с экономикой, ни с общественными событиями. Так появился небольшой рассказ *«Аксиома»*. Спонтанное решение оказалось удачным – *«Аксиома»* понравилась читателям, так что пришлось осваиваться в новом для себя мире литературы [Каримов 2017: URL].

В 2014 году вышел сборник его рассказов *«544 килокалории»*, выдержанных в рамках жанров киберпанк и посткиберпанк, с элементами антиутопии. В рассказе *«544 килокалории»*, давшем название сборнику, автор показывает нам один день из жизни жителя гигаполиса, ремонтного мастера Сабыра [Каримов 2014: URL]. Герой живет на планете Земля, чьи ресурсы практически полностью истощены. Главной разменной монетой стала энергетическая ценность. Все исчисляется в килокалориях, каждая из которых на вес золота. Герой мечтает накопить деньги на билет до одной из орбитальных станций. Приехав однажды на вызов, он, помимо платы в сто килокалорий, получает в подарок от клиента редчайший продукт – горький шоколад. За него можно выручить пятьдесят тысяч калорий, а если повезет – то и все сто. Для героя это настоящий, реальный шанс вырваться из умирающего города. Финал же разбивает его мечту обрести свободу на другой планете вдребезги. Автор показывает нам возможные последствия абсолютного технического прогресса, чье господство отнюдь не безгранично – ресурсы планеты на исходе, а власть будто нарочно стремится ускорить процесс уничтожения. Д. Каримов рисует нам фантастический этюд о людях, живущих в замкнутом пространстве почти мертвой планеты, выход с которой будет приготовлен только избранным. Остальным же суждено остаться на мрачной, наполненной тяжелым удушливым смогом планете Земля.

В следующем рассказе, *«По счетам»*, автор говорит с нами на актуальную сегодня тему ответственности за действия, совершаемые в виртуальной реальности [Каримов 2012: URL]. Герои рассказа – пользователи огромной Сети, подключение к которой осуществляется посредством погружения в специальную капсулу. Все, что происходит в Сети, контролирует Обличитель. Ему предстоит вершить суд над одним из пользователей, который обвиняется в преступлении против гостя системы. Наказанием становится лишение статуса полноправного пользователя и двадцать ударов плетью ежедневно в течение года. При выходе из погружения герой будет вновь и вновь чувствовать фантомную боль от ударов.

Под маской же Обличителя – пастор Штуф. На встрече с главным Администратором он просит освободить его от обязанностей Обвинителя. Однако получает отказ. Еще месяц он будет должен исполнять свою роль – тем более, он сам так яростно ратовал за ужесточение ответственности за действия в Сети путем выступлений против свободы убеждений и оскорблений чувств пользователей другого вероисповедания. Так что он получил то, к чему стремился – к возможности вершить судьбы, вот только никто не говорил, что нести на себе бремя Бога виртуального пространства будет легко. Все мы рано или поздно платим по счетам – а в какой именно реальности – не имеет большого значения.

Литература

Аяпова, А. Истинный свет / А. Аяпова // Много языков – один мир. Литературный альманах. – Бишкек, 2009.

Аяпова, А. Интервью с молодыми писателями Кыргызстана ко дню писателя / А. Аяпова ; беседовал И. Янушкевич. – Текст : электронный // Открытая Азия. – 3 марта 2017. – URL: <https://lit-motiv.com/kg/forum/index.php?/topic/2220-interviu-s-molodymi-pisateliami-kyrgyzstana-ko/> (дата обращения: 23.03.2022).

Веллер, М. И. Технология рассказа / М. И. Веллер // Веллер М. И. Долина идиолов. – СПб. : Пароль, 2003.

Каримов, Д. Увлеченный космосом / Д. Каримов ; беседовала Ю. Эфф. – Текст : электронный // Бишкекчанка. – 26 мая 2017. – URL: <http://bishkekchanka.kg/article/zurnal-elime-daniar-karimov-uvlecennyj-kosmosom> (дата обращения: 07.04.2022).

Каримов, Д. 544 килокалории / Д. Каримов. – URL: <https://proza.ru/2014/10/24/478> (дата обращения: 08.04.2022). – Текст : электронный.

Каримов, Д. По счетам / Д. Каримов. – URL: <https://proza.ru/2012/08/05/1907> (дата обращения: 08.04.2022). – Текст : электронный.

Между строк: беседа с кыргызстанским писателем Артемом Хегаем / беседовала О. Крюкова. – Текст : электронный // Sputnik-Кыргызстан. – 30 мая 2021. – URL: <https://ru.sputnik.kg/20210530/literatura-fentezi-rasskaz-roman-1052657843.html> (дата обращения: 18.04.2022).

Хегай, А. Луковицы / А. Хегай. – URL: <https://author.today/work/131076> (дата обращения: 23.03.2022). – Текст : электронный.

Хегай, А. Шкатулка с зеркалами / А. Хегай. – URL: <http://www.literatura.kg/articles/?aid=2277> (дата обращения: 24.03.2022). – Текст : электронный.

**Категории времени и пространства
в художественном мире Л. Н. Андреева**

Аннотация. В статье проводится анализ категорий времени и пространства в творчестве Л. Н. Андреева с опорой на понятие «хронотоп», предложенное М. М. Бахтиным. Объектом исследования становятся произведения Андреева, относящиеся к разным этапам творческого пути писателя: раннему и зрелому. Рассматривается, как обращение к тому или иному типу времени и пространства помогает воплотить писателю свой художественный замысел; делаются выводы о том, какие хронотопы являются устойчивыми в творчестве Андреева и с чем связана эта тенденция.

Ключевые слова: хронотопы; время; пространство; русские писатели; литературное творчество; литературные жанры; литературные сюжеты; литературные образы

Сведения об авторе: Котовская Дарья Олеговна, магистрант Башкирского государственного университета (Уфа)

Научный руководитель – канд. филол. наук, доц. Курочкина Ангелика Валерьевна

Kotovskaya D. O. (Ufa, BSU)

**Categories of Time and Space in the Artistic World
of L. N. Andreev**

Abstract. The article analyzes the categories of time and space in the works of L. N. Andreev based on the concept of “chronotope” proposed by M. M. Bakhtin. The object of the study is the works of Andreev relating to different stages of the writer's creative path: early and middle. It is considered how using one or another type of time and space helps the writer to embody his artistic idea; conclusions are drawn about which chronotopes are stable in Andreev's work and what trend is connected with it.

Keywords: chronotopes; time; space; Russian writers; literary creativity; literary genres; literary plots; literary images

About the author: Kotovskaya Darya Olegovna, Master's Degree Student of the Bashkir State University (Ufa)

Категории времени и пространства наряду с композицией произведения, системой его персонажей являются неотъемлемой частью любого литературоведческого анализа. Данные категории

традиционно исследуются с помощью понятия хронотопа, которое ввел М. М. Бахтин, определяя его как «существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе» [Бахтин 1975: 234]. Этот термин переводится как «времяпространство». По отношению к роману Бахтин выделяет такие хронотопы, как хронотоп встречи, дороги, замка, гостиной-салона, провинциального городка, порога. Отметим здесь же, что спецификой художественного времени занимался и другой известный исследователь Д. С. Лихачев, который полагал, что время может быть «открытым», включенным в «более широкий поток времени, развивающимся на фоне точно определенной исторической эпохи» [Лихачев 1967: 217-218] и «закрытым», замкнутым в себе, «совершающимся только в пределах сюжета, не связанным с событиями, совершающимися вне пределов произведения, с временем историческим» [Лихачев 1967: 217].

Исследования по изучению категорий времени и пространства в творчестве Л. Н. Андреева уже проводились: так, А. К. Медведева, посвятившая отдельную статью исследованию этого вопроса, утверждает, что «в основном все повествование ведется в прошедшем времени» [Медведева 2016: 265]. Что касается пространства, то «практически все места не имеют конкретной географической привязки, и поэтому мир произведений Леонида Андреева универсален» [Там же: 266]. Г. Н. Боева, автор монографии «Творчество Леонида Андреева и эпоха модерна», уделявшая большое внимание в своих исследованиях проблемам поэтики писателя, в статье «Геокультурный аспект творчества Леонида Андреева» делает выводы о том, что «топос “города” – основной в творчестве Андреева» [Там же: 10] и что «художественное пространство, выполняющее в андреевских произведениях миромоделирующую функцию, вполне может стать неким показателем динамики самосознания и самоосуществления личности автора» [Там же: 7]. В данной статье мы провели собственный анализ категорий времени и пространства в произведениях Андреева разных лет с опорой на теоретические работы М. М. Бахтина, Д. С. Лихачева, посвященные интересующим нас категориям, и учитывая ранее осуществленные исследования этих категорий в творчестве писателя.

В ранних рассказах Андреева («Загадка», 1895) время достаточно условно: оно начинает отсчет лишь тогда, когда Болотин начинает сходить с ума (Андреев дает четкое указание, что прошло три дня). Что примечательно, время снова теряет свою значимость, когда Болотин становится сумасшедшим: «Начались ужасные дни. Болотин перестал понимать, что творится с ним.... Он бегал по городу, по целым часам смотрел в пламя камина» [Андреев 2022]. В конце рассказа становится понятно, что время стало условным для главного героя в связи с его безумием: «Это было дня через три-четыре после письма – а, впрочем, он потерял счет дням и часам» [Там же]. Это замечание неслучайно – мы узнаем реальное время, когда герой заканчивает жизнь самоубийством. В рассказе присутствует привычный для русской литературы хронотоп провинциального городка; несколько раз фигурирует хронотоп встречи (встреча с возлюбленной Евгенией и встреча с мистическим, иррациональным – сцена похорон гимназиста). Как и во многих рассказах Андреева хронотоп дороги связан с мотивом замкнутого круга – сошедший с ума Болотин «бегал по городу» и не находил желаемого: «Поздним вечером возвращался он домой после бесплодных поисков... кого и чего, он не знал и сам» [Там же]. В связи с сумасшествием Болотина, его столкновением с мистическим и иррациональным, реальность меняется, теряет границы: «Бывают страшные мысли и чувства, которых нельзя передать словами и от которых волосы становились дыбом. Это мысли-трупы, мысли-привидения. Они стали реальны. Они носились вокруг него, кружились, и он не знал, сон это или действительность» [Там же]. Пространство искажается, и герой, не в силах примириться с этим, заканчивает жизнь самоубийством.

В рассказе Андреева «Молчание» (1900) время все еще не конкретно, но уже не является временем мистическим: со дня смерти Веры, дочери главного героя, покончившей с собой, прошел определенный период времени, точно не характеризующийся Андреевым – «каждое утро» [Андреев 2018: 22] и «каждую ночь» [Там же: 23] мучается о. Игнатий, ее отец, тяжелыми мыслями. Вновь возникает хронотоп провинциального городка и хронотоп дороги, связанный с мотивом замкнутого круга: «Оглушенный, он кружится по одним и тем же дорожкам <...> Только одна

мысль о выходе осталась в его голове» [Там же: 29]. Однако большую часть пространства занимает дом – именно в нем хранится молчание, сводящее главного героя с ума: «И молчал весь темный опустевший дом» [Там же: 30]. Возникает еще одно небольшое пространство – опустевшая клетка канарейки, которая является символом души умершей Веры: «Это было странное что-то. Клетка молчала тихо и нежно, и чувствовались в этом молчании печаль, слезы, и далекий, умерший смех» [Там же: 22]. Клетка становится символом прошлого; это пространство оказывается связано с мотивом пустоты и утерянного прошлого. Пространство символично; об этом уже писала Г. Н. Боева, отмечая, что «Андрееву, скорее, было “по пути” не со “знаниевцами”, а с символистами» [Боева 2019: 8]. Определенность времени же нужна в данном рассказе Андрееву, чтобы еще острее, болезненнее, с точностью летописца изобразить хронику безумия о. Игнатия, преследуемого молчанием – символом мистического неведомого.

В знаменитом рассказе «Бездна» (1901) перед нами предстает переходное время, закат: «Уже кончался день, а они, двое, все шли, все говорили и не замечали ни времени, ни дороги. Впереди, на пологом холме, темнела небольшая роща, и сквозь ветви деревьев красным раскаленным углем пылало солнце» [Андреев 2018: 91]. Для героев и для автора время различно – они его не замечают, однако его фиксирует автор. Эту тенденцию можно заметить еще в ранних рассказах Андреева, когда Болотин не замечает, сколько времени прошло с его сумасшествия; в данном случае это безразличие ко вполне определенному, неслучайно выбранному писателем времени можно объяснить нежеланием замечать грядущий переход, ожидающий героев: из мира разума, людей – в мир инстинктивный, звериный. Остается устойчивым хронотоп дороги, символизирующий человеческий путь, – дорожка исчезает, когда герои добираются до поляны, где они потеряют свое прошлое и самих себя: Немовецкий покорится животному началу, а Зиночка станет жертвой этого изменения. Остается и хронотоп встречи: она продолжает выполнять ключевой характер в сюжете, в данном случае раскрывая негативные стороны персонажей и человека в целом.

Обратимся к одному из ключевых произведений Л. Н. Андреева – повести «Жизнь Василия Фивейского» (1903). Время в повести достаточно условно, что, вероятно, связано с ее проблематикой – решения вопроса веры, взаимоотношений человека и бога. В основном мы ориентируемся на времена года – лето, зима. Это также связано с жанровой традицией жития, прослеживающейся в повести, – об обращении к ней нам говорит название произведения (ср. «Житие прототопа Авакуума», «Житие Феодосия Печерского»). Что касается пространства, то сохраняются устойчивые для творчества Андреева хронотопы – провинциального городка, дороги, встречи. Примечательно, что в данном случае встреча так и не может состояться, так как о. Фивейский идет к богу неправильно, и тот отвергает его.

Хронотоп дороги оказывается связан с образом главного героя. Хронотоп дороги объясняет его путь к богу; всякий раз, обращаясь к богу, он идет в поле. Когда священник обращается к богу, пространство бесконечно расширяется (так Андреев показывает, что бог слышит его); в этом бесконечном пространстве звучит голос Фивейского: «Без отзвука потерялся в пустыне неба и частых колосьев этот молитвенный вопль» [Андреев 2018: 112]. Отметим, что здесь вновь неявно, но очевидно для внимательного читателя проявляется диалог автора и его героя: для Андреева, поместившего своего Фивейского в своеобразное бесконечное пространство, расширяющееся от поля до «пустыни неба», Бог есть; священник же этого не замечает, полагая, что Бог не просто отвечает ему молчанием, но и не слышит его молитв. Смущенный молчанием бога, стремящийся найти его в себе самом Фивейский снова открывает для себя большое пространство: «До сих пор было так: существовала крохотная земля, и на ней жил один огромный о. Василий со своим огромным горем и огромными сомнениями, – а других людей как будто не жило совсем. Теперь же земля выросла, стала необъятною и вся заселилась людьми, подобными о. Василию» [Там же: 130]. Однако путь, по которому идет священник, ложный, и открытое им бесконечное пространство людских страданий не помогает ему освободиться; в середине и конце повести Фивейского постигает та же судьба, что и попадью – он попадает в тот же замкнутый круг: «...так кружился он в узкой клетке немых стен,

как одна из фантастических теней, принявшая страшный и необыкновенный образ» [Там же: 144]. В финале повести пространство сужается, уже не ограничивая героя, а хороня его под своими обломками: «О. Василий открывает ослепленные глаза, поднимает голову вверх и видит: падает все. Медленно и тяжело клонятся и сближаются стены, сползают своды, бесшумно рушится высокий купол, колыхнется и гнется пол, в самых основах своих разрушается и падает мир» [Там же: 193].

Итак, в повести «Жизнь Василия Фивейского» роль художественного пространства значительно возрастает по сравнению с прежними произведениями и играет одну из ведущих ролей в развертывании авторского замысла: отказ людей от пути, предназначенного им Богом, приводит к тому, что их жизненная дорога превращается в замкнутый круг, мир – в тюремную клетку, под которой он будет похоронен, если он не откажется от ложных воззрений. И хотя Андреев сам утверждал, что его Фивейский – не безбожник, он верит в «бога-любовь, бога-справедливость, мудрость и чудо» [Андреев 1925: 266], как художник Андреев оказался весьма близок к изображению традиционных православных принципов. Его повесть-житие может трактоваться как некое антижитие, демонстрирующее, как сложился бы путь святого, отказавшегося от смирения, от безусловной, не требующей подтверждений веры: явно проступает аллюзия на Книгу Иова.

Итак, в произведениях Л. Н. Андреева время практически всегда оказывается «закрытым», совершающимся только в пределах сюжета (это связано с мировоззрением писателя: метафизическое важнее реального, сиюминутного, и все, даже общественные, проблемы следует толковать в этом ключе, в чем куда больше помогает закрытое, нежели открытое, историческое время); условное время оказывается важнее реального, хотя писатель и дает указания на реальное время (сказывается наличие реалистической традиции в его сложной, смешанной поэтике, синтезировавшей разные методы); устойчиво встречаются хронотоп дороги, встречи, провинциального городка; хронотоп дороги оказывается связан с реализацией мотива замкнутого круга, а также символизирует жизненный путь героев. Изменение пространства помогает показать психологическое состояние героев, а также отметить их встречу с иррациональным, непознаваемым или высшим

(Богом), в некоторых случаях эта встреча оказывается невозможна, что является частью авторского замысла. Андреев тяготеет к изображению замкнутых, закрытых пространств, что, с одной стороны, вновь связано с мировоззрением писателя, тяготеющего к смерти, непостижимому, и с трудом воспринимающего реальный мир, с другой стороны – помогает ему наиболее ярко и убедительно, пугающе изобразить, как человека, идущего по ложному пути, поглощает безумие. Такое закрытое пространство обостряет психологизм, позволяет во всех деталях рассмотреть разрушающийся разум героя; если обращаться к предшествующей традиции, то подобное осуществлял уже Достоевский, поместив Раскольникова в маленькую, тесную комнатку, где он переживает нервную горячку после убийства. Это неслучайно. Сам Андреев отмечал: «Из ушедших писателей мне ближе всех Достоевский. Я считаю себя его прямым учеником и последователем» [Гроссман 1927: 127].

Литература

Андреев, Л. Н. Загадка / Л. Н. Андреев. – URL: http://az.lib.ru/a/andreew_l_n/text_1895_zagadka.shtml (дата обращения: 10.04.2022). – Текст : электронный.

Андреев, Л. Н. Молчание: рассказы, повести / Л. Н. Андреев. – СПб. : Азбука, Азбука-Аттикус, 2018. – 512 с.

Андреев, Л. Н. Письмо к М. П. Неведомскому / Л. Н. Андреев // Искусство. – 1925. – № 2. – С. 266-267.

Бахтин, М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М. М. Бахтин. – М. : Художественная литература, 1975. – 504 с.

Боева, Г. Н. Геокультурный аспект творчества Леонида Андреева / Г. Н. Боева // Гуманитарная парадигма. – 2019. – № 3 (10). – С. 6-15.

Гроссман, Л. Борьба за стиль: Опыты по критике и поэтике / Л. Гроссман. – М. : Никитинские субботники, 1927. – 337 с.

Лихачев, Д. С. Художественное время словесного произведения / Д. С. Лихачев // Поэтика древнерусской литературы. – Ленинград : Наука, 1967. – С. 212-223.

Медведева, А. К. Роль категории пространства и времени в художественном мире Л. Н. Андреева / А. К. Медведева // Мировая

литература глазами современной молодежи : сборник материалов международной студенческой научно-практической конференции. – Магнитогорск : Издательство МГТУ имени Г. И. Носова, 2016. – С. 264-266.

Заметки на полях «заметок»: существует ли метамодернизм?

Аннотация. Рассматривается статья «Заметки о метамодернизме» Верлюмена и ван ден Аккера, с которой было положено начало в развитии и распространении теории о литературном направлении под названием метамодернизм, потенциально нарастающем в доминировании на площадке современной культуры. Цель работы – посредством анализа авторских аргументов в поддержку существования метамодернизма определить сущность данной теории, актуальность и перспективы ее при интеллектуальном освоении гуманитарными дисциплинами культуры сегодня и завтра. В основу анализа легло предположение о симулятивном характере метамодернизма как тенденции, а теоретической базой для него послужили труды философов-теоретиков постмодернизма.

Ключевые слова: метамодернизм; современный литературный процесс; постмодернизм; симулякр; литературные направления; метаизм; экстравагантные концепты; литературное творчество; литературные жанры

Сведения об авторе: Меланин Алексей Михайлович, студент Уральского государственного педагогического университета (Екатеринбург).

Научный руководитель – д-р филол. наук, проф. Хрящева Нина Петровна

Melanin A. M. (Ekaterinburg, USPU)

Notes on the Margins of “Notes”: Does Metamodernism Exist?

Abstract. The article “Notes on Metamodernism” by Verlumenes and van den Acker is considered, with which the beginning was laid in the development and dissemination of the theory of a literary trend called metamodernism, potentially increasing in dominance on the site of modern culture. The purpose of the work is to determine the essence of this theory, its relevance and prospects in the intellectual development of the humanities of culture today and tomorrow by analyzing the author's arguments in support of the existence of metamodernism. The analysis is based on the assumption of the simulative nature of metamodernism as a trend, and the theoretical basis for this was the works of postmodernist philosophers-theorists.

Keywords: metamodernism; modern literary process; postmodernism; simulacrum; literary trends; metaism; extravagant concepts; literary creativity; literary genres

About the author: Melanin Alexey Mikhailovich, Student of the Ural State Pedagogical University (Ekaterinburg)

Время и концепция

Во многом свое творчество известный французский социолог Жан Бодрийяр построил вокруг проблемы пустотности любого «означающего» в постиндустриальном обществе: обществе, где какая-либо содержательная превращается в знак – нечто только указывающее и поверхностное. Проблема, которую выводит мыслитель в качестве ключевой, заключается в том, что само отсутствие у реципиента того культурного контекста и той традиции, к которой принадлежит содержательный объект, ведет к деградированию изначального смысла этого самого объекта, от чего на месте этого смысла возникает пустота. Такие объекты Бодрийяр определил названием «симулякр». И эта трагедия потери, основным пафосом проходящая через все творчество Бодрийяра, сегодня – как нельзя ярче – резонирует с мироощущением любого думающего человека, потому что пустота (на феноменологическом уровне) проникла во все сферы человеческого бытия, извратив оное до бездумного существования, решенного смысла, и, следовательно, стала у основ культуры двадцать первого века.

Для такой культуры симулякров не важны смыслы, логика и первоосновы. Она органами мутирует до состояния плацебо под влиянием потери связи с традицией, на какую и ссылалась многие века. Потому только неудивительно, что самой живучей из концепций культурного состояния, стала концепция, основанная на пустоте – речь о метамодернизме: симулякре концепта.

Как мы пришли к этому утверждению?

Сам Бодрийяр выделяет три порядка симулякров, главенствующих в разные эпохи:

«1) *Подделка* составляет доминирующий тип «классической» эпохи, от Возрождения до промышленной революции.

2) *Производство* составляет доминирующий тип промышленной эпохи.

3) *Симуляция* составляет доминирующий тип нынешней фазы, регулируемой кодом» [Бодрийяр 2000: URL].

Из этого деления следует, что симулякром порядка, необходимого нам, является третий – «симуляция».

В чем же его отличие: его суть?

Бодрийарна на наш вопрос отвечает следующее: «Это уже не подделка оригинала, как в симулякрах первого порядка, но и не чистая серийность, как в симулякрах второго порядка; здесь все формы выводятся из моделей путем модулирования отличий. Смысл имеет только соотносительность с моделью, и все теперь не происходит согласно собственной целенаправленности, а выводится из модели, из «референтного означающего», образующего как бы опережающую целевую установку и единственный фактор правдоподобия» [Бодрийар 2000: URL].

То есть эта стадия культурного плацебо, как мы видим, за главный признак берет наличие отличия ради отличия, за которым не стоит целесообразности, не стоит желания продвигать далее ту или иную традицию.

(К слову, тот факт, что это признак отражается всеми оборотами в культуре, фиксирует, – правда, в рамках литературоведения, – Терри Иглтон в труде «Теория литературы», когда приходит к выводу о рассуждении ради рассуждения при разборе того или иного произведения современными специалистами в области литературы. Главной задачей, по мнению Иглтона, в литературоведении, якобы преодолевшем постструктурализм, становится такое обоснование теории, сконструированной вокруг произведения, к какой невозможно было бы придаться, какую невозможно было бы опровергнуть или даже упрекнуть в чём-либо [Иглтон 2010: URL]).

Симулятивная сущность метамодернизма

Чтобы определить симулятивный корень метамодернизма как направления, необходимо обратиться к его истокам – статье 2010-го года «Заметки о метамодернизме» Вермюлена и ван ден Аккера.

В принципе, для выявления в метамодернизме симулятивного начала хватило бы простого цитирования этой статьи.

«В конце концов, «постмодерн» – это просто «броская фраза», для разнообразных противоречивых тенденций, «модное словечко» для множества бессвязных форм чувственности», – начинают авторы статьи явно в полемическом задоре и в качестве основных авторов, на работы которых необходимо опираться при

изучении постмодерна, приводят следующих специалистов, обыывая оных «глашатаями»: «Чарльз Дженкс, Жан Франсуа Лиотар, Фредрик Джеймисон и Ихаб Хассан» [Вермюлен 2010: URL].

Но любая эстетика начинается, главным образом, с философии. Назовём ли мы классицизм, барокко, романтизм, модернизм, – везде начало эстетики громоздится на огромных теоритических и философских сдвигах в мировосприятии, описанных трудами прежде, нежели эстетика утечёт в массы: будь то классицизм и взгляды Аристотеля, будь то барокко и эпикурейство впере-мешку с христианским представлением о красоте как бесконечном, будь то романтизм и Руссо с просветителями, будь то модернизм и Бергсон, Ницше с Гуссерлем.

Почему же тогда Вермюлен и ван ден Аккер не ссылаются на главарей подспорье философии постмодерна: на Делёза, Фуко, Гваттари, Дерриду, Барта, Латура, Бодрийяра? Может быть их просто неудобно ставить в один список с ранее указанными, так как положения, ими вскрытые, не получили разрешение в философии двадцать первого века?

Вопрос риторический, как и следующий: возможно ли утверждать эволюцию эстетики, если не было должного диалога с философской традицией, либо какого-либо яркого открытия?

На эти немые укоры вдумчивого читателя Верлюмен и Аккер отвечают так: «Мы не утверждаем, что все постмодернистские тенденции завершены и окончены. Но мы полагаем, что большинство из них принимают иную форму, и что более важно, новый смысл, новое значение и направление», – после чего Верлюмен и ван ден Аккер приводят ряд проблем, связанных с геополитикой и децентрализацией, которые ни просто не говорят о качественном выходе из рамок постмодернистского концепта, а, наоборот, только подтверждают их, утверждают их всё нарастающую актуальность [Вермюлен 2010: URL].

Тут следует снова спросить: а разве реструктуризация политического дискурса из-за дезинтеграции политических центров, о какой они пишут далее, не утверждает положения в философии Делёза и Фуко о разрушении иерархий?

Отсутствие иерархии лежит в основе третьего принципа сквозной концепции всей философии Делёза – концепции ризомы, о которой он пишет следующее: «Множества ризоматичны, они изобличают древовидные псевдомножества. Нет единства, которое служило бы стержнем в объекте или разделялось бы в субъекте. Нет даже такого единства, которое было бы выкидываем в объекте и «вернулось» бы в субъект. У множества нет ни субъекта, ни объекта, есть только определения, величины, измерения, способные расти лишь тогда, когда множество меняет свою природу (следовательно, законы комбинаторики пересекаются с множеством)» [Делёз 2016: URL].

То же касается и аргумента о потребностях в децентрализованном производстве альтернативных видов энергии.

Далее Верлюмен и ван ден Аккер утверждают: «Возможно, наиболее значимый ответ в той же манере дала культурная индустрия, всё более отказываясь от тактик имитации и паратаксиса для таких стратегий, как миф и метаксис, от меланхолии – для надежды, и от эксгибиционизма для ангажемента».

На лицо явное непонимание идеи, на которой базируется постмодернистский дискурс, основанный во многом на иронии.

Разрушение, таящееся за насмешкой, имеет за главное свойство именно вскрытие корней, основ того или иного нарратива с целью осознания истинных констант, без взаимодействия с которыми дальнейшего качественного развития быть не может. Деконструкция призывает к вопрошанию в попытке одной, и только одной – выяснить причину тех иллюзий, трансформация каких снежным комом ввергла мир в безжалостную мясорубку, символами которой стали концлагеря.

Пока правда вскрыта и грамотно, хладнокровно осмыслена не будет, смысла строить новые пути нет, потому что рано или поздно они приведут к тем же самым феноменам, – что подтверждают уже те принципы, какие описывают авторы статьи сами далее.

В частности, хочется коснуться, во-первых, стратегий метамодерна, которые выделяют Вермюлен и ван ден Аккер.

Раздел про стратегии метамодернизма Вермюлен и ван ден Аккер начинается с этого: «Одна из наиболее едких практик ме-

тамодерна – то, что немецкий теоретик Рауль Эшельман определил как “перформатизм”» [Вермюлен 2010: URL]. Что же понимает сам Эшельман под этим термином, узнаем ниже: «Работы перформатиста выстроены таким образом, что у читателя или зрителя поначалу нет иного выбора, кроме единственного, принудительного решения проблемы, поднятой в рассматриваемой работе. Иными словами, автор навязывает нам определенное решение, используя догматические, ритуальные или иные методы принуждения» [Eshelman 2008: URL].

Ключевые слова, как мне видится, в этих строчках: «автор навязывает нам определенное решение», – что в переводе на русский литературоведческий язык означает одно: «авторская позиция».

Да, она возвращается после небольшой отлучки в рамках мирового (и литературного в частности) процесса, но... Зачем ее переназывать – переназывать авторскую позицию? Что-то кардинально новое привнесло ее возвращение в эстетику? Да и куда авторская позиция уходила вообще? Авторская позиция остаётся и в постмодернизме.

Авторская позиция, к примеру, лежит у основ такого постмодернистского течения, как концептуализм, эстетика которого строится на заведомом обнажении приема с целью дискредитации и разоблачения идеологии, что, в свою очередь, уже говорит об ясно выраженной авторской позиции по отношению к разоблачаемому.

Об этой прозрачности пишет Гройс: «В сознании зрителя проект такого искусства должен быть настолько ясен, чтобы он мог повторить его, как повторяют научный эксперимент: не всегда для этого бывают знания и аппаратура, но в принципе это всегда возможно. Произведение концептуального искусства должно содержать в себе и представлять зрителю эксплицитные предпосылки и принципы своего порождения и своего восприятия» [Гройс 1993: 262].

Ниже в статье про метамодернизм Вермюлен и ван ден Аккер вообще уравнивают «авторскую позицию» с новым видом чувствования: «Ведущий американский искусствовед Джерри Сальц тоже наблюдает проявления иного вида чувственности, раскачивающейся между убеждениями, предположениями и позициями» [Вермюлен 2010: URL].

Это, вообще, начинает попахивать уже абсурдом, так как неожиданно оказывается, что определённая позиция автора, расставленная среди других определённых позиций внутри единого произведения, создающих неопределённости на уровне композиционном, выводится в первый ряд принципов, положенных в основу нового направления искусства.

А до этого, хочется спросить, не был этот принцип сквозным для любого великого произведения?

Что опять кардинально нового? Бессмыслица абсолютная стоит за этим перевыведением общих принципов, бытующих в искусстве – это отличие ради отличия.

Во-вторых, хочется затронуть «неоромантическую чувственность», какой посвящают Вермюлен и ван ден Аккер отдельный и самый большой пункт в своих «заметках», что должно говорить главным образом о ключевом её месте в новом эстетическом пространстве «прогрессивного» мира...

И тут же Вермюлен и ван ден Аккер ссылаются на Канта, – очевидно, как на главного постмодернистского философа планеты Земля, – а после ссылаются на Исая Берлин, смысл цитируемой фразы из которого о романтическом двоемирии переиначивают до спекулятивного «раскачивания» между двумя полюсами (мирами), что в корне противно сути романтизма, в основе которого лежит идея модернистского стремления – однонаправленного движения до идеала, а не раскачивания между идеалом и (не-)идеалом.

Складывается такое ощущение, будто Вермюлен с ван ден Аккером даже не открывали ни одного произведения эпохи романтизма, – потому что, в противном случае, обязательно обратили бы внимание на то, что романтический герой необратимо проигрывает умиранию к концу произведения, если не погружается в мир идеала с головой.

Никакой попытки усидеть между двумя огнями в романтизме попусту нет. «Либо благо для всех, либо смерть!» – такой девиз подспудно вычитывается из фраз и мыслей типичных героев и деятелей романтизма.

Сущность романтизма как метода определяли по-разному: для Веселовского – либерализм; для Замотина – идеализм; для Сиповского, Когана и Гуковского – индивидуализм и субъективизм;

для Сакулина – отрешение от реальной действительности; для Мейлаха – мечта; для Гея – утверждение идеалов; для Гуревича – абсолютный характер идеалов при осознании невозможности их осуществления в данной действительности. Однако лейтмотивом через все определения проходит пафос утверждение, какой отвергает компромисс как таковой.

Для утверждения чего-то единого среди множества (или даже двух) необходима вертикальная организация пространства – иерархическая, – какую предпочитает именно модерн, – к какому и принадлежит исторически романтизм. Раскачивание же возможно только в горизонтально организованном пространстве, какое созидает творческий авангард постмодерна.

И снова мы не выбились за пределы постмодерна ни на йоту. Вермюлен и ван ден Аккер спекулируют понятиями, когда приравнивают «экстравагантный синтез», лежащий в основе созидания концептов в философии постмодерна по типу «машины желаний», «складки», «тела без органов» и прочего, к мироощущению романтического склада. Метание между противоположностями, соединение несоединимого предполагает резоматический принцип Делёза, описанный во втором томе «Капитализма и шизофрении» – движение между разнонаправленным в попытке обнаружение глубин, но горизонтального плана, горизонтальной направленности, о чем сам Делёз пишет следующее: «Ризома не начинается и не заканчивается, она всегда посреди, между вещей, меж-бытие, интермеццо. Дерево – это преемственность, а ризома – альянс, только альянс. Дерево навязывает глагол “быть”, а ризома соткана из конъюнкций “и... и... и...”». В этой конъюнкции достаточно силы, чтобы растряссти и искоренить глагол “быть”» [Делёз 2016: URL].

Вермюлен и ван ден Аккер изобретают натурально одно – велосипед.

Все давно описано и названо. Зачем переназывать?

И ответ у меня есть: отличие ради отличия. Концепт имеет симуляционный характер – перед нами симулякр.

Тенденция «Метаизм»

Однако я не желаю обесценивать те тенденции времени, которые обнажили в своих «заметках» Вермюлен с ван ден Аккером.

Те «метания» среди полюсов, что они зафиксировали, не могли продолжительный период времени оставаться без внимания. Мы действительно подступаем семимильными шагами к реализации в действительности тех принципов, которые описали Делёз с Гваттари в своем двухтомном труде (и не только они, к слову). А значит, «экстравагантный синтез», «горизонтальное углубление», «метания» на теоретическом уровне эстетики требуют какого-то названия, потому что в противном случае без должного лексического, а главное, нового по характеру инструментария изучать современное и грядущее искусство мы будем не в состоянии.

Скажу честно, сама идея с приставкой «мета-» хороша и в меру точна, но в купе с корнем «-модерн-», для реализации которого посредством преодоления философы постмодерна сделали достаточно, определение тенденции звучит совсем блёкло и вымученно: уж слишком много «модернизмов» пережил мир за менее чем полтора столетия; как итог – дискредитация. Поэтому считаю, что от корня «-модерн-» необходимо отказаться. Но – опять-таки – в угоду чему?

И здесь мы приходим к самому интересному. Все эти «метание» между противоположностями сутью своей указывают на отсутствие иерархии, доминанты как таковой. А корень в языке – это и есть главенство: именно корень в языке создаёт иерархию (движение от чего-то менее значимого к чему-то более значимому). Тогда зачем нам корень при определении направления, построенного в рамках горизонтали? Просто отказавшись от корня «модерн», мы передадим наглядно саму суть этой тенденции, основанной на свободной игре «между», – так как «метамодернизм» предполагает наличие прошлого, наследственности, какая противна философии постмодерна, – а «Метаизм» предполагает появление феномена, с которого и начнётся новая глава в искусстве и эстетике.

Литература

Бодрийяр, Ж. Символический обмен и смерть / Ж. Бодрийяр ; перевод на русский язык и вступительная статья: С. Н. Зенкин. – М., 2000. – URL: <https://gtmarket.ru/library/basis/3484/3488>. – Текст : электронный.

Вермюлен, Т. Заметки о метамодернизме / Т. Вермюлен, Р. ван ден Аккер. – Текст : электронный // Metamodern. – URL: <http://metamodernizm.ru/notes-on-metamodernism>.

Волков, И. В. Творческие методы и художественные системы / И. В. Волков. – М. : Искусство, 1989. – С. 123-167.

Гройс, Б. Московский романтический концептуализм / Б. Гройс // Гройс Б. Утопия и обмен. – 1993. – С. 380.

Делёз, Ж. Складка. Лейбниц и барокко / Ж. Делёз ; общ. ред. и послесл. В. А. Подороги ; пер. с франц. Б. М. Скуратова. – М. : Изд-во «Логос», 1997. – 264 с.

Делёз, Ж. Ризома («Тысяча плато», глава первая) / Ж. Делёз, Ф. Гваттари. – Текст : электронный // Открытая ноосферная Академия. Онлайн Университеты. – 2016. – № 1. – URL: interona.esrae.ru/1-16 (дата обращения: 19.12.2021).

Джеймисон, Ф. Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма / Ф. Джеймисон ; пер. с англ. Д. Кралечкина ; под науч. ред. А. Олейникова. – М. : Изд-во Института Гайдара, 2019 – 808 с.

Дугина, А. Г. Курс лекций «Социология и философия постмодерна» в МГУ / А. Г. Дугина. – 2013.

Иглтон, Т. Теория литературы: Введение / Т. Иглтон ; пер. Е. Бучкиной под ред. М. Маяцкого и Д. Субботина. – М. : Издательский дом «Территория будущего». – (Серия «Университетская библиотека Александра Погорельского»). – URL: http://rebels-library.org/files/terry_eagleton (дата обращения: 13.12.2021). – Текст : электронный.

Павлов, А. Образы современности в XXI веке: метамодернизм / А. Павлов. – Текст : электронный // Логос. – 2018. – № 6 (127). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/obrazy-sovremennosti-v-xxi-veke-metamodernizm> (дата обращения: 13.12.2021).

Хейзинга, Й. *Homo ludens*. В тени завтрашнего дня / Й. Хейзинга. – М. : Прогресс ; Прогресс-Академия, 1992. – 464 с.

Кайуа, Р. Игры и люди: статьи и эссе по социологии культуры / Р. Кайуа. – М. : ОГИ, 2007. – 304 с.

Eshelman, R. Performatism, or the End of Postmodernism / R. Eshelman. – Aurora : Davies Group, 2008.

**Клоунада как способ создания комического эффекта
в цикле В. Ю. Драгунского «Денискины рассказы»**

Аннотация. Статья посвящена рассмотрению и анализу клоунады как способа комического в цикле В. Ю. Драгунского «Денискины рассказы». Данный способ комического позволяет читателю обнаружить для себя закономерности человеческого сознания. В статье он рассматривается на примере рассказа «Мой знакомый медведь», который входит в цикл Драгунского. Повествуя о мальчике или же о взрослом человеке, автор использует преимущественно лирический юмор, через который может выразить свою позицию, мировоззрение. В данной статье клоунада раскрывается через приемы гротеска, контраста, а также прием переодевания, который уходит корнями в цирковое искусство.

Ключевые слова: клоунада; ребенок; комическое; юмор; комический эффект; детская литература; детские писатели; художественные средства; русские писатели; русская литература; рассказы; литературное творчество; литературные жанры; литературные сюжеты; литературные образы

Сведения об авторе: Мельникова Мария Федоровна, студент Уральского государственного педагогического университета (Екатеринбург)

Научный руководитель – канд. филол. наук, доц. Петров Илья Вадимович

Melnikova M. F. (Ekaterinburg, UPSU)

**Clowning as a Way to Create a Comic Effect
in V. Yu. Dragunsky's Cycle "Deniskin Stories"**

Abstract. The article is devoted to the consideration and analysis of clowning as a way of the comic in the cycle of V. Yu. Dragunsky "Deniskin Stories". This method of the comic allows the reader to discover for himself the patterns of human consciousness. In the article, it is considered on the example of the story "My friend the bear", which is included in the Dragunsky cycle. When telling about a boy or an adult, the author uses mainly lyrical humor, through which he can express his position, worldview. In this article, clowning is revealed through the techniques of grotesque, contrast, as well as the technique of dressing up, which is rooted in circus art.

Keywords: clownery; child; comic; humor; comic effect; children's literature; children's writers; artistic means; Russian writers; Russian literature; stories; literary creativity; literary genres; literary plots; literary images

About the author: Melnikova Maria Fedorovna, Student of the Ural State Pedagogical University (Ekaterinburg)

Виктор Юзефович Драгунский – русский писатель, который создал множество повестей и рассказов и внес «значительный вклад в развитие жанра юмористического рассказа для детей» [Недува 1981: 152]. Цикл писателя «Денискины рассказы» явился одним из главных его творений и занимает важное место среди детской литературы.

В. Ю. Драгунский включает в свой цикл прием клоунады, который позволяет автору заострить моменты композиции, обнажить острый взгляд на многие вещи. Клоунада как явление как таковое является «одним из замечательных способов схватить состояние неустойчивого мира. И именно клоун оказывается феноменальной фигурой на карнавале» [Смирнягина 2004]. Достаточно часто для клоунады автору произведения не требуется перемещать героя в пространство цирка, ведь прежде всего важно уделить внимание литературным приемам, которые и помогают читателю ощутить на себе широкий спектр эмоций. Такими приемами являются контраст, гротеск, каламбур и т. д.

Зачем нужна клоунада в художественном произведении? Она позволяет читателю обнаружить для себя новые истины, закономерности человеческого сознания. Данное средство важно не только для создания комического эффекта. Так, В. И. Полунина отмечает, что «глядя на «дураков», мы понимаем нечто важное про самих себя и преодолеваем страх быть непонятыми или осмеянными». Подобная мораль содержится и в цикле Драгунского, что имеет немаловажное значение для младших читателей.

Значительное место в клоунаде отдается эффекту неожиданности, внезапности. Немецкий философ И. Кант видел суть комического во внезапности разрешения тягостного ожидания в «ничто». Так, он отмечает, что «во всем, что вызывает веселый, неудержимый смех, должно быть что-то нелепое. Смех есть эффект от внезапного превращения напряженного ожидания в ничто. Именно это превращение, которое для рассудка явно и радостно, все же косвенно вызывает на мгновение живую радость» [Кант 1994]. Сопоставление разнородных явлений, неожиданные повороты сюжета помогают автору ярче представить элементы

комического. В совокупности все это влияет на очищение сознания читателя, освобождение от негативных мыслей. Для читающего произведение ребенка элемент клоунады является открытием мира, семенами морали. Таким образом, данное средство способно оказывать влияние непосредственно на сознание читателя, давать почву для серьезных размышлений.

В. И. Полунина отмечает, что клоунада «является высшим проявлением творческой индивидуальности, но пространство, которое она продуцирует, а именно карнавальное, имеет отношение к коллективному, массовому, она вторгается в жизнь другого и подчиняет ее своим законам» [Полунина: URL]. На примере рассказов из цикла Драгунского будет рассмотрен элемент клоунады в рамках пространства, героев произведения, их поведения и речи. А. А. Идиатулина в своем исследовании рассматривает особенность речи героев как элемент клоунады: «Словесная клоунада была важным приемом, при помощи которого представители русского литературного авангарда “преодолевали шоры узуального словоупотребления” и “очищали конкретный предмет от его литературной и обиходной шелухи”» [Идиатулина 2011: URL].

Изучив научные работы различных исследователей, мы пришли к выводу, что понятие клоунады в литературе рассматривается достаточно малым количеством исследователей, поэтому нам важно заострить на нем внимание на примере цикла Драгунского «Денискины рассказы».

Рассмотрим рассказ «Мой знакомый медведь», который повествует о Дениске, приехавшем на новогодний праздник в Сокольники. Мы можем заметить интересное явление уже в начале рассказа, когда герой гуляет по городку среди сказочных персонажей: «И были сделаны тридцать три богатыря, и Царевна-Лебедь, и космический корабль, и конца этим фигурам и выставкам не было, и я переходил от одной к другой, мне это очень интересно было, потому что я тоже умею лепить, поэтому я оторваться не мог от всей этой снежно-ледяной красоты и, шаг за шагом, не заметил, что я ушел далеко-далеко от людей в лес по этой аллее, и не обратил даже внимания на то, что она все время поворачивала в разные стороны и петляла, а некоторые фигуры стояли совсем не в ряд, а где-то посередине, и я постепенно немного заблудился» [Драгунский 1985: 158]. Настолько объемный

поток мыслей мальчика заключен в одном предложении. Его внимание постоянно смещает свой центр: описание городка, красочные персонажи, выставки, лепка, аллея. Так, появляется эффект нелепости. Мы можем рассматривать данный прием как элемент клоунады, для него характерно подчеркнутое отсутствие причинно-следственных связей, что вызывает смех читателя. Стоит отметить, что на примере Дениски автор описывает именно добрую нелепость, через которую мы лучше узнаем героя. Например, нам открывается его любознательность, впечатлительность, любовь к труду и интерес к прекрасному.

Одним из приемов клоунады является прием переодевания, с помощью которого клоунам всегда удастся рассмешить зрителей на представлении. В литературе данный прием также встречается достаточно часто, в основном он используется автором для создания комического эффекта. В рассматриваемом нами рассказе Дениска встречается с медведем, но не с настоящим: под костюмом скрывается переодетый актер. До того момента, пока герой не обнаруживает, что зверь не настоящий, их встреча выглядит отнюдь не смешной, а даже ужасной: «вдруг из-за здоровенной кривой сосны, стоявшей впереди, на тропку прямо передо мной выскочил огромный разъяренный медведь. Ужас! Он ревел и мчался прямо на меня». Тем не менее, когда правда раскрывается, действия актера уже кажутся нам смешными: его игра, рычание, реакция на мальчика. Смешным также оказывается побег «медведя»: «...он бежал прекрасной резвой рысью и все еще не вставал на четвереньки, видно, был очень испуган и забыл про все на свете». Хищник с устрашающим внешним видом вдруг начинает убегать со всех ног от маленького мальчика – это действие является странным и нелогичным.

Своего пика юмор достигает, когда животное вдруг заговаривает с главным героем: «Медведь вдруг остановился, обернулся ко мне и сказал: – Мальчик, не хулигань!» Медведи не умеют разговаривать, но этот не только говорит, но еще и отчитывает Дениса. Эффект комического становится сильнее, когда правда все же обнаруживается, и личность «медведя» раскрывается: «И снял с себя голову. Как горшок с частокола. Как шапку. Взял и снял». Так, прием переодевания работает уже в обратную сторону. Стоит отметить также такой элемент циркового, театрального

пространства как пестрая атрибутика в костюмах главных героев. В данном случае, это медвежья голова: «Очень красивая была голова, с большими клыками и со свирепо-малинового цвета языком. Лохматая, и глаза блестящие». Несмотря на устрашающую наружность, медвежья голова вызывает у Дениски простое любопытство, нежели страх.

В самом конце рассказа читателю представлена настоящая клоунада в своем цирковом воплощении. Мы можем наблюдать и появление клоуна, и публику, и представление: «Клоун пищал, и чихал, и показывал фокусы, и потом он вытащил из кармана маленькую гармошку и стал на ней пикировать. А медведь затоптался на месте и ... пошел плясать». Действия актеров описаны со всей эксцентричностью, комизмом. Так, например, Драгунский описывает как медведь «неплохо плясал, и выламывался, и вывертывался, и рычал, и бросался на ребят, и те со смехом отскакивали» [Драгунский 1985: 158]. Таким образом клоунада в литературном произведении может встречаться как в виде отдельных элементов комического, так и в виде описания настоящего циркового представления.

В создании элемента клоунады содержится принцип контраста, ведь «в основе комического всегда лежит противопоставление или противоречие». Контраст ведет к созданию комического эффекта через сопоставление стереотипного и аномального, через деформацию стереотипных словосочетаний, а также возникновение алогизмов и парадоксов.

Первое противоречие мы обнаруживаем в тексте, когда Дениска, заблудившись, стал расхаживать по аллее в поиске верного пути: «в окне этого дома мелькнул свет, на душе у меня стало повеселее, и я прямо-таки поскакал вперед, но не успел сделать и несколько скачков, как вдруг ... на тропку прямо передо мной выскочил огромный разъяренный медведь». Как только у мальчика зарождается надежда на спасение, в следующий момент перед ним появляется смертельная опасность. Сама по себе ситуация кажется нелепой, и эта нелепость возрастает, когда дело касается дальнейших действий Дениски. Он понимает, что нужно искать идеи для спасения и приходит к следующей мысли: «Нужно притвориться мертвым, он мертвых не ест!». Так, для

того чтобы выжить, мальчик планирует притвориться мертвым, и этот контраст вызывает у читателя тревожный смех.

На следующем примере мы узнаем о такой черте Дениски как любопытство, которое противопоставляется страху, который он также испытывает в данный момент. Так, герой крепко зажимает глаза, притворяясь мертвым, интересны его мысли в данный момент: «И за эту секунду я столько успел передумать, такое про себя шептал!.. Никому не расскажу этого. ... Но потом меня все-таки заело любопытство. Я все-таки подумал: «Интересно, а как это бывает, когда медведь задирает мальчишку? Ведь про это только в книжках читаешь, а наяву никогда не удастся посмотреть» [Драгунский 1985: 159]. И я начал потихоньку раскрывать левый глаз». Из-за подобной разницы между мыслями и действиями героя создается комический эффект, который усиливается со следующим фактом: «Он очень неохотно раскрывался, потому что страшно или ресницы чересчур крепко слепились». Дениске ужасно страшно, но его любопытство оказывается сильнее страха перед зверем.

Контраст в клоунаде может являться не только средством комического, но и присутствовать в произведении с целью воздействовать на читателя с лирической стороны. Это становится заметно, когда в рассказе нам открывается настоящая внешность героя, скрывающегося под костюмом медведя: «И он стал вертеть своей настоящей головой. Настоящая была у него какая-то неказистая. Лысая. С жалобными круглыми глазами». Актер вызывает у читателя грусть не только с точки зрения его внешности, но и состояния: «Сердце колет... Нельзя мне волноваться. И бегать нельзя» [Драгунский 1985: 160]. Так, автором сопоставляются два противоположных образа: страшный зверь и человек, которого хочется пожалеть. Кто-то найдет эту разницу забавной, но в данном случае нельзя отрицать факт морали Драгунского, которая имеет значительную ценность для детей, читающих данный цикл рассказов.

Обратим внимание на прием гротеска, занимающий важное место в создании клоунады. По словам Манна, комическое в гротеске возникает в том случае, если в как бы случайных его построениях читатель может увидеть закономерное. Так, он пишет: «Противоречие между кажущейся случайностью и алогизмом гротескового,

с одной стороны, его глубокой обусловленностью и реальным смыслом, с другой, составляет в нём основу комизма» [Манн 1996: 124]. В рассматриваемом рассказе мы можем заметить сразу несколько примеров с данным приемом, который в основном раскрывается на образах медведя и Дениски, проявляется в их действиях и речи. Так, образ медведя сочетает в себе ужасное и смешное: «медведь несся прямо на меня и пыхтел как паровоз». Действия же мальчика выглядят очень хаотичными, немного нелепыми: «И в ту же четверть секунды я грохнулся наземь и закрыл глаза, и стал сдерживать дыхание, и все-таки дышал, потому что все это получилось с разбегу, и живот у меня так и ходил ходуном». Данные события описаны очень экспрессивно, из-за чего возникает элемент комического: мальчик находится в смертельной опасности, но при этом автор использует забавный фразеологизм «живот у меня так и ходил ходуном» [Драгунский 1985: 161].

Ощущение нелепости происходящего возрастает, когда маленький Дениска начинает кричать не хуже самого медведя: «И я заорал страшным голосом: – Пошшел вон отсюда!». Смех возникает, когда мы понимаем, что действия мальчика при встрече с медведем являются нелогичными, сама ситуация похожа на чью-то красочную фантазию. Эффект комического возрастает при описании побега самого медведя. Так, зверь от страха «бежал прекрасной резвой рысью и все еще не вставал на четвереньки». Его образ больше не пугает, а наоборот смешит читателя.

На протяжении всего рассказа ярко показана градация сущности событий, действий героев. Нарастает ощущение нелепости происходящего. Так, например, Дениска начинает кидаться в медведя ледышками: «...теперь небось поймет, что со мной шутки плохи!». А медведь вдруг заговаривает по-человечески: «Медведь вдруг остановился, обернулся ко мне и сказал: – Мальчик, не хулигань!» [Драгунский 1985: 162].

В качестве кульминации в рассказе выступает эпизод с переодеванием актера, то есть действием клоунским по существу: «И снял с себя голову. Как горшок с частокола. Как шапку. Взял и снял. Очень красивая была голова, с большими клыками и со свирепо-малинового цвета языком». В данном отрывке так же заметен прием гротеска. Так, действие актера является до крайности

сти нелепым, при этом сама голова медведя описывается Драгунским довольно красочно. Комический эффект усиливается, когда герой предлагает Дениске самому подержать голову.

Таким образом, весь рассказ строится как одно большое представление с театральными трюками, переодеваниями, клоунскими действиями. Важно обратить внимание на речь героев, ведь она подается со всей эксцентричностью, герои приходят к нелогичным умозаключениям. Клоунада как средство комического в данном случае проявляется в таких литературных приемах, как гротеск, контраст, гипербола, алогизм – все это вызывает смех у читателя. Несмотря на то, что в рассказе довольно много юмора Драгунский добавляет в повествование события, которые позволяют нам задуматься о глубоком – мораль в данном случае очевидна. Ребенок таким образом учится сопереживать ближним, стремиться к добру. Все перечисленные средства, используемые Драгунским и в этом, и в остальных рассказах цикла, имеют значительную ценность для детского сознания.

Литература

Драгунский, В. Ю. Денискины рассказы / В. Ю. Драгунский // Алексеев М. Н. Карюха; Драгунский В. Ю. Денискины рассказы; Медведев В. В. Будь человеком! Прилежаева М. П. Зеленая ветка мая; Яковлев Ю. Я Мальчик с коньками: Повести и рассказы. – М. : Дет.лит., 1985.

Идиатулина, А. А. Приемы речевой игры в творчестве современных детских писателей / А. А. Идиатулина. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/priemy-rechevoy-igry-v-tvorchestve-sovremennyh-detskih-pisateley> (дата обращения: 29.04.2022). – Текст : электронный.

Кант, И. Критика способности суждения / И. Кант. – М., 1994.

Манн, Ю. В. О гротеске в литературе / Ю. В. Манн. – М. : Советский писатель, 1966. – 183 с.

Недува, Э. Ш. Творчество Носова и его роль в развитии жанров юмористической прозы для детей : дис. ... канд. филол. наук / Недува Э. Ш. – М., 1981. – С. 152.

Полунина, Е. А. Концепция Карнавальной Культуры М. М. Бахтина в уличном театре / Е. А. Полунина. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kontsepsiya-karnavalnoy-kultury-m>

m-bahtina-v-ulichnom-teatre-v-i-polunina (дата обращения: 29.04.2022). – Текст : электронный.

Смирнягина, Т. Театр мечты Вячеслава Полунина / Т. Смирнягина // Развлекательное искусство в социокультурном пространстве 90-х годов : сб. статей / отв. ред. Е. В. Дуков. – СПб. : «Дмитрий Буланин», 2004. – С. 163.

**«Ремейк биографии» в пьесе М. Хейфеца
«Как Циолковский летал на Луну»**

Аннотация. Статья посвящена исследованию пьесы Михаила Хейфеца «Как Циолковский летал на Луну», как игрового «ремейка» биографии. Рассмотрены особенности биографического жанра и жанра «ремейка» биографии. Важное место занимает анализ приемов создания образа Циолковского, типа конфликта и специфики драматической ситуации в пьесе М. Хейфеца «Как Циолковский летал на Луну». Актуальность данного исследования заключается в том, что изучение творчества драматурга еще никогда не подвергалось отдельному критическому и литературоведческому анализу.

Ключевые слова: новая драма; ремейки биографии; биографические жанры; драматургия; драматурги; пьесы; литературное творчество; литературные жанры; литературные сюжеты; литературные образы

Сведения об авторе: Мусатюк Алена Николаевна, студентка Уральского государственного педагогического университета (Екатеринбург)

Научный руководитель – канд. филол. наук., доц. Скрипова Ольга Александровна

Musatyuk A. N (Ekaterinburg, USPU)

**“Remake Biography” in M. Heifetz’s Play
“How Tsiolkovsky Flew to the Moon”**

Abstract. The article is devoted to the study of the play “How Tsiolkovsky flew to the Moon” as a play “remake” biography. The peculiarities of the biographical genre and the “remake” biography genre are considered. The important place is occupied by the analysis of methods of creating the image of Tsiolkovsky, the type of conflict and the specificity of the dramatic situation in the play “How Tsiolkovsky flew to the Moon” by M. Kheifets. The relevance of this study lies in the fact that the study of the playwright’s work has never yet been subjected to a separate critical and literary analysis.

Keywords: new drama; biography remakes; biographical genres; dramaturgy; playwrights; plays; literary creativity; literary genres; literary plots; literary images

About the author: Musatyuk Alyena Nikolaevna, Student of the Ural State Pedagogical University (Ekaterinburg)

Михаил Хейфец является одним из представителей новой драмы конца XX – начала XXI вв., которое активно изучали и продолжают изучать филологи и литературоведы. Нельзя не упомянуть таких исследователей новой драмы, как И. А. Каннуникова, Г. Заславский, И. М. Болотян, С. П. Лавлинский, С. Гончарова-Грабовская и многие другие.

Прежде чем говорить о поэтике пьесы М. Хейфеца «Как Циолковский летал на Луну», необходимо упомянуть о биографическом жанре и жанре «ремейка» биографии. Ведь именно эта пьеса является образцом работы с данными жанрами.

Биография в традиционном понятии – это «жанр жизнеописания, который предполагает художественное или научное осмысление истории жизни личности, нацеленное на поиск и выявление истоков общественно значимой деятельности человека в его индивидуальном биографическом опыте» [Соболевская 2008: 91] Любопытство окунуться в подробности чужой жизни, потребность переосмыслить роль выдающихся писателей в судьбе России и желание познакомиться с ранее запрещенными авторами – это причины популярности книг-биографий.

Биографический жанр – жанр, который позволяет в художественном и научном плане переосмыслить историю жизни личности, то есть раскрыть взаимную необходимость разных жизней, найти психологическую структуру личности.

Немаловажным является и такой жанр, как «ремейк» биографии. К определению и исследованию данного феномена многие исследователи подходят с очень разных сторон:

а) Г. Д. Нефагина: ремейк – понятие, которое пришло в литературу из кинематографа и современной теории кино, также обычно стоит рядом с такими понятиями, как «переделка» или «обработка» и относится к типу «вторичных текстов» [Нефагина 1996];

б) Н. В. Барковская: ремейк предполагает деконструкцию текста-«первоисточника», конструирование нового сюжета на основе текста-«донора», выражение ценностно-смысловой позиции сегодняшнего дня, ради которой и предпринимается «переписывание» первотекста [Барковская 2008: 441].

Отличие такого феномена от интертекстуальности (отношения одного текста с другим, диалогическое взаимодействие тек-

стов) литературы современного времени заключается в показанной и подчеркнутой нацеленности на одно конкретное классическое произведение, в расчете на полное его узнавание.

Ремейк интересен тому читателю, который детально знаком с образцом. Чем глубже будут знания «оригинала», тем больше будет найдено и отмечено тонкостей «переделки», при этом новый текст будет воспринят абсолютно адекватно и спокойно.

Некоторые исследователи говорят о том, что наиболее древней формой ремейка выступает пародия, а точнее, пародические тексты. По определению Ю. Тынянова – те «произведения, использующие готовый текст не как объект осмеяния, а как удобную форму для нового содержания; иначе такие тексты еще называют травестийными» [Загидуллина 2004].

Литературный ремейк сохраняет многие особенности киноремейков. Но все же литературный ремейк изначально ориентируется и позиционируется на «высоком», классическом оригинале.

Таким образом, ремейк биографии выступает как своеобразный литературный феномен, основанный на принципе биографического жанра, пародийных текстах и специфическом диалоге между текстом-«первоисточником» и его «переделкой». Это признак предельной известности текста-«оригинала», его значительной общеизвестности – пусть даже в виде свернутого, самого «краткого», общего представления о сюжете.

Именно Михаил Хейфец является одним из первых современных драматургов, который начинает работать с биографическим жанром. Образцом работы с данным жанром является его пьеса «Как Циолковский летал на Луну», которая вышла в свет в 2013 году.

Данная пьеса выстраивается как размышление на уже известные, узнаваемые темы – история жизни Циолковского в Боровске, достижения мирового ракетостроения и др. «Фантазией» выступает импровизированный образ мира пьесы, в котором ученый фантазер пытается освоить космос и полететь на Луну.

Эта пьеса о герое, которого окружающие воспринимают как безумца и дурака.

В качестве биографической основы М. Хейфец использует материалы Википедии. Данный Интернет-ресурс является одним из самых используемых в современном мире, так как информацией

оттуда может воспользоваться любой человек из любой точки мира. Но, с другой стороны, он не является точным, так как чаще всего его обозначают как «ненадежный источник». Таким образом, основа, которую избирает драматург, уже подвергает сомнению «правдивость» и «подлинность» биографии, заключенной в основе пьесы. Также стоит заметить, что помимо ресурса Википедии в пьесу включаются цитаты из фантастической повести Циолковского «на Луне» и основные идеи ученого, изложенные в его научных трудах:

«Мрачная картина! Даже горы обнажены, бесстыдно раздеты, так как мы не видим на них легкой вуали – прозрачной синеватой дымки, которую накидывает на земные горы и отдалённые предметы воздух... Строгие, поразительно отчетливые ландшафты! А тени! О, какие темные! Даже Сахара – и та показалась бы раем в сравнении с тем, что мы видели тут» (из фантастической повести Циолковского «На Луне»).

Пьеса основывается на некоторых фактах биографии ученого, связанных с его проживанием в городе Боровске с 1880 по 1892 гг. В биографической Арт-Мистерии у Циолковского появляется идея создать реактивную ракету для полета в космос. Для реализации данной «мечты» ему помогает корреспондент, который, однако, освещает его проект как спасательную экспедицию по эвакуации с Луны «братьев по разуму»:

«КОРРЕСПОНДЕНТ. Вот! Тогда так и напишем: наш соотечественник ученый-изобретатель при помощи увеличительной трубы сумел обнаружить на Луне потерпевших крушение инопланетян, которые на своем... Эту штуковину можно назвать «Звездолетом»? Отлично! Звездолет которых, на пути к Земле не выдержал натисков космических бурь и был вынужден... и был выброшен на бесплодной планете, в месте, где.... Как там у вас? Мрачный... Что-то про Сахару...

ЦИОЛКОВСКИЙ. В месте, где даже Сахара показалась бы раем.

КОРРЕСПОНДЕНТ. <...> И под конец: братья по разуму вызывают к нам о помощи! <...> Главное – что у нас есть благородная миссия, на которую можно собирать пожертвования. Встаньте ещё разочек у звездолета» [Хейфец 2013].

В пьесе можно наблюдать монтажные врезки, которые отсылают читателя к современности: сцены из Центра космических исследований, из ЦРУ, который отправляет в космос своего шпиона, из бункера сил стратегического назначения неизвестной державы, из открытого космоса, ракеты космонавта и т. д.

Решение добавить микросюжеты современности в ключевое событие пьесы было сделано для того, чтобы в финальном событии показать картину апокалипсиса:

«Генерал с остервенением поет песню «Варяг». Наливает себе стакан водки. Выпивает. А под конец со всей силой давит на красную кнопку. Раздается грохот взлетающей ракеты» [Хейфец 2013].

В конце пьесы «диск бесконечно красивой планеты Земля» внезапно озаряется вспышками взрывов. И на эту картину смотрит Циолковский с инопланетянами, но уже находясь на Луне:

«Циолковский с инопланетянами смотрят на картину разразившегося апокалипсиса. Затем все садятся в ракету и улетают в космическую даль. 21 Как можно дальше. В космическую бесконечность от того, что осталось от города Боровск, да и от всей планеты Земля» [Хейфец 2013].

Если внимательно читать пьесу, то можно заметить наличие в ней множества бытовых подробностей, которые «опрокидывают» фигуру ученого (почти «канонизированную» в советское время) в карнавальную стихию народной жизни», для которой характерно пьянство и вольность. Такими примерами служат следующие сцены: жители Боровска, соглашающиеся на участие в космическом эксперименте только лишь из-за возможности варить в три раза больше самогона, чем обычно; попытки мужиков наказать ученого в финале пьесы по причине того, что горячительного напитка *«людям не хватает, а он еще хотел в эту ендовину его лить»* [Хейфец 2013].

Образом народной жизни в пьесе выступает фигура Менделеева, появление которого сопровождается двумя очень важными фактами:

1) реальный биографический факт жизни Циолковского (писал Менделееву в надежде на то, что его труд будет взят под покровительство);

2) мифологический образ академика в народной культуре: именно ему, хоть это и является ошибочным, приписывают открытие формулы настоящей «русской водки».

Важен в пьесе образ космоса. Именно композиция Арт-Мистерии, соединяющей в себе прошлое и современное, отмечает зарождение идеи покорения космоса, проводником которой является Циолковский, и показывает современное состояние мировой космонавтики. Несмотря на то, что Циолковский явно представлен как странный и не похожий на других, отнюдь не он оказывается центральным персонажем. Абсурдными являются не его идеи, а абсурдна именно действительность: «ее грубая конкретика вступает в противоречие с абстрактностью и всеохватностью научных концепций Циолковского, мечтающего о космических полетах, но всякий раз сталкивающегося с предельно «обытовленным» пониманием своих научных идей» [Багдасарян 2019: 109-112].

В пьесе многое выступает как шутливое и смешное, а некоторые сцены доведены даже до клоунады. От читателя требуется знание не только реальной биографии ученого, но и современного контекста, где сатирическое осмеяние затрагивает темы шпионства, соревнований в освоении космоса, бездарности управления чиновников, которые лишены не только научного представления о космосе, но даже какого-либо интереса.

«Вековая мечта человечества» спроектирована на повседневность русской жизни. На глупую и бездарную русскую жизнь, в которой ученому-чудаку-фантазеру нет должного места и который вынужден полететь на Луну для того, чтобы доказать правдивость своих фантазий.

Исходя из доминантного типа самоопределения героя («разобраться с другими»), можно прийти к выводу, что в пьесе по преимуществу развивается тот тип конфликта, который И. М. Болотян и С. П. Лавлинский определяют как социальный: *«саморазоблачающаяся и разоблачающая личность как социальная единица порождает столкновение героя с социальными Другими»* [Болотян, Лавлинский 2010: 57]. Здесь это столкновение Циолковского и его идей, связанных с созданием реактивной ракеты и полетом в космос, с жителями Боровска, которые не хотели понимать и принимать его.

Такое столкновение позволяет отрефлексировать действительность, то есть рассказать о своем времени через «прошлое», используя имя собственное как пример символического преобразователя.

Столкновение наблюдается уже с самого начала пьесы во время разговора корреспондента и Циолковского. Что корреспондент, что житель Боровска, Степаныч, воспринимают «вековую мечту человечества» как бред:

«КОРРЕСПОНДЕНТ. Голову просуньте в иллюминатор, как будто вы летите и машете на прощанье землянам рукой. Да, хорошо. Так, значит, и можно написать: «Наш соотечественник отправляется в космос». Так?

ЦИОЛКОВСКИЙ. Пока только макет.

КОРРЕСПОНДЕНТ. Это мелочи. А зачем?

ЦИОЛКОВСКИЙ. В каком смысле?

КОРРЕСПОНДЕНТ. Ну... зачем вам лететь на этой штуковине в космос? Что там такого?

ЦИОЛКОВСКИЙ. Как зачем... Ну это же вековая мечта человечества... Это же...

КОРРЕСПОНДЕНТ. «Вековая мечта человечества»... первый раз слышу» [Хейфец 2013].

СТЕПАНЫЧ. Вот тещу бы привязать к этой хреновине, да и отпустить, зараз. Пуцай летает. Хорошая штука. Мать ее туды и во все...» [Хейфец 2013].

На общественной лекции стремления Циолковского убедить в необходимости участия горожан в его проекте потерпели крах. Горожане по-прежнему не видели смысла в покорении космоса, оскверняя идею ученого. В наказание же за сквернословие городская управа лишь приказала выдать каждому матерщиннику по свистку, *«чтобы, если вдруг вздумается употребить что-нибудь непотребное... То – в свисточек»*. Такое «наказание» лишний раз показывает, что даже власть не поддержала идеи ученого, хотя должна была быть в этом заинтересована больше всех для развития и популяризации своего города.

Организация аттракциона полета в космос, который должен был заинтересовать людей идеями ученого, провалилась. Жители Боровска участвовали в нем лишь для того, чтобы напиться и посмотреть *«на голых девок»*:

«КОРРЕСПОНДЕНТ. Принес?

СТЕПАНЫЧ. Мне бы на голых девок... ну этих иноп...планетянок посмотреть.

КОРРЕСПОНДЕНТ. Пятьдесят копеек.

СТЕПАНЫЧ. Говорили бесплатно.

КОРРЕСПОНДЕНТ. Бесплатно после сдачи первой партии горючего. Ты сдал? Степаныч тупо смотрит на листок.

СТЕПАНЫЧ. Мне бы на голых баб посмотреть...

Различные вставки из биографии ученого также говорят нам о том, что его воспринимали в обществе как человека чудного и странного:

«Однако для большинства сослуживцев и жителей города Циолковский был чудачком.

Жители Боровска также не понимали Циолковского и сторонились его, смеялись над ним, некоторые даже опасались, называли “сумасшедшим изобретателем” (Википедия)» [Хейфец 2013].

Российский город, да вся Россия в целом отчетливо соотносится с мотивами пьянства и вольности (пьют все: и мужики, и даже генералы с учеными). Именно такая действительность рассказывается через «прошлое», где Циолковский пытается что-то изменить. Но Другие (чиновники и жители Боровска) в этом не заинтересованы, у них нет желания что-либо менять, они считают это абсурдом и глупостью.

Данный ремейк биографии может выступать как отрефлексированный по поводу современности. Факты из биографий реальных людей используются не как реконструкция характера персонажа, а как выражение представлений автора о современной действительности.

В такой функции биографический жанр становится лучшим способом рассказать о своем времени, обращаясь к «прошлому». А это «прошлое» может быть заново изобретено, «переделано» с помощью вымысла и фантазии, сохраняя связь с реальностью и оказываясь узнаваемым в глазах читателя.

Подводя итоги, можно сказать о том, что пьеса Михаила Хейфеца – тот самый сатирический образец «ремейка» биографии современной новой российской драмы, который требует от своего читателя определенных знаний. Столкновение с социальными Другими позволяет увидеть абсурд современной действительности.

Литература

Багдасарян, О. Ремейк биографии в современной российской новой драме / О. Багдасарян // Polilog. Studia Neofilologiczne. – 2019. – № 9. – С. 109-112.

Барковская, Н. В. Историко-литературные ремейки как способ интерпретации // Rossica Olomucensia XLVI-II. Sborník příspěvků z mezinárodní konference XIX. Olomoucké dny rusistů. 30.08.–01.09.2007. – Olomouc, 2008. – С. 441.

Болотян, И. М. Типология конфликтов в произведениях «новой драмы» / И. М. Болотян, С. П. Лавлинский // Новейшая русская драма и культурный контекст. – Кемерово, 2010.

Загидуллина, М. Ремейки, или Экспансия классики. Ремейк как форма исторической реинтерпретации / М. Загидуллина // Новое литературное обозрение. – 2004. – № 5.

Нефагина, Г. Л. «Ремейк» в современной русской литературе / Г. Л. Нефагина // Взаимодействие литератур в мировом славянском процессе : сборник научных трудов. Вып. 2. – Гродно, 1996.

Соболевская, О. В. Биография / О. В. Соболевская // Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А. Н. Николюкина. – М. : НПК «Интелвак», 2003. – С. 91.

Поэтическая книга Дарьи Суховой «Балтийское море»

Аннотация. В статье рассматривается поэтическая книга Дарьи Суховой «Балтийское море». В процессе исследования использован материал, редко попадавший в поле зрения исследователей-литературоведов. Рассмотрены стихотворения и обозначены композиция, тематика, лейтмотивы, ведущие образы, графические приемы выделения текста. В ходе работы выделены особые приемы, составляющие целостный художественный мир, характерный для Дарьи Суховой.

Ключевые слова: поэтические книги; поэтические сборники; стихотворения; русская поэзия; русские поэтессы; поэтическое творчество; поэтические жанры; поэтическая графика

Сведения об авторе: Нимый Анна Ивановна, студентка Калужского государственного университета им. К. Э. Циолковского (Калуга)

Научный руководитель – д-р филол. наук, проф. Балашова Елена Анатольевна

Nimy A. I. (Kaluga, KSU named after K. E. Tsiolkovsky)

Poetry Book by Daria Sukhovey “The Baltic Sea”

Abstract. The article deals with the poetic book of Darya Sukhovey “The Baltic Sea”. In the course of the study, material was used that rarely came into the view of literary researchers. The poems are considered and the composition, themes, leitmotifs, leading images, graphic techniques for highlighting the text are indicated. In the course of the work, special techniques were identified that make up an integral artistic world, characteristic of Daria Sukhovey.

Keywords: poetry books; poetry collections; poems; Russian poetry; Russian poets; poetic creativity; poetic genres; poetic graphics

About the author: Nimy Anna Ivanovna, Student of the Kaluga State University named after K. E. Tsiolkovsky (Kaluga)

Одна из ярких представительниц современной поэзии – Дарья Суховой – российская поэтесса и литературный критик, автор поэтических книг «Каталог случайных записей» (2001), «Потома не будет» (2013), «Балтийское море» (2014), «Малый свет» (2015), «48 восьмистиший» (2016).

Подробнее остановимся на книге «Балтийское море». Автор писал о ней: «Это парад техник, новостных поводов и психологической проблематики человека и моря. Может, даже человека, социума и моря» [Суховой 2014: 64].

«Балтийское море» – сборник стихотворений с четко продуманной композицией и замыслом, в котором собраны стихи об определенном водном пространстве, о чем и говорит название. Композиция каждого из стихотворений монтажная. В ней прослеживается тенденция «мозаичного» изображения действительности, в которой преобладают ассоциативные связи между такими частями целого, как эпизоды, события, образы [Балашова 2017: 30]. Каждое произведение обозначено порядковым номером. Всего их девятнадцать (представлены в виде как отдельных стихотворений, так и небольшими циклами).

Почему же основная тематика, выбранная поэтессой, связана именно с морем? Стоит предположить, что это связано с местом жительства. Дарья Суховой живет в северной столице – Санкт-Петербурге. Как для многих петербуржцев, так и для нее Балтийское море – это что-то действительно значащее и одновременно отсутствующее – то, к чему уже сформирована привычка; это место, где уже нет надобности восхищаться красотой природы, поскольку это стало обыденным, условным. Со слов поэтессы – это «визуально мертвое пространство» [Суховой 2014: 9].

Предмет авторского изображения, образ Балтийского моря Дарьи Суховой, не имеет внешних очертаний. Он аморфен. В текстах поэтессы не наблюдается конкретных описаний, характеристик моря. Есть только некая ассоциативная связь между отдельными событиями, фактами, отраженными в сознании лирической героини, которые закрепились в ее памяти. Зная некоторые факты биографии Дарьи Суховой, не составит труда предположить явную связь между непосредственно текстом и жизнью поэтессы.

Важной чертой в поэтической книге Дарьи Суховой считается наличие даты под каждым стихотворением. Обычно это служит классическим обозначением даты написания стихотворения, однако у поэтессы датой является не только время написания работы, но и период, о котором идет речь в тексте. Проанализировав даты под каждым стихотворением, мы невольно можем обозначить тенденцию: время действия чаще всего весна либо конец

осени-начало зимы. О летнем периоде речи не идет. То есть, грубо говоря, в работах Дарьи Суховой нет привычного всем летнего теплого курортного моря. Море у поэтессы совершенно лишено романтики. Оно холодное, тусклое, обыденное: «а что на море кроме моря? // апрельский снег, аперитив из фляжки, даль и холод, // холод и даль, никаких камней, никакого горизонта» [Суховой 2014: 9]. Стоит предположить, что море сравнимо с восприятием жизни. Летнее теплое море – оптимизм, спокойствие, мечтательность, иллюзорность восприятия. Море же вне курортного времени – это реальность без прикрас – жизнь такая, какая она есть на самом деле, с проблемами, преградами, трудностями.

Также яркой особенностью работ в «Балтийском море» является поэтическая графика. Например, стихотворения написаны без использования знаков препинания. Их отсутствие можно трактовать как литературный стилистический прием, который служит способом усиления идеи или же формы произведения. Знаки препинания выполняют вспомогательную функцию разделения смысловых отрезков текста, синтаксически оформляют текст, облегчают его зрительное восприятие, а впоследствии понимание, содействуют осуществлению правильной интонации, смысловых пауз и логических ударений. Отсутствие же знаков препинания создает эффект беспрепятственного течения речи. Так показывается будничность, монотонность жизни, возможно даже опустошенность.

Отказ от знаков препинания может характеризоваться как желание сохранить все многообразие значений, возможность множественного взаимодействия слов друг с другом. В стихах без знаков препинания внутренние связи слов обнажены, в них виднее, как все устроено. Нахождение смысла и обладание смыслом – это основная характеристика нашего сознания, именно поэтому тенденция к использованию такого синтаксического приема актуальна в современном обществе, поскольку дает огромное пространство для интерпретирования того или иного стихотворения как ребуса.

В работах Дарьи Суховой встречаются неканонические переносы слов:

а я помню ки-,
То есть ке-
-баб,

а ки-
это только
-буц
-льки
-т.

[Суходей 2014: 21].

Можно предположить, что переносы такого рода делаются с необходимостью соблюдать точность рифмовки или же ритмическую упорядоченность текста. К примеру, уточнение рифмы – это своего рода ее избавление от лишних элементов с помощью переноса завершающей части слова на следующую строку. Нередко завершающая часть слова является одной буквой. Как и было представлено в цитировании выше.

Дарья Алексеевна в своих стихотворениях также использует так называемые словесные разрывы и неполные записи слов: «а море море море море море море море ре // амо ре ре», «мы у ходим мы у хо дим за ту ма ном // за ту ма ном и за за па хом тай ги» [Суходей 2014: 10]. Для чего? Во-первых, такие приемы составляют необычные многозначные образования. Литературовед Ю. И. Левин писал о том, что в стихотворении за счет единства и тесноты стихового ряда слова теряют свои очертания и распадаются на семы (мельчайшие единицы смысла), которые потом перераспределяются внутри поэтического текста, складываются в новые смысловые образования [Левин 1998]. Не полностью записанные и разорванные слова служат для передачи интонационной музыкальности, что тоже помогает более правильному пониманию текста.

Скобки – пунктуационный знак уточнения. Как и предыдущие приемы, имеет характер расширения значения. Дарья Суходей нередко использует его. Например, «случайных слов на бе(г)лом языке» [Суходей 2014: 12]. Данный прием дает читателю выбор варианта слова, его двоякое прочтение: белый язык или же беглый язык.

Поэтесса в своих работах использует выделительный способ записи отдельных частей текста (курсив, жирное начертание или наоборот на контрасте более тонкое). Делается это для выделения смысловых отрывков, на которые стоит более пристально обратить внимание:

все приблизительно как в некоторых сказках
переворачивается как на картинке
где что мы видим есть на самом деле
и где немягкий свет посередине
и гладит *п'еркеле* по седине
и шепчет: «мол, пора по магазинам,
по улицам пора, где тают лица
по зеркальным рассеянным витринным...»
похоже на «брожу вдоль улиц шумных»
но нет:

«лови лицом холодный синий ветер,
Отломок *муста йоулукуу* от луны
[Суховой 2014: 32-33].

Перкеле – это финское слово, происходящее от имени балтийского божества грома, после принятия христианства значение изменилось на «дьявол». В стихотворении поэтессы слово выделено курсивом, что указывает на психологический предикат, то есть на логическое ударение и на особую содержательность выделенного слова. Но также данную тенденцию можно рассмотреть с другой стороны, опираясь на работы М. М. Бахтина, который относил курсив к выделению «чужого слова». По его мнению, такое графическое маркирование – это подчеркивание дистанции между «чужим» и «своим» [Бахтин 2002]. «Чужое слово» – это намек на чужое сознание в тексте произведения, коим является перкеле (дьявол), это другая культурная система, чужая.

«Муста йоулукуу» в пер. с финского «черный декабрь». Опять же предлагает читателю обратить внимание на иноязычное словосочетание. Тут происходит такая же тенденция, как и со словом «перкеле», о котором было сказано выше.

Таким образом, Дарья Суховой в своей поэтической книге использует особенные графические приемы выделения текста, которые служат раскрытию многозначности в ее работах [Суховой 2008]. Стихотворения поэтессы – это довольно сложная система, где взаимосвязаны все составляющие ее уровни и элементы. Все это составляет целостный художественный мир произведений.

Литература

Балашова, Е. А. Анализ лирического стихотворение / Е. А. Балашова. – М. : Флинта : Наука, 2017. – 192 с.

Бахтин, М. М. Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин. – 2002. – URL: https://www.fedordostoevsky.ru/pdf/bakhtin_ppd.pdf (дата обращения: 23.04.2022). – Текст : электронный.

Левин, Ю. И. Избранные труды. Поэтика. Семиотика / Ю. И. Левин. – 1998. – URL: https://www.directmedia.ru/book_211534_izbrannyye_trudyi_poetika_semiotika (дата обращения: 23.04.2022). – Текст : электронный.

Суховей, Д. А. Графика современной русской поэзии : дис. ... канд. филол. наук / Суховей Д. А. – Санкт-Петербург, 2008. – 271 с. – URL: <https://core.ac.uk/download/pdf197476967.pdf> (дата обращения: 12.04.2022). – Текст : электронный.

Суховей, Д. Балтийское море: Книга стихов / Д. Суховей. – М. : Книжное обозрение (АРГО-РИСК), 2014. – 64 с.

**Даосские и дзэн-буддистские мотивы в сказках
Сергея Козлова о Ежике и Медвежонке**

Аннотация. В статье предпринята попытка соотнесения философской сказки С. Г. Козлова с основными положениями даосизма и дзэн-буддизма. Автор приходит к выводу о типологическом сходстве между ними. Обнаружены идейные переключки по таким позициям, как недеяние и молчание как психотехнические средства, идея церемониального единения с миром, «мудрый ребенок» как человеческий идеал.

Ключевые слова: философские сказки; сравнительный метод; даосизм; дзэн; недеяние; просветление; мудрый ребенок; молчание; чайная церемония; детская литература; детские писатели; литературное творчество; литературные жанры; литературные сюжеты; литературные образы

Сведения об авторе: Овсянникова Анастасия Андреевна, магистрант Орловского государственного университета имени И. С. Тургенева (Орел)

Научный руководитель – канд. филол. наук, доц. Кургузова Наталья Владимировна

Ovsyannikova A. A. (Orel, I. S. Turgenev OSU)

**Taoist and Zen Buddhist Motives in Sergey Kozlov's Fairy Tales
about a Hedgehog and a Bear Cub**

Abstract. The article is a comparison of S. G. Kozlov's philosophical tale with the main provisions of Taoism and Zen. The author believes that there is a typological similarity between them. In the course of the study, ideological coincidences were found on the issues of the inaction and silence as psychotechnical means, in the idea of ceremonial unity with the world, in the idea of a wise child.

Keywords: philosophical tales; comparative method; Taoism; zen; inaction; enlightenment; wise child; silence; tea ceremony; children's literature; children's writers; literary creativity; literary genres; literary plots; literary images

About the author: Ovsyannikova Anastasia Andreevna, Master's Degree Student of the I. S. Turgenev Orel State University (Orel)

Сказки Сергея Григорьевича Козлова (1939–2010), рассчитанные, казалось бы, на детскую аудиторию, при всей внешней простоте явно выходят за пределы литературы для (до)школьников. Для немногочисленных исследователей писателя – в частности,

для А. В. Тихомировой – уже стало общим местом отнесение историй о Ежике и Медвежонке к жанру философской сказки, наряду с произведениями А. А. Иванова, Г. Б. Остера, Г. М. Цыферова [Тихомирова 2009: 93; Тихомирова 2011: 184]. Вместе с тем, мы вынуждены констатировать, что целостного и последовательного исследования сказочной вселенной Козлова в качестве философского феномена не было и нет в настоящий момент, хотя для этого есть все основания. По нашему мнению, одним из наиболее эффективных способов решения этой задачи могло бы стать сравнительное исследование, соотнесение с некоторыми философскими традициями. Наша статья представляет собой попытку такого соотнесения. В данном случае в роли объектов для сравнения выступают религиозно-философские течения даосизм и дзэн-буддизм, по-видимому, оказавшие определённое влияние на содержание и общую атмосферу сказок российского автора.

Здесь необходимо сделать принципиальную оговорку: из-за отсутствия специальных исследований, посвященных биографии Козлова, весьма проблематично выносить суждения об его отношении к философским традициям Востока и о том, насколько сам писатель был увлечен ими, а поэтому мы предлагаем посмотреть на сказочную вселенную писателя в сравнительной перспективе. Мы не утверждаем, что встречающиеся в его текстах переключки с идеями и образами восточных философских традиций являются результатом прямого заимствования и адаптации на российской почве китайской или японской экзотики, хотя этот вариант исключать нельзя. Речь пойдет вовсе не о генетической связи, а, скорее, об идейных переключках и типологическом сходстве: восточная философская традиция выступает в нашем случае в роли зеркала или камертона, которые позволят оттенить особенности и выявить доминанты того мира, в котором живут и взаимодействуют персонажи российского сказочника.

Итак, сравнительный анализ позволил нам, путём сопоставления философских сказок Сергея Козлова с положениями восточных философско-религиозных течений даосизма и дзэн-буддизма, выявить в произведениях российского автора такие важные и ранее не исследованные черты, как:

- мотив тишины и недеяния;
- мотив «мудрого» детства;

– мотив церемониального «растворения в мире».

Согласно Г. С. Померанцу, одной из центральных идей дзэн-буддизма является идея «благородного молчания» [Померанц 2015: 25], в соответствии с которой «слово является несовершенным средством связи» и «может только подсказать, намекнуть» [Шацких 2013: 115]. Объяснить с его помощью устройство мира невозможно, да и бессмысленно, ведь никакие объяснения не способны избавить человека от страдания, что становится возможным лишь благодаря постоянным тренировкам в молчаливом сосредоточении и осознанию своей связи с «космическим телом» – Вселенной, «пережитой», прочувствованной мистическим путем [Померанц 2015: 25-29].

Последний тезис перекликается с даосским пониманием макрокосма: в концепции *дао* человеческое тело изначально является микрокосмом, будучи образом и подобием Вселенной-макрোকосма [Торчинов 1998: 157], от которой человек, по мере взросления, постепенно отдаляется. С другой стороны, тема «священной» тишины в дзэне весьма может быть соотнесена с даосской доктриной «недеяния» (в китайском варианте *у-вэй*), сформулированной полумифическим основателем даосизма Лао-Цзы: это «спонтанное и абсолютно естественное следование своей собственной глубинной... природе... и природе других вещей, всего мирового целого» [Торчинов 1998: 165], которое, соответственно, влечет собой отсутствие рефлексии и целеполагания. Находясь в диалоге с даосизмом в вопросе о соотношении макрокосма и микрокосма, дзэн-буддизм все же смягчает даосскую идею о равнодушной «бесчеловечности» и, соответственно, абсолютной «пустоте» космического союза неба и земли [Дао Дэ цзин 2000: 10], к воссоединению с которым человек и должен стремиться на протяжении всей своей жизни, дополняя ее куда более «человечной» буддийской идеей *сатори*, предполагающей, что «просветленный» человек испытывает великую, несравнимую ни с чем радость [Померанц 2015: 19].

Так называемое «величие» тишины является лейтмотивом и композиционным ядром многих сказок козловского цикла («Теплым тихим утром посреди зимы», «Ты только погляди», «Тишина и молчание», «Разрешите с вами посумерничать», «Ни слова», «Звуки и голоса», «Как оттенить тишину»). В самих названиях

содержится указание на центральный конфликт – ненасильственное противостояние носителей двух разных жизненных позиций, одни из которых существуют в соответствии с принципом «молчание – золото» (обычно эту позицию воплощает Ежик), другие же бестолково шумят по поводу и без (в качестве таких минутных антагонистов могут выступать и «положительные» герои – в частности, Медвежонок и Заяц, как происходит, к примеру, в сказке «Разрешите с вами посумерничать»):

«– Ля-ля, лю-лю! – вопил Медвежонок.

– Ля-ля! Ля-ля! – пел Заяц.

А сумерки сгустились, и Ежику просто больно было все это слышать.

– Давайте помолчим, – сказал Ежик. – Послушайте, как тихо! Заяц с Медвежонком смолкли и прислушались.

Над поляной, над лесом плыла осенняя тишина» [Козлов 2006: 146].

В последующем диалоге практически напрямую проговаривается одна из основных идей дзэн-буддизма – «молчать» (т. е. созерцать и плыть по течению) «до темноты» (т. е. фактически до самой смерти):

«– А что, – шепотом спросил Заяц, – теперь делать?

– Шии! – сказал Медвежонок.

– Это мы сумерничаем? – прошептал Заяц. Медвежонок кивнул.

– До темноты – молчать?...» [Козлов 2006: 146].

Постоянным антагонистом «молчальников» и, соответственно, adeptов учения о недеянии, у Козлова выступает также Муравей – один из немногих отрицательных персонажей цикла. Он навязчиво проповедует свою теорию жизни как вечного, целенаправленного труда; «трудовая» теория явно противоречит принципу дао, т. к. является осознанным, агрессивным вмешательством в идеальный мировой порядок. Недвусмысленным ее развенчанием служит развязка сказки «Радуга», в которой уставший Муравей с тайным наслаждением млеет у теплой печи, а Медвежонок практически напрямую выражает авторскую позицию и общую созерцательно-недеятельную направленность своеобразного «тихого» мини-цикла:

«– Обязанность каждого – трудиться, – говорил Муравей, прижавшись к горячей печке. – Каждый день... Заладил, – подумал

Медвежонок. – Ну как он не понимает, что это – лето, что оно – короткое, что оно вот-вот кончится и что каждый раз у меня в лапах сверкает радуга. – Муравей! – крикнул из своего лета Медвежонок. – Не бубни! Разве я не работаю? Разве я отдыхаю?

И он снова ударил по воде лапой, прищурился и увидел радугу» [Козлов 2006: 144].

Если читать этот отрывок, не вдаваясь в сложные философские рассуждения и принимая во внимание лишь атмосферу наивной детской сказки и разницу героев в возрасте (Медвежонок – явно детеныш, а Муравей – уже пожилой обитатель леса), становится довольно легко заметить, что перед нами противопоставление детского и взрослого мышления; и очевидно, что «дитя» с его трогательной любовью к красоте окружающего мира и нежеланием заниматься изнуряющим трудом в понимании автора явно превосходит вечно брюзжащего и не ждущего от этой жизни ничего, кроме трудностей, взрослого.

Следует подчеркнуть, что подобное «поверхностное» толкование происходящего совершенно не противоречит рассматриваемой нами концепции, более того – полностью с ней соотносится, если вспомнить об идее сущностного единства макрокосма и микрокосма, центральной в философии даосизма. Темы недеяния и единения человека с космосом оказываются тесно связаны с мотивом детства, ведь принцип у-вэй подразумевает под собой как раз «возвращение к корню» [Торчинов 1998: 165], т. е. к зародышевому состоянию, когда мать и ее еще неродившийся ребенок (читай «космос и микрокосм») воспринимались как единое целое [Торчинов 1998: 151]. Следовательно, ребенок выступает в философии даосизма истинным «носителем высшей мудрости», недоступной «самодовольному обывателю» [Торчинов 1998: 153; Торчинов 2007: 182-183].

Большинство основных положительных персонажей Козлова (а именно Ежик, Медвежонок, Ослик, Хомячок и Поросяенок) во все неслучайно являются условными детьми. Заяц или Белка, не имеющие в своих именах уменьшительно-ласкательных суффиксов, на протяжении всего цикла ведут себя совершенно «по-детски»: «лентяят», беззаботно веселятся, путают прямое и переносное значения слов, безудержно фантазируют – и, тем не менее,

именно они, а вовсе не углублённые в свои повседневные заботы скучные взрослые способны пережить «сатори»:

«А Ежику вдруг показалось, что он впервые увидел этот лес, этот холм, эту поляну. Что никогда-никогда до этого ничего подобного он не видал.

“Как же так? – думал Ежик. – Ведь я столько раз бежал по этой тропинке, столько раз стоял на этом холме”.

И деревья были такие необыкновенные – легкие, сквозящие, будто сиреневые, и полны такой внутренней тишиной и покоем, что Ежик не узнавал знакомые с детства места.

– Что же это? – бормотал Ежик. – Почему же я раньше не видел всего?» [Козлов 2006: 60].

Разумеется, чуждому всякой рефлексии Муравью эти проявления «высшей мудрости» кажутся полной нелепостью, непростительным бездельем. Он не понимает величия гармонии как в окружающей его природе, так и в межличностных отношениях, считая малейшие проявления солидарности не более чем блажью лодырей, отвергая тем самым сформировавшееся вокруг него негласное братство «вечных детей»:

«– Все стоишь? – спросил Муравей. – Я уже вон какую соломинку оттащил, а он все стоит.

– Не мешай ему, – сказала Белка. – Он думает.

– Думает, думает, – проворчал Муравей. – Что бы стало в лесу, если б все думали.

– Подумает, и все, – сказала Белка. – Не мешай.

– Все вы бездельники, – сказал Муравей. – Все вы друг за дружку горой. – И убежал» [Козлов 2006: 61].

Сказку «Как Ослик шил шубу» можно считать образцом «канонизации» образа ребенка у Козлова. Согласно сюжету сказки Ослик мечтает сшить себе на зиму шубу буквально «из ничего»: *«Чтобы она была ничья: ни бобровая, ни соболя, ни беличья – просто шуба. И тогда я буду греться в ничьей шубе, и никто не будет ходить голым. А Волк скажет: “У кого ничья шуба – тот ничей”. И никто не будет говорить, что я Ослик: я буду – НИКТО В НИЧЬЕЙ ШУБЕ. Тогда ко мне придет Лис и скажет: “Послушай, НИКТО В НИЧЬЕЙ ШУБЕ, а ты кто?” – “Никто”. – “А в чьей ты шубе?” – “В ничьей”. – “Тогда ты – НИКТО В*

НИЧЬЕЙ ШУБЕ”, – скажет Лис. А я посмеюсь, потому что я-то буду знать, что я Ослик» [Козлов 2006: 77].

Эта несбыточная и абсурдная детская фантазия внезапно обобщается реальностью, когда Ослик – без какого-либо плана в голове, просто по наитию – совершает ряд определенных действий – тоже, казалось бы, абсурдных и невозможных: «*И Ослик полез на старую сосну, и влез на самую верхушку, и сложил копыта в карманы, и полетел... И сразу стал – НИКТО В НИЧЬЕЙ ШУБЕ*» [Козлов 2006: 77].

Этот загадочный финал имеет вполне четкое объяснение, если рассматривать его, исходя из концепции дао: Ослик, выступающий здесь в качестве «мудрого младенца», обретает бессмертие, сливаясь с дао, когда путем нарочито абсурдных умозаключений окончательно осознает свое тело, с одной стороны, как самодостаточное целое («*А я посмеюсь, потому что я-то буду знать, что я Ослик*»), а с другой – как безликую часть безликого космоса (*НИКТО в НИЧЬЕЙ ШУБЕ*) [Торчинов 1998: 151]. Таким образом, влезая на самую верхушку самого старого в округе дерева (что, возможно, является метафорой популярного в даосском учении образа Престарелого Младенца, дряхлого телом, но не душой [Торчинов 1998: 156]), символически кладя копыта в несуществующие карманы и закутываясь в «ничью шубу», Ослик, по сути, превращается в незащитный зародыш и, как Вечное Дитя, возвращается в теплую утробу дао – «Матери Поднебесной», «Сокровенной Самки» [Торчинов 1998: 150].

Неудивительно, что именно «вечные дети», упорно не желающие следовать навязанным «скучными взрослыми» шаблонам и живущие воображением, предпочитают превращать каждое мгновение своей жизни в маленькое открытие, чудо. Концепция «поклонения красоте в сером свете будней» [Померанц 2015: 87], позволяющая человеку ощутить себя важной частью мироздания, является ключевой в эстетике *тя-но ю*, японской чайной церемонии [Миркина 1995: 268].

Символическое чаепитие в кругу близких друзей является, пожалуй, одним из популярнейших мотивов в сказочной вселенной Сергея Козлова и встречается едва ли не в каждой второй миниатюре цикла либо на уровне (якобы) случайного упоминания («Радуга», «Как Ежик с Медвежонком приснились Зайцу», «Ворон»,

«Великое имя Басё», «Теплым тихим утром посреди зимы»), либо в ключевой по отношению к сюжету роли («Садитесь, я вам налью чаю»). Временами привязка к знаменитой восточной традиции не следует из сюжета напрямую, а временами она достаточно прозрачна: так, собирание Ежиком и Медвежонком странных лесных букетов в сказке «Красота» является очевидной отсылкой к цветущим веткам, ставящимся во время чайной церемонии в вазе рядом с шедеврами «живописи или каллиграфии» [Миркина 1995: 276]. Чудесная собака с длинными шелковистыми ушами, приглашающая Зайца на чаепитие («Садитесь, я вам налью чаю»), сидит на крыльце неподалеку от цветущих вишен, что очевидно должно напомнить читателю о японской сакуре и китайских монастырских садах [Миркина 1995: 275-276]. Бродячий кот-музыкант со «странным» именем Басё, напившись чаю со сливками, поет для хозяев куплеты, напоминающие хокку, и т. д.

Мотив приглашения к совместному чаепитию в сказках Козлова всегда служит показателем осознания героями связи с близкими друзьями («Как Ежик с Медвежонком приснились Зайцу»), с малознакомыми обитателями леса (новоприбывший Кот из миниатюры «Великое имя Басё» или мрачный «Ворон» из одноименной сказки), со всем мирозданием в целом («Теплым тихим утром посреди зимы»):

«Пришли к реке, развели костер, сели завтракать. Выглянуло солнце. Солнце осветило реку, и тот берег, и завтракающих друзей. Туман растаял. <...>

...Ежик, прикрыв глаза, пил чай, слушал тишину, птицу, вдруг тонко и чисто запевшую за рекой, и думал, что, если б не все они, зачем бы понадобилось тепло этому зимнему лесу?» [Козлов 2006: 182].

Таким образом, произведенный анализ позволил нам прийти к выводу о наличии типологического сходства между философской сказкой С. Г. Козлова и восточными религиозно-философскими системами (даосизмом и дзэн-буддизмом). Мы исходим из того, что восточная философская традиция выступает в данном случае в роли некоего камертона, позволяющего оттенить особенности и выявить доминанты того мира, в котором живут и взаимодействуют персонажи российского сказочника. По нашему мнению,

сопоставление произведений из сказочного цикла о Ежике и Медвежонке с различными философскими традициями (включая философские мотивы в литературе и искусстве) открывает новую исследовательскую перспективу, в которой окажется возможным понимание ранее недоступных подтекстов и подсмыслов.

Литература

Дао Дэ цзин // Дао: гармония мира. – М. : ЭКСМО-Пресс ; Харьков : Фолио, 2000. – С. 7-34.

Козлов, С. Г. Все о Ежике, Медвежонке, Львенке и Черепахе: Сказки, стихотворения / С. Г. Козлов. – СПб. : Азбука-классика, 2006. – 512 с.

Миркина, З. А Великие религии мира / З. А. Миркина, Г. С. Померанц. – М. : РИПОЛ, 1995. – 416 с.

Померанц, Г. С. Некоторые течения восточного религиозного нигилизма / Г. С. Померанц. – Харьков : Изд-во «Права человека», 2015. – 312 с.

Тихомирова, А. В. Жанровая структура современной философской сказки (на примере произведений Т. Теллегена, С. Козлова, Г. Остера, А. Иванова, Л. Петрушевской, Т. Собакина, Л. Шульгиной) / А. В. Тихомирова // Вестник Ярославского государственного университета им. П. Г. Демидова. Гуманитарные науки. – 2009. – № 4 (10) – С. 93-96.

Тихомирова, А. В. Нарративная стратегия современной философской сказки / А. В. Тихомирова // Ярославский педагогический вестник. – 2011. – № 1 – С. 184-186.

Торчинов, Е. А. Пути философии Востока и Запада: познание запредельного / Е. А. Торчинов. – СПб. : Азбука-классика, Петербургское востоковедение, 2007. – 480 с.

Торчинов, Е. А. Религии мира: Опыт запредельного: Психотехника и трансперсональные состояния / Е. А. Торчинов. – СПб. : Центр «Петербургское востоковедение», 1998. – 384 с.

Шацких, Н. Н. Лирика хайку как выражение дзэн-буддистской эстетики недосказанности / Н. Н. Шацких // Язык: мультидисциплинарность научного знания. Научный альманах. Вып. 3 / отв. ред. О. В. Трунова. – Барнаул : Алтайская государственная педагогическая академия, 2013. – С. 113-117.

УДК 821.161.1-1(Кушнер А. С.)

Петрова Д. А. (Калуга, КГУ им. К. Э. Циолковского)

**«Воспоминания» А. С. Кушнера:
историко-литературный комментарий**

Аннотация. Целью данного историко-литературного комментария стало выявление в стихотворении «Воспоминания» А. С. Кушнера связей с историей России, разбор многочисленных ссылок на политические события и их литературная интерпретация в контексте стихотворения. Для этого подробно проанализирована система образов в произведении, особое внимание уделено графическому расположению строк и своеобразию синтаксических конструкций стихотворения. Отдельно рассмотрена значимость названия для понимания всего текста, а также эмоциональная окраска конкретных строк стихотворения.

Ключевые слова: русская поэзия; русские поэты; поэтическое творчество; поэтические жанры; стихотворения; историко-литературные комментарии; воспоминания; память

Сведения об авторе: Петрова Дарья Андреевна, студент Калужского государственного университета им. К. Э. Циолковского (Калуга)

Научный руководитель – д-р филол. наук, доц. Балашова Елена Анатольевна

Petrova D. A. (Kaluga, KSU named after K. E. Tsiolkovsky)

**“Memoirs” by A. S. Kushner:
Historical and Literary Commentary**

Abstract. The purpose of this historical and literary commentary was to identify connections with the history of Russia in the poem “Memoirs” by A. S. Kushner, to analyze numerous references to political events and their literary interpretation in the context of the poem. For this purpose, the system of images in the work is analyzed in detail, special attention is paid to the graphic arrangement of the lines and the uniqueness of the syntactic constructions of the poem. The significance of the title for understanding the entire text, as well as the emotional coloring of specific lines of the poem, is considered separately.

Keywords: Russian poetry; Russian poets; poetic creativity; poetic genres; poems; historical and literary comments; memories; memory

About the author: Petrova Daria Andreevna, Student of Kaluga State University named after K. E. Tsiolkovsky (Kaluga)

Литература запечатлевает человеческие воспоминания с той субъективностью, что непозволительна истории. Сокровенные мысли и чувства, излитые поэтами XX века то с бессильной злобой, то с холодным смирением, представляют больший интерес для человека, задающегося вопросом: как жили люди в то время?

Одним из тех, кто мог бы дать ответ на этот вопрос, стал Александр Кушнер, написавший в 1979 году стихотворение «Воспоминания», раскрывающее тему «железного века» [Кушнер 1986: 22], поднятую ранее в произведении «Времена не выбирают...».

Первые слова стихотворения ставят читателя в тупик: мы встречаем инициалы «Н.В.», которые по ходу прочтения произведения никак не расшифровываются. Всего упоминается семь человек: Н.В., К.М., Надя Ц., Коля У., сестра Коли, Боря К., старший брат лирического субъекта, который так или иначе связан с каждым из героев. Двое из них обозначены лишь инициалами, трое – именами и первыми буквами фамилий, еще двое не имеют имен, автор указал лишь состояние родства, называя их сестрой и братом. Самая первая интенция по прочтении, объясняющая этот прием: такова функция памяти – оставлять лишь выборочные факты, стирая не только фамилии тех, кто был близок, но и их имена. Читатели никогда не узнают настоящих имен этих людей, равно как и лирический субъект никогда не вспомнит то, что подернулось пеленой забвения.

Однако лирический субъект мог перечислять лишь имена или инициалы вовсе не от забывчивости. Если рассматривать текст как фрагмент дневника, то становится совершенно ясно, что в подобного рода записях вовсе не обязательно придерживаться формальностей, многие вещи, слова и события остаются «за кадром». Так лирический субъект может лишь кратко называть своих товарищей, прекрасно помня полные имена, но не внося их в текст. В этом нет необходимости, ведь все это и так есть в его воспоминаниях.

Есть и еще один смысл: не называя полных имен, говорящий мог защитить друзей, если бы вдруг «дневник» попал в чужие руки.

Кроме того, за счет использования инициалов и кратких имен каждый читатель может окунуться в собственные мысли, найдя в воспоминаниях схожие события и знакомых. Таким образом

А. С. Кушнер от частной ситуации переходит к обобщению читательского опыта.

Примечательно, что временные рамки, в отличие от всего остального, заданы в стихотворении четко: весна 1917 года, Петроград. Юность героев-гимназистов пришлась на сложный исторический период, когда от решений вышестоящих у власти зависело будущее молодых людей. Будущее, которого ни у кого из них не было.

Все семь героев мертвы, но в памяти лирического субъекта они продолжают существовать двумя конкретными фрагментами: моментом юности, когда каждый из них был счастлив, и моментом смерти, что сменяются и противопоставляются в стихотворении так часто и резко, словно кто-то нанизал белые и черные бусины на одну нитку. Обращение к одному фрагменту памяти неизбежно влечет за собой проявление других событий и ситуаций, что является монтажным приемом построения композиции, то есть «мозаичным изображением, при котором преобладают внутренние, ассоциативные связи между частями целого (эпизодами, событиями, образами)» [Балашова 2017: 29].

Еще одно свойство памяти, а особенно памяти на события далекие, – избирательность изображения. Лирический субъект помнит лишь те детали и исторические события, что наиболее полно и ярко характеризуют конкретного героя и его судьбу. Так, в девушке с инициалами Н.В. он выделяет ее смех. Ее судьба становится той отправной точкой, с которой начинается цепочка ассоциаций и взаимосвязей, но о самой героине далее мы узнаем лишь косвенную причину смерти – принадлежность к партии социалистов-революционеров. С ней лирический субъект встречает К.М., «бегущего на частные уроки». Характеристиками молодого человека становятся взрослость и бедность, что контрастирует со «смешливою» Н.В. Герой умрет в Таганроге в результате повешения, что, вероятно, является ссылкой на большевистское вооруженное восстание в Таганроге в 1918 году [Российская революция... 2017: 20-21].

С появлением в тексте новых лиц количество деталей увеличивается, они начинают переплетаться, обнаруживая связь уже с несколькими героями. В строках «а Надя Ц. ждала нас у ворот на

Ковенском» имеется в виду Ковенский переулок, который и поныне существует в Санкт-Петербурге, а Цирк Чинизелли – или официально Большой Санкт-Петербургский государственный цирк – расположен на набережной Фонтанки. Эти места существуют и поныне – в отличие от людей, чей век так короток, а жизнь так незаметна. Наполнение текста реальными географическими объектами делает стихотворение более правдивым и ненадолго разбавляет череду смертей. Но уже в следующей строке сообщается, что Надя Ц. «погибла как троцкистка», т. е. как политически неудобная существующей тогда советской власти.

Три упомянутых героя так или иначе были задействованы в политике, а Коля У., друживший с Надей Ц., «не политику, а пенье любил». Тем злее и ироничнее звучат строки «он в горло ранен был в Крыму», словно самой судьбе неудобно было такое увлечение молодого человека. Смерть настигла его позже, во времена Французского Сопротивления (1940–1944 гг.). Герой мог покинуть страну в период эмиграции, не случайно он, как мы понимаем, был в Париже, а значит, полностью избежать влияния политики на свою жизнь молодой человек так и не смог.

Тогда, в 1917 году, Коля У. «завал к себе домой» всех героев, включая лирического субъекта. Они не попали на митинг возле цирка Чинизелли, но смерть заберет каждого из них спустя год, три года или же двадцать лет. Тогда группа молодых ребят сидела вместе дома, сестра Коли читала Ахматову, из окна был виден канал, и ничто не могло предсказать героям раннюю смерть от политических и военных событий, заболеваний (тиф у сестры Коли). Лишь Боря К. за громким смехом прятал грусть в глазах, будто предвидел смерть в блокаду.

Бытовые детали в описании встречи героев дома сменяются описанием окружающего мира за пределами жилья: «закат, жемчужный блеск уснувшего квартала». Подобные эпитеты выглядят особенно выразительно на фоне гнетущего перечисления смертей тех, с кем раньше смеялся и гулял, строил планы на будущее и верил в лучшее завтра. Это и поражает читателя при прочтении стихотворения – абсолютное спокойствие и эмоциональная отчужденность лирического субъекта при воспоминаниях о тех семи товарищах, что уже давно погибли, став жертвами «железного века».

Он не плачет и не страдает, не прокручивает мысленно другие варианты развития событий, лишь констатирует случившееся, словно бы зачитывая даты и названия из книги. Даже о расстреле собственного брата упоминает просто и скупно, словно вскользь.

Лирического субъекта нельзя обвинить в холодности и бесчувственности, он лишь смирился со смертью товарищей так, как смирялись сотни тысяч советских людей, потерявших близких и знакомых из-за смены политического режима, войны, эпидемий и других бедствий, выпавших на долю XX века. Все это стало воспоминаниями тех, кто смог выжить и сохранить в памяти хотя бы имена или инициалы.

Графическое изображение стихотворения в полной мере соответствует названию «Воспоминания»: строки короткие и отрывочные, прерывающиеся вставками и перечислениями, «падающие» и «бегущие» лесенкой вниз, как это делают мысли лирического субъекта. Имена тянутся друг за другом, воспоминания всплывают в памяти порой слишком резко, но автор намеренно сразу же вставляет их в текст, делая его все более непонятным при первичном чтении. О такой манере письма высказался Казак В.: «Стихам Кушнера свойственна скромность, близость к прозаической речи; мастерство поэта раскрывается только при неторопливом чтении этих стихов – в соответствии с тем, как сам Кушнер раскрывает окружающий мир» [Казак 1996: 217].

Синтаксически внутренний монолог героя выражен в одном сложном предложении, которое оканчивается многоточием. Нейтральное и намеренно отчужденное «светало...» создает ощущение незаконченности, словно лирический субъект мог бы еще долго перечислять своих погибших друзей, знакомых и родственников, но понимает, что нужно остановиться.

Читателям остается лишь предполагать, сколько еще имен и фамилий хранится в его памяти, а о скольких он не сможет даже вспомнить. Ясно одно: пока все эти герои живут в памяти лирического субъекта, они существуют и для читателей А. Кушнера – как свидетельство событий XX века.

Литература

Кушнер, А. С. Стихотворения / А. С. Кушнер. – Л. : Художественная литература, 1986. – 307 с.

Балашова, Е. А. Анализ лирического стихотворения : учеб. пособие / Е. А. Балашова, И. А. Каргашин. – 5-е изд., стер. – М. : Флинта : Наука, 2017. – 192 с.

Российская революция: взгляд через столетие (круглый стол) // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: История и политические науки. – 2017. – № 5. – С. 15-68.

Казак, В. Лексикон русской литературы XX века / В. Казак. – М. : РИК «Культура», 1996. – 491 с.

**Петрова Д. В., Чеботарёв А. А. (Калуга,
КГУ им К. Э. Циолковского)**

**Эволюция лирического субъекта
как принцип композиции стихотворного цикла
(анализ текстов группы «Дайте танк (!)»)**

Аннотация. В статье анализируются тексты концептуального альбома «На вырост» российской рок-группы «Дайте танк (!)». Целостный анализ стихотворного цикла обнаруживает эволюцию образа лирического субъекта и позволяет определить его заветную мечту – стать взрослым – скорее как выявление юношеского инфантилизма и эскапизма.

Ключевые слова: концептуальные альбомы; лирический субъект; взросление; рок-поэзия; поэтическое творчество; поэтические жанры; стихотворения; рок-музыка; рок-группы; русский рок

Сведения об авторах: Петрова Диана Владимировна, Чеботарев Артем Алексеевич, студенты Калужского государственного университета им. К. Э. Циолковского (Калуга)

Научный руководитель – д-р филол. наук, проф. Каргашин Игорь Алексеевич

**Petrova D. V., Chebotarev A. A. (Kaluga, KSPU
named after K. E. Tsiolkovsky)**

**The Evolution of the Lyrical Subject as the Principle
of the Composition of the Poetic Cycle (Analysis of the Lyrics
of the Music Band “Daite tank (!)”**

Abstract. The article analyzes the lyrics of the conceptual album of the Russian rock band “Daite tank (!)”. The holistic analysis of the poetic cycle discovers the evolution of the lyrical subject’s character and allows to define his cherished dream – to become an adult – as juvenile infantilism and escapism.

Keywords: concept albums; lyrical subject; growing up; rock poetry; poetic creativity; poetic genres; poems; rock music; rock groups; Russian rock

About the authors: Petrova Diana Vladimirovna, Chebotarev Artem Alekseevich, Students of the Kaluga State University named after K. E. Tsiolkovsky (Kaluga)

«Громкая группа, исполняющая нечто интимное» в жанре «робкого панка» [Беседа с «Дайте танк (!)»: URL], – так лидер российской рок-группы «Дайте танк (!)» Дмитрий Мозжухин характеризует свою музыку. И если громкость и протест вкупе с

«гаражным» звучанием – это действительно про музыку группы, то интимность и робость характеризуют скорее тексты «Дайте танка (!)» – в особенности, когда их автор, Дмитрий, затрагивает темы детства и взросления, как в альбоме «На вырост», тексты песен которого мы и хотели бы проанализировать в данной статье.

Этот альбом можно назвать концептуальным: все три композиции – это монологи постепенно взрослеющего лирического субъекта.

Здесь нужно сделать несколько уточнений. Прежде всего обозначим, что концептуальность – это, по нашему мнению, то же, что и лирический цикл. Обоснуем это, обратившись к словам А. Белого «Кроме формальных достоинств каждого из стихотворений есть нечто не поддающееся оценке, каждое произведение имеет свое «зерно», не прорастающее сразу в душу читателя <...> Только на основании цикла стихов одного и того же автора медленнее выкристаллизовывается в воспринимающем сознании то общее целое, что можно назвать индивидуальным стилем поэта; и из этого общего целого уже выясняется «зерно» каждого отдельного стихотворения; каждое стихотворение преломляемо всем рядом смежно-лежащих; и весь ряд слагается в целое, не открываемое в каждом стихотворении, взятом “порознь”» [Дарвин 2018: 14]. Мы считаем, что каждый текст в данном альбоме интересен и как отдельно взятое произведение, и как часть целого – следовательно, альбом является концептуальным.

Теперь объясним, почему мы считаем персонажа альбома именно лирическим субъектом, субъектом сознания в «ролевом» стихотворении. Для начала приведем определение «ролевой» лирики с точки зрения современного лингвиста: «произведения, в которых лирическое повествование ведётся от лица героя. Автор при этом выступает в чьей-то роли (ролевая лирика), т. е. как бы стоит за героем, а на переднем плане дан герой, что обуславливает использование речевых форм преимущественно в их социально-характеризующей функции» [Каргашин 2007: 4].

Таким образом, субъект сознания в «ролевом» монологе обладает резко-характерной речевой манерой, которая позволяет соотнести образ «я» с определенной социально-бытовой и культурно-исторической средой. Именно поэтому «ролевые» стихотворения двусубъектны: герой является субъектом сознания, но в

том же время он выступает объектом более высокого (именно авторского) сознания в контексте целого произведения [Каргашин 2007: 8]. Все это действительно применимо к персонажу альбома «На вырост» и будет подтверждено ниже.

Итак, вернемся к нашему рассуждению. «На вырост» – это три монолога, выражающие его несогласие с общественными установками. «Вы» – это насмешка ребенка над миром взрослых, высказанная их же словами; «Мы» – уже не сплошь передразнивание родителей, но протест против норм поведения в обществе; наконец, «Я» – попытка персонажа разобраться в себе и понять, почему же он столько лет не может найти себе места в социуме – и едва ли сможет когда-либо его найти.

Таким образом, порядок расположения песен – «Вы», «Мы», «Я» – не случаен. Понятно, что он отражает взросление лирического субъекта и изменение его позиции по отношению к окружающему миру, но меняются отнюдь не только его мировоззрение и причины личностных кризисов. Прежде всего, вместе с персонажем трансформируется пространство, в котором он пребывает.

В «Вы», где лирическому субъекту, скорее всего, около семи лет, он ограничен пространством своей квартиры: на грозу ему разрешено смотреть только с балкона, а фантазия о том, что он бы стал цыганом и «вдоль табора шёл по росе» – всего лишь очередная «шпилька» в адрес родителей, которые, на самом деле, не услышат ее – ведь квартира пуста, и злая язвительность героя бьёт лишь внутри него самого, не находя выхода.

В «Мы» границы пространства расширяются, как бы растут вместе с персонажем, который вступает в фазу подросткового возраста. Герой больше не заперт в квартире. Теперь он ограничен рамками города, причем не всего, а лишь городской площадью и ее ближайшими окрестностями (подземным переходом, например). Снова можно увидеть, как лирический субъект мечтает о более свободной и увлекательной жизни, упоминая о приключениях, но он снова не в силах повлиять на ситуацию, хотя дело уже не в строгом контроле родителей. Персонаж, кажется, вполне доволен своей нынешней жизнью: ему нравится, как он проводит время и явно нравится та, с кем он его проводит.

В песне «Я» границы пространства одновременно расширяются и сужаются. С одной стороны, теперь город открыт для героя полностью, включая окраины; с другой – герой сознательно выбирает только окраины, игнорируя всё остальное пространство, будто вновь загоняет себя в угол, где его забывали родители, когда он был ребенком. Тем не менее, эти окраины и «замусоренные берега» явно нравятся персонажу, здесь он чувствует себя спокойно. Подтверждает это характер света, наполняющего текст – света от костра, теплого и спокойного.

Об образе света стоит сказать отдельно, так как он присутствует в каждой из песен, меняя свой характер в зависимости от настроения и мироощущения персонажа.

В «Вы» в сгущающихся сумерках (родители забыли мальчика в углу, и это позволяет предположить, что уже начинается вечер) мы видим яркие вспышки: всполохи молний, видные с балкона. Эти огни – опасные, лихорадочные, непокорные – соответствуют эмоциям лирического субъекта и его желанию быть столь же независимым и заслуживающим внимания.

В «Мы», судя по всему, тоже царит полутьма: во-первых, какое-то время герои находятся в подземном переходе (или фантазируют о нем), во-вторых, на небе уже мерцает луна. Свет ее, с одной стороны, куда спокойнее, чем вспышки электричества, но нельзя забывать о том, что образ луны – издавна будоражащий и влекущий к приключениям символ.

«Я гуляю, только если сумерки в микрорайоне» – так начинается «Я», последняя песня альбома, так что вечер – актуальное время суток и для нее. Как уже было сказано, свет здесь представлен теплом костра. А это может свидетельствовать о том, что лирический субъект, пусть и проходит через очередной, как мы увидим далее, личностный кризис, все-таки относительно спокоен.

Мы выделили образы, которые встречаются во всех трех текстах альбома. Однако, чтобы определить тему и идею альбома, необходимо последовательно разобрать каждую из песен в отдельности. Начнем с песни, открывающей альбом.

В «Вы» очевидно, что лирический субъект – ребенок. Доказательством этого является то, что он наказан и стоит в углу. Недовольство персонажа направлено вовне, то есть на родителей и всех взрослых в принципе. Он «дуется» на родителей из-за того,

что его постоянно в чем-то ограничивают; складывается впечатление, что он почти не выходит из дома и не чувствует себя свободным. Именно поэтому он не боится того, чем его пугают родители: ни цыган, с которыми он бы, по его мнению, отлично поладил, ни оголенного провода, который вообще собирается лизнуть, ни грозы с дождем, под которыми готов гулять.

Свое недовольство лирический субъект выражает типично взрослыми фразами (разбегается для прыжка «выше головы», обещает, что подумает над поведением). Такая ироничная «копирка» речи взрослых несвойственна детям в столь раннем возрасте. Использование этого приема, с одной стороны, может говорить о бедности словарного запаса автора текста, не сумевшего более точно передать насмешку ребенка над родителями.

С другой стороны, автор может целенаправленно использовать этот прием, чтобы показать то, как ребенок передразнивает родителей, используя их же паттерны речи. Эта детская ирония усиливает текст, делая его более выразительным. Кроме того, это еще раз указывает на бунтарский характер персонажа, ведь «холодок иронии – тихий перманентный вызов, неподчинение на индивидуальной территории» [Альтернативная культура: Энциклопедия 2005: 74].

Ребенок готов делать все, лишь бы пойти наперекор взрослым и наконец ощутить себя в той среде, в которой он мечтает быть. Даже опасные вещи кажутся ему интересными. Для него все это игра, в которой нет ничего серьезного. И ему кажется, что проиграть в ней нельзя: даже после смерти он спокойно может стать привидением. Он отчужден от родителей и взрослых, поэтому песня и называется «Вы». То есть ребенок не отождествляет себя с ними (не употребляет местоимение «мы»), а наоборот, противопоставляет себя родителям, используя местоимения «я» – «вы». Из-за этого лирический субъект чувствует себя одиноким, ведь люди, которые должны быть самыми близкими, отдалены от него.

Среди своих ровесников мальчик тоже не может найти себе кого-то, с кем ему было бы комфортно. Возможно, из-за того, что он практически не выходит из дома, следовательно, не может ни с кем подружиться. Поэтому персонаж и считает, что единственный путь что-либо поменять – это скорее повзрослеть. По его

мнению, после этого все изменится в лучшую сторону, он сможет преодолеть все трудности и обрести спокойствие и счастье.

Из всего сказанного можно сделать несколько выводов. Во-первых, герой одинок, ему не нравится окружающая действительность. Но у него есть светлые мысли о будущем – он верит, что вырастет и тогда все наладится. Во-вторых, из поведения героя следует, что он переживает возрастной кризис 7–10 лет: упрямится, передразнивает родителей, оспаривает непреложность семейных правил, требует серьезного отношения к себе.

В песне «Мы» лирический субъект повзрослел. Скорее всего, ему уже 15–18 лет.

Изменилось и общее настроение песни. Теперь протест носителя субъектного сознания не столь враждебный, как в первой песне, в нем не чувствуется язвительности и ехидства. Это радостный протест, протест молодости; персонаж упивается осознанием того, что ему удалось вырваться из той среды, в которой он ощущал себя брошенным, ненужным, непонятым и одиноким. В данный момент герой думает, что это именно то, чего он хотел от своей жизни. Мнение взрослых уже не так задает и волнует его. Правила, принятые ими, для него не имеют никакой ценности. Это еще раз говорит нам о свободолобивом характере персонажа.

По-настоящему важны для него только впечатления. Они более значимы для героя, нежели деньги. Поэтому он считает себя «сказочно богатым», хотя обеспеченным в привычном понимании его назвать нельзя.

Персонаж в этом эпизоде все-таки обладает свободой действий, поэтому он чувствует себя счастливым. Больше нет противопоставления «я» – «вы», используется только местоимение «мы». Лирический субъект нашел человека, с которым он чувствует себя комфортно; скорее всего, это девушка, так как в песне преобладает романтическое настроение (свет луны, «губы, бордовые от вина», песни под гитару).

При этом герой понимает, что это прекрасное и беззаботное время молодости скоро пройдет. Поэтому сильной позицией текста является припев с вопросом, обращенным к юности: «подожди, куда ты, молодость моя?..» Герою не хочется покидать это пространство и время, в которых ему так хорошо. Следовательно, внутренний конфликт остается нерешенным, даже несмотря на

этот счастливейший для персонажа отрезок жизни, ведь всем людям в конце концов приходится взрослеть, чего, как мы можем догадаться, юноша боится больше всего. Почему он этого боится, попробуем узнать, анализируя альбом дальше; предварительный вывод заключается в том, что герой лишь предался своего рода эскапизму, который лишь на время спасает его от глубокого чувства одиночества, которое преследует его уже давно.

«Я» представляет собой монолог героя, сильно повзрослевшего со времен «Мы». Понять это можно по слову «молодежь» – так молодых людей обычно называют те, кто уже не относит к ним себя. Кроме того, персонаж заявляет, что его интимная зона «для этого города широковата», то есть он, скорее всего, учится в крупном городе, где трудно избежать толчеи и давки.

И хотя лирический субъект стал взрослее в физическом плане, в душе он остался ребенком, у которого основными методами взаимодействия с внешним миром до сих пор являются отрицание и эскапизм. Герой говорит, что не видит зла, не слышит его и не говорит о нем: едва ли такая позиция – полное игнорирование чего-то неприятного – может принадлежать сформировавшейся личности.

Можно предположить, что поведение лирического субъекта (и он прекрасно осознает это сам) – игра и притворство: он подчёркивает, что шутит, и это – «театральная пауза». Вкупе с его асоциальным образом жизни это напоминает детскую привычку подражать актеру из понравившегося фильма, привычку, которая негативно сказалась на характере героя: он всеми силами избегает общества, потому что не умеет с ним взаимодействовать с ним.

Если в «Мы» в отношениях героя с социумом намечался прогресс – по крайней мере, он нашел себе подругу или девушку – родственную душу, – вместе с которой можно было противостоять нелепым условностям мира взрослых и находить других единомышленников, то в «Я» наблюдается явный регресс героя в его взаимодействии с обществом. Во-первых, он максимально изолируется от него, предпочитая людям собак. Во-вторых, даже та, с кем герой живет, не понимает его и ругает, потому что от него «воняет дымом».

Мы делаем вывод о том, что персонаж живет именно с девушкой, потому что он, прежде всего, переехал в другой город (то есть

точно живет не с родителями, которые могли бы отругать его); во-вторых, друг или сосед по комнате вряд ли бы стал именно ругать товарища. Получается, в «Я» теряется позитивная динамика «Мы»: герой в своих отношениях с миром «откатывается» на уровень непонятного и одинокого ребёнка, которым был в «Вы».

О том, что лирический субъект в каком-то плане возвращается в детство, нам намекает и дважды встречающееся упоминание игры: в «Я» герой говорит о «театральной паузе», отсылающей к игре театральных актёров, а в «Вы» герой укоряет взрослых за то, что они считают игры глупыми, хотя в них «возможно что угодно». Но если в «Вы» носитель субъектного сознания был ребёнком и такой взгляд на вещи был приемлем, то в «Я», когда герой ощутимо повзрослел, увлеченность игрой – это проявление инфантилизма.

Еще один сквозной мотив – мотив мечтательности, но представлен он в виде разных деталей. В «Мы» упоминаются розовые очки – символ мечтательности и беззаботности, подчёркивающий настроение текста. Однако в «Я» ни о какой беззаботности речи уже не идет, и очки трансформируются в замок из песка – символ схожий, но в данном контексте несущий совершенно иной смысл. «Как могу, строю замки, пока их не смоем волной» - говорит герой, и мы понимаем, что, в отличие от «Мы», в «Я» его мечты рушатся. Причем герой спрашивает себя, это с песком что-то не так – или с ним? Тут стоит задуматься о том, что символизирует собой песок. На наш взгляд, песок – это обозначение общественных устоев, которые лирический субъект пытается использовать, чтобы осуществить свои мечты, но у него не выходит. Ответить на его вопрос однозначно нельзя – вполне возможно, что в социофобии героя виновато и общество, и он сам; но однозначно то, что мечты и надежды персонажа, которыми он был полон в «Мы», в «Я» не реализовываются и вряд ли реализованы будут.

Чтобы окончательно доказать этот тезис, следует обратиться к названию альбома и подвести итог нашим размышлениям.

Большому количеству русскоговорящих людей не понаслышке знакомо выражение «на вырост». То, что куплено на вырост, детям может очень нравиться, но не быть впору; когда же ребенок вырастет, не факт, что эта одежда придётся ему по вкусу и размеру.

Место одежды, купленной на вырост, в данном альбоме занимает детская мечта лирического субъекта стать взрослым. В песне «Вы», когда герою около семи лет, эта мечта – заветная, но он не может воплотить ее в жизнь на данном этапе жизни: слишком мал. В «Мы», где рассказывается о подростковых годах персонажа, наступает самый подходящий момент для постепенной реализации этой мечты. Но герой начинает сомневаться, что эта «куртка» ему нравится. Он норовит закинуть ее на верхнюю полку: если в «Вы» мечта о бытности взрослым представлялась герою полной свободой, то в «Мы» свобода у него уже есть, но вместе с ней приходит и понимание того, что взрослость – это ещё и наличие обязанностей и соблюдение общепринятых норм. Поэтому в «Я» герой совсем уж открыто бежит от ответственности; куртка-мечта стала ему в аккурат, но теперь сам герой отказывается носить ее.

Герой вырос, но только физически, а не как личность; он не смог реализовать свою детскую мечту, потому что ожидал от нее другого. Ему казалось, что бытность взрослым – это обладание только привилегиями: свободой, самостоятельностью и независимостью. К обязанностям взрослой жизни, однако, герой оказался не готов настолько, что привилегии взрослости, так привлекавшие его в детстве, трансформировались во что-то отрицательное: свобода – в одиночество, самостоятельность – в отсутствие альтернатив, независимость – в непонимание окружающих.

Мы не раз говорили, что герою вряд ли удастся найти свое место в обществе. Но можно ли допустить обратное? Да, безусловно. Что для этого нужно? Герой должен правильно понять суть взрослости и скорректировать свою мечту, то есть принять тот факт, что свободы идут бок о бок с ответственностью, которую они предполагают.

Завершая наши рассуждения, вернемся к метафоре о куртке-мечте. Герою стоит посмотреть на нее новым взглядом и понять, что она ему уже в пору, самое время носить ее. Если он этого не сделает, «куртка» так и будет раздражать, сковывать его движения, не позволяя быть счастливым. Мечты, наоборот, должны устремлять все наши помыслы вверх, а не тянуть, подобно балласту, на «замусоренные берега».

Литература

Дарвин, М. Н. Поэтический мир лирического цикла: Автор и текст / М. Н. Дарвин. – М. : РГГУ, 2018. – 288 с.

Каргашин, И. А. Ролевая лирика: Поэтика, типология форм, история развития : учебное пособие / И. А. Каргашин. – Калуга : [б. и.], 2007. – 170 с.

Альтернативная культура: Энциклопедия / сост. Д. Десятерик. – Екатеринбург : Ультра.Культура, 2005. – 240 с.

Беседа с «Дайте танк (!)». – Текст : электронный // Nevvod – городской интернет-журнал : [сайт]. – 2019. – URL: <https://nevvod.ru/stati/kultura/muzyka/5186-beseda-s-dayte-tank-/> (дата обращения: 10.03.2022).

Вы [You]. – Текст : электронный // Genius : [сайт]. – 2018. – URL: <https://genius.com/Daite-tank-you-lyrics> (дата обращения: 20.02.2022).

Мы [We]. – Текст : электронный // Genius : [сайт]. – 2018. – URL: <https://genius.com/Daite-tank-we-lyrics> (дата обращения: 20.02.2022).

Я [I]. – Текст : электронный // Genius : [сайт]. – 2018. – URL: <https://genius.com/Daite-tank-i-lyrics> (дата обращения: 20.02.2022).

**Трансформация образа читателя
и формирование читательской аудитории
в послереволюционном творчестве В. В. Маяковского**

Аннотация. В статье предлагается историко-функциональный подход к изучению творчества В. В. Маяковского. Основной целью принятого исследования является определение роли читателя в творческом развитии Маяковского. Обусловленными этой целью задачами являются: рассмотрение эстетических, социально-политических и психологических предпосылок, определивших эволюцию в отношении Маяковского к читателю, выявление важнейших тенденций, складывающихся в процессе общения поэта с читательской аудиторией послеоктябрьской эпохи.

Ключевые слова: прямое высказывание; читательское восприятие; рецептивные установки; читатели; читательская аудитория; русская поэзия; русские поэты; поэтическое творчество; поэтические жанры; стихотворения; воображаемый читатель

Сведения об авторе: Покровских Валерия Николаевна, магистрант Елецкого государственного университета им. И. А. Бунина (Елец)

Научный руководитель – канд. филол. наук, доц. Крамарь Ольга Казимировна

Pokrovskikh V. N. (Yelets, YSU named after I. A. Bunin)

**Transformation of the Image of the Reader and the Formation
of the Readership in the Post-Revolutionary Works
of V. V. Mayakovsky**

Abstract. The article proposes a historical-functional approach to the study of V. V. Mayakovsky. The main purpose of the undertaken research is to determine the role of the reader in the creative development of Mayakovsky. The tasks determined by this goal are: consideration of the aesthetic, socio-political and psychological prerequisites that determined the evolution of Mayakovsky's attitude towards the reader, identification of the most important trends that develop in the process of the poet's communication with the readership of the post-October period.

Keywords: direct statement; reader's perception; receptive installations; readers; readership; Russian poetry; Russian poets; poetic creativity; poetic genres; poems; imaginary reader

About the author: Pokrovskikh Valeria Nikolaevna, Master's Degree Student of the Yelets State University named after I. A. Bunin (Yelets)

Творчество В. В. Маяковского отмечено зафиксированной в текстах установкой на прямое высказывание, требующее мгновенной и часто коллективной читательской реакции. Ориентируясь на прямое высказывание, он нередко позиционировал себя в качестве оратора, трибуна:

Слушайте,
товарищи потомки,
агитатора,
горлана-главаря.
[Маяковский 1978, XII: 84]

Маяковскому всегда было необходимо внимание и понимание читателя. Его поэтика ориентирована на устное высказывание, это проявляется и в программных выступлениях, и в художественных произведениях. Он олицетворяет собой тот случай, когда «художник стремится к близкому контакту с читателем, ждет его ответного слова и строит свое высказывание, ориентируясь на это слово» [Меднис 2011: 8]. Прогнозируемое читательское восприятие, непрерывно осуществляемая ориентация на коммуникацию являются важнейшим фактором художественного мира поэта. Коммуникативная составляющая в значительной степени определяет своеобразие проблематики и поэтики произведений Маяковского.

Раннее творчество поэта, как известно, было связано с эстетикой футуризма, предполагавшего отказ от «старья» во всех сферах искусства. Считая себя творцами искусства будущего, футуристы использовали специфические формы коммуникации с читателями и зрителями, и потому так часто в ранней лирике Маяковского появляются откровенно эпатажные выпады в адрес читателя. Где-то Маяковский пытается раздражить своего «воображаемого собеседника» [Белецкий 1989: 117], где-то пытается задеть его за живое. Вполне традиционным в его стихотворениях является указание на несоизмеримость ментальных и интеллектуальных характеристик автора и его читателей, на неравноценность их отношений. Он буквально на каждом шагу ведет себя дерзко и вызывающе. Об этом говорят, например, строки:

А вы
ноктюрн сыграть
могли бы
на флейте водосточных труб?

[Маяковский 1978, I: 75]

Это вызов. И опять же, отчуждение себя от других людей, выраженная неприязнь по отношению к ним. Как актуальная воспринимается поэтом хорошо известная русской литературе антитеза «поэт и толпа», стимулирующая использование специфической образности: толпа – «стоглавая вошь». Это чувствуется, например, в стихотворении «Вам»:

Знаете ли вы, бездарные, многие,
думающие нажраться лучше как... [Маяковский 1978, I: 98]

Маяковский порицает своих читателей за то, что они смеют жить припеваючи, когда другие умирают за них в окопах во время Первой мировой войны. Это все есть реакция на непотребство и бездуховность социума. Большую роль в воплощении авторской позиции играют «кричащие» названия: «Нате!», «Вам», «Послушайте!» и т. д.

В послереволюционном творчестве Маяковского происходит смена рецептивных установок. Исторические события эпохи серьезно повлияли на творчество поэта. Они сказались как на его душевном состоянии, так и на его стихах. Кардинально изменилось отношение Маяковского к своим потенциальным и реальным «собеседникам». Поэт считал своим долгом вернуть людям чувство собственного достоинства и ощущение своей индивидуальности. И если в дореволюционном творчестве Маяковский примерял на себя роль поэта, противопоставленного толпе и одиноко идущего своим творческим путем, то Октябрьская революция дала ему ощущение себя как части множества.

В этом контексте необходимо отметить расширение читательской аудитории, сопровождаемое социально-политической, профессиональной, гендерной, психологической индексацией ее состава. Маяковский снимает маску «грубого гунна» и обращает свой взор к представителям «атакующего класса». Данная трансформация в восприятии читателя фиксируется, например, в стихотворении 1918 года «Поэт-рабочий». Чувство собственного достоинства, ранее противопоставлявшее поэта миру «обрызгших»

и «излишне сытых», открывает ему глаза на единство с простым человеком, крестьянином, рабочим:

А мы
не деревообделочники разве?
Голов людских обделываем дубы.

[Маяковский 1978, I:180]

В качестве адресатов лирики Маяковского появляются рабочие, крестьяне, колхозники, пролетарии, солдаты революции, строители, поэты, деятели искусства. Поэт часто использует прямые, конкретизированные (не безликое множество, зафиксированное личным местоимением «вы») обращения к читателю – здесь Маяковский настроен на прямое высказывание в устной форме. Помимо того, есть обобщение себя с читателями, отождествление себя с ними (очевиден переход от одного личного местоимения к другому – «мы»):

Мы –

Эдисоны

невиданных взлетов,

энергий

и светов

[Маяковский 1978, X: 35]

Иллюзия устной речи создается использованием большого количества обращений. Их характер меняется в соответствии с изменением рецептивных установок поэта: если ранее в поэзии Маяковского преобладали грубые и дерзкие выпады-выкрики в адрес читателей, то теперь обращения носят дружеский характер: «товарищи», «граждане», «гордых голов гряда».

Для ориентированной на прямое высказывание поэзии Маяковского характерна специфическая графика: множественные тире, многоточия. Если исходить из правил пунктуации русского языка, данные знаки препинания необходимы в случае, если автор хочет пропустить какое-то слово, умолчать о чем-то. Маяковский использовал их для концентрации читательского внимания на определенных моментах высказывания, на резкой смене тематического задания, на композиционных сдвигах. Так, в стихотворении «Поэт-рабочий», встречаются постоянно мелькающие в тексте тире: «Знаю – не любите праздных фраз вы», «Сердца –

такие ж моторы. Душа – такой же хитрый двигатель», «А праздных ораторов – на мельницу!» [Маяковский 1978, I: 180]. Они придают стихотворению интонационную резкость, приравнивая его по стилю к лозунгам, которые, в свою очередь, должны иметь лаконичный, но исчерпывающий характер. Используя указанные графические средства, Маяковский создает своеобразную партитуру чтения, побуждая читателя адекватно реагировать на поэтический текст. «...Надо всяческим образом приблизить читательское восприятие именно к той форме, которую хотел дать поэтической строке ее делатель. Наша обычная пунктуация с точками, с запятыми, вопросительными и восклицательными знаками чересчур бедна и маловыразительна по сравнению с оттенками эмоций, которые сейчас усложненный человек вкладывает в поэтическое произведение», – заявлял поэт в своей программной статье «Как делать стихи?» [Маяковский 1978, XII: 236].

Восклицательные знаки в текстах Маяковского помогают читателю почувствовать интонационную составляющую произведений: «Через четыре года здесь будет город-сад!», «А праздных ораторов – на мельницу!» [Маяковский 1978, I: 180], «Пустое это!», «О, будь ты проклята трижды! <...> О, четырежды славясь, благословенная!» [Там же: 180]. Попутно отметим, что восклицания фиксируются также в названиях стихотворений («Эй!», «К ответу!»), хотя данное явление характерно и для ранней лирики Маяковского («Нате!», «Послушайте!», «Вам!»).

Не стоит забывать и о таком классическом приеме создания устной речи, как использование риторических вопросов и предложений в императиве. И если второе имеет схожую с функцией восклицательного знака функцию выстраивания нужной интонации, а также побуждения к действию, то риторический вопрос фиксирует векторную направленность на читателя в аспекте моделирования диалогической ситуации: «Россия, нельзя ли чего поновее?» [Маяковский 1978, I: 137], «Чего вы думаете, что вы их плоше?» [Там же: 174].

Нередко Маяковский ссылается на общеизвестные факты и события, в своих стихах прибегает к цитированию. Это – прямое указание на наличие общей с читателем памяти: «Какому небесному Гофману выдумалась ты, проклятая?!» [Маяковский 1978, I:

250], «Тоже, мол, у лефов появился Пушкин» [Маяковский 1978, VI: 85] и т. д.

Установка на прямое высказывание требует от поэта демократизации художественного языка: Маяковский старается избегать сложных метафор и создает максимально понятные произведения. К примеру, в стихотворении «Необычайное приключение, бывшее с Владимиром Маяковским летом на даче» он намеренно использует просторечную лексику в сочетании с высокой лексикой, чтобы достичь максимальной непринужденности разговора поэта с солнцем:

– Ладно,
не горюй,
Смотри
на вещи просто!
А мне, ты думаешь,
светить
легко?

– Поди, попробуй!

[Маяковский 1978, I: 250]

Помимо этого, Маяковский экспериментирует с лексикой, создавая неологизмы: «Пригорок Пушкино *горбил* Акуловой горюю», «*златолобо*», «Пойдем, поэт, *взорим*, воспоём» [Маяковский 1978, I: 250-251].

Стоит также отметить специфические особенности строфики Маяковского. Поэт, как известно, использовал написание стихотворений «лесенкой» [Григорьева: URL] и популяризировал его в поэзии. Этот прием свидетельствовал о приверженности Маяковского поэтике выделенного слова.

Оставаясь в гражданской лирике человеком публичным, поэт не переставал быть человеком, любящим в интимной лирике. Поэтому в его стихах присутствуют соответствующие обращения: «Не надо этого, дорогая, хорошая», «Так я к тебе возвращаюсь, любимая» [Маяковский 1978, II: 205] и т. д. При всем этом, несмотря на интимность переживания, любовные стихи Маяковского вводятся в общеполитический или общечеловеческий контекст.

Таким образом в поэтике стихотворений осуществляется одна из важнейших творческих установок Маяковского: «Нельзя работать вещь для функционирования в безвоздушном пространстве

или, как это часто бывает с поэзией, в чересчур воздушном. Надо всегда иметь перед глазами аудиторию, к которой этот стих обращен» [Маяковский 1978, XII: 236]. Рассматривая вопрос о составе этой «аудитории», Б. П. Гончаров выделял «несколько групп адресатов». Это «люди, которые дороги поэту», люди, входящие в «определенные социальные или профессиональные группы», «недрузи лирического героя» и, наконец, «самая широкая, социально однородная аудитория, к которой поэт относится положительно». К последней группе исследователь относил «рабочих мира», «пролетариев всех стран», «трудящихся Советской страны», то есть всех тех, «кого поэт может назвать “товарищами”» [Гончаров 1983: 250-251].

Революция резко изменила рецептивные интенции поэта. «Маяковский учитывал возможности ораторского, полемического и поэтического воздействия, которое он оказывал на массовую аудиторию» [Михайлов 1993: 396], он отошел от того, что называется крайним индивидуализмом, и стал глашатаем, трибуном, голосом миллионов. Говоря от лица масс, он пытался вместе с ними противостоять врагам революционного переустройства мира: «Я хочу, чтоб к штыку приравняли перо». Он чувствовал себя частью множества:

Мы
разносчики новой веры,
красоте задающей железный тон.

[Маяковский 1978, X: 191]

В послереволюционную эпоху Маяковский начинает особенно остро осознавать важность и необходимость своей поэтической миссии. Он видит в поэте вождя, предводителя, способного возглавить движение масс. Именно ему, поэту, дана способность «зажигать» людей своим словом:

Светить всегда,
светить везде,
до дней последних донца,
светить –
и никаких гвоздей!
Вот лозунг мой –
и солнца!

[Маяковский 1978, I: 250]

Маяковский, безусловно, дифференцирует своего читателя. Он понимает, что есть очень много людей, не живущих сегодняшним днем и не разделяющих его взгляды. Это понимание приводит к появлению в жанровом составе творчества Маяковского гимнов, сатир, частушек, сатирических плакатов.

Аналитическое рассмотрение рецептивных установок, реализовавшихся в позднем творчестве Маяковского, подвигает к мысли о том, что одной из важнейших целей поэта было воспитание равновеликого себе читателя. Маяковский моделирует свои взаимоотношения с читателем, и в основе этого моделирования лежит ощущение изменившегося статуса поэта и поэзии.

Отдавая все жизненные силы делу революционного переустройства общества и человека, наступая во имя счастливого завтрашнего дня «на горло собственной песне», Маяковский, очевидно, рассчитывал на столь же сильный читательский отклик: он хотел быть «понят своей страной». Этого, увы, не произошло. Реальная жизнь показала, насколько утопичными были надежды поэта. Это обстоятельство вызвало к жизни обращенную к потомкам поэму «Во весь голос», которую можно рассматривать как последнюю реплику в диалоге поэта с читателями-современниками.

Литература

Белецкий, А. И. Об одной из очередных задач историко-литературной науки. Изучение истории читателя / А. И. Белецкий // Белецкий А. И. В мастерской художника слова. – М. : Высшая школа, 1989. – С. 112-126.

Гончаров, Б. П. Поэтика Маяковского. Лирический герой послеоктябрьской поэзии и пути его художественного утверждения / Б. П. Гончаров. – М. : Наука, 1983. – 352 с.

Григорьева, Т. Зачем Маяковский писал стихотворения «лесенкой»? / Т. Григорьева. – URL: <https://www.culture.ru/s/vopros/stihi-lesenkoy/> (дата обращения: 28.04.2022). – Текст : электронный.

Маяковский, В. В. Собрание сочинений : в 12 томах / В. В. Маяковский ; под ред. Ф. Ф. Кузнецова [и др.]. – М. : Правда, 1978.

Меднис, Н. Е. «Слово» читателя в творчестве Пушкина 30-х годов / Н. Е. Меднис // Меднис Н. Е. Поэтика и семиотика

русской литературы. – М. : Языки славянской культуры, 2011. – С. 7-22.

Михайлов, А. А. Точка пули в конце (Жизнь Владимира Маяковского) / А. А. Михайлов. – М. : Планета, 1993. – 541 с.

Формирование универсальных учебных действий при изучении творчества И. А. Бунина в старших классах

Аннотация. В данной статье рассматривается проблема особенно-сти формирования универсальных учебных действий при изучении произведений И. А. Бунина на уроках литературы на примере рассказов данного автора, а также стихотворения «Детство». Актуальность исследования объясняется тем, что чтение этих произведений позволяет сформировать полноценную личность учащегося. Приводятся аргументы, наглядно показывающие, что указанные в статье рассказ и стихотворение помогают создать условия для развития у обучающихся универсальных учебных действий, направляющих их к самостоятельной работе и анализу текста.

Ключевые слова: рассказы; стихотворения; универсальные учебные действия; уроки литературы; старшеклассники; русская литература; методика преподавания литературы; методика литературы в школе; литературное творчество; литературные жанры; литературные сюжеты; литературные образы

Сведения об авторе: Пономарева Анастасия Николаевна, студент Елецкого государственного университета им. И. А. Бунина (Елец)

Научный руководитель – канд. филол. наук, доц. Трубицина Наталия Алексеевна

Ponomareva A. N. (Yelets, YSU named after I. A. Bunin)

Formation of Universal Educational Actions in the Study of I. A. Bunin's Creativity in High School

Abstract. This article deals with the problem of the peculiarities of the formation of universal educational actions when studying the works of I. A. Bunin in literature lessons on the example of the stories of this author, as well as the poem "Childhood". The relevance of the study is explained by the fact that reading these works allows you to form a full-fledged personality of the student. Arguments are presented that clearly show that the story and poem indicated in the article help to create conditions for the development of universal educational actions among students, directing them to independent work and text analysis.

Keywords: stories; poems; universal learning activities; literature lessons; high school students; Russian literature; methodology of teaching literature;

methodology of literature at school; literary creativity; literary genres; literary plots; literary images

About the author: Ponomareva Anastasia Nikolaevna, Student of the Yelets State University named after I. A. Bunin (Yelets)

Универсальные учебные действия (далее – УУД) представляют собой совокупность различных способов действия учеников, обеспечивающих возможность самостоятельного усвоения новых знаний и умений. УУД открывают школьникам возможность развития в различных предметных областях, а также способность построения самостоятельной учебной деятельности. Осознание ее целевой направленности, ценностно-смысловых и операционных характеристик является неотъемлемой частью образовательного процесса.

Таким образом, достижение умения учиться обучающимися предполагает полноценное освоение всех компонентов учебной деятельности. УУД включают в себя познавательные и учебные мотивы, цель обучения, учебную задачу, различные операции (такие как мотивация, ориентация, преобразование материала, контроль и оценка) [Полтева 2013]. Умение учиться – важнейший фактор повышения эффективности освоения учащимися предметных знаний, формирования умений и компетентности, ценностно-смысловых оснований личностного морального выбора, а также стремления к самостоятельной деятельности.

В соответствии с Федеральным государственным образовательным стандартом в основной школьной программе представлены четыре блока универсальных учебных действий: личностные, коммуникативные, регулятивные и познавательные. Конкретизируем данные понятия:

1. Личностные действия отражают систему ценностных ориентаций школьника, его отношение к различным сторонам окружающего мира.

2. Регулятивные действия обеспечивают способность обучающихся организовывать собственную учебно-познавательную деятельность.

3. Познавательные действия развивают способность к изучению окружающего мира: готовность осуществить направленный поиск, отработку и использование информации.

4. Коммуникативные действия помогают осуществлять продуктивное общение в современной действительности, учат школьников проявлять толерантность в общении, соблюдать правила вербального и невербального взаимодействия с учетом конкретной ситуации [Федеральный государственный образовательный стандарт начального общего образования 2009].

Формирование УУД в образовательном процессе определяется тремя взаимодополняющими положениями с учетом конкретной ситуации: УУД как цель определяет содержание и организацию образовательного процесса; они могут быть сформированы на основании использованных технологий, методов и приемов организации учебной деятельности, соответствующих возрасту учащихся; данный процесс происходит в контексте усвоения разных предметных дисциплин и внеурочной деятельности [Соколова 2017].

В педагогическом содержании УУД должно варьироваться в зависимости от различных факторов, а именно: возраст и индивидуальные особенности учащихся; педагогический стиль; предметная спецификация.

Каждый предмет раскрывает различные возможности для формирования УУД, но такой предмет, как литература, относится к дисциплине, благоприятно влияющей на развитие всех блоков универсальных учебных действий. Уроки литературы важны для развития личности обучающихся; изучая художественные произведения, школьники постигают морально-эстетические понятия и ценности жизни.

В центре урока литературы находится текст художественного произведения, который представляет собой важнейшее средство воспитания, особую форму познания действительности. Уроки литературы помогают учащимся осознать аспекты нравственного поведения, развить у них способность к взаимопониманию, к познанию окружающей среды через погружение в художественный текст.

Анализируя программы по литературе можно увидеть, что творчество И. А. Бунина представлено в рамках школьного курса следующим образом: в программе под редакцией Т. Ф. Курдюмовой рассматривается изучение произведений И. А. Бунина практически на каждом этапе обучения – в пятом классе школьники знакомятся со стихотворениями «Детство», «Сказка»; в

6 классе – «Песни о Гайавате»; в седьмом классе – рассказами «Цифры», «Лапти»; 9 класс – рассказом «Чистый понедельник»; в 11 классе – «Господин из Сан-Франциско», стихотворениями по выбору учителя.

В программе же под редакцией В. Г. Маранцмана творчество И. А. Бунина представлено не так обширно: пятый класс: стихотворения по выбору учителя; шестой класс: стихотворение «Лес»; одиннадцатый класс: цикл «Темные аллеи».

В программе А. Г. Кутузова изучение вышеупомянутого автора рекомендовано к изучению: в пятом классе обучающиеся читают стихотворения и учатся их анализировать; в шестом классе – баллада «Белый олень», в восьмом классе – «Князь Все-слав»; в девятом классе – «Господин из Сан-Франциско»; в одиннадцатом классе – «Солнечный удар», «Легкое дыхание».

Согласно программе Г. И. Беленького, в течение образовательного процесса обучающиеся должны изучить: в пятом классе: «Лапти»; в шестом классе: стихотворения по выбору учителя; в девятом классе: «Господин из Сан-Франциско»; в одиннадцатом классе: цикл «Темные аллеи».

Стоит отметить, что практически во всех программах обращается внимание на своеобразие творческой манеры И. А. Бунина, нравственно-философскую проблематику его прозы, роль традиции русской классической литературы в творчестве писателя. А для того, чтобы проанализировать влияние творчества Бунина на формирование УУД на уроках литературы, обратимся к рассказу «Цифры» и стихотворению «Детство».

При изучении рассказа «Цифры» учителю-предметнику необходимо поставить перед собой одну из таких задач, как формирование у обучающихся умения критически мыслить. Для этого следует эффективно использовать работу с кластерами, что будет являться одним из этапов формирования познавательных УУД.

Во время чтения рассказа учащиеся «эмоционально проживают текст», выражают свои мысли. Для достижения такого результата необходимо грамотно выстроить диалог учителя с учениками. Педагог-предметник должен раскрыть основную проблематику произведения, подобрать правильные слова для того, чтобы заинтересовать обучающихся текстом. Очень важно,

чтобы школьники проявили увлеченность в изучении произведения. «Мостиком» от ученика к тексту может стать то, что один из главных героев произведения – ребенок. Обучающиеся могут увидеть нечто общее между персонажем и собой. Анализу взаимоотношений взрослого и ребенка уделяется большое внимание, что помогает школьникам начать разбираться в сложной структуре межличностных отношений. Дискуссия является обязательным элементом урока. Благодаря ей школьники учатся излагать собственные мысли и слушать других, что является развитием коммуникативных и личностных УУД.

При изучении данного рассказа стоит обратить внимание на название, которое подразумевает под собой следующее: цифры – предмет конфликта, лейтмотив повествования. Акцентирование внимания обучающихся на нем, учит школьников мыслить логически, формулировать свои идеи в четкий и структурированный ответ, что помогает в формировании познавательных УУД.

Стихотворение «Детство», которое также изучается в средней школе, относится к раннему периоду творчества И. А. Бунина. Оно представляет собой лирическое произведение с элементами пейзажной зарисовки. Основная тема – отражение детства как светлой и беззаботной поры. Прочитав название стихотворения, необходимо предоставить школьникам время подумать над ним, а затем дать комментарий. В ходе диалога учитель-предметник развивает способность обучающихся высказывать и аргументировать свое мнение, что является очень важным моментом в формировании личностных и регулятивных УУД.

Для акцентирования внимания школьников на тексте необходимо выразительное чтение стихотворения (например, при помощи музыкального сопровождения). Это поможет обучающимся определить настроение, которым проникнуто произведение, а затем перейти к анализу содержания стихотворения. Таким образом, учитель-предметник может проверить сформировать навыка оценивать текст, выделить необходимой для анализа информации, что является результатом успешного развития познавательных УУД.

В завершение диалога учитель-ученик, важно акцентировать внимание на сделанных в ходе урока выводах, то есть перейти к этапу рефлексии, который помогает в развитии всех блоков УУД.

В конце урока учащиеся должны оценить свое состояние и эмоции, полученные во время занятия.

На уроке литературы учителю-предметнику необходимо завладеть вниманием учащихся, учитывая возрастные особенности. В современной школе сделать это затруднительно, у обучающихся потерял интерес к чтению. В данном вопросе на помощь педагогам «приходят» информационно-коммуникативные технологии. Необходимо эффективно использовать средства ИКТ, а именно презентацию. Такой вид получения знаний может привлечь школьника, заинтересовать его, что в последствие станет основой его самостоятельной деятельности. Организация самостоятельной работы – ответственная задача. Необходимо иметь в виду три тесно связанные между собой цели:

- 1) развить самостоятельность в познавательной деятельности;
- 2) самостоятельно применять имеющиеся знания;
- 3) формировать высококультурную личность [Пузина 2012].

Самостоятельная работа должна стать потребностью ученика. Большое значение самостоятельная работа имеет при повторении и закреплении знаний, а также анализе полученных результатов.

Таким образом, правильная мотивация обучающихся к самостоятельной деятельности становится ступенью к улучшению уровня образованности современных школьников, а средства УУД помогают учащимся на всех этапах обучения.

Литература

Полтева, А. А. Виды универсальных учебных действий (по материалам ФГОС НОО) / А. А. Полтева. – 2013. – URL: <https://infourok.ru/vidy-universalnyh-uchebnyh-dejstvij-po-materialam-fgos-noo-4884101.html> (дата обращения: 16.03.2022). – Текст : электронный.

Пузина, Е. В. Развитие самостоятельной учебно-познавательной деятельности на уроках / Е. В. Пузина. – 2012. – URL: <https://nsportal.ru/nachalnaya-shkola/vospitatelnaya-rabota/2012/02/09/razvitie-samostoyatelnoy-uchebno-poznavatelnoy> (дата обращения: 17.03.2022). – Текст : электронный.

Соколова, О. А. Формирование универсальных учебных действий в образовательном процессе / О. А. Соколова. – 2017. – URL: <https://infourok.ru/formirovanie-universalnih-uchebnih>

deystviy-v-obrazovatelnom-processe-1655997.html (дата обращения: 17.03.2022). – Текст : электронный.

Федеральный государственный образовательный стандарт начального общего образования (утв. приказом Министерства образования и науки РФ от 6 октября 2009 г. № 373). – 2009. – URL: <https://base.garant.ru/197127/53f89421bbdaf741eb2d1ecc4ddb4c33/> (дата обращения: 17.03.2022). – Текст : электронный.

**Традиции школьной повести и значение
фантастического элемента в цикле произведений
Е. Велтистова о приключениях Электроника**

Аннотация. В работе проанализирована фантастическая школьная повесть Евгения Велтистова «Приключения Электроника», выявлены основные тезисы, позволяющие отнести произведение к разновидности литературы для школьников. Автор акцентирует внимание на том, что использование приема фантастического допущения в произведениях для детей и подростков является важным фактором формирования интереса к литературе, а также расширения границ представлений о мире и формирования образа будущего (или желаемого настоящего) в сознании юного читателя.

Ключевые слова: школьные повести; фантастика; элементы художественного мира; научно-техническая революция; детская литература; детские писатели; литературное творчество; литературные жанры; литературные сюжеты; литературные образы

Сведения об авторе: Просвирнина Марина Андреевна, педагог-организатор МАУ ДО «ЦДТ им. Е. И. Порошина»

Prosvirnina M. A. (Ekaterinburg)

**Traditions of the School Story and the Meaning
of the Fantastic Element in the Cycle of E. Veltistov's Works
about the Adventures of Electronics**

Abstract. The paper analyzes the fantastic school story by Evgeny Veltistov "Adventures of Electronics", identifies the main theses that make it possible to attribute the work to a kind of literature for schoolchildren. The author focuses on the fact that the use of the fantastic assumption technique in works for children and adolescents is an important factor in the formation of interest in literature, as well as the expansion of the boundaries of ideas about the world and the formation of the image of the future (or the desired present) in the minds of young readers.

Keywords: school stories; fiction; elements of the artistic world; scientific and technological revolution; children's literature; children's writers; literary creativity; literary genres; literary plots; literary images

About the author: Prosvirnina Marina Andreevna, Teacher-Organizer of the Center of Children's Creativity named after E. I. Poroshin (Ekaterinburg)

Популярная тема писателей-фантастов XX века – существование искусственного разума и автоматизация – сегодня вполне естественная реальность, создание которой стало особенно актуально в современных условиях. Под влиянием которых оказались и обычные ученики, сменившие школьную скамью и невербальный контакт с педагогом и сверстниками на дистанционное обучение посредством телекоммуникационных средств связи. Очевидно, что искусственного школьника ничем не удивишь, и литература для внеклассного чтения должна обеспечивать не только требования его возрастных особенностей, но и содержать элементы научно-технического прогресса и перспективы развития общественного производства в будущем. В связи с этим в традиционной школьной повести актуализируется фантастический элемент, черты, стилевые особенности и занимательный контекст которых удовлетворяют поколение Z – пытливых, обладающих клиповым мышлением подростков XXI века. С этой точки зрения интересно взглянуть и на опыт недавнего прошлого и традиции советской литературы для детей и подростков 1960-х – 1980-х гг.

Цель исследования связана с выявлением характерных черт и признаков, позволяющих отнести произведение Е. Велтистова «Приключения Электроника» к жанру фантастической школьной повести.

В своей книге автор наделяет человеческими качествами главного героя – андроида Электроника. Погружаясь в мир людей, робот обнаруживает в себе те же чувства и эмоции, которые испытывает обычный подросток в процессе взросления и социализации в обществе.

Актуальность выбранной темы обусловлена решением типических подростковых проблем в новых, непривычных обстоятельствах.

Методологическую основу статьи составили работы С. В. Бурдиной, О. А. Шумиловой, М. А. Литовской, М. А. Черняк, И. Г. Минераловой, Г. В. Поповой, В. В. Скворцова, Н. Д. Тамарченко, Н. Н. Прокофьевой, посвященные проблемам детской литературы и художественным особенностям школьной повести. В результате были уточнены и обозначены основные черты жанра фантастической школьной повести, такие как:

1) топос – школа, как место действия или существенный этап в жизни героев произведений;

2) многогеройность, в состав которой входят различные типы персонажей, такие как:

- ученики – отличники или двоечники, лидеры или аутсайдеры, зубрилы или хулиганы, красавицы или дурнушки и т. д., нередко вступающие в конфликт с;

- педагогами, людьми, которые вправе ошибаться, иметь недостатки и слабости, а также

- родителями;

3) в центре внимания – внутренний мир главного героя – как правило, обычного школьника, проходящего этап взросления и успешно преодолевающий сопутствующие данному периоду кризисы и трудности взаимопонимания со старшим поколением;

4) функции элемента фантастического (если он присутствует): грань «веры и неверия», как отмечает Г. В. Попова.

Советский писатель Е. С. Велтистов создавал свое произведение в период роста научно-технического прогресса и освоения космоса. Первый полет советского человека в космос стал подспорьем для создания пласта научно-фантастической литературы, одной из которых является история о дружбе обыкновенного школьника, толкового общительного, любознательного, но ленивого Сережи Сыроежкина, и Электроника – кибернетического мальчика, прототипа Сережи, внешний облик которого был заимствован профессором Грозовым с обложки популярного журнала.

Как предполагает структура школьной повести, место действия разворачивается в рамках школы юных кибернетиков. Известно, что средний объем повести не позволяет рассматривать большой временной отрезок, поэтому все события разворачиваются в течение года. За этот период личности главных героев претерпевают изменения: меркантильные намерения Сережи выйти в отличники за счет Электроника обрекают его на одиночество и потерю друзей в лице одноклассников: Вовки Королева, Макара Гусева. Родители, не заметив подмены, восхищаются успешностью и покладистостью их изменившегося сына – Электроника. Даже понравившаяся Сереже Майя Светлова отдает предпочтение его лучшей копии – кибермальчику.

Электроник, наоборот, попав в общество людей, неосознанно затмевает Сережу. Глубокие познания в точных науках, безошибочность в доказательстве теоремы Пифагора с помощью двадцати пяти вариантов молниеносно завоевывают авторитет мальчика-робота среди сверстников, знание кодовой системы животных, проще говоря, их языка, поражает и восхищает окружающих людей. В процессе адаптации к человеческой жизни Электроник обретает друзей, а самое главное – обнаруживает в себе человеческие чувства и эмоции.

Необыкновенная встреча обычного мальчика Сережи Сыроежкина и робота Электроника диаметрально противоположно изменяет их судьбы, убеждения и миропонимание. Как предполагает сюжетная линия школьной повести, притворство бездельника и хулигана Сережи, желающего иметь механического друга, способного «ходить в булочную, мыть посуду, готовить обед» и даже «чистить ботинки», становится явным и невыносимым, что герой вынужден раскаться в своей лжи. Громогласное заявление «Сыроежкин – это я», вынесенное на публичный суд педагогов и школьников Вопросительного дня, было воспринято милосердно и дало шанс Сереже на исправление.

Ключевой момент в становлении достойной личности Сыроежкина не оставило равнодушным даже Электроника: общий смех и веселье окружающих побудили к фундаментальным изменениям в сознании искусственной машины – на лице кибермальчика появилась улыбка.

Следует учитывать, что традиции школьной повести и фантастики были выдержаны автором произведения о «Приключениях Электроника». Основные позиции, на которых зиждутся сюжеты детской литературы подобного жанра, охватили процесс преодоления кризиса подросткового возраста Сережи Сыроежкина: на смену инфантильности и праздности к мальчику пришло осознание о необходимости учиться, оставаться честным и справедливым, находить выход из трудного положения, соблюдая при этом общечеловеческие ценности и сохраняя узы дружбы. И в этом ему помог его собственный образ, лучшая копия себя – мальчик-робот Электроник, зримая фигура, перспектива роста и развития, цель, к которой нужно стремиться.

Литература

Бурдина, С. В. Эволюция жанра школьной повести в русской литературе XX века / С. В. Бурдина, О. А. Шумилова // Вестник Пермского университета. – 2016. – № 2 (34).

Литовская, М. А. Хорошие книги о хороших людях. О феномене детской литературы / М. А. Литовская. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/horoshie-knigi-o-horoshih-lyudyah-o-fenomene-detskoj-literatury> (дата обращения: 10.01.2022). – Текст : электронный.

Минералова, И. Г. Терминологический ресурс «Фэнтези» и «Fantasy» в исторической перспективе: внутренняя форма слова / И. Г. Минералова, С. В. Москаленко // Наука и школа. – 2021. – № 2.

Попова, Г. В. Определение признаков фантастического произведения как методическая проблема / Г. В. Попова // Вестник КГУ им. Н. А. Некрасова. – 2010. – № 3.

Скворцов, В. В. Жанровое своеобразие лингвистической фантастики / В. В. Скворцов // Современные исследования социальных проблем. – 2013. – № 9 (29).

Велтистов, Е. Все приключения Электроника / Е. Велтистов. – URL: https://www.4italka.ru/fantastika/sotsialnaya_fantastika/307409.htm (дата обращения: 17.05.2022). – Текст : электронный.

Черняк, М. А. Литература для тинейджеров в контексте экспериментов новейшей прозы XX / М. А. Черняк // Вестник Череповецкого государственного университета. – 2011. – Т. 1, № 4.

Эра Электроника. Телеком-тренды 2022 // АиФ-Урал. – 25.05.2022. – № 21.

УДК 821.161.1-32(Некрасова Е.)
Пучкова А. В. (Калуга, КГУ)

Сюжетообразующие концепты в рассказах Евгении Некрасовой «Павлов», «Вера», «Лакшми»

Аннотация. В статье рассматривается роль концепта как значимого приема «магического реализма» в сборнике Евгении Некрасовой «Сестрам». Приводятся примеры реализации данного приема в рассказах «Павлов», «Вера», «Лакшми». Сюжетообразующие концепты «собака», «взгляд» и «рука» за счет множественности семантики позволяют не только раскрывать коннотативный потенциал сюжетных ситуаций, но и, опираясь на метонимический и метафорический характер, размывать границу между реалистическим-бытовым и магическим началами произведения.

Ключевые слова: концепты; магический реализм; рассказы; русские писательницы; литературное творчество; литературные жанры; литературные сюжеты; литературные образы

Сведения об авторе: Пучкова Анна Викторовна, студентка Калужского государственного университета им. К. Э. Циолковского (Калуга)

Научный руководитель – д-р филол. наук, проф. Балашова Елена Анатольевна

Puchkova A. V. (Kaluga, KSU)

Plot-Forming Concepts in the Stories of Evgenia Nekrasova “Pavlov”, “Vera”, “Lakshmi”

Abstract. the article examines the role of the concept as a significant technique of “magical realism” in Evgenia Nekrasova’s collection “Sisters”. Examples of the implementation of this technique are given in the stories “Pavlov”, “Vera”, “Lakshmi”. The plot-forming concepts of “dog”, “look” and “hand”, due to the multiplicity of semantics, allow not only to reveal the connotative potential of plot situations, but also, relying on the metonymic and metaphorical nature, to blur the boundary between the realistic-everyday and magical beginnings of the work.

Keywords: concepts; magical realism; stories; Russian writers; literary creativity; literary genres; literary plots; literary images

About the author: Puchkova Anna Victorovna, Student of the Kaluga State University named after K. E. Tsiolkovsky (Kaluga)

В сборнике рассказов «Сестромам. О тех, кто будет маяться» Евгения Некрасова исследует поведение людей в различных экзистенциальных ситуациях. В рассказах «Павлов», «Вера», «Лакшми», описывая людей, «из себя вышедших», писательница использует концепт в качестве смыслового ядра разворачивающейся на его основе метафоризации и метонимизации. Концепт понимается нами как единица коллективного сознания (отправляющая к высшим духовным ценностям), имеющая языковое выражение и отмеченная этнокультурной спецификой [Самситова 2014: 6].

В рассказе «Павлов», лишенном двойственной реальности, описание главного героя и происходящего действия выстроено на основе концепта «собака» и близкого к нему сематического поля: «пес», «щенок», «кобель», «сука», «сторожить». Зооним «собака» имеет негативные коннотации, метафорически представляя различные черты человека: «собака; собачья душа (о скверном, грубом человеке)» [Михайлова 2016: 174]. Герой с вызывающей ассоциации фамилией Павлов описывается скорее как пес, нежели как человек. Его существование основано на биологических инстинктах: испытывает голод *по условному рефлексу (здесь и далее курсив мой. – А.П.)*, будто *носом* *чуует* «срамное, физиологическое», «*договаривается-снюхивается*».

Павлов охраняет на стоянке «агрессивное, воюще-рычащее стадо» [Некрасова 2019: 12] машин, и невозможно выявить, работа сделала его похожим на пса или же животная натура способствовала выбору профессии.

Жизнь Павлова проста: «все должно происходить по правилам. Согласно им, он главный – и его команды должны исполняться»: «*сторожить* надо не только покой, здоровье и имущество семьи, но и порядок в ней». Отбившегося от рук сына нужно воспитывать: «пнул его пару раз»; «сказал – спортом заниматься, значит, идет *сучонок* в секцию» [Некрасова 2019: 10].

Даже по отношению к собственному ребенку Павлов не способен проявить человеческие чувства. Узнав о его попытке самоубийства, лишь восклицает: «и откуда только он, *щенок* одиннадцатилетний, так подробно узнал, как себя на тот свет отправить?» [Некрасова 2019: 14]. Переживания вызывают у Павлова исключительно физиологические реакции: вина давит плечи,

грудь и *брюхо*, но звонок жены, заставивший *оскалиться от страха*, приносит облегчение: узнав, что после попытки самоубийства сын выжил, половина вины – *с хвоста* – уходит. А Павлов, вдохнув *диафрагмой*, гладит вину *по длинной морде*.

Сюжетная структура рассказа «Вера» выстроена на основе концепта «взгляд» – он «актуализирует потребности человека в передаче информации с помощью глаз, а также становится сигналом человеческой коммуникации» [Подосинникова 2014: 10].

Героиня обладает удивительными способностями: она просто физиологически не замечает «серых», незаметных людей: «неряшливые, лохматые, низкие, узкоплечие, небрежно одетые – для нее не существовали. Они просто не отражались в хрусталиках ее глаз» [Некрасова 2019: 37].

Вера смотрит на мир широко *распахнутыми глазами*, но людей не столь ярких, как она сама, *взгляд уж очень обжигал*» [Некрасова 2019: 36]. *Острый взгляд*, «словно блесна, *цеплял* исключительно породистый и ухоженный улов» [Там же: 38]. А потому первый и единственный мужчина *в поле зрения*, который был способен открыто *смотреть ей в глаза*, становится ее мужем. После свадьбы «*жизнь и вовсе стала загляденье*» [Там же: 39]: жизнь Веры наполняется смыслом – не *упускать ничего из виду*, а потому она работает «*не покладая рук и глаз*» [Там же: 40].

Но настает военное время, и Вера вдруг осознает, что *проглядела*, изменение мироустройства: «теперь *никто ни на кого не смотрел*... все стыдливо *отводили глаза* или просто *замораживали зрачки*» [Некрасова 2019: 42]. А ее мужа за *смелый, открытый и уверенный взгляд* отправляют в ссылку, где он погибает.

Теперь, не замечая того, на чем можно *наслаждаться взглядом*, Вера перестает *созерцать мир* совсем, и лишь спустя годы, *неприглядный* поклонник, который был «по ее старому пониманию, плох – низок, узкоплеч и неопрятен» [Некрасова 2019: 47] вдруг заставляет *обратить на себя внимание* большим букетом ярко-желтых, очень *приметных роз*.

Невзрачная жизнь, прерванная страшным *калейдоскопом* войны, окончательно *открывает* Вере *глаза* на жизнь: «повидав фашистов, она не боялась никому *смотреть в глаза*, просто не хотела. *Наблюдать* происходящее вокруг себя Вере стало *неинтересно*» [Некрасова 2019: 50].

Зрение начало умирать, жизнь потеряла интерес: после осознания, что с последним возлюбленным, Андреем, им «*нечего показать друг другу и нечего увидеть вместе нового*», он больше никогда не попадался на глаза» [Некрасова 2019: 54]. После этого Вера проглядела даже жениха своей дочери «и вовсе не заметила, как умерла» [Там же: 55].

Рассказ «Лакшми» построен на реализации ассоциативных полей концепта «рука». Концепт характеризует широкий круг межличностных отношений, в частности, сферу, которую можно подвести под контекстуально бинарные категории «причинение вреда» и «союза, единства, помощи» [Мыльникова 2009: 54].

В семье Леры с детства царило *рукоприкладство*: «разочарование, ужас, страх, гнев, отчаяние и смирение. Последнее шло *рука об руку* с уютным безумием». Она мечтает сбежать из семейного ада и потому, когда Овражин *просит* ее *руки*, Лера сразу соглашается.

Спокойная семейная жизнь прекращается, когда мужа сокращают с должности шофера, и руль автобуса *теперь в руках* у сына директора школы, получившего должность по связям. Работы в Пункте нет, и, впав в отчаяние, Овражин впервые *поднимает* на жену *руку*. На следующий день на улице он видит «чудо»: обреченный и унылый Пункт «вроде как подтянулся» [Некрасова 2019: 250]. Вернувшись в приподнятом настроении домой, он даже *распускает руки*, но встречает непонимание и холодность Леры. Разозлившись, что жена не ценит его, не хвалит, за то, что он *взял себя в руки*, Овражин избивает ее во второй раз.

На следующий день в погибающий без работы Пункт возвращается жизнь: главный завод ожил и набирает работников. Герой теперь ясно видит взаимосвязь между рукоприкладством и процветанием города и решает спасти его, ведь счастье – *в его собственных руках*: «с этого дня он бил жену ежевечерне, а следующим утром выходил на улицу собирать плоды своей работы» [Некрасова 2019: 252].

Теперь он становится *чем-то вроде правой руки* директора и с удовольствием возвращается домой: от стремления помочь Пункту у него *чешутся руки*.

Безысходная ситуация разрешается лишь при помощи магического вмешательства: у Леры вдруг вырастают дополнительные

руки: прикрываясь от ударов, Лера вдруг осознает, что у нее появляется дополнительная пара: «одной парой держит Овражина за горло, а другой – сковывает его руки» [Некрасова 2019: 258]. Дополнительный набор рук оказывается полезным и в хозяйстве: «бойко перемыла, перебрала, переставила – все, *до чего не доходили руки в прежние замужние годы*» [Там же: 258].

После очередной попытки рукоприкладства Овражин оказывается в больнице. Начальник мужа предлагает *протянуть руку помощи*, но Лера отказывается: у нее теперь хватает своих. Теперь муж панически боится Леру, даже не ест ничего принесенного *из ее рук*. И, выздоровев, навсегда исчезает из Пункта.

Таким образом, в рассказах «Павлов», «Вера» и «Лакшми» концепты «собака», «взгляд» и «рука» становятся сюжетообразующими. Множественность семантики позволяет не только раскрывать коннотативный потенциал сюжетных ситуаций, но и, опираясь на метонимический и метафорический характер, размыывать границу между реалистическим-бытовым и магическим началами произведения.

Литература

Некрасова, Е. И. Сестромам. О тех, кто будет маяться / Е. И. Некрасова. – М. : Издательство «АСТ» : Редакция Елены Шубиной, 2019. – 379 с.

Самситова, Л. Х. Понятие концепта в лингвокультурологии: история развития, структура, классификация / Л. Х. Самситова // Вестник Башкирского университета. – 2014. – Т. 19, № 4. – С. 1373-1378.

Михайлова, Ю. Н. Культурные коннотации зоонимов в русской и китайской фразеологии / Ю. Н. Михайлова, И. Чжао // Известия Уральского федерального университета. – 2016. – Т. 18, № 4 (157). – С. 168-181.

Подосинникова, Р. В. Концепт «взгляд» в языковой картине мира русских / Р. В. Подосинникова // Ученые записки. – 2014. – № 4. – С. 90-95.

Мыльникова, Н. В. Функциональный аспект содержания концепта «рука» / Н. В. Мыльникова // Вестник Самарского государственного университета. – 2009. – № 1. – С. 157-163.

**Традиции жанра готического романа
в новелле Э. А. По «Падение дома Ашеров»**

Аннотация. В статье изучается влияние готической романной традиции второй половины XVIII – начала XIX вв. на творчество Э. А. По. В связи с этим рассматриваются художественные особенности психологической новеллы «Падение дома Ашеров» Э. А. По, которые представляют собой интерпретацию жанрообразующих элементов готического романа. В ходе анализа новеллы выявляется специфика классических черт готической поэтики, обусловленная творческим методом романтизма и авторским замыслом американского писателя.

Ключевые слова: американский романтизм; готические романы; жанровые традиции; новеллы; американская литература; американские писатели; литературное творчество; литературные жанры; литературные сюжеты; литературные образы

Сведения об авторе: Растрепенин Алексей Вячеславович, студент Уральского государственного педагогического университета (Екатеринбург)

Научный руководитель – канд. филол. наук, доц. Макарова Людмила Юрьевна

Rastrepenin A. V. (Ekaterinburg, USPU)

**Traditions of the Gothic Novel Genre in E. A. Poe's Novella
“The Fall of the House of Usher”**

Abstract. The article studies the influence of the Gothic novel tradition of the second half of the XVIII – early XIX centuries on the work of E. A. Poe. In this regard, the artistic features of the psychological novel “The Fall of the House of Usher” by E. A. Poe are considered, which are an interpretation of the genre-forming elements of the Gothic novel. During the analysis of the novel, the specificity of the classical features of Gothic poetics is revealed, due to the creative method of romanticism and the author's idea of the American writer.

Keywords: American romanticism; gothic novels; genre traditions; short stories; American literature; American writers; literary creativity; literary genres; literary plots; literary images

About the author: Rastrepenin Alexey Vyacheslavovich, Student of the Ural State Pedagogical University (Ekaterinburg)

Американский романтизм начала XIX века, несмотря на оригинальность, являл собой синтез культур и литературных традиций Европы и США [Рабинович 2014: 50]. В связи с чем многие писатели романтики в Соединенных Штатах испытали на себе определенное влияние европейской романтической литературы. Исключением в этом плане не стал и один из ключевых представителей данного направления – Эдгар Аллан По. В частности, данная особенность свойственна и основному в его творчестве жанру – новелле. Она, в свою очередь, получив особую популярность среди американских писателей после выхода «Книги эскизов» Вашингтона Ирвинга, так же была связана с европейской литературной традицией. И для многих авторов журнальной прозы Америки, обращающихся к использованию данного жанра, образцом служили «рассказы ужасов», активно печатавшиеся в то время в литературных журналах Европы [Ковалев 1984: 165]. Рассказы же эти, как отмечает Е. В. Ковалев, представляли собой «побочный отпрыск готического романа», обладая с ним целым рядом схожих художественных элементов [Там же]. Таким образом, работы Э. А. По имели определенные черты сходства с произведениями «европейской романтической прозы», и в особенности исключительное влияние на него оказала готическая литература, уже обладающая определенной известностью и именитостью в Европе и мире в период его жизни – в начале XIX века. Подобные обстоятельства позволяют ученым, исследующим произведения писателя, относить некоторые из них к литературе «ужасов» или вовсе называть «готическими». Преимущественно эти характеристики применяются именно к его психологическим новеллам.

Этот вопрос не был упущен и отечественными литературоведами. Одним из самых известных в этом отношении сочинений Э. А. По, к которому обращаются наиболее часто, является новелла «Падение дома Ашеров».

Ю. В. Багауэ, например, отмечает в ней целый ряд элементов, сближающих ее с первым готическим романом «Замок Отранто» [Багауэ 2011]. О. Г. Папсуева, в свою очередь, выделяет признаки «готического романа», которые писатель переосмысляет в ироническом ключе [Папсуева 2020]. А Т. Ф. Гостева в своей работе рассматривает обладающие чертами готической поэтики функции пейзажных описаний в данном произведении [Гостева 2006].

В связи с устанавливаемой в научных трудах исследователей определенной связью «Падения дома Ашеров» с готической литературной традицией, на наш взгляд, является целесообразным рассмотрение конкретных особенностей этой новеллы с опорой на жанрообразующие элементы готического романа для выявления характера их развития в авторской интерпретации Э. А. По.

Первым на что следует обратить внимание, является основной топос, где разворачиваются ключевые события. В готическом романе, явно доминирующим является место действия в виде старинного замка, часто связанного с историей прошлого и судьбой одной семьи. В произведении Э. А. По, в этой роли выступает дом. Однако, несмотря на это, он все же обладает типичными замковыми, «готическими» чертами. В частности, в тексте новеллы не раз подчеркивается его тесная связь с самим семейством Ашеров, и упоминается его характеристика как «родового» – «имение всегда передавалось вместе с именем только по прямой, от отца к сыну <...> «Дом Ашеров» – так прозвали здешние крестьяне и родовой дом, и его владельцев» [По 2020: 5]. Помимо этого, он обладает характерным интерьерным убранством. Герой рассказчик описывает такие детали как: «готические своды прихожей», «резные потолки, темные гобелены по стенам», «причудливые трофеи – оружие и латы», «узкие стрельчатые окна» с «решетчатым витражами», обрамленные «темными драпировками», заключая в конце, что все в доме было «пышное, неудобное и обветшалое» [Там же: 6]. Таким образом, мы можем наблюдать целый ряд декоративных элементов и деталей интерьера, внешне создающих ощущение старины и напоминающих обстановку средневекового замка. Также необходимо упомянуть «бесконечные темные и запутанные переходы» [Там же: 6] и подвал дома – «тесный, сырой, без малейшей отдушины, которая давала бы доступ свету» [Там же: 12]. В результате образуется мрачное, замкнутое пространство с недостатком освещения. Подобная особенность топоса характерна для большинства готических романов. Например, в «Замке Отранто» подвальная часть замка предстает перед читателем в виде «множества низких сводчатых коридоров»: «Пугающее безмолвие царило во всех этих подземных помещениях, и лишь иногда порывы ветра сотрясали раскрытые

<...> двери, <...> отчего по всему мрачному лабиринту раскатывалось многократное эхо» [Уолпол 1967: 26]. Связь с этим готическим романом можно заметить и в финальном эпизоде новеллы, в котором на глазах у повествователя, в ужасе покинувшего дом, родовое поместье разрушается неведомыми силами: «налетел свирепый порыв урагана <...>, я увидел, как рушатся высокие древние стены <...>, раздался дикий оглушительный грохот <...>, и глубокие воды зловещего озера <...> сомкнулись над обломками дома Ашеров» [По 2020: 17]. Данная сцена напрямую отсылает нас к моменту из «Замка Отранто», когда герои становятся свидетелями разрушения замка гигантским призраком: «стены замка за спиной Манфреда рухнули под действием какой-то могучей силы, и среди развалин восстала разросшаяся до исполинских размеров фигура Альфонсо» [Уолпол 1967: 101].

Кроме этого, стоит обратить внимание на мотивы тайны и зловещего рока. Все в том же романе Г. Уолпола мы можем найти упоминание о «старинном пророчестве», предсказывающем крах династии нынешних владельцев замка, что вызывает у главного злодея, князя Манфреда, страх перед собственным, неизвестным ему, будущим и побуждает его к совершению различных преступлений. В новелле Э. А. По мотив тайны обуславливает изображение болезненного состояния Родерика Ашера и его сестры. Сам Родерик глубоко верит, как выражается рассказчик, в «странное суеверие» [По 2020: 8], что в его доме содержится некая потусторонняя «неодолимая и грозная» сила, вызывающая у него страх в настоящем и заставляющая бояться собственной судьбы: «Это злосчастное безумие меня погубит <...> Таков и только таков будет мой конец. Я боюсь будущего <...> я знаю - рано или поздно придет час, когда я разом лишусь и рассудка, и жизни» [Там же: 7]. Его недуг и самочувствие Мэдилайн объясняются проклятьем их семейства, которое заключается в наследственной болезни, мучительно обостряющей все их чувства и впоследствии вызывающей зловещие предчувствия в совокупности с нервным напряжением и страхом. И как мы увидим позже, к финалу новеллистического сюжета состояние Родерика лишь усложняется, что приводит его к настоящему безумию и убийству сестры, сближающего героя с образом готического злодея.

Отдельно рассмотрим особенности новеллы, которые имеют отношение именно к такой разновидности готических романов, как сентиментальная готика. Во-первых, отметим прием описания внутренних переживаний героев, когда пейзаж по сути является отражением психологического состояния персонажа. Очень часто этот прием можно встретить в произведениях А. Радклифф. Например, в одном из эпизодов «Романа в лесу», когда Ла Мотт, убегающий от погони, заблудившись, решает в поисках ночлега отправиться к старинному дому в лесу, писательницей приводится изображение окружающего героя ночного пейзажа: «Ночь была темной, по небу неслись грозовые тучи...он остановился и некоторое время с беспокойством и тревогой прислушивался – но, кроме завывания ветра, бурными порывами катавшегося по безлюдному краю, не было слышно ни звука» [Рэдклифф 1999: URL]. В результате герой, обуреваемый гнетущими переживаниями и находящийся в состоянии сильного эмоционального напряжения, оказывается помещен в довольно мрачную природную обстановку, максимально располагающую к появлению подобных ощущений и лишь усиливающую их в сознании героя. Схожим образом Э. А. По выстраивает сразу несколько сцен в новелле «Падение дома Ашеров». Выразительным примером может послужить эпизод, в котором Родерик Ашер приходит ночью в комнату к повествователю и распахивает окно, наблюдая за начинающейся бурей. Портрет, данный глазами повествователя, отличается контрастными чертами: «он был бледен, как мертвец, но глаза сверкали каким-то безумным весельем <...> Его вид ужаснул меня... но что угодно было лучше, нежели мучительное одиночество, и я даже обрадовался его приходу» [По 2020: 13]. И позже, подобно Родерику Ашеру, природа также описывается как необычная: «В комнату ворвался яростный порыв ветра и едва не сбил нас с ног. То была бурная, но странно прекрасная ночь, ее суровая и грозная красота ошеломила меня <...> Это поразительное и устрашающее зрелище» [Там же: 14]. В данном случае изображение природы действительно соотносится с внутренними переживаниями героя по подобию. И ключевой чертой сходства при их описании является сочетание противоположностей, вызывающее неоднозначную реакцию повествователя: им одновременно овладевают ужас и радость, страх и восхищение.

Иным образом дело обстоит в случае с самой первой сценой новеллы, когда повествователь приближается к дому Ашеров. С помощью психологического параллелизма писатель создает ситуацию, при которой состояние природы полностью коррелирует с эмоциями безымянного друга и гостя Родерика Ашера: «Весь этот нескончаемый пасмурный день, в глухой осенней тишине, под низко нависшим хмурым небом, я одиноко ехал верхом по безотрадным, неприветливым местам <...> сердце мое наполнил леденящий холод, томила тоска, мысль цепенела» [Там же: 3]. Обратим внимание и на эпитеты «угрюмый», «хмурый» и «мрачный», одновременно передающие состояние как природы, так и самого повествователя. Здесь, мы, по сути, видим схожую картину, когда с помощью изображения пейзажа, автором подчеркивается состояние героя. Но в данном случае подобное соотношение является результатом прямого воздействия внешней среды на сознание персонажа, которое сперва одолевается лишь «приятной поэтической грустью», но позже, под влиянием довольно мрачной картины природы, подчиняется общему настроению окружения. Таким образом, с помощью поэтизации природного пространство, описания пейзажа в новелле приобретают эмоциональную окраску, вызывают у героев определенные эмоциональные переживания и становятся лирическими. В совокупности, это дает нам основание говорить о использовании Э. А. По принципов суггестивной поэтики, неразрывно связанной с сентиментальной готикой, так как ее элементы, став особенностью творческого метода «кладбищенских» поэтов-сентименталистов, были позже заимствованы и преобразованы писателями этой разновидности готических романов.

Иные черты сходства новеллы с работами писателей сентиментальной готики, можно обнаружить в художественном приеме, с помощью которого происходит воздействия на психологическое состояние героев, а именно создание таинственной и пугающей атмосферы, вызывающей тревогу и располагающую на появление чего-либо иррационального. В романе К. Рив «Старый английский барон» мы можем найти эпизод, в котором Эдмунд, оказавшись в заброшенном крыле старинного замка, находясь в абсолютной темноте, слышит странный звук – «глухой шорох, словно кто-то

шел по узкому коридору» [Рив 2012: URL], и видит странное свечение. В результате чего он начинает испытывать истинный страх: «До этой минуты Эдмунд и не думал бояться, однако тут ему внезапно открылась вся безрадостность его положения и стало не по себе» [Там же]. В новелле Э. А. По, мы также можем встретить схожую сцену. Когда герои увлекаются чтением старинного романа, им начинает казаться, что они слышат жуткие звуки, удивительным образом соотносящиеся с прочитанным: «из дальней части дома смутно донеслось <...> нечто очень похожее <...> на от самый шум и треск, который столь усердно живописал сэра Ланселот <...> в этот самый миг откуда-то <...> донесся слабый <...> весьма странный то ли вопль, то ли скрежет <...> вдруг долетел глухой, прерывистый <...> звон металла» [По 2020: 15-16]. И под воздействием происходящего, они также оказываются подвергнуты сильным переживаниям: «Это <...> вызывало в душе моей <...> изумление и неизъяснимый ужас <...> за последние минуты все поведение моего друга переменилось <...> губы его дрожат, словно что-то безумно шепчут» [Там же: 15]. Таким образом, в обоих случаях, с помощью звуковой символики авторами создается пугающая, мрачная обстановка действия и подчеркивается сам момент усиления эмоционального напряжения героев. Персонажи, оказавшись в замкнутом пространстве, испытывают потрясение, вызванное самим характером неожиданности звуков и неизвестной природой их источника. В результате им остается лишь представлять, насколько страшным и опасным он является. При этом Э. А. По, в отличие от писателей сентиментальной готики, согласно собственному художественному принципу «единства эффекта», сохраняет схожий эмоциональный тон на протяжении всего произведения. Герой-повествователь с самых первых страниц новеллы становится жертвой странных тревожных ощущений. На его состояние попеременно воздействуют множество факторов: мрачная погода и обстановка окрестностей дома Ашеров, само убранство семейного поместья, жуткая болезнь друга, его лихорадочное и безумное состояние. Результатом этого, является эта самая «атмосфера» тревожного ожидания, ужасающая героев и постоянно усиливающая к кульминации сюжета их эмоциональную нестабильность.

Другой особенностью новеллы можно считать свойственный сентиментальной готике способ объяснения необычных, сперва

пугающих персонажей своей потусторонней сущностью событий, с рациональной точки зрения. Так, источником жутких звуков таинственного происхождения по итогу оказывается вполне реальный объект – выбравшаяся из подвала, изнеможенная и умирающая сестра Родерика Ашера.

Следующим объектом нашего рассмотрения является своеобразие субъектной организации новеллы. В произведении три основных действующих персонажа: герой-повествователь, Родерик Ашер и его сестра Мэдилайн Ашер. Каждый из них, на наш взгляд, так или иначе соотносится с одним из «типичных» персонажей готических романов. Наиболее «простым» из них является Мэдилайн Ашер, представляя собой характерный для готической прозы образ молодой девушки, подвергающейся жестокости и насилию со стороны антагониста, в данном случае брата. Повествователь, в свою очередь, одновременно совмещает в себе сразу две роли – безымянный рассказчик и герой «спаситель», который в готических произведениях чаще всего представлен в образе молодого юноши. Несмотря на его неспособность изменять происходящие трагические события, и, по сути, выполнить свою основную функцию – спасение молодой девушки, такой вывод мы можем сделать благодаря тому, что он все же пытается помочь другу, составляет ему компанию и старается избавить его от гнетущего состояния. Сам же Родерик Ашер выступает в роли готического злодея, хотя в этом случае все также неоднозначно. С одной стороны, его образ с трудом соотносится с этой характеристикой. Писатель на протяжении повествования всячески подчеркивает его тонкую, романтическую и чувственную натуру. Герой увлекается музыкой, поэзией, живописью, а единственные звуки, не внушающие ему отвращения в его болезни – «звуки струнных инструментов». В связи с этим можно вспомнить слова П. Ж. Беранже, вынесенные в эпиграф к произведению, и описывающие особенный характер Родерика: «Сердце его – как лютия, / Чуть тронешь – и отзовется» [По 2020: 3]. Именно поэтому последствия содеянного Родериком оказывают на него самого неизгладимое впечатление, что в результате приводит к его безумию и гибели. Трагическая участь Мэдилайн при этом не является следствием целенаправленных действий. Это и отличает ее брата от, например, Манфреда из «Замка Отранто» Г. Уолпола или Амбросио из «Монаха» М. Г. Льюиса,

которые совершают свои злодеяния сознательно, с определенным умыслом. Но несмотря на это Родерик Ашер обладает чертами «классического» готического злодея: по причине его безумия страдает и затем погибает ни в чем неповинная девушка, образ утонченного аристократа со временем приобретает пугающие черты, и наконец, ужас от содеянного осознается им окончательно лишь тогда, когда уже нельзя ничего изменить.

Итак, согласно рассмотренным нами конкретным особенностям психологической новеллы Э. А. По «Падение дома Ашеро́в» можно заключить что Э. А. По действительно испытал на себе определенное влияние жанра готического романа. И специфика усвоения этой литературной традиции заключается в использовании писателем классических элементов готической поэтики и последующем их преобразовании, обусловленном авторским замыслом и уже сформировавшимися характерными принципами его творческого метода и литературного направления романтизма. Таким образом, интерес к готическому роману позволил Эдгару По создать оригинальное произведение, сочетающее в себе эстетику ранней американской романтической прозы с эстетикой предромантической европейской литературы конца XVIII века.

Литература

Багаув, Ю. Д. Репрезентация готических элементов в романе Хораса Уолпола «Замок Отранто» и новелле Эдгара Алана По «Падение дома Ашеро́в» / Ю. Д. Багаув. – Текст : электронный // Молодой ученый. – 2011. – Т. 1, № 7 (30). – С. 139-140. – URL: <https://moluch.ru/archive/30/3470/> (дата обращения: 02.05.2022).

Гостева, Т. Ф. Особенности функционирования пейзажных описаний в «готических» рассказах Э. По (на материале рассказа «Падение дома Ашеро́в») / Т. Ф. Гостева. – Текст : электронный // Омский научный вестник. – 2006. – № 7 (43). – С. 228-231. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-funktsionirovaniya-peyzazhnyh-opisaniy-v-goticheskikh-rasskazah-e-po-na-materiale-rasskaza-padenie-doma-asherov/viewer> (дата обращения: 29.04.2022).

Ковалев, Ю. В. Эдгар Аллан По. Новеллист и поэт / Ю. В. Ковалев. – Л. : Худож. лит., 1984. – 296 с.

Папсуева, О. Г. Ироническое переосмысление признаков жанра «готического романа» в новелле Э. По «Падение дома Ашеров» // Столица науки. – 2020. – № 9 (26). – С. 78-81.

По, Э. А. Новеллы / Э. А. По ; перевод М. П. Богословской. – М. : НЭБ «Свет», 2020. – URL: <https://viewer.rsl.ru/ru/rsl02000025794?page=1&theme=white> (дата обращения: 02.05.2022). – Текст : электронный.

Рабинович, В. С. История зарубежной литературы XIX века: Романтизм : учебное пособие / В. С. Рабинович. – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2014. – 88 с.

Рив, К. Старый английский барон / К. Рив ; перевод Л. Ю. Брилова, Г. И. Бушкова. – М. : Ладомир: Наука, 2012. – 294 с. – URL: https://royallib.com/read/riv_klara/stariy_angliyskiy_baron.html#0 (дата обращения: 29.04.2022). – Текст : электронный.

Рэдклифф, А. Роман в лесу / А. Рэдклифф ; перевод Е. Малыхиной. – М. : Ладомир, 1999. – 315 с. – URL: https://royallib.com/read/redkliff_anna/roman_v_lesu.html#0 (дата обращения: 29.04.2022). – Текст : электронный.

Уолпол, Г. Замок Отранто / Г. Уолпол // Гораций Уолпол, Жак Казот, Уильям Бекфорд. Фантастические повести. Серия: Литературные памятники. – Л. : Наука, 1967. – 296 с.

**Символика цвета
в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита»**

Аннотация. В статье рассматривается символика цвета в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита». Для того чтобы читатель лучше воспринимал произведение, лучше понимал и ощущал настроение текста, Булгаков, как и многие другие писатели, использует художественную деталь, одной из составных частей которой является цветовое «оформление». Символика цвета играет важную роль в романе. Цвета в их применении универсальны: они могут донести до читателя некоторые мысли и передать настроение и ощущения.

Ключевые слова: символика; цветовая гамма; цвета; синий; желтый; золотой; серый; зеленый; романы; черный; белый; живопись; русские писатели; литературное творчество; литературные жанры; литературные сюжеты; литературные образы

Сведения об авторах: Рысбекова Гулбарчын Эрмековна, магистрант Кыргызского государственного университета им. И. Арабаева; Апышева Светлана Шаймергеновна, кандидат филологических наук, доцент, координатор магистратуры Факультета гуманитарных знаний Кыргызского государственного университета им. И. Арабаева (Кыргызстан, Бишкек).

**Rysbekova G. E., Apyшева S. P. (Kyrgyzstan, Bishkek,
I. Arabaev KSU)**

**The Symbolism of Color in the Novel
by M. A. Bulgakov “The Master and Margarita”**

Abstract. The article deals with the symbolism of color in the novel by M. A. Bulgakov “The Master and Margarita” In order for the reader to better perceive the work, to better understand and feel the mood of the text, Bulgakov, like many other writers, uses an artistic detail, one of the components of which is color “design”. The symbolism of color plays an important role in the novel. Colors in their application are universal: they can convey some thoughts to the reader and convey mood and feelings.

Keywords: symbolism; color spectrum; colors; blue; yellow; gold; grey; green; novels; black; white; painting; Russian writers; literary creativity; literary genres; literary plots; literary images

About the authors: Ryspekova Gulbarchyn Ermekovna, Master's Degree Student of the I. Arabaev Kyrgyz State University; Apysheva Svetlana Shaimergenovna, Candidate of Philology, Associate Professor, Coordinator of the Master's Degree of the Faculty of Humanities of the I. Arabaev Kyrgyz State University (Kyrgyzstan, Bishkek)

По признанию самого М. Булгакова, «Мастер и Маргарита», последний, «закатный» роман стал для него главным делом жизни, призванным определить его судьбу, хотя в перспективе публикации романа писатель далеко не был уверен. Так, после наступления болезни (нефросклероза, сгубившего его отца, А. И. Булгакова) Михаил Афанасьевич на одной из страниц рукописи сделал заметку: «Дописать, прежде чем умереть!», но, увы, как и его Мастер, писатель не увидел свой роман опубликованным. Но в отличие от своего литературного героя, Булгаков не отказался от своего творения, не предал его. Он умирал с надеждой, что его книга дойдет до читателя, он верил в свою Маргариту – Елену Сергеевну (третью жену), которая сохранит рукопись и даст ей жизнь. Писатель хотел, чтобы потомки узнали про его роман.

Используя мотивы, приемы, даже персонажей известных мировой литературе, Булгаков строит оригинальное повествование, решая вновь и вновь вечные проблемы добра и зла, прекрасного и безобразного, верности и предательства, жизни и смерти, знания и веры, науки и невежества.

Для того чтобы читатель лучше воспринимал произведение, лучше понимал и ощущал настроение текста, Булгаков, как и многие другие писатели, использует художественную деталь, одной из составных частей которой является цветное «оформление».

Символика цвета играет важную роль в романе. Выморочность жизни в тоталитарной стране передается зачастую через назойливую, дисгармоничную пестроту красок, тревожащих, раздражающих человека: «пестро раскрашенная будочка с надписью: «Пиво и воды», «обильная желтая пена абрикосовой», «старинный двухэтажный дом кремового цвета», собака «цвета папиросного пепла», «пожилая, доедаемая малокровием девушка в оранжевом шелковом измятом платице», «режиссер с лиловым лишаем во всю щеку».

Но стоит Булгакову коснуться «вечных» тем, философских проблем, так как цветовая схема приобретает классическую ясность и контрастность. Одним из наиболее выразительных образов романа является плащ Понтия Пилата, в котором он появляется на страницах романа Мастера («в белом плаще с кровавым подбоем») – и плащ Воланда – «траурный плащ, подбитый огненной материей». Кроваво-красный плащ Понтия Пилата вдобавок к тому отраженный, в «черно-красной луже вина из разбитого кувшина» перед ним, заставляет читателя воспринимать его трусливое молчание как кровавое преступление. Огненный подбой плаща Князя Тьмы – символ его принадлежности к Космосу, Вечности, так как огонь – одна из первооснов бытия.

При описании Воланда и его свиты преобладает черный – традиционный цвет зла, колдовства и скорби: не говоря уже о распространенности этого цвета в Воланде и его одежде свиты, он сопровождает многие детали повседневной жизни и описание состояния героев. Трость Воланда украшает «черный набалдашник в виде головы пуделя», прокуратора – перстень с черным камнем; медальон с изображением черного пуделя повесят Маргарите на грудь перед балом; «ночь закрывает черным платком леса и луга»; «черная тоска сразу подкатила к сердцу Маргариты»; голубые глаза Низы, выманившей Иуду на свидание, кажутся ему черными. Побеждает всю эту черноту золотой свет полной луны, заливающей потоками света весь мир, приносящей не долгое успокоение Ученику Мастера Ивану [Николаев 2006].

Цветовое «оформление» романа «Мастер и Маргарита»

Цветная живопись – это концепция, в которой собственная теория цвета нашла свое логическое заключение. Цветовая живопись – это абсолютизация цвета, его внутренней энергии и светимости, а также нейтральность форм, эквивалентная их отсутствию. На холсте есть пустые формы, похожие на геометрические фигуры или знаки, символы. Единственное, что их наполняет, – это яркие цвета, которые становятся не только смыслом объектов-форм, но и всей картины. Это согласуется с характерным желанием сделать произведение не только образом, но и самодостаточной вещью, «особой объективной реальностью».

Цвета в их применении универсальны: они могут донести до читателя некоторые мысли и передать настроение и ощущения.

Если говорить о романе «Мастер и Маргарита», то в нем присутствуют синий, желтый, золотой, серый, зеленый цвета, но чаще всего черный и белый.

Даже из количественного соотношения можно сделать вывод, что главной проблемой, и не только сегодня, но и всегда, является проблема борьбы добра со злом, света и тьмы. В остальном это незначительные трудности, несравнимые по масштабам с вечной войной. Однако это не единственная мысль автора, переданная с помощью цветов, некоторые из которых мы сейчас рассмотрим.

Следует помнить, что любой цвет обладает амбивалентностью, то есть в определенной ситуации он может приобрести противоположное значение общепринятому.

Желтый цвет

Желтый представляет случайное хаотическое выделение энергии (в противоположность красному, который бьет в одну точку). Отсюда словосочетания «желтый дом» – психушка, «желтый билет» для проституток, «желтая пресса» и пр.

С другой стороны, в сочетании с красным, желтый дает оранжевый – цвет радости (легкомысленность и агрессивность уравновешивают друг друга).

Желтый символизирует солнце, тепло, с одной стороны, и тревогу, ложь – с другой. Но если говорить конкретно о романе «Мастер и Маргарита», то Булгаков в основном использует этот цвет во втором значении. Это подтверждается многими примерами. Так, до встречи с Воландом абрикосовая вода, которую покупали Иван Николаевич и Берлиоз, «давала обильную желтую пену», предвещая неприятности, довольно масштабные. Когда исчез финансовый директор Варьете Римский, в кабинет вбежала собака, «оскалив чудовищные желтоватые клыки», что символизировало, что не все неприятности закончились и все еще существуют значительные трудности, и не только в связи с поиском пропавшие сотрудники театра. Также стоит упомянуть некоторых посетителей Грибоедова прямо перед тем, как они получили известие о смерти Берлиоза и появлении в нем Воланда: «Заплясал Жуков – романист с какой-то киноактрисой в желтом платье», «Бескудников ... показал его сосед, поэту Двубратскому, ... болтающему ногами, обутыми в желтые туфли.

Желтого цвета часто бывает достаточно в рассказе о Понтии Пилате («Пилат усмехнулся одной щекой, оскалив желтые зубы», «... на желтоватом его бледном лице выразился ужас», «краска выступила на желтоватых щеках Пилата»), когда он пытался выяснить степень вины Га-Ноцри и то, является ли обвинение законным. В этом случае цвет способствует пониманию того, что Иешуа не будет оправдан ни Пилатом, ни первосвященником, который решил помиловать Вар-равана в честь Пасхи, убившего стража.

Однако иногда желтый символизирует не что иное, как душевное тепло. Это значение наиболее четко проявляется в следующей цитате: «Повинуясь этому желтому знаку, я тоже свернул в переулок и пошел по ее стопам». Здесь речь идет о кануне знакомства Мастера с Маргаритой, чье обаяние привлекло писателя. Таким образом, знак стал символом грядущей любви, которая вспыхнула между двумя людьми, которые смогли бы преодолеть множество трудностей и остаться вместе. Но «желтая грязная стена», встретившаяся Мастеру, когда Маргарита внезапно спросила его, что он думает о цветах в ее руке, предвещала уже не беззаботное счастье, не омраченное никакими неприятностями, а наоборот, многочисленные препятствия на их пути к воссоединению. Что касается желтого цвета самих цветов, то в данном случае он имеет два значения одновременно: с одной стороны, он символизирует искренние чувства Маргариты к создателю романа о Понтии Пилате, с другой – тревога, возможные несчастья [Обухов 1997].

Символика желтого цвета определяется двумя полюсами его оттенков. С одной стороны, это теплый красно-золотой желтый цвет жизни. С другой стороны, это холодный и резкий, или же блеклый и грязный желтый цвет болезни и смерти.

Ш. Фрелинг и Х. Ауэр описывают действие желтого цвета как «захватывающее и освежающее», а Ф. Виррен описывает веселое, яркое, бодрое, жизненное начало. Очевидно, что прежде всего при жизненных разочарованиях эффект желтого может быть полезен, поскольку он символизирует желание человека, интуитивное преодоление межличностных напряжений, простоту общения. Он рассеивает тоску, внушает веру и оптимизм. Именно это значение желтого цвета важно для нас, чтобы понять образ Маргариты. Героиня Булгакова устала от своей серой

жизни и ищет своего Мастера, для этого она взяла букет этих желтых цветов. Но, с другой стороны, эти цветы «тревожные».

Таким образом, желтые цветы Маргариты, которые она выбрасывает, – символ вульгарного и грязного мира, который ее окружает. И только те, кто также понимает безобразие окружающего, могут обратить внимание на ее цветы.

Золотой цвет

Золотой цвет в основном интерпретируется как символ вечной жизни, силы и всего, что является высшим или могущественным, и роман «Мастер и Маргарита» подтверждает эту теорию. Действительно, в романе золотой цвет будет применяться только к действительно выдающимся личностям с большой силой и авторитетом. Мы думаем, что именно по этой причине Булгаков описал пространство, окружающее Пилата (например, «золотой потолок»), используя этот цвет, а не какой-либо другой. Прокуратура по прозвищу «Пилат Понтийский, всадник Золотое Копье», означающая силу Пилата, и, если принять во внимание, что прокуратор иногда так себя называл, он также может сделать вывод о своей уверенности во власти и подчинении мира ему.

Можно говорить о величии Иешуа, несмотря на то, что он выглядел как простой бродяга. Читатель знает о его избранности, силе и правдивости его речей, обращая внимание на одну деталь: во время допроса Пилату вместо головы Га-Ноцри померещилась другая голова, на которой была золотой венец, что также означало уважение прокуратора по отношению к Иешуа. К тому же, сам венец, символизирующий победу, имеет символическое значение. В этом случае роль «золотого венца» в описании героя, заключается в том, что он помогает понять одну важную вещь: Иешуа в конечном итоге станет победителем. Действительно, когда читатель понимает, кем на самом деле является Иешуа Га-Ноцри, все становится на свои места, и простое видение Пилата не оказывается случайным. Однако есть и другое толкование, и в соответствии с ним голова с золотым венцом принадлежит правителю, против которого прокуратор не может пойти даже ради спасения мудреца – безумца, который не хотел отказываться от своих слов.

Часто золотой цвет используется в описании Воланда. Вспомните его золотые часы, которые появляются в повествовании, когда он посетил Степана Лиходеева; портсигар и коронки на зубах

с правой стороны. Скорее всего, Булгаков делает это с целью показать, что каждая, даже самая незначительная деталь человеческой жизни пронизана злом. Золотые часы символизируют вечность борьбы добра со злом, и пока время идет, свет и тьма будут противостоять. Цвет, который мы сейчас рассматриваем, также означает силу и мощь самого Воланда, а также огромные возможности его свиты, примером чему может послужить золотая баночка с волшебным кремом, который Азazelло принес Маргарите.

Таким образом, золотой цвет имеет одно основное значение, заключающееся в могуществе и величии.

Черный и белый цвет

Черное и белое. Эти цвета противоположны, но их символическое значение лучше всего рассматривать не отдельно, а вместе, так как это поможет лучше понять их роль не только в понимании конкретных образов и персонажей, но и в понимании идей романа Булгакова. Стоит отметить, по нашему мнению, что в отличие от многих других цветов, используемых в романе, которые часто имеют двойное значение и, следовательно, неоднозначную интерпретацию, значения черного и белого являются однозначными, поскольку они противоположны друг другу. Сначала мы определяем, какой смысловой оттенок несет каждый цвет.

Белый цвет – это символ чистоты, нечто возвышенное, величественное. Это означает, что упорядоченность, космический порядок отождествляется с Солнцем, которое характеризуется «любовью к добру и ненавистью ко злу» [Папюс 1993].

Этот цвет часто используется автором в «Мастере и Маргарите», но мы рассмотрим лишь несколько случаев. Давайте обратимся к уже использованной цитате: «Кипарисы, окаймляющие верхнюю террасу, и гранатовое дерево, и белая статуя исчезли». Эти слова описывают состояние Пилата после окончательного решения Каифы о казни Иешуа, но что делает белая статуя исчезнувшего подлого?

Основываясь на тексте, мы пришли к выводу, что автор имел в виду, прежде всего, исчезновение из жизни прокуратора надежды на лучшее, разочарование в себе, потому что он не совершил доброго поступка, который мог бы совершить, освободив осужденного от казни, от общества Гестаса и Дисмаса на холме. Можно предположить, что белая статуя олицетворяет собой не

что иное, как Иешуа Га-Ноцри, самого честного и правдивого из всех людей, которые считают, что страх – это самый страшный грех, а исчезновение этой статуи предвещает неизбежную смерть мудреца. Сам Понтий Пилат был одет в белый плащ, когда к нему были приведены подозреваемого, что указывает на высокое положение прокуратора и его добросовестность, но мы не можем утверждать, что он был «святым» из-за того же плаща, потому что он был с «кровавым подбоем».

Что касается черного цвета, он используется гораздо чаще, чем белый, что также имеет символическое значение, что будет обсуждаться позже. Если белый цвет означает свет, добрые силы, то черный, наоборот, символизирует тьму, хаос, грех. Это семантическое значение особенно ярко выражено при описании образов «темных», то есть злых героев, особенно Воланд. Стоит обратить внимание на такие детали, как тот факт, что кот Бегемот был черным, Воланд был брюнетом, то есть черноволосым. У Маргариты также были черные волосы, и автор подчеркивает цвет ее волос в тот самый момент, когда она нанесла волшебный крем, который дал ей Азazelло, то есть после того, как героиня вступила в контакт с темными силами, со злом. Говоря о Воланде, следует также отметить, что черные были его брови были черные, его правый глаз. На самом деле, перед лицом читателя есть абсолютное зло, сосредоточенное в одном теле. Помните и ручку на трости специалиста по магии, и важно не только то, что у него тоже был такой же цвет, но и его форма, которой была голова пуделя. Остановимся на этой комбинации изображения и цвета чуть подробнее. В практической магии есть раздел, посвященный составлению талисманов и тантал. В соответствии с каббалистической астрологией может быть составлен тот или иной талисман, предназначенный как для защиты от демонических сил, так и для привлечения их для выполнения «злых операций» [Папюс 1993].

Хотя пентаграмма, в основном, для привлечения зла, заключена в двойной круг с изображением козла, есть и другие пентакли, среди которых гексаграмма с изображением в центре головы собаки, обычно это голова пуделя [Папюс 1993].

И если вы считаете, что этот пентакль должен быть создан во время лунных часов, которые способствуют призыву духов, или в среду, соответствующую Меркурию, можно сделать вывод, что

Воланд является покровителем всего зла, он связывается с духами и демонами и контролирует их, что он обладает большими магическими способностями и способен покорять силы природы.

Черный цвет символизирует не только колдовство и настоящее зло, но и надвигающуюся катастрофу, в качестве которой обычно выступает смерть. В доказательство этого приведем несколько примеров. Когда Берлиоз и Воланд говорили о планах Берлиоза на вечер и спорили о том, будет ли встреча в МАССО-ЛИТЕ или нет, черные птицы молча рисовали в небе, и Воланд сказал следующее: «Аннушка уже купила подсолнечное масло, и не только купила, но и пролила».

Таким образом, черные птицы символизировали не что иное, как быструю смерть Михаила Александровича, и автор вводит их в повествование, чтобы подготовить читателя к исходу этого эпизода и в то же время показать образ Воланда как мощной силы, которая была в прошлом (история черного мага на завтрак с Кантом) и о настоящем (мгновенные ответы Воланда на вопросы Берлиоза, которые еще не были услышаны), и о будущем (предсказание мага о смерти председателя правления). Другой пример, в котором черный – цвет смерти, – черная вода в Москве-реке в день встречи с магом-консультантом.

Следует также отметить, что покойный Берлиоз был «плотно по подбородку с черным покрывалом».

Черный цвет пальто, в котором Маргарита несет цветы, также имеет полярное значение. С одной стороны, черный цвет, как правило, символизирует несчастье, горе, траур, смерть. Мастер встречает Маргариту, одетую в черное, она приходит к нему с долгожданной любовью, но с тревожной любовью, с любовью – убийца, который поразил героев как финский нож. Маргарита шьет Мастеру черную шапочку и вышивает ее золотыми нитями, что можно считать предпосылкой для дальнейшей трагедии и безумия ее возлюбленного. Таким образом, сочетание желтого и черного в «Мастере и Маргарите» служит сигналом для дальнейших тревожных событий.

Хотя и белый, и черный дают довольно хорошую и точную картину персонажей и происходящих событий, их комбинация

гораздо важнее для понимания смысла романа «Мастер и Маргарита». Уже в самом начале работы перед нами появляется Бездомный, одетый в белые штаны и обутый в черные тапочки.

В главе «Казнь» есть описание грозы: «По краям ее (грозового облака) кипела белая пена, блестело черное дымное облако ...», а также: огненные облака. Есть много подобных примеров, в которых есть комбинация черного и белого цветов, и чаще всего эта комбинация является ярко выраженной противоположностью. Если мы развиваем идею роли такой противоположности в романе «Мастер и Маргарита», то мы можем прийти к выводу, который мы сделали в нашей работе.

Я предполагаю, что главной темой творчества Булгакова является противостояние добра и зла, света и тьмы, чему мы находим подтверждение практически в каждой главе и в описании природных явлений (например, вышеупомянутая гроза), и в описании людей.

Исходя из того, что автор конкретно описывает, существует два основных «направления», согласно которым происходит распределение сил: с одной стороны, противостояние может иметь место в природе, в обществе между отдельными членами человечества, с другой – мы встречаем своего рода раскол самих персонажей, их внутреннюю борьбу, сопротивление или подчинение одного принципа другому.

Основываясь на этой теме и на том, как автор использует комбинацию определенных изображений и вещей, которые имеют черный и белый цвета, мы можем определить основную идею, раскрытую Булгаковым в «Мастере и Маргарите».

Эта идея, как многие уже поняли, невозможность существования добра и зла друг без друга. Понимая это уже из первых глав работы, мы можем найти доказательства, подтверждающие, что именно эта идея является главной в романе. В этом случае специалист по черной магии является резонатором, то есть героем, выражающим авторскую точку зрения на поставленную проблему.

Литература

Булгаков, М. А. Мастер и Маргарита / М. А. Булгаков. – М. : Издательство «Художественная литература», 1988. – 384 с.

Николаев, К. Тайнопись «Мастера и Маргариты». Между строк великого романа / К. Николаев. – М. : Вече, 2006.

Обухов, Я. Л. Желтый цвет / Я. Л. Обухов // Журнал практического психолога. – 1997. – № 2.

Папюс. Черная и белая магия. Книга 1. – М. : Товарищество «Клышников – Комаров и К°», 1993.

Коан в ранней прозе В. Пелевина

Аннотация. Статья посвящена анализу использования традиционных черт жанра коана в современной отечественной литературе на материале ранней прозы В. Пелевина. Рассматриваются характерные для дзэн-буддийского коана ситуации погружения в вопрос (канна), внезапного озарения героя (сатори), построение алогичного диалога, соотношение героев как «учитель – ученик». Анализируются способы открытия героем иллюзорности миров, а также возможность достижения главной цели коана – истинного просветления. Исследование помогает выявить роль канонических элементов коана в прозе В. Пелевина, что расширяет возможности интерпретации произведений писателя и позволяет уточнить выводы о специфике системы координат пелевинского художественного мира.

Ключевые слова: рассказы; коан; анекдоты; канна; сатори; учитель-ученик; диалоги; алогичные ответы; истина; иллюзорность миров; просветление; раннее творчество; русские писатели; литературное творчество; литературные жанры; литературные сюжеты; литературные образы

Сведения об авторе: Серёдкина Юлия Евгеньевна, студент Красноярского государственного педагогического университета им. В. П. Астафьева (Красноярск)

Научный руководитель – канд. филол. наук, доц. Горбенко Александр Юрьевич

**Seryodkina Yu. E. (Krasnoyarsk,
KSPU named after V. P. Astafiev)**

Koan in the Early Prose of V. Pelevin

Abstract. The article is devoted to the analysis of the use of traditional features of the koan genre in modern Russian literature based on the material of V. Pelevin's early prose. Particular attention is given to characteristic of the Zen Buddhist koan of the situation of immersion in a question (kanna), sudden enlightenment of the hero (satori), the construction of an illogical dialogue, the relationship of heroes as a "teacher – student". The article analyzes the ways how the hero discovers the illusory nature of the worlds, as well as the possibility of achieving the main goal of the koan – true enlightenment. The study helps to identify the role of the canonical elements of the crane in Pelevin's prose. In addition, it expands the possibilities of interpretation of the writer's works and allows us to clarify the conclusions about the specific features of the coordinate system of the Pelevin art world.

Keywords: stories; koan; jokes; eland; satori; teacher-student; dialogues; illogical answers; true; the illusory nature of the worlds; enlightenment; early creativity; Russian writers; literary creativity; literary genres; literary plots; literary images

About the author: Seryodkina Yulia Evgenievna, Student of the Krasnoyarsk State Pedagogical University named after V. P. Astafiev (Krasnoyarsk)

Жанр – это всегда «тип образа мира», отмечал Н. Л. Лейдерман [Лейдерман 2010: 145]. Отсюда следует, что автор, включая в произведение характерные черты того или иного жанра, осознанно или неосознанно задает вектор для формирования в художественном тексте особой картины мира.

В критике и науке уже отмечалось сходство анекдотов в романе Пелевина «Чапаев и Пустота» с жанром коана¹. Сопоставление двух жанров возможно в следующих аспектах: анекдот и коан объединяет лаконичная форма, недетализированность в изображении главных действующих лиц и наличие неожиданного поворота сюжета (в анекдоте это пуант, в коане – непредсказуемый алогичный ответ на вопрос). Однако основное различие жанров кроется в особенностях их генезиса: анекдот – изначально сохраняющий устную традицию рассказ эпизода из жизни какого-либо исторического лица [Тамарченко 2008: 22], коан – зафиксированная на бумаге система упражнений, служащая в дзэн-буддизме достижению просветления личности [Кацуки 1993: 284]. Таким образом, коан как жанр, появившийся на основе практики дзэн-буддизма, потенциально содержит в себе элементы философского дискурса, сакральное начало, что исключено в поэтике анекдота.

Общеизвестное увлечение В. Пелевина философией дзэн-буддизма, а также неизменное присутствие в произведениях писателя философских рассуждений (пускай и зачастую иронических) дают нам основание для рассмотрения характерных черт коана в ранней прозе В. Пелевина, выявив их место и функции в общей структуре произведений.

¹ Отмечено А. Генисом [Генис 1999b], Н. Л. Лейдерманом и М. Н. Липовецким [Лейдерман, Липовецкий 2003: 507], М. А. Луковниковым [Луковников 2014: 263].

Как показывает крупнейший знаток дзэн-буддизма Сэкида Кацуки, значение коана заключается в его субъективном переживании, «он [коан] должен стать частью нас самих» [Кацуки 1993: 541]. Для этого необходимо «пропитать» им свой разум, повторяя вопрос коана про себя, сосредотачиваясь сугубо на вопросе и абстрагируясь от внешней действительности. Такая работа в практике дзэн называется «канна», что значит «рассматривать» [Там же: 547].

Героям Пелевина свойственна такая концентрация на одном вопросе. Например, в рассказе «Ухряб» Маралов размышляет над сущностью ухряба, который мерещится герою повсюду, полностью завладевая его мыслями: «Так что справа ли налево, слева ли направо – ухряб сидел в засаде и недобрым глазом смотрел на Маралова» [Пелевин 2014: 100]. Однако понимание сущности ухряба дается герою только с проникновением того в его душу: «<...> это что-то <...> вдруг с ужасающей скоростью понеслось к самому центру личности и лопнуло там, превратившись в ухряб и осветив внутренний мир Маралова тусклым красным мерцанием, – до этого Маралов видел воздух как воздух, асфальт как асфальт и так далее, теперь же оказалось, что все вокруг – просто форма, в которой временно застыл ухряб» [Там же: 102]. В результате Маралов понимает, что ухряб содержит в себе все и одновременно ничего, это яма, в которую бросается герой и в ней умирает. Так, задолго до романа «Чапаев и Пустота» в пелевинской прозе оформляется тема иллюзорности мира, зыбкости самой истины, внутри которой действует такая логика: «любая форма – это пустота», а «пустота – это любая форма» (подробнее см.: [Лейдерман, Липовецкий 2003: 505; Липовецкий 2008: 418]).

Кроме того, в прозе Пелевина сохраняется характерная для коана пара учитель – ученик. В «Желтой стреле» это Хан и Андрей, в «Затворнике и Шестипалом» – заглавная пара героев, в «Проблеме верволка в Средней полосе» – вожак и Саша. В дзэн-буддийском коане эта пара присутствует неизменно, у Пелевина же она часто подвергается трансформации. Так, учителей в одном произведении может быть несколько (например, в рассказе «Принц Госплана» учителями являются Петя Итакин и игровая фигурка Аббас); учителя могут представляться ученику как ложные наставники (в рассказе «Жизнь и приключения сарая номер

ХП» таковыми являются сараи номер 13 и 14, убеждающие главного героя смириться с обыденностью жизни, оставив мечту стать велосипедом); учителем может являться сам главный герой (Маралов в рассказе «Ухряб»), хотя чаще всего в центре находится ученик; ученик способен даже убить своего учителя (в финале рассказа «Девятый сон Веры Павловны» Вера убивает Маняшу – своего учителя и в то же время свое альтер эго). Однако, как и полагается в коане, учитель никогда не дает универсального ответа на вопрос ученика, а лишь наводит его на поиски истины.

Для структуры коана особенно важны постановка вопроса и дальнейший диалог героев. В повести «Желтая стрела» Хан, выступая в роли учителя, заставляет Андрея задуматься о сущности жёлтой стрелы и способах выхода из неё. На вопросы Хана «Где мы находимся? Что ты сейчас слышишь?», «Что такое желтая стрела?», «Где мы?» [Пелевин 2021: 307-308] Андрей дает на первый взгляд алогичный ответ: «“Желтая стрела” – это поезд, который идет к разрушенному мосту. Поезд, в котором мы едем» [Там же: 308]. Таким образом, желтая стрела сопоставляется в произведении и с поездом, несущимся «к разрушенному мосту», и с лучами солнца, умирающими на «останках вчерашнего супа», и с целым миром действительности, который обречен на бессмысленный конец. Так, выйти из поезда значит для героя выйти за пределы объективных законов мира, встать на собственный путь, не обреченный на безысходное существование. В этом Андрею помогают не только наставления Хана, но и загадочные послания, оставленные людьми, сумевшими выбраться из поезда. Эти послания не встраиваются в сюжетную логику рассказа, но подталкивают героя к раскрытию тайны: «ПРОШЛОЕ – ЭТО ЛОКОМОТИВ, // КОТОРЫЙ ТЯНЕТ ЗА СОБОЙ БУДУЩЕЕ. // БЫВАЕТ, ЧТО ЭТО ПРОШЛОЕ ВДОБАВОК ЧУЖОЕ. // ТЫ ЕДЕШЬ СПИНОЙ ВПЕРЕД // И ВИДИШЬ ТОЛЬКО ТО, ЧТО УЖЕ ИСЧЕЗЛО. // А ЧТОБЫ СОЙТИ С ПОЕЗДА, НУЖЕН БИЛЕТ. // ТЫ ДЕРЖИШЬ ЕГО В РУКАХ, // НО КОМУ ТЫ ЕГО ПРЕДЪЯВИШЬ?» [Там же: 350]. Именно после этого зашифрованного послания время, словно по щелчку компьютерной мыши замирает, и Андрей находит возможность выхода в иной мир, за пределы поезда, выбирая таким образом свой истинный путь.

Достичь открытия иллюзорности мира героям-ученикам помогают не только их наставники, но и различные способы изменения состояния сознания: это может быть алкоголь (водка в рассказе «Спи») или наркотические вещества (рассказ «Музыка со столба»). Это служит способом десакрализации состояния просветления личности, «маскировке» философского начала бытовым, сниженным, что порождает комический эффект.

В прозе Пелевина последовательно реализуется характерная для коана ситуация внезапного прозрения героя (сатори). Саша из рассказа «Проблема верволка в Средней полосе» неожиданно понимает смысл жизни: «<...> это было как вспышка света в черепе» [Пелевин 2021: 205]. В рассказе «День бульдозериста» Иван только в финале вспоминает, что он на самом деле американский шпион: «Он вдруг отшатнулся от окна и схватился руками за голову – ему показалось, что ему плашмя ударили доской по лицу.

– Господи! – прошептал он. – То есть oh God! Да как я забыть-то мог?» [Пелевин 2021: 233].

Таким образом, к открытию истины герои приходят именно в результате внезапного неожиданного озарения, ментального события.

Цель коана – достижение просветления ума, создание внутренней гармонии и чистоты [Судзуки 1993: 162]. У Пелевина такое состояние представляется на контрасте с грязными, пошлыми условиями жизни, предшествующими постижению истины: Вера из «Девятого сна Веры Павловны» работает уборщицей в общественном туалете, откуда доносятся зловонные запахи; главный герой рассказа «Луноход» живет у дороги, где «улицы грязные» и «по ним ходят гуси»; в рассказе «Тарзанка» Петр Петрович понимает, что он пробудился ото сна именно при помощи запаха нечистот. Все это мир реальности; мир ирреальный, напротив, представляется героям светлым, притягательным. Например, Шестипалый, покидая птицефабрику, видит впереди только свет: «Все вокруг было таких чистых и ярких цветов, что Шестипалый, чтобы не сойти с ума, стал смотреть вверх» [Пелевин 2021: 171]. Даже смерть для героев может стать спасением – так, сарай из рассказа «Жизнь и приключения сарая номер XII» в финале сгорает и превращается в велосипед, что символизирует перерождение его души.

Однако оба мира, реальный и ирреальный, для героев представляются иллюзорными, истины нет ни в том, ни в другом. Как уже отмечалось А. Генисом, в художественном мире Пелевина отсутствует категория истины [Генис 1999а: 83]. «Никакого “самого дела” на самом деле нет», – говорит в рассказе «Принц Госплана» «учитель» Петя Итакин. В результате само просветление героев ставится под вопрос. Одни герои находят выход в иное светлое пространство («Желтая стрела», «Затворник и Шестипалый», «Жизнь и приключения сарая номер XII»), у других же такой выход сопровождается физической смертью без какого-либо перерождения души («Вести из Непала», «Ухряб»), третьи остаются существовать в двух реальностях одновременно («Принц Госплана», «Спи»).

Итак, в прозе Пелевина последовательно реализуются черты дзэн-буддийского коана, среди которых ситуации канна, сатори, персонажная пара ученик – учитель, структура алогичного диалога. Коан для героев служит своеобразным трамплином на пути к осознанию смысла жизни, иллюзорности действительности, выходу за границы реального. Однако цели коана, достижения истинного просветления, способны достичь не все герои.

Литература

Генис, А. Иван Петрович умер. Статьи и расследования / А. Генис. – М. : Новое литературное обозрение, 1999а. – 336 с.

Генис, А. Феномен Пелевина / А. Генис. – 1999b. – URL: <http://pelevin.nov.ru/stati/o-gen1/1.html> (дата обращения: 25.04.2022). – Текст : электронный.

Кацуки, С. Практика Дзэн / С. Кацуки // Дзэн-буддизм : пер. с англ. – Бишкек : МП «Одиссей». Гл. ред. КЭ, 1993. – С. 469-669.

Лейдерман, Н. Л. Современная русская литература: 1950–1990-е годы : учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений : в 2 т. Т. 2: 1968–1990 / Н. Л. Лейдерман, М. Н. Липовецкий. – М. : Издательский центр «Академия», 2003. – 688 с.

Лейдерман, Н. Л. Теория жанра: исследования и разработки / Н. Л. Лейдерман. – Екатеринбург : УрГПУ, 2010. – 904 с.

Липовецкий, М. Н. Паралогии: Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000-х годов /

М. Н. Липовецкий. – М. : Новое литературное обозрение, 2008. – 848 с.

Луковников, М. А. Анекдот как «сырье» для синтеза жанров (на материале творчества В. О. Пелевина) / М. А. Луковников // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. – 2014. – № 2 (3). – С. 262-264.

Пелевин, В. О. 17 рассказов / В. О. Пелевин. – М. : Издательский Дом Мещерякова : Эскимо, 2014. – 528 с.

Пелевин, В. Желтая стрела: повести, эссе и психические атаки / В. Пелевин. – СПб. : Азбука, Азбука-Аттикус, 2021. – 448 с.

Судзуки, Д. Основы Дзэн-буддизма / Д. Судзуки // Дзэн-буддизм : пер. с англ. – Бишкек : МП «Одиссей». Гл. ред. КЭ, 1993. – С. 3–468.

Тамарченко, Н. Д. Анекдот / Н. Д. Тамарченко // Поэтика : слов. актуал. терминов и понятий / гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко. – М. : Издательство Кулагиной ; Intrada, 2008.

Сизова А. А., Токтарова Е. Е. (Казахстан, Усть-Каменогорск, ВКУ имени С. Аманжолова)

**«Открывая малахитовую шкатулку...»
(К вопросу организации литературно-творческой
деятельности студентов и школьников)**

Аннотация. В статье рассматриваются особенности организации литературно-творческой и исследовательской деятельности студентов и школьников в аспекте обновленного содержания образования. Особое внимание уделяется формированию умений самостоятельно конструировать знания, ориентироваться в информационном пространстве, развитию критического и творческого мышления. Представлен опыт создания проектов, посвященных жизни и деятельности П. П. Бажова в Восточном Казахстане.

Ключевые слова: литературно-творческая деятельность; проблемно-поисковая работа; коллаборативное обучение; литературное краеведение; восточно-казахстанский текст; лонгрид; челлендж; русские писатели; литературное творчество; литературные жанры; литературные сюжеты; литературные образы; студенты; школьники; методика преподавания литературы; методика литературы в школе; методика литературы в вузе

Сведения об авторах: Сизова Алена Александровна, Токтарова Еркежан Ермакқызы, студенты 3 курса Восточно-Казахстанского университета имени С. Аманжолова (Казахстан, Усть-Каменогорск)

Научный руководитель – ст. преподаватель Полторжицкая Галина Ивановна

Sizova A. A., Toktarova E. E. (Kazakhstan, Ust-Kamenogorsk, EKV named after S. Amanzholov)

**“Opening the Malachite Box...”
(On the Issue of Organizing the Creative Literature Activities
of Students and Schoolchildren)**

Abstract. The article discusses the particular features of creative literature learning and research activities by the students and schoolchildren in the context of updated content of education. Particular attention is drawn to the development of skillset for independent knowledge acquisition, ability to navigate the information space, critical and creative thinking. The article references experience in the creation of projects dedicated to life and activity of P. P. Bazhov in the Eastern Kazakhstan.

Keywords: literary and creative activity; problem-search work; collaborative learning; literary local history; East Kazakhstan text; longread; challenge; Russian writers; literary creativity; literary genres; literary plots; literary images; students; pupils; methodology of teaching literature; methodology of literature at school; methodology of literature at the university

About the authors: Sizova Alena Alexandrovna, Toktarova Erkezhan Yermekkyzy, 3rd year Students of the East Kazakhstan University named after S. Amanzholov (Kazakhstan, Ust-Kamenogorsk)

Аксиомой современной образовательной политики становится осознание каждым учителем, что развитие познавательных навыков учащихся, умений самостоятельно конструировать свои знания, ориентироваться в информационном пространстве, развитие критического и творческого мышления возможно только через организацию самостоятельного поиска на уроке и внеурочной деятельности. Под литературно-творческой деятельностью мы понимаем осознанную деятельность учащихся по получению новых знаний, в которой проявляются творческие способности, развивающиеся у обучающихся в ходе самостоятельного поиска информации. Организация исследовательской деятельности предполагает переход учащихся в иное психологическое состояние, другой уровень общения, ощущение себя в новом качестве – первооткрывателя, создателя. Все это дает им возможность развивать свои творческие способности, реально оценивать роль знаний и увидеть их применение на практике [Матюха: URL]. Особенности литературно-творческой работы студентов и учащихся являются следующие: коллаборативное обучение, проблемно-поисковая работа, самостоятельный поиск информации, творческий подход к переработке информации, создание литературного продукта.

Одной из самых актуальных проблем литературного образования является поиск или переосмысление различных методов и приемов для того, чтобы вызвать интерес у современных школьников к чтению. Планируя свою будущую профессиональную деятельность во время педагогической практики, мы задумались, почему преподаватели создают для студента видео лекции, электронные ресурсы, а как же коллаборативное обучение, предполагающее совместную работу преподавателя и студентов при решении проблемы, выполнении задания или создании продукта, чем

студент в процессе освоения дисциплин литературоведческого цикла сможет помочь учителю и ученику в освоении материала в достаточно сложной ситуации обновления образования.

В данной статье мы остановимся на создании литературно-творческих проектов, которые могли бы помочь в решении данной задачи, а именно создание реклам-анонсов, целью которых является привлечь интерес школьников к прочтению и последующему изучению творчества П. П. Бажова. Тема проектов-анонсов возникла не случайно. 11 ноября 2021 года в Восточно-Казахстанской областной библиотеке имени А. С. Пушкина г. Усть-Каменогорска состоялся Международный Круглый стол «Малахитовая шкатулка», посвященный 100-летию периода жизни и работы известного писателя, фольклориста П. П. Бажова, который был организован в рамках международного проекта «Бажов в Казахстане», где данные проекты были продемонстрированы.

Многие выросли на сказах П. П. Бажова, кто-то читал их, кто-то видел экранизацию, ведь его сказы имеют глубокий смысл и посыл, который, необходим современному школьнику. На наш взгляд, представленные проекты будут «методической шкатулкой» для учителей литературы, ведь чтобы привлечь внимание учащихся к чтению, нужны разнообразные методы работы, интересные не только для учеников, но и для самих учителей. Проекты, представленные в этой статье, можно разделить по группам, учитывая их направленность и тематику.

1. Проекты, связанные с деятельностью П. П. Бажова в Восточном Казахстане:

– «Лонгрид о деятельности П. П. Бажова в Восточном Казахстане»;

– «Восточно-Казахстанский путь П. П. Бажова от Усть-Каменогорска до Камышлова».

2. Проекты, представляющие собой синтез и анализ информации:

– «Прообразы в произведениях П. П. Бажова (интегративный подход)»;

– «Карта вдохновения писателя П. П. Бажова»;

– «Челлендж рецензий на произведения П. П. Бажова».

3. Проекты, направленные на изучение информации в игровой форме:

– «Восточно-Казахстанская интерактивная игра, посвященная П. П. Бажову»;

– «Сказочная шкатулка Павла Бажова и Александра Волкова».

Остановимся на каждом из перечисленных проектов, выполненных студентами 3–4 курсов специальности «Русский язык и литература».

Проект: «Лонгрид о деятельности П. П. Бажова в Восточном Казахстане». Авторы: Токтарова Е., Сизова А.

Как мы знаем, П. П. Бажов внес за свою жизнь огромный вклад, как в литературную, так и в общественную деятельность страны. Исключением не стал и наш родной край. За короткий период пребывания в Восточном Казахстане нет ни одной сферы деятельности, будь то экономика, образование, культура, где бы П. Бажов не принял участие, проявил инициативу. Авторы попытались создать лонгрид-портрет писателя, шаг за шагом в хронологической последовательности воссоздавая значительные этапы его пребывания в Восточном Казахстане, проследили, как он начал свой путь, будучи председателем Укома, стоял у истоков основания литературного объединения «Звено Алтая», был главой отдела народного образования, проявляя новые инициативы, которые легли в основу системы казахстанского образования, например, послав в казахские школы 87 учителей казахов, подготовленных на специальных курсах. «Казахских детей родному языку должны учить казахские учителя!» – это стало для него девизом. Проект выполнен на портале создания анимированных презентаций prezi.com. Лонгрид имеет лаконичную структуру, описывая все действия в хронологическом порядке, подтверждая информацию цитатами из газет и книг, а так же иллюстрационным материалом, который находится по адресу <https://prezi.com/p/7boq-cblle1h/presentation/?present=1>.

Проект: «Восточно-Казахстанский путь П. П. Бажова от Усть-Каменогорска до Камышлова». Авторы: Ахметова С. и Нурадиева Г.

Целью данного проекта является осмысление нелегкого пути П. П. Бажова за три года его проживания в Восточно-Казахстанской области. Карта позволяет проследить не только пошаговый маршрут П. П. Бажова, но и получить ценную информацию о его деятельности в определенной местности. Составлению литератур-

ного маршрута могут сопутствовать задания, основанные на использовании медиатехнологий: создание сайта, всевозможных инсталляций и видов рекламной продукции. Проект реализован с помощью одного из сервисов интернет-поиска Google – Google maps. В ходе была задействована карта Республики Казахстан, а именно – Восточно-Казахстанской области. Карта удобна в своем использовании: легко настраивается масштаб; имеются названия городов, улиц, рек, других объектов; объекты наблюдения сопровождаются фотографиями 1920-х годов и современным материалом. Слева на вкладке сайта присутствует список мест, имеющих особое значение в жизни П. П. Бажова. Благодаря отдельным пунктам читатель легко может отправиться в назначенное место и прочесть добавленную информацию. Проходя путь по маршруту карты, читатель запоминает её визуально, благодаря чему впоследствии легко может сориентироваться не только в полученном материале, но и в географической локации. Адрес Google maps – https://www.google.com/maps/d/viewer?ll=47.536711155488%2C74.19945645&z=4&mid=1gsLON8LGDsHRfd_saAFok9uk1K-GqWDu.

Проект: «Прообразы в произведениях П.П. Бажова (интегративный подход)». Авторы: Глыбова Р. и Рудакова Д.

Данный проект представляет собой сопоставление литературных и кинематографических/мультипликационных образов, а также поиск прототипов в реальном мире с целью создания полноценной картины образов П. П. Бажова в сознании читателя-школьника.

В проекте моделируется три мира: мир книги, где описание персонажа происходит с помощью текста; мир кинематографа и мультипликации, где описание персонажа, основываясь на тексте, демонстрируется с помощью актеров или созданных анимационных/кукольных образов и реальный мир, содержащий прообразы природы и прототипы персонажей. Путем текстовых описаний и фотоиллюстраций ученику будет интересно попутешествовать по сказам писателя. Он узнает о родине Бажова – Сысерти, сможет наложить текст на реальную, современную картину города, узнает о том, что представляют собой Гумешки, кто является прототипом образа Данилы-мастера и старика Прокофьяча. Не все образы, созданные в художественном произведении, могут иметь прототип в реальной жизни, однако, если таковой существует, это намного

упрощает задачу с представлением и закреплением текста в сознании читателя. Литературоведческие и культурологические изыскания во всей совокупности приемов и способов интерпретации художественного текста ложатся в основу интегрированного проектирования учащихся. Проект познавательный, а самое главное – он содержит уникальные материалы, которые могут быть использованы в школьном курсе литературы для более углубленного погружения учащимися в сказы П. П. Бажова.

Проект: «Карта вдохновения писателя П. П. Бажова». Авторы: Феклистов А., Долгова А.

Этот проект поможет учащимся соприкоснуться с мировосприятием П. П. Бажова. Цель проекта заключается в демонстрации и анализе объектов вдохновения известного писателя: Революция, Алтай и великий Иртыш, по левой стороне которого в тайге жили кержаки, бежавшие от царского произвола в Сибирь-матушку и риддерские бергалы. Наблюдая жизнь, своеобразный уклад старообрядцев, настроения рабочих Риддерского рудника, П. П. Бажов собирался написать автобиографическую повесть (план-конспект ее хранится сейчас в доме-музее П. П. Бажова в Екатеринбурге). Другим объектом его вдохновения является природа города Риддер, которая очень напоминает описанные пейзажи в его сказах. В процессе текстологической работы учащиеся определяют помимо внешних признаков «восточно-казахстанского текста» механизмы соотнесенности географического образа с мироощущением человека Рудного Алтая, его психологическим, мировоззренческим поведением. Пусть Павел Петрович Бажов еще не писал сказов, живя в Казахстане, но истоки его творческой деятельности, по нашему мнению, лежат на Восточно-Казахстанской земле, и это делает творчество П. П. Бажова наиболее близким нам. Деятельность П. П. Бажова вдохновляет любителей его творчества и по сей день, свидетельством чего является проведение Бажовского фестиваля в городе Риддер. Выполнен проект на платформе для анимированных презентаций prezi.com, имеет лаконичную структуру и интересный интерфейс самой презентации. Почти все фотоиллюстрации являются оригинальными и сделаны авторами данного проекта. Иллюстративный материал находится по адресу <https://prezi.com/view/J06EV0Lda6yOjdeyk7ng/>.

Проект: «Челлендж рецензий на произведения П. П. Бажова». Авторы: Курманбаева Р., Людвина А.

В переводе с английского «challenge» означает «вызов» или «выполнение конкретного действия на спор». Для участия в челлендже, мы предлагаем вам посетить сайт <https://www.livelib.ru/> (социальная сеть читателей книг). Для проекта были отобраны самые популярные рецензии на известные произведения П. П. Бажова: «Хозяйка медной горы», «Серебряное копытце», «Малахитовая шкатулка», «Каменный цветок», «Хрупкая веточка». Данный проект, направлен на приобщение учащихся к литературной критике. Актуальность определяется тем, что творчество П. П. Бажова нуждается в некотором переосмыслении, исходя из взглядов современного читателя-школьника. Рецензия, как жанр литературной критики, поможет учащимся не только посмотреть на произведение под другим углом, но и фокусироваться на более или менее значимых для самого читателя моментах.

Проект: «Восточно-казахстанская интерактивная игра, посвященная П. П. Бажову». Авторы: МаксUTOва Т., Ковалёва М.

Элементы информационных технологий обучения могут быть использованы при составлении различного рода игр на знание региональной литературы и так называемых литературных мест на географической карте края. Представленная игра – это ряд вопросов, которые помогут интересующимся творчеством П. П. Бажова, узнать и запомнить как можно больше фактов о его жизни в Казахстане, о том, что его вдохновляло и как это отразилось на творчестве писателя. В ходе нашей игры учащиеся вспомнят о деятельности Павла Бажова в Восточно-Казахстанской области, его журналистской, публицистической, а также просветительской деятельности. Игра дает возможность не только совершенствовать, но и приобретать новые знания, так как стремление выиграть заставляет думать, вспоминать уже пройденное и запоминать все новое. Ключевой особенностью викторины является ориентация на коллективную работу. Сама структура игры хорошо продумана. Используется несколько категорий тем и даются категории разной сложности вопросов, что выражается в количестве зарабатываемых командой баллов. Объем вопросов довольно обширный и не однотипный, чем данная игра и привле-

кает. Например: В возрождении какого рудника участвовал П. Бажов? В каком году П. Бажов перебрался в Семипалатинск? В каком возрасте Бажов начал писать сказы? Что старик Кокованя и Дарёнка называли «балаганом»?».

Рекомендуется использовать данную игру на уроках литературы, а также внеклассных мероприятиях, посвященных литературному краеведению.

Проект «Сказочная шкатулка Павла Бажова и Александра Волкова». Авторы: Алина К. и Сизова А.

В историю русской литературы А. М. Волков и П. П. Бажов вошли, прежде всего, как писатели-сказочники. «Сказка жизни» – образ-оксюморон воссоздает фольклорно-мифологический вариант восточно-казахстанского литературного текста в творчестве обоих авторов. «Не Байкал и не Тарханы, И не Лондон, не Париж, И не Ясная поляна, А могучий наш Иртыш / Сказке жизни дал начало» – стихотворные строки, написанные А. Волковым, определяют, на наш взгляд, жизненную и творческую траекторию писателей-сказочников. Обращение к творчеству писателей, «вскормленных» восточно-казахстанской землей, предполагает исследование соотнесенности общей направленности творчества с «краевым» компонентом, взаимосвязей между художественным произведением и местом, вдохновившим писателя на его создание [Абдуллина 2016: 11]. Данная интерактивная настольная игра направлена на актуализацию знаний учащихся и представляет собой комплекс вопросов, посвященных творчеству писателей, чья деятельность была связана с нашим регионом. При моделировании игры было использовано приложение Фото-Мастер, а игра опубликована на сайте canva.com по адресу https://www.canva.com/design/DAEv3Vr8oOk/7T-1NoSK_67fJdyTkWUTw/view?utm_content=DAEv3Vr8oOk&utm_campaign=designshare&utm_medium=link&utm_source=shareyourdesignpanel.

Каждый из представленных проектов направлен на развитие критического мышления. Это может быть умение поиска новой информации, умение анализировать, умение оценивать новую информацию и т. д. Но самой главной целью всех проектов остается одно – повысить у учащихся интерес к чтению и изучению творчества и жизни П. П. Бажова. Современные школьники не всегда с желанием посещают внеклассные мероприятия, однако,

как мы увидели во время прохождения педагогической практики, формат подачи материала, задействованный в проектах, действительно может их заинтересовать. Изучить карту, попробовать себя в роли литературного критика, поиграть в игру – каждая технология направлена на основную цель литературного образования – формирование талантливого читателя.

Литература

Абдуллина, Л. И. Литературное краеведение: территориальное самосознание и персональная идентичность : учебник / Л. И. Абдуллина. – Алматы : Издательство «Эверо», 2016. – 188 с.

Матюха, Л. В. Проектно-исследовательская деятельность учащихся на уроках литературы / Л. В. Матюха. – URL: <https://urok.1sept.ru/articles/520619> (дата обращения: 17.10.2021). – Текст : электронный.

**Методы творческого чтения
в изучении литературы XX–XXI веков**

Аннотация. В данной статье рассмотрены методы творческого чтения, которые используются при изучении литературы XX–XXI веков. Проанализирована их эффективность с помощью наблюдения за уроками преподавателей-стажистов и проведения уроков на практике с использованием различных методов творческого чтения автором статьи. В статье приведены примеры реальной практики на уроках литературы в 7 классе и проведения пар для студентов 1 курса среднего профессионального образования. Статья направлена на то, чтобы понять, какие методы творческого чтения показывают наиболее эффективные результаты на практике и чем отличается специфика работы по одним и тем же методам с учащимися разной возрастной категории и разных уровней образования (школа и СПО).

Ключевые слова: литература; методика преподавания литературы; методика литературы в школе; уроки литературы; школьники; творческое чтение; метод творческого чтения; колледжи

Сведения об авторе: Соболева Алена Владимировна, студент Шадринского государственного педагогического университета (Шадринск)

Научный руководитель – канд. филол. наук, доц. Никаноров Сергей Анатольевич

Soboleva A. V. (Shadrinsk, ShSPU)

**Methods of Creative Reading
in the Study of Literature of the XX–XXI Centuries**

Abstract. This article discusses the methods of creative reading that are used in the study of literature of the XX–XXI centuries. Their effectiveness is analyzed by observing the lessons of trainee teachers and conducting lessons in practice using various methods of creative reading by the author of the article. The article provides examples of real practice in literature lessons in the 7th grade and conducting pairs for students of the 1st year of secondary vocational education. The article is aimed at understanding which methods of creative reading show the most effective results in practice and how the specifics of working on the same methods with students of different age categories and different levels of education (school and vocational school) differ.

Keywords: literature; methodology of teaching literature; methodology of literature at school; literature lessons; pupils; creative reading; creative reading method; colleges

About the author: Soboleva Alyona Vladimirovna, Student of the Shadrinsk State Pedagogical University (Shadrinsk)

Сегодня литература для школьника (за редким исключением ценителей) – урок, на котором нужно читать скучные произведения писателей-классиков, учить наизусть стихотворения и писать сочинения по темам, которые не всегда им понятны и почти никогда не интересны. Для студента-первокурсника, обучающегося в колледже на технической специальности, – и вовсе бесполезная трата времени и знания, которые «не пригодятся в жизни», и, более того, в профессиональной деятельности. К такому выводу можно прийти, наблюдая за учениками седьмых классов, детьми разных возрастов, находящимися на отдыхе в детском лагере и студентами филиала ФГБОУ ВО КГСХА петуховского техникума механизации и электрификации сельского хозяйства, обучающихся по специальности «электромонтер по обслуживанию и ремонту электроустановок». Видя такую ситуацию, учитель невольно задает себе вопросы: как заинтересовать детей в изучении литературы? какие методы использовать, чтобы учащимся хотелось приходить на уроки? что сделать, чтобы студент-электрик не считал знание литературы бесполезным знанием?

Самым оптимальным решением показалось использование методов творческого чтения, разнообразие деятельности: не сухое прочтение и пересказ произведения, а действительно интересная учебная деятельность и вынесение знаний, которые не будут казаться бесполезными.

Но нельзя забывать и о том, что детям присуще изменение поведенческих реакций на одну деятельность в зависимости от возраста и окружения. Таким образом, объектами для работы стали ученики среднеобразовательной школы двух седьмых классов (13–14 лет) и студенты двух групп первого курса среднего профессионального учебного заведения (15–17 лет).

Для того чтобы выводы были объективными, было принято решение, что между темами, которые изучают в 7 классе и на 1 курсе СПО, должно быть что-то общее, и таким образом было

отобрано творчество одного писателя – М. А. Шолохова. В седьмом классе был взят для анализа рассказ «Судьба человека», а первокурсники знакомились с романом-эпопеей «Тихий Дон».

При изучении на уроках рассказа «Судьба человека» учитель-практик использовал выборочный анализ произведения и вопросно-ответную форму урока как основную. Интерактивная доска, на которой присутствовала информация об авторе, история создания произведения и отрывки из текста, по которым и производился анализ рассказа, не произвели должного воздействия на обучающихся. В силу своего возраста (подростковый период – очень сложный в жизни растущего ребенка, переходный возраст влияет на их восприятие, и зачастую ребенок путает связи «взрослый-ребенок», потому что пытается осознавать себя именно взрослым; найти подход к учащимся этой возрастной категории не всем удается легко) дети часто отвлекались, и на вопросы учителя отвечали лишь единицы, те, кто был заинтересован в положительных отметках. Большинство учащихся не были задействованы в процессе обсуждения и занимались своими делами.

Когда подошло время проведения моего урока в другом седьмом классе на эту же тему, был использован метод творческого чтения.

Метод творческого чтения предложил С. И. Абакумов в книге «Творческое чтение. Опыт методики чтения художественных произведений в школах начального типа», вышедшей в 1925 году. Данный метод основывался на активности ребенка во время обучения: «Дети не могут, не должны оставаться пассивными во время своих школьных занятий. Потребность активно, действительно отозваться на все то, что им сообщается, с чем они знакомятся, является основной особенностью психологии ребенка» [Абакумов 1925: 17].

Метод творческого чтения – метод обучения чтению художественных произведений, направленный на активизацию деятельности и использующий творческие приемы работы взрослого и детей (С. И. Абакумов).

Чтение художественного произведения качественно отличается от чтения научного, публицистического текста. Оно требует специального внимания к слову, фразе, ритму; вызывает работу воображения, эмоциональную взволнованность. Надо учить

школьников слушать и слышать художественное слово, ценить его, наслаждаться им, учиться выразительному чтению и письму.

Метод творческого чтения художественного текста не сводится лишь к буквально понимаемому слову «чтение»; он находит выражение в разных методических приемах учителя и видах деятельности учащихся. Все это способствует углублению непосредственного художественного восприятия школьниками произведений искусства. Этот метод применяется и в самом начале изучения произведения, и после его анализа, когда произведение воспринимается учащимися уже значительно глубже [Богданова, Леонов 2017: 215].

Метод творческого чтения – разноплановый вариант работы педагога с учеником на уроке литературы, его использование не обязывает придерживаться одного определенного приема. При данном методе обучения главные аспекты – фантазия и методические навыки педагога. Один прием может плавно перетекать в другой, иметь в себе черты различных приемов работы, совокупность нескольких разных приемов поспособствует разнообразию учебной деятельности, главное грамотно распределить свои способности и время, отведенное на изучение произведения.

Особым приемом творческого чтения является драматизация – воспроизведение образов художественного произведения в действии. Для ребенка младшего школьного возраста игра – естественная и законная потребность. В игре он может встать на место любого персонажа, пропустить через себя все его эмоции, почувствовать жизнь неодушевленного объекта. Драматизация может быть разной по уровню сложности:

- чтение в лицах (радиотеатр);
- разыгрывание отдельных эпизодов;
- инсценирование с помощью кукол;
- немые сцены и пантомима [Гойхман, Надеина 2016: 274].

В работе с 7 классом было решено обратиться к привычному нам чтению по ролям, но возникла проблема: как вовлечь каждого ребенка и уложиться во временные рамки урока? Для решения возникшей проблемы использовали метод драматизации, но не создание постановки произведения, а создание ситуацию, в которой у каждого учащегося будет своя роль. На ознакомительном уроке

мы поделились на группы: главные герои; второстепенные персонажи и журналисты. Домашним заданием для группы журналистов было подготовить вопросы двум другим группам, а главные герои и второстепенные персонажи должны были подготовиться к тому, чтобы ответить на любой вопрос, который им могут задать.

В процессе реализации данного урока большая часть учащихся была вовлечена в процесс, но, к сожалению, в каждой группе были ученики, которые не вносили своего вклада в деятельность группы. Для них мною были поставлены дополнительные задачи: в группе журналистов их обязанностью было ведение записей вопрос и ответов, дети из группы главных героев следили за достоверностью ответов второстепенных персонажей, и, наоборот, – второстепенные персонажи следили за достоверностью ответов главных героев. По итогам урока был проведен контрольный срез знаний, и материал был усвоен всеми учениками класса.

В рассмотренном случае метод сработал (пусть и не идеально), и тогда было решено, что можно применить его и в работе со студентами первого курса колледжа.

По той же схеме мы разбирали роман-эпопею «Тихий Дон». Более сознательный возраст обучающихся и увеличенные в два раза временные рамки позволили обыграть урок в полной мере. Не обошлось без инцидентов: студенты забывались и задавали некорректные вопросы, а в ответах зачастую проскакивал молодежный слэнг, но данная форма работы позволила заинтересовать студентов, а по итогам пары группой журналистов была создана статья для газеты колледжа.

В другой группе по этой же теме занятие проводилось по разработке преподавателя: студенты писали лекцию, а затем смотрели отрывки из одноименного фильма и анализировали их, в конце занятия им было предложено написать мини-сочинение по вопросам, которые имели градацию по баллам: «на 3» и «на 4 и 5». Большинство студентов решили пойти легким путем, ведь вопросы «на 3» были по лекции, которой они могли пользоваться, а просмотренные отрывки фильма они не запомнили, а может быть, и не обращали на них внимания.

Таким образом, на основании изложенного выше, думаю, можно заключить, что в разных возрастных группах методы творческого чтения одинаково надлежаще влияют на усвоение знаний

учащимися и оказывают благотворное влияние на успеваемость и желание посещать занятия.

Литература

Абакумов, С. И. Творческое чтение. Опыт методики чтения художественных произведений в школах начального типа / С. И. Абакумов. – Л. : Брокгауз-Ефрон, 1925. – 17 с.

Гойхман, О. Я. Речевая коммуникация : учебник / О. Я. Гойхман, Т. М. Надеина. – 2-е изд., перераб. и доп. – М. : ИНФРА-М, 2016. – 376 с.

Теория и методика обучения литературе : учебное пособие / О. Ю. Богданова, С. А. Леонов, В. Ф. Чертов. – 4-е изд. – М. : Издательский центр «Академия», 2017. – 370 с.

**Обрядовый контекст в поэтике рассказа А. С. Грина
«Отравленный остров»**

Аннотация. В статье выявляется роль обрядового контекста в поэтике антивоенного рассказа А. С. Грина «Отравленный остров», его связь с традиционной свадебной и похоронной обрядностью. Эти обряды играют существенную роль в композиционной структуре рассказа и его идейном замысле. Их творческое переосмысление в поэтике писателя позволяет уточнить специфику фольклоризма А. С. Грина.

Ключевые слова: мировая война; свадебные обряды; похоронные обряды; композиционная структура; рассказы; русские писатели; литературное творчество; литературные жанры; литературные сюжеты; литературные образы

Сведения об авторе: Сторожакова Анна Станиславовна, студент Волгоградского государственного социально-педагогического университета (Волгоград)

Научный руководитель – д-р филол. наук, проф. Гольденберг Аркадий Хаимович

Storozhakova A. S. (Volgograd, VSPU)

**Ritual Context in the Poetics of A. S. Green's Story
“The Poisoned Island”**

Abstract. The article establishes the connection of A. S. Green's story “The Poisoned Island” with folk wedding and funeral rites. The structure of the story consistently reproduces the structure of the rituals, while the missing elements are filled with references to the motives and images of the folklore and mythological tradition.

Keywords: World War; wedding ceremonies; funeral rites; compositional structure; stories; Russian writers; literary creativity; literary genres; literary plots; literary images

About the author: Storozhakova Anna Stanislavovna, Student of the Volgograd State Social and Pedagogical University (Volgograd)

В произведениях А. С. Грина крайне редко можно встретить отсылки к фольклорным текстам и этнографическим источникам. Если же они есть, их очень сложно идентифицировать. Мы полагаем, что специфика «скрытого» фольклоризма прозы Грина

должна быть рассмотрена как индивидуальная черта его художественной системы, поскольку, как писал В. Я. Пропп о характере отношений творчества писателя с народной культурой, «индивид представляет эту среду и свой народ, но представляет его в своем индивидуальном, неповторяемом личном творчестве» [Пропп 1976: 36]. Следует помнить, что литература способна трансформировать, до неузнаваемости «переосмыслить» фольклорные традиции, подчинить их авторскому замыслу.

Справедливость этого тезиса можно показать на примере рассказа Грина «Отравленный остров» (1916). Впервые он был опубликован в журнале «Огонек» под названием – «Сказка далекого океана», прямо отсылающем к конкретному фольклорному жанру. Его исследователи убеждены, что сказка тесно связана с обрядом, но семантика обряда в ней переосмысливается: «Особым случаем переосмысления мы должны считать сохранение всех форм обряда с придачей ему в сказке противоположного смысла или значения, обратной трактовки» [Пропп 2020: 20]. Такое «обращение» в рассказе Грина можно отнести к литературным универсалиям: как сказка переосмысливает обряд, так и литература, синтезируя, переосмысливает миф, обряд и сказку.

Рассказ «Отравленный остров» уникален для творчества Грина с точки зрения этнографии, поскольку именно обряды играют важную роль в архитектонике и выступают одним из сюжетообразующих элементов.

Однако прежде чем сделать вывод о месте обрядов в композиции рассказа, следует указать на исторические и фольклорно-этнографические реалии, присутствующие в тексте. Действие рассказа отнесено к эпохе Первой мировой войны, место действия – вымышленный остров, затерянный в Тихом океане, на котором существует небольшая патриархальная община. Кульминацией их счастливой довоенной жизни является описание свадьбы, послевоенной – повествование о коллективном самоубийстве и похоронах.

«Отравленный остров» – это история о капитане Тарте, попавшем в бурю на остров Фарфонт, где из его постоянных обитателей в живых остались только мальчик и девочка лет шести-семи и полумертвый старик. После их спасения он принимается за расследование, в ходе которого выясняет, что взрослые на острове покончили жизнь самоубийством, узнав за несколько месяцев до

этого от Брамса, капитана другого корабля, зашедшего на остров, о Первой мировой войне и тех ужасах, которые она несет человечеству и их мирному существованию.

Для анализа традиционного обряда всегда важны место и время его проведения. В рассказе излагается краткая предыстория появления людей на необитаемом маленьком острове, расположенном в южной части Тихого океана. Свободно преступая границы реального мира, автор описывает патриархальную жизнь общины из 24 человек, возникшей на острове после того, как на него в 1870 году военным крейсером были высажены две семьи эмигрантов. Так, остров Фарфонт стал замкнутой эмигрантской общиной, утопическим вариантом земного рая. Его жители – христиане европейского происхождения, оторванные на многие десятилетия от цивилизации, живущие земледелием, охотой и рыболовством в полной гармонии с природой. Мимолётно вброшенная информация о мировой войне разрушает идиллический мир островитян и едва не сводит их с ума, ибо предвещает захват острова одной из воюющих сторон и неизбежную гибель общины.

Смещаются границы и в сознании жителей. По рассказам выживших детей, люди «слышали стук множества копыт, крики, звон сабельных клинков и стоны, но никого не видели». В ходе официального расследования причин самоубийства жителей острова появляется рассуждение о «гипотезе массовых галлюцинаций», подкрепленное ссылкой на «Миллера, Куинси и Рибо», а «страх жизни» охарактеризован как «особый психологический дефект, подробно исследованный Крафтом» [Грин 1980: 376]. К этим авторским ссылкам надо подходить с осторожностью, поскольку в них смешаны имена вымышленных ученых (Куинси) с реальными (Рибо и Крафт-Эбинг, работы которых по психиатрии были хорошо знакомы писателю [Ковский 1969: 152]).

Но смещаются не только психологические границы. Дуализм возникает и в функциональном значении описанных в рассказе обрядов. Автор труда об обрядах и ритуалах в традиционной культуре писал: «Все они [обряды] направлены на то, чтобы сдерживать рост вариативности поведения, ибо ничем не контролируемый рост многообразия неминуемо привел бы к распаду общества» [Байбурин 1993: 4]. Этот тезис исследователя находит подтверждение в сюжете рассказа. Как только жители узнают о том,

что происходит за пределами острова, их страх возрастает до пределов безумия.

О свадебном обряде мы узнаем из письма капитана Брамса, который внес смуту в жизнь острова рассказами о войне. Похоронный же кратко упомянут в рассказе Скоррея, старейшины островной общины, которому выпал жребий похоронить соплеменников. Если бы автор хотел придать обрядам их исконные значения, то поменял бы рассказчиков местами. У Грина о свадьбе рассказывает тот, кто принес островитянам весть о войне и стал невольной причиной их гибели (антагонист в системе сказочных персонажей), а о похоронах – условный его протагонист.

1. Свадебный обряд

Жители острова Фарфонт, хоть и христиане по происхождению (несмотря на то, что четкого указания на обряд крещения и церковные обычаи в тексте нет, а страница из старой библии, священной книги, на которой написано предсмертное письмо жителей, – вырвана), по образу жизни и отношению к смерти – явные язычники.

Это подтверждается и тем, что свадебный обряд они проводят не в церкви, а на природе. Церкви на острове вообще нет. Даже венчает молодых старейший член родового коллектива, похожий не столько на священника, сколько на жреца. Свадебная церемония проходит «на берегу потока, сверкавшего синевой и белизной в изломах гранита, сомкнувшегося впереди, через поток, прихотливой тенисто-краснеющей аркой, <...> солнечные лучи, дробясь над аркой, делали воздух подобием пылающего костра или золотой завесы» [Грин 1980: 370]. В этом описании есть несколько образов (берег потока, арка, солнечные лучи, подобные золотой завесе, пылающий костер), подчеркивающих необычность обряда. Они имеют знаковый характер. Эти образы мы будем рассматривать как универсалии художественного мышления, действующие в произведении помимо воли автора.

Свадьба на берегу потока может быть ассоциативно соотнесена с древним языческим обрядом умыкания невесты, описание которого можно найти в «Повести временных лет». Девушка невзначай приходила к воде, где ее «вероломно» похищал поджидавший суженный из другого селения, чтобы избежать брака

между близкими родственниками. В «Отравленном острове» жених и невеста – потомки двух разных семей. Стоит также вспомнить, что вода в народной культуре обладает множеством символических значений. Одно из них связано с семантикой жизни и очищения. Другими словами, герои после вступления в брак начинают жизнь с чистого листа.

Подобное значение отводится и арке, образ которой имеет символику брачной инициации. В большой энциклопедии Кирилла и Мефодия дается следующее определение: «Арка, дуга – в первую очередь, символ небесного свода. В обрядах инициации прохождение через арку означает новое рождение после полного отказа от своей старой природы» [Большая энциклопедия 2004].

Солнечные лучи, подобные золотой завесе, – это кульминация в описании значимости момента, поскольку солнце – это источник света, жизни, которому издревле поклонялись многие народы. В свадебных величальных песнях русые кудри жениха сравниваются с солнечными лучами. Костер – неизменный атрибут купальских обрядов, имеющих эротическую семантику.

2. Похоронный обряд

Свадьбе в народной культуре семантически противоположны похороны. В исследуемом рассказе эти обряды не только антонимичны, поскольку выполняют одну и ту же функцию: обращение к символическим формам поведения для достижения эффекта взаимовыводимой логичности значений и сквозной метафоричности. Если проанализировать композицию рассказа, то получится следующая схема:

- а) настоящее (прибытие капитана Тарта на остров);
- б) прошлое (известие о коллективном самоубийстве);
- с) настоящее (объяснения девочки и журнальные вырезки);
- д) прошлое (письмо Брамса, описание свадебного обряда);
- е) настоящее (Скоррей пришёл в себя);
- ф) прошлое (показания Скоррея о смерти жителей, похоронах);
- г) настоящее (описание прекрасной растительности острова, его восприятие путешественниками как земного рая).

Таким образом, создается ощущение цикличности, свойственное жизненному циклу (свадьба / жизнь – похороны / смерть – выросшие дети / новая жизнь). Если рассматривать композицию в обрядовом контексте, становится понятно, почему, несмотря на

трагический сюжет, в финале рассказа звучит надежда на то, что человечество осознает последствия войны, жизнь победит – это характерная черта поэтики Грина.

Следует отметить существенные различия в изображении свадебного и похоронного обрядов. Важно указание на время их совершения: свадьба освещена лучами утреннего солнца, спешные похороны – на закате солнца. Если капитан Брамс подробно описывает мельчайшие детали свадьбы (материи платьев, место, где проходило бракосочетание, блюда на пиру и т. п.), то в рассказе Скоррея о самоубийстве и похоронах, проведенных им, насколько можно судить, с нарушением всех обрядовых традиций, их описание отсутствует: «Настоящая лихорадка нетерпения овладела всеми. Написали записку, Аллен принес яд. Я вышел и увел детей, сказав им, что наши скоро придут <...> Солнце садилось, когда я решился открыть роковую дверь. И я увидел...» [Грин 1980: 376]. Скоррей отказывается рассказывать, как он хоронил жителей острова. Именно в этой безэмоциональности и недосказанности выражается наивысшее сюжетное напряжение, присущее объективному тону повествования, его подчеркнутой «документальности».

Самоубийство островитян можно соотнести с некоторыми известными описаниями массового суицида. Один из таких исторических прецедентов, описанный Иосифом Флавием в «Иудейской войне», – смерть защитников крепости Массад, решившихся добровольно умереть, чтобы не стать рабами римлян. Иудаизм, как и христианство, относил самоубийство к числу страшных грехов, ибо совершивший его лишал себя доли в будущей жизни. Поэтому защитники крепости и члены их семей убивали друг друга по жребию. У Грина один из островитян тоже «в глубоком молчании приготовил жребья по числу мужчин: вытащивший самую короткую палочку должен был остаться в живых, чтобы похоронить остальных» [Грин 1980: 375]. Древние иудеи не хотели стать рабами, герои Грина – жить в ожидании прихода на остров кровавой войны, отголоски которой доносятся до них все ближе. В обоих случаях осталось лишь несколько свидетелей.

Таким образом, обрядовый контекст играет значимую роль в идейном замысле и композиционной структуре антимилитаристского рассказа Грина. Он звучит как предостережение о пагубных последствиях войны для человечества, даже если оно попытается

найти спасение в утопическом пространстве острова. Однако осознание этого факта может убедить читателя «Сказки далекого океана», что жизнь сильнее смерти, а добро, как и требует закон сказки, одолеет зло. Этот закон восторжествует в самом известном произведении Грина – повести-сказке «Алые паруса».

Литература

Байбурин, А. К. Ритуал в традиционной культуре. Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов / А. К. Байбурин. – СПб. : Наука, 1993. – 237 с.

Большая энциклопедия Кирилла и Мефодия : современная универсальная российская энцикл. – М. : Кирилл и Мефодий: Большая Российская энцикл., 2004. – URL: [https://megabook.ru/article/Арка%20\(символ\)](https://megabook.ru/article/Арка%20(символ)) (дата обращения: 23.04.2022). – Текст : электронный.

Грин, А. С. Собрание сочинений : в 6 т. Т. 6 / А. С. Грин. – М. : Изд-во «Правда», 1980. – 494 с.

Грин, А. С. Воспоминания об Александре Грине / А. С. Грин, В. Калицкая [и др.] ; составитель В. Сандлер. – Л. : Лениздат, 1972. – 607 с.

Ковский, В. Е. Романтический мир Александра Грина / В. Е. Ковский. – М. : Наука, 1969. – 296 с.

Пропп, В. Я. Исторические корни волшебной сказки / В. Я. Пропп. – СПб. : Изд-во «Азбука», 2020. – 540 с.

Пропп, В. Я. Фольклор и действительность / В. Я. Пропп. – М. : Наука, 1976. – 327 с.

**Репрезентация эмоционального концепта «страх»
в романе Мариам Петросян «Дом, в котором...»**

Аннотация. Статья посвящена анализу эмоционального концепта «страх». Анализируется понятийный компонент концепта «страх». Базой для исследования послужил текст романа писателя М. Петросян «Дом, в котором...». В работе используется методика семантико-когнитивного подхода. Содержание работы составляет описание понятийных признаков концепта «страх». Представлены когнитивные признаки, выявлены типы концепта что выражают концепт «страх». Результатом анализа является выявление концептосферы эмоционального концепта «страх» в романе М. Петросян «Дом, в котором...».

Ключевые слова: когнитивная лингвистика; эмоциональные концепты; эмоциональные состояния; страх; боязнь; детство; армянская литература; армянские писательницы; литературное творчество; литературные жанры; литературные сюжеты; литературные образы; романы

Сведения об авторе: Турсынова Дана Айдынкызы, магистрант Евразийского Национального университета имени Л. Н. Гумилева (Казахстан, Нур-Султан)

Научный руководитель – канд. филол. наук, и.о. проф. Нуркенова Сауле Слямбековна

Tursynova D. A. (Kazakhstan, Nur-Sultan, ENU)

**Representation of the Emotional Concept “Fear”
in Mariam Petrosyan’s Novel “The gray house”**

Abstract. The article is devoted to the analysis of the emotional concept “fear”. The conceptual component of the concept “fear” is analyzed. The basis for the study was the text of the novel by the writer M. Petrosyan “The Gray House”. The work uses the method of semantic-cognitive approach. The content of the work is a description of the conceptual features of the concept of “fear”. Cognitive features are presented, types of the concept which express the concept of “fear” are identified. The result of the analysis is the identification of the concept sphere of the emotional concept “fear” in M. Petrosyan’s novel “The Gray House”.

Keywords: cognitive linguistics; emotional concepts; emotional states; fear; fear; childhood; Armenian literature; Armenian writers; literary creativity; literary genres; literary plots; literary images; novels

About the author: Tursynova Dana Aidynkyzy, Master's Degree Student of the Eurasian National University named after L. N. Gumilev (Kazakhstan, Nur-Sultan)

Мы живем в новой парадигме, где изучение всего, в том числе и языка происходит через изучение человека и его культуры. Эта новая парадигма дала нам возможность изучать психологию человека и его связь с языком, и самое важное – его когнитивные способности. Когнитивная лингвистика изучает то, как человек воспринимает, изменяет и формулирует знания. Затем это находит отражение в изучении не только одного человека, но и национальных особенностей этого человека, что приводит к формированию картины мира. Русский ученый, изучавший взаимоотношения человека и мира Е. С. Кубрякова говорит, что картина мира – это глобальный образ мира, являющийся результатом всей духовной деятельности человека [Кубрякова 1991: 18]. А казахский филолог Э. Д. Сулейменова описывает его через познание: «картина мира есть когнитивное познавательное явление, состоящее из значений и наборов значений отдельных слов» [Сулейменова 1989: 131].

Картина мира может состоять из концептов. Концепт представляет собой преемственность знаний и опыта, стык мыслительных качеств человека и психологического восприятия, а также фундаментальное понятие когнитивной лингвистики, позволяющее обмениваться информацией и познавать мир. Концепт – это синтез чувств и информации. Оно не может быть чисто когнитивным; на него влияют эмоции. В исследовании отечественного ученого Н. Уали этот отличительный признак концепта был описан как «сенсорный эксперимент» [Уали 2004: 12]. С. А. Аскольдов-Алексеев, русский ученый, который исследовал термин концепт и ввел его в качестве нового термина в свои исследования, разделяет концепт на два типа. Ученый различает когнитивные и художественные концепты. Автор отмечает, что когнитивные концепты «не связаны с настроениями, желаниями и часто иррациональны», чего нельзя сказать о художественных концептах. Ведь научный концепт «чаще всего представляет собой комплекс того и другого, то есть смесь понятий, мыслей, чувств, эмоций, а иногда даже и волевых проявлений», считает

ученый [Аскольдов 1997: 269]. Таким образом, художественный концепт – это языковая единица, формируемая автором и изображаемая в его творчестве на основе его индивидуального, национального и историко-литературного аспектов его мировоззрения.

Концептуальный анализ до сих пор остается одним из важнейших методологий в изучении художественного текста. Человеку свойственно думать, это заложено в нашей природе, и наши идеи могут вызывать широкий спектр эмоций, включая страх. Страх поглощает нас изнутри, выступая в качестве барьера между нами и внешним миром, иногда защищая нас от целого ряда проблем, а иногда выступая в качестве огромного препятствия, например, при выполнении важной работы. Это чувство проявляется на самых разных путях и этапах нашей жизни. Поскольку чувства являются таким важным аспектом нашего существования, они являются ключевой темой человеческого искусства, в том числе литературы. Страх, без сомнения, является фундаментальным чувством, общим для всех языковых культур. Изучение страха с точки зрения лингвистики может дать представление о том, насколько он важен в конкретной культуре. Литература является одним из основных источников знаний о составе языка.

С точки зрения психологии, страх – естественная эмоция и механизм выживания. Когда мы сталкиваемся с предполагаемой угрозой, наши тела реагируют определенным образом. Физические реакции на страх включают потливость, учащенное сердцебиение и высокий уровень адреналина, которые делают нас чрезвычайно бдительными [Kozłowska 2015: 267]. Эмоциональная реакция на страх очень персонализирована. Поскольку страх включает в себя некоторые из тех же химических реакций в нашем мозгу, что и положительные эмоции, такие как счастье и волнение, чувство страха при определенных обстоятельствах можно рассматривать как забаву, например, когда мы смотрим фильмы ужасов.

Интересны также исследования психолога К. Э. Изарда, который определяет страх как одну из основных эмоций. Страх – это очень специфическая, специфическая эмоция, которая «складывается из определенных и вполне специфических физиологических изменений, экспрессивного поведения и специфических переживаний, возникающих в связи с ожиданием угрозы или опасности» (как непосредственной физической опасности, так и такой,

которая может нанести вред нашему психическому состоянию) [Изард 1999: 293].

Именно такие базовые эмоции и то, как мы их переживаем являются ключевым в изучении концептов, ведь им свойственно меняться спустя время и присваивать новые краски. И этот базовый страх проявляется и развивается с самого детства, и именно поэтому нами было выбрано произведение Мариам Петросян, которое рассказывает нам о большом страхе, индивидуальным для каждого жителя дома, но общим для всех людей [Петросян 2022]. «У моих героев та же проблема, что и у меня, – они не хотят расставаться со своей молодостью», – говорит Мариам Петросян о своей основной теме [Кошкин 2020]. Вся книга об этом по большей части об этом, об их боязни «внешности» – боязни взросления.

Автор в своем произведении указывает на то, что страх является эмоцией, и что она не одна, эта эмоция идет наряду с нашими чувствами, также автор использует существительные, наши ценности вместе со страхом. Важно указать, что автор использует и связывает этот концепт с соединительным союзом «и»:

- страх и секрет: *Потом продолжает свой путь – еще более осторожный и внимательный, чем прежде, потому что разгуливающие по ночам опасны своими страхами и секретами;*
- страх и боль: *Трясаясь от страха и боли в желудке, Бабочка греет над ним ложку;*
- страх и сомнения: *Жить сегодня, а не вчера и не завтра. Когда начал сокращать дни и часы страхами и сожалениями?*
- страх и вина: *Посмотреть ему в глаза и узнать. Почему он торчал на крыше тогда и почему делает это теперь. В чем его вина и страх;*
- страх и тревога: *Ему хорошо здесь, как в знакомом доме, и даже если Горбач сейчас прогонит его, он унесет с собой кое-что ценное. Его тревогу и страх;*
- страх и надежды: *Стирается личность, остается животная оболочка, смесь страха и надежды, боли и сна;*
- страх и догадки, сомнения: *Мои догадки, сомнения и страхи размазались по четырем дням нашей вахты в опустевшем Доме, притупились разговорами и ожиданием.*

Мы можем увидеть, что страх проявляется вместе с тревогой и болью. Но, страх может быть еще положительным ведь он несет с собой еще и надежду. Также немаловажной чертой страха является то, что оно всегда в секрете, ведь именно страха мы стыдимся, и стараемся его не показывать и вовсе о нем не говорить. Через эти связи страха с другими существительными автор показала нам, что эмоция страха одна из базовых, она имеет и положительные качества и отрицательные.

Концепты чаще всего проявляются в художественных приемах, поэтому изучение этих средств является важным. Автор использует эпитеты, описывает страх прилагательными: *отвратительный страх (И так же отвратительно, как страх Химеры, если не хуже); сильный страх; холодный и сосущий страх; коллективный страх (Коллективные страхи – не простудиться бы, коллективные мечты – баранья котлетка на завтрак); детский страх (Он знал, что это не так, но не мог подавить глупый детский страх перед пустотой и безмолвием); необъяснимый страх («Испытываете ли вы временами необъяснимый страх перед будущим?» Вопрос шестьдесят первый теста «Познай себя»)*

Также автор дает нам понять, что страх – это не только эмоция, но и что-то живое, что-то что может тебя подтолкнуть к чему-то, что-то что можно увидеть. И поэтому автор использует олицетворение:

- страх может овладевать человеком: *Овладевший им страх превратил ее в холод;*
- страх можно приручить: *Мальчик затаенно дышит, приручая страх;*
- страх – это то, что можно увидеть невооруженным взглядом: *В голосе раздражение – я и мои страхи его достали. Должно быть, они видны невооруженным глазом;*
- страх можно выжать: *Он выжал из меня страх и заставил верить себе;*
- страх силен, может сделать что-то помимо нашей воли: *Я боялся. Мой страх мог сделать это, помимо моей воли. Ты знаешь, я не хотел бы причинить тебе боль;*

- страх может превратить нас в холод: *И прохлада. Какой не бывает, не может быть ни в одном городе, ни в маленьком, ни в большом. Овладевший им страх превратил ее в холод.*

Как мы можем увидеть страх живет с нами всегда и везде, и его связь с нашей жизнью неизбежна. Страх можно увидеть даже невооруженным взглядом, ведь наши телодвижения говорят за нас, страх овладевает нашим телом, нашим разумом, заставляет нас делать то, чего мы не хотим. Но также автор указывает, что страх можно приручить, с ним можно бороться, его можно контролировать. Это указывает на то, что автор всегда берет две стороны монеты, указывая как на негативные, так и на позитивные стороны.

Автор использует глаголы для усиления восприятия концепта страх. Анализ глагольных сочетаний показал, что данное существительное чаще всего употребляется в значении причины какого-либо действия или состояния. Как правило, в таких контекстах оно выражено формой родительного падежа единственного числа с предлогом от. Мы отмечаем глаголы, отражающие конкретные действия или состояния лица, испытывающего данную эмоцию. Очевидно, что релевантной является оппозиция движения – отсутствия движения: человек может не двигаться или, наоборот, двигаться очень быстро, совершая какие-либо резкие или повторяющиеся движения.

- со страху приключился приступ – *А у Македонского со страху приключился приступ, – уже совсем расстроившись, продолжает Лэри;*

- помирать со страху – *Понимаешь, их надо было чем-то отвлечь. Немного подбодрить. Не мог я сидеть сложа руки и глядеть, как они помирают со страху;*

- страх им овладел – *Чем дольше сидишь, тем сильнее одолевают страхи, и тут уж не до размышлений, но двое могут продержаться и неделю, а плен Черного и Слепого побил все Клеточные рекорды — одиннадцать дней с хвостиком;*

- страх превратил в холод – *Овладевший им страх превратил ее в холод;*

- расплачиваться страхом – *На самом деле такого делать нельзя, – признается Слепой. – Дом этого не любит. Потом приходится расплачиваться. Страхом, добавляет он про себя;*

- умирать со страху – *Вбежал в темноте, споткнулся, на шумел, а потом еще завыл, как собака. Я чуть не умер со страху;*

- трястись от страха – *Трясаясь от страха и боли в желудке, Бабочка греет над ним ложку;*

- цепенеть от страха – *Рыжий слушает через дверь пустоту запертой комнаты и кусает ногти, цепеня от страха;*

- плакать от страха – *Некоторые из нас плакали уже тогда, на бегу, просто от страха, ведь мы еще ничего не знали;*

- не может и шагу ступить от страха – *Они окружают его и начинают болтать про его одежду, сыпь и про то, что он, видеть, не может и шагу ступить от страха, в общем, дразнят;*

- жить в страхе – *Два дня он меня не трогал и ни о чем не напоминал. Но я устал жить в страхе.*

Эти глагольные сочетания во многом приняты общими взглядами, что от страха цепенеют, трясутся, что можно плакать от страха, и чуть не умереть. Однако, отличительным для этого романа являются фразы *жить в страхе* и *расплачиваться страхом*. Ведь именно дети этого дома понимают какого жить в страхе, жить в доме, где есть свои правила, что даже в каждой комнате этого дома правила свои, что, совершая что-то ужасное мы расплачиваемся страхом. Или обзаводимся новыми страхами. Но, именно этот дом является и местом для создания страхов, и убежищем от этих страхов, например, страха взросления.

Также в романе можно увидеть, что страх является чем-то живым и обладает физическими характеристиками. Его можно услышать: *страх в голосе, страх доступен слуху*; его можно увидеть: *можно увидеть невооруженным глазом*; его можно почувствовать: *пахнуть страхом, запах самца*; мы чувствуем не только запах, но также можем почувствовать его присутствие, будто это что-то живое: *страх всегда рядом*. Страх – это эмоция, поэтому мы можем его услышать, когда человек повышает голос или наоборот снижает от страха, эмоция может быть выражена в телодвижениях, поэтому мы можем его увидеть, например, страх выражается взглядом. Но в этом романе у страха еще есть запах, жители дома считают, что запах самца должен вызывать чувство страха, поэтому этот запах у жителей дома часто ассоциируется

со страхом. Или наоборот, от кого-то может пахнуть страхом, ведь выше было указано, что из-за страха может выделяться пот.

И так, ядром нашей концептосферы является слово *страх*, а зону ядра наполняют дефиниции страха в психологии. Ближняя периферия включает в себя лексемы, общепринятые жителями дома, и самые частые ассоциации: *игра, темнота, закрытость, изгнание, беспомощность выпуск, будущее, удовольствие, неизбежный конец, могильник, смерть, проигрыш, безразличие, спокойствие, Седой, Слепой, позор, игра, Могильник*.

Как мы можем увидеть, здесь есть лексемы общие для всего человечества, ведь много людей боятся темноты, многие молодые люди боятся неизвестного будущего, выпускники боятся самого выпуска, и все люди боятся смерти. Лексемы *Седой* и *Слепой* являются именами персонажей, эти персонажи самые уважаемые и самые сильные, что и вызывает у других жителей дома страх. Лексема *Могильник* так же является названием места, которого все сторониться – больничное крыло. Ведь там можно с глазу на глаз встретиться со всеми своими невзгодами и возможности возвращения обратно в дом мало.

Дальняя периферия включает в себя самые разные лексемы, которые являются индивидуальными для каждого жителя дома, ведь у каждого человека свой страх, и своими ассоциации с страхом. Дальняя периферия состоит из следующих лексем: *мотоциклы, холодная сосущая пустота, безмолвие, пустота, наличие больных мест, наличие амулета, быть пойманным, простуда, детское чувство, раздражение, образ маленькой девочки, сидящей на корточках и сосущей палец, девочки с тяжелым взглядом, в грязном платице со следами яичного желтка и крови, Пугающий Горбача, запах самца, давняя песня, мускулы*.

Наше исследование привело нас к выводу, что концепт страх является художественным концептом, изображаемым через эмоции, поэтому он классифицируется как эмоциональный концепт. Этот концепт является макро-концептом, как видно из огромного количества фреймовых концептов, которые ее представляют. Концепт представлен не только негативными понятиями, такими как печаль и смерть, но и хорошими, такими как надежда и умение контролировать эмоции и страх. Данный роман важен не только в изучении концепта страха, но и в послы, что даже если

страх живет с нами всю нашу жизнь, что мы слышим, видим и чувствуем его, и даже живем в нем, всегда можно найти позитивный выход, например, контролировать этот страх и свои эмоции, либо использовать страх в качестве чего-то позитивного, рассматривая его вместе с существительным *надежда*. Роман Мариам Петросян хоть и не был глубоко принят обществом читателей, является одним из самых важных романов нашего общества. Роман о проблеме, которую нельзя игнорировать, ведь мы создаем будущее нашими молодыми людьми, и чтобы они построили идеальное будущее мы должны им обеспечить счастливое детство.

Литература

Аскольдов, С. А. Концепт и слово / С. А. Аскольдов // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста. Антология. – М. : Академия, 1997. – С. 267-279.

Изард, К. М. Психология эмоций / К. М. Изард. – СПб. : Питер, 1999. – 464 с

Kozłowska, K Fear and the defense cascade: Clinical implications and management / K. Kozłowska, P. Walker, L. McLean, P. Carrive // Harv. Rev. Psychiatry. – 2015. – No. 23 (4). – P. 263-287.

Кошкина, И. А. «Феномен детства» в романе Мариам Петросян «Дом, в котором...» / И. А. Кошкина. – Текст : электронный // Молодой ученый. – 2020. – № 21 (311). – С. 762-764. – URL: <https://moluch.ru/archive/311/70411/> (дата обращения: 13.04.2022).

Кубрякова, Е. С. Человеческий фактор в языке: Язык и порождение речи / Е. С. Кубрякова, А. М. Шахнарович, Л. В. Сахарный. – М. : Наука, 1991. – 240 с.

Петросян, М. Дом в котором... / М. Петросян. – М. : Лайвбук, 2022. – 960 с.

Сулейменова, Э. Д. Понятие смысла в современной лингвистике / Э. Д. Сулейманова. – Алма-Ата, 1989. – 160 б.

Уэли, Н. Қазақ сөз мәдениетінің теориялық негіздері : филол. ғыл. докт. ғылыми дис. ... автореф / Уэли Н. – Алматы, 2004. – 47 б.

Средства выражения авторской позиции в романе Н. Хорнби «Мой мальчик»

Аннотация. В данной статье рассматриваются средства выражения авторской позиции в романе Н. Хорнби «Мой мальчик». Автор статьи рассматривает конкретные примеры, уделяет внимание терминам, анализирует субъектную организацию произведения. Актуальность исследования заключается в том, что при прочтении современного романа важно понимать отношение автора к тем или иным героям, их поступкам, событиям. Выраженная с помощью ряда художественных средств позиция автора помогает читателю выявить проблему или основную идею целого произведения.

Ключевые слова: авторская позиция; романы; художественные средства; британская литература; британские писатели; литературное творчество; литературные жанры; литературные сюжеты; литературные образы

Сведения об авторе: Тюрикова Яна Алексеевна, студентка Уральского государственного педагогического университета (Екатеринбург)

Научный руководитель – д-р филол. наук, проф. Доценко Елена Георгиевна

Tyurikova Yu. A. (Ekaterinburg, USPU)

Means of Expressing the Position of the Author in N. Hornby's Novel "About a Boy"

Abstract. This article discusses the means of expressing the author's position in N. Hornby's novel "About a Boy". Specific examples are also given. The author of the article introduces the content of the novel, paying attention to the terms and their usage. The relevance lies in the fact that when reading any book, in order to see the full picture, it is very important to understand the attitude of the author to certain characters, their actions, and events. Also, the author's position helps the reader to identify the problem or the main idea of the whole book.

Keywords: author's position; novels; artistic means; British literature; British writers; literary creativity; literary genres; literary plots; literary images

About the author: Tyurikova Yana Alekseevna, Student of the Ural State Pedagogical University (Ekaterinburg)

Ник Хорнби – один из самых известных и признанных современных британских писателей. Роман «Мой мальчик» (1998) приобрел популярность, был экранизирован, но его нельзя назвать произведением, написанным, чтобы расслабиться и посмеяться, так как в нем поднимаются достаточно серьезные темы, связанные с пониманием ребенком мира вокруг себя таковым, каким он действительно является, с его взрослением, с глубокой депрессией его матери, которая, как мы узнаем в процессе чтения романа, была совсем не готова иметь детей.

В романе «Мой мальчик» Хорнби затрагивает тему поп-культуры 90-х. Автор особенно выделяет рок-группу «Нирвана», которая была настоящим музыкальным прорывом и «голосом поколения». Творчество этой группы занимает особое место в романе и служит своеобразным фоном для развития сюжета. Само название романа – «About a Boy» – является отсылкой к песне «Нирваны» «About a Girl», что было подтверждено автором 2 декабря 2001 года на радио BBC. Кульминация романа приходится на день гибели Курта Кобейна, а переживания героев-подростков в связи со смертью кумира являются причиной некоторых дальнейших событий, ведущих к развязке [Захарова 2016].

Действие романа разворачивается вокруг двух главных героев. Уилл в свои 36 лет не имеет работы, он обеспечен деньгами благодаря доходам от известной рождественской песни, написанной его отцом. Он старается занять каждый свой день незначительными делами, вроде принятия душа, стрижки волос или прослушивания нового альбома, чтобы не утонуть в этой бесконечно-бездельной рутине. Также важной частью его жизни являются клубы, женщины и друзья. Внезапно у Уилла появляется новое увлечение – завязывать знакомство с матерями-одиночками без каких-либо обязательств, он решает вступить в клуб родителей-одиночек и придумывает себе воображаемого сына. Уилл предстает перед читателем «взрослым ребенком», который ни к чему не стремится, кроме развлечений.

Второй центральный герой романа, Маркус, – двенадцатилетний мальчик, чью жизнь можно назвать достаточно тяжелой: он живет с мамой, которая считает, что ей ужасно не везет на мужчин, у нее присутствуют суицидальные наклонности. Отец Маркуса те-

перь женат на своей бывшей студентке, обитает в доме у своих родителей и не особо нуждается в сыне. Маркусу приходится существовать в мире, в котором его мать без особого успеха находится в поисках нового мужчины, а отец в его жизни появляется не так часто, как мальчику бы этого хотелось. Маркус предстает перед читателем как рефлектирующий и умный ребенок. Мальчик не был «как все», он носил странную одежду, странную обувь, слушал странную музыку, из-за чего одноклассники не упускали возможности над ним посмеяться. Он анализировал каждую ситуацию в своей голове, приходил к тому или иному выводу, старался «по-взрослому» планировать будущее, в то время как Уилл просто жил и ни о чем не задумывался, поддаваясь очередным, совершенно не соответствующим его возрасту, увлечениям.

Маркусу недостает отцовской любви и поддержки, но при необычных обстоятельствах он обзаводится старшим другом. Благодаря «дню мертвой утки», два героя романа встречаются, затем Маркус начинает чаще заглядывать к Уиллу «в гости» после уроков без какого-либо приглашения. Постепенно завязывается их дружба, хотя мать Маркуса изначально была резко против нового знакомства сына. В процессе чтения романа можно заметить, как оба героя взрослеют, благодаря друг другу. Маркус до определенной степени видел в Уилле отца, которого ему так не хватало, и постепенно «толкал» его на верный путь, заставлял задуматься.

В конце романа перед нами предстают совершенно другие личности, которые нашли свое место в мире. Уилл понял, что бегство от ответственности – это не тот путь, по которому стоит продолжать свое движение, он влюбляется в Рейчел и открывает для себя совершенно новые чувства, избавляясь от боязни привязанности. Маркус стал более самостоятельным, обрел друзей и научился отстаивать свои интересы; он больше не боялся обидеть мать, высказывая ей свое мнение.

Существует множество средств выражения авторской позиции в художественном тексте. Само понятие «автор» употребляется в литературоведении в нескольких значениях. Прежде всего, оно обозначает писателя, реально существующего человека. В других случаях слово «автор» может означать некий взгляд на действительность, выражением которого является все произведение [Корман 1972: 8]. В частности, заметить позицию автора

можно благодаря языковым средствам, в которых выражается отношение автора к изображаемому предмету.

Авторская позиция как литературоведческий термин в научных работах и словарях трактуется по-разному. Согласно Ю. М. Лотману, авторская позиция – «выраженный в произведении комплекс мыслей и чувств, принадлежащих его создателю» [Лотман 1972: 71]. В. Е. Красовский определяет авторскую позицию как понимание и оценку писателем характеров людей, событий, идейных, философских и нравственных проблем, поставленных в литературном произведении [Красовский 2002].

М. М. Бахтин создал диалогическую теорию автора, в которой различается слово автора и «чужое слово». В соответствии с данной концепцией, автор относится к герою как к самостоятельному человеку, имеющему свою позицию, как к другому субъекту, обладающему своим собственным словом.

При прочтении любого произведения для того, чтобы погрузиться в его суть, важно учитывать авторское «я». Авторская позиция и средства ее выражения на протяжении всего развития литературы претерпевали ряд качественных изменений. В самом начале зарождения художественной литературы (то есть, когда литература как вид искусства отделилась от фольклора, перестала носить политический или религиозный характер) оценка автора выражалась в произведении прямо. Автор открыто мог говорить о том, какой герой ему кажется положительным или отрицательным, выражал свое отношение к происходящему в отступлениях и выводах. Со временем такой способ присутствия автора в тексте стал неприемлем, создатель текста начинает самоустраиваться, давая возможность читателю самому решать, на чьей он стороне [Расторгуева 2015].

Как отмечает В. А. Кухаренко, отдельные писатели используют для выражения своего отношения к событиям сюжета и персонажам специальных героев – так называемых «резонеров», близких по духу им самим; примечательно, что иногда облик таких людей может противоречить их же собственным высказываниям [Кухаренко 2019: 39].

В романе «Мой мальчик» позиция автора выражена косвенно – в поступках, мыслях героев, в отношении автора к изображаемым событиям, с помощью различных художественных

средств. Авторская позиция неразрывно связана с речью героев, это прослеживается в лексическом составе речи и в синтаксическом построении высказывания.

Для выражения своей позиции автор использует следующие лексико-стилистические средства:

1) сравнение («понятие равенства, неравенства, большей или меньшей степени качества, находящее выражение как в грамматической категории степеней сравнения прилагательных и наречий, так и в лексике и фразеологии» [Ахманова 2004: 449]).

“Another silence, and then Fiona started crying. Her eyes filled up and started to leak down her face and on to her pullover, and she just sat there quietly, like a kid oblivious to a runny nose” (241);

2) бранная лексика, междометия, используемые автором, способствуют созданию речевого портрета персонажа и отражают его мир.

“Look at that, said Ellie. Bastards. They’re trying to make money out of him already” (250);

3) ирония («троп, отличительным признаком которого является двойной смысл, где истинным будет не прямо высказанный, а противоположный ему, подразумеваемый; чем больше противоречия между ними, тем сильнее ирония» [Домашнев, Шишкина, 1989: 91] и т. д.

““Any desire for a family of your own yet?” I would rather eat one of Barney’s dirty nappies, he thought. – ‘Not yet’, he said” (8).

Оценка автора придает тексту необходимую степень эмоциональной окрашенности, помогает «оживить» его.

Хорнби активизирует изобразительно-выразительные средства языка, что позволило читателю представить происходящее, вызвать чувства и переживания. Также Хорнби часто использует сокращения в речи героев, что указывает на неформальность обстановки: “I dunno. He doesn’t get much money, though” (105); “I s’pose so. I just don’t think about it. Like when I broke my wrist falling off that climbing-frame thing” (109); “Cos I’m not sure if I want to touch Ellie or not. But I still know that I want her to be my girlfriend” (190).

Благодаря «зонам героя», которые сменяются в романе от главы к главе, читатель может увидеть ситуацию со стороны двенадцатилетнего мальчика и тридцатишестилетнего мужчины. Два разных

взгляда на происходящее дополняют друг друга и проясняют отношение автора к героям и событиям. Глава от лица Уилла и глава от лица Маркуса звучат по-разному. Это помогает настолько погрузиться в ту или иную ситуацию, что читатель может сам ощутить себя героем и почувствовать отношение автора к себе.

Литература

- Hornby, N. About a boy / N. Hornby. – London : Penguin Books, 1998.
- Корман, Б. О. Изучение текста художественного произведения / Б. О. Корман. – М. : Издательство «Просвещение», 1972. – 110 с.
- Красовский, В. Е. Литература. Справочник абитуриента / В. Е. Красовский. – URL: <https://istina.msu.ru/publications/book/1326139/> (дата обращения: 10.02.2022). – Текст : электронный.
- Кухаренко, В. А. Интерпретация текста / В. А. Кухаренко. – Л. : Просвещение, 1979. – 327 с.
- Лотман, Ю. М. Анализ поэтического текста: структура стиха / Ю. М. Лотман. – Л. : Просвещение, 1972. – 271 с.
- Домашнев, А. И. Учебное пособие / А. И. Домашнев, И. П. Шишкина. – М. : Просвещение, 1989. – 208 с.
- Ожегов, С. И. Толковый словарь русского языка / С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова. – Москва : А ТЕМП, 2006.
- Ахманова, О. С. Словарь лингвистических терминов / О. С. Ахманова. – 2-е изд., стер. – М. : УРСС, 2004. – 569 с.
- Расторгуева, А. Что такое авторская позиция? Способы выражения авторской позиции в тексте / А. Расторгуева. – URL: <https://fb.ru/article/171411/chto-takoe-avtorskaya-pozitsiya-sposobyi-vyirajeniya-avtorskoj-pozitsii-v-tekste?ysclid=l1ki57mlrx> (дата обращения: 07.01.2022). – Текст : электронный.
- Короткова, Ю. В. Теория автора в современном литературоведении: М. М. Бахтин и Р. Г. Назиров / Ю. В. Короткова. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/teoriya-avtora-v-sovremennom-literaturovedenii-m-m-bahtin-i-r-g-nazirov-1/viewer> (дата обращения: 23.02.2022). – Текст : электронный.
- Захарова, Ж. А. Речевая характеристика подростка в романе Н. Хорнби «Мой мальчик» / Ж. А. Захарова. – URL: <https://moluch.ru/archive/132/36353/> (дата обращения: 16.03.2022). – Текст : электронный.

УДК 821.161.1-1(Заболоцкий Н. А.)

Устинова И. В. (Калуга, КГУ им. К. Э. Циолковского)

Психологизация пейзажа в лирике Н. А. Заболоцкого

Аннотация. В данной статье мы рассматриваем своеобразие психологизации пейзажа в лирике Н. А. Заболоцкого. В работе мы делаем акцент на том, что пейзажные и философские мотивы в лирике Заболоцкого существуют в тесной связи. Анализируются особенности восприятия картины природы лирическим субъектом, а также исследуются способы «очеловечивания» пейзажа. Кроме того, рассматривается, как пейзаж у Заболоцкого становится не просто способом выражения чувств и эмоций лирического субъекта, а выразителем философских взглядов поэта.

Ключевые слова: русская поэзия; русские поэты; поэтическое творчество; лирические жанры; пейзажная лирика; пейзажи; психологизация

Сведения об авторе: Устинова Ирина Владимировна, магистрант Калужского государственного университета им. К. Э. Циолковского (Калуга)

Научный руководитель – д-р филол. наук, доц. Балашова Елена Анатольевна

Ustinova I. V. (Kaluga, KSU named after K. E. Tsiolkovsky)

Psychologization of the Landscape in the Lyrics of N. A. Zabolotsky

Abstract. In this article we consider the originality of the psychologization of the landscape in the lyrics of N. A. Zabolotsky. In this work, we focus on the fact that landscape and philosophical motifs in Zabolotsky's lyrics exist in close connection. The features of the perception of the picture of nature by the lyrical subject are analyzed, and the ways of "humanizing" the landscape are also explored. In addition, it is considered how the landscape by Zabolotsky becomes not just a way of expressing the feelings and emotions of a lyrical subject, but an exponent of the philosophical views of the poet.

Keywords: Russian poetry; Russian poets; poetic creativity; lyrical genres; landscape lyrics; landscapes; psychologization

About the author: Ustinova Irina Vladimirovna, Master's Degree Student of the Kaluga State University named after K. E. Tsiolkovsky (Kaluga)

Пейзажная лирика Н. А. Заболоцкого отличается тем, что особому отражает взаимоотношения природы и человека. В какой-то мере пейзаж Заболоцкого родственен пастернаковскому. Оба поэта максимально творчески близки к природе, однако если

Пастернаку ближе в природе «шалость и беспорядок, то Заболоцкому – мучительные усилия разума, степенность и любомудрие» [Эпштейн 2007: 257]. Интересно то, что вечный вопрос противостояния природы и человека у Заболоцкого решается в пользу природы. Природа первична, она наделена самосознанием, а человек «признается ответственным за ее дальнейший ход» [Семенова 1989: 301]. Такое понимание включало в себя «необычайно расширившееся нравственное чувство, которое уже не ограничивает себя миром людей, себе подобных, получая натурфилософский, космический смысл» [Семенова 1989: 301].

В связи с этим становится вполне очевидным то, что философские мотивы тесно переплетаются у Заболоцкого с пейзажными. Рассуждения о природном мире у поэта переходят к философским рассуждениям. Поэтому интересным будет рассмотреть то, как пейзаж у Заболоцкого становится не просто способом выражения чувств и эмоций лирического субъекта, а выразителем размышлений поэта о бытии, о взаимоотношениях человека и природы.

Ключом к пониманию сущности пейзажной лирики Заболоцкого может послужить его программное стихотворение «Я не ищу гармонии в природе».

Стихотворение композиционно можно условно разделить на три части: первая часть (первые два катрена) – утверждение дисгармонии в природном мире; вторая часть (следующие три катрена) – изображение умиротворенной природы; третья часть (последние три катрена) – выражение боли и печали природы. Природа, по Заболоцкому, дисгармонична и «своенравна», однако во второй части стихотворения (переход к которой обозначен противительным союзом «но») мы видим обратное: природный мир – максимально утомленный и «уставший» от бесконечного «буйного движенья» (эпитеты «тихий», «немогущий», «слепая»; олицетворение «умолкнет ветер»; метафоры «сияньем немощным объята» и т. д.). «Изможденная» природа нуждается в гармонии и в упорядочивании:

И в этот час печальная природа
Лежит вокруг, вздыхая тяжело,
И не мила ей дикая свобода,
Где от добра неотделимо зло.

[Заболоцкий 1965: 61].

Гармонизировать природный мир способен человек, который не силой укротит его, а поможет разбудить в нем «сознание», разделить добро от зла. Человек, по Заболоцкому, должен стать благоустроителем природы, тем, кто сумеет правильно воспользоваться ее дарами и тем, кто внесет в нее разумное начало. Природа «мечтает» об обретении этого начала:

И снится ей блестящий вал турбины,
И мерный звук разумного труда,
И пенье труб, и зарево плотины,
И налитые током провода

[Заболоцкий 1965: 61].

В последнем катрене мысль об обретении природой гармонии при помощи человека окончательно раскрывается на примере взаимоотношений матери и ребенка. «Безумная, но любящая мать» – это природа, а дитя, таящее в себе «высокий мир», – это человек. Данное сравнение подводит своего рода итог размышлениям о природе и человеке: природа только вместе с человеком может обрести стройное начало и «солнце увидеть».

Бесспорно, пейзаж у Заболоцкого глубоко философичен, и собственно изображение «картин природы» уходит на последний план. Разумеется, основное предназначение пейзажной лирики – не запечатление природного мира, а выражение чувств и переживаний природы человеком. В связи с тем, что у Заболоцкого пейзажные мотивы тесно переплетены с философскими, психологизация картин природы неизбежна.

В пейзажной лирике Заболоцкого человек воспринимает природу как мир, наделенный разумом. Например, рассмотрим стихотворение «Все, что было в душе...»

Все, что было в душе, все как будто опять потерялось,
И лежал я в траве, и печалью и скукой томим.
И прекрасное тело цветка надо мной поднималось,
И кузнечик, как маленький сторож, стоял перед ним.
И тогда я открыл свою книгу в большом переплете,
Где на первой странице растения виден чертеж.
И черна и мертва, протянулась от книги к природе
То ли правда цветка, то ли в нем заключенная ложь

[Заболоцкий 1965: 76].

Восприятие природы лирическим субъектом в стихотворении меняется: сначала природа для него – некая схема или чертеж в книге, однако затем она будто бы «оживает» и обретает «лицо». «Оживление» природы передано с помощью олицетворений: «цветок с удивленьем смотрел», «пытался чужую мудрость понять». Природа максимально «очеловечивается» и наделяется собственным сознанием («непривычное мысли движенье», «усилие воли»). Мы наблюдаем и смену эмоционального состояния лирического субъекта: от печали и скуки к ощущению трепета. Получается, что человек одухотворяет природу, а природа в свою очередь «оживляет» человека.

В стихотворении Заболоцкого «Осень» также можно наблюдать своего рода «эволюцию» восприятия пейзажа лирическим субъектом. Отличительная особенность композиция «пространства» данного стихотворения – смена картин. Сначала лирический субъект наблюдает «предвечернее» состояние природы. Природное пространство в восприятии лирического субъекта предстает как особый мир, имеющий свою «структуру», композицию. Взгляд лирического субъекта перемещается снизу вверх (с рош на облака), от объектов, находящихся вблизи, к более дальним (от земли, устланной осенними листьями к быку в отдалении). «Архитектура осени» – вот как воспринимает природное пространство субъект-наблюдатель. Человек сам упорядочивает и гармонизирует природу, видя в ней довольно строгое построение. Не случайно практически на протяжении всего стихотворения используется лексика, обычно не свойственная пейзажной лирике: «вещество», «масса», «архитектура», «пространственным» и т. д. В двух последних четверостишиях происходит смена картин: «предвечерний», гармонично устроенный мир природы сменяется вечерним, где все становится «серым, неприятным, мглистым». Этот пейзаж уже не представляется лирическому субъекту гармоничным («ветер гонит дым», «ветер вращает воздух» и т. д.). Однако это дисгармоничное состояние природы субъект-наблюдатель воспринимает как знак перехода в другое время года.

И вся природа начинает леденеть.
Лист клена, словно медь,
Звенит, ударившись о маленький сучок.
И мы должны понять, что это есть значок,

Который посылает нам природа,
Вступившая в другое время года
[Заболоцкий 1965: 64].

Другое состояние природы – пробуждение – показано в стихотворении «Утренняя песня»:

Могучий день пришел. Деревья встали прямо,
Вздохнули листья. В деревянных жилах
Вода закапала. Квадратное окошко
Над светлой землею распахнулось,
И все, кто были в башенке, сошлись
Взглянуть на небо, полное сиянья.
И мы стояли тоже у окна

[Заболоцкий 1965: 65].

Мир человеческий и мир природный в этом стихотворении слились воедино.

В стихотворении «Начало зимы» лирический субъект воспринимает природу как живое существо с пробуждающимся сознанием. Об этом говорит употребление слов «тело», «боль», «сознание», «размышление», «томление» по отношению к реке, которую своим холодом вот-вот должна заковать зима:

Зимы холодное и ясное начало
Сегодня в дверь мою три раза простучало.
Я вышел в поле. Острый, как металл,
Мне зимний воздух сердце спеленал,
Но я вздохнул и, разгибая спину,
Легко сбежал с пригорка на равнину,
Сбежал и вздрогнул: речки страшный лик
Вдруг глянул на меня и в сердце мне проник

[Заболоцкий 1965: 72].

Пробуждение разумного начала в природе мы наблюдаем и в стихотворении «Засуха». Стихотворение делится на две части: первая часть – мир, страдающий от засухи; вторая часть – вечернее «оживление» природы. Снова мы видим пробуждающиеся разум и сознание природы. Природа, безусловно, не является олицетворением гармонии. Но все же человеку важно понимать ее «бессвязные и смутные уроки». Таким образом, в последней строчке лирический субъект говорит о связи природного мира и человека:

Учительница, девственница, мать,
Ты не богиня, да и мы не боги,
Но все-таки как сладко понимать
Твои бессвязные и смутные уроки!
[Заболоцкий 1965: 75].

Встречаются у Заболоцкого такие стихотворения, где, казалось бы, на первом месте – не живой и «очеловеченный», а предельно реалистичный пейзаж. Так, например, стихотворение «Оттепель» очень похоже на пейзажные стихотворения И. А. Бунина, где природа изображалась реалистично и правдиво. Мы обнаруживаем минимум средств выразительности, простые и конкретные эпитеты («тяжелые», «мокрого»). Несмотря на эту предельную конкретность, пейзаж не лишен субъективности. В данном стихотворении картина природы не «раздвигается» философской мыслью, здесь мы видим пейзаж, проникнутый чувством ожидания весны. В первых четырех строчках чувства лирического субъекта еще не выражаются, а вот уже в пятой мы начинаем видеть пейзаж глазами наблюдателя. Настроение нарастает, и в последних четырех строках лирический субъект уже прямо говорит о скором наступлении весны.

Скоро проснутся деревья,
Скоро, построившись в ряд,
Птиц перелетных кочевья
В трубы весны затрубят

[Заболоцкий 1965: 114].

Таким образом, из анализа вышеприведенных стихотворений ясно, что пейзаж у Заболоцкого психологизирован по-особому: он не просто прочувствован лирическим субъектом, но и является отражением философских взглядов поэта. Другими словами, философская мысль словно «раздвигает» картину природы. Важно отметить, что пейзажная лирика Заболоцкого характеризуется особым рода «научностью», проявляющейся в рассмотрении природы как живого организма, стремящегося к обретению знания. «Природа у Заболоцкого – не то, что должно преодолеть, заковать в бетон, как у Маяковского, это существо, томящееся по высшей жизни, которую может ей дать только человек» [Эпштейн 2007: 30].

Литература

Заболоцкий, Н. А. Стихотворения и поэмы / Н. А. Заболоцкий. – М. ; Л. : Советский писатель, 1965. – 504 с.

Семенова, С. Человек, природа, бессмертие в поэзии Николая Заболоцкого / С. Семенова // Семенова С. Преодоление трагедии: «Вечные вопросы» в литературе. – М. : Советский писатель, 1989. – С. 299-317.

Эпштейн, М. Природа, мир, тайник вселенной... Система пейзажных образов в русской поэзии / М. Эпштейн. – М., 1990. – 303 с.

Особенности авторского стиля Э. Берджесса на материале романа «Заводной апельсин»

Аннотация. В данной статье рассматриваются особенности авторского стиля английского писателя Энтони Берджесса на материале его известного романа «Заводной апельсин». В статье изложено краткое описание Энтони Берджесса, события его жизни, повлиявшие на становление его авторского стиля. Рассматривается специфика авторского стиля, а именно: особенности выражения идиостиля, словообразовательные модели вымышленных слов, приводится классификация заимствований в романе «Заводной апельсин».

Ключевые слова: авторский стиль; вымышленный язык; сленг; идиостиль; заимствования; словообразовательные модели; особенности авторского стиля; романы; английская литература; английские писатели; литературное творчество; литературные жанры; литературные сюжеты; литературные образы

Сведения об авторе: Ходжаназарова Арина Алишеровна, студент Орского гуманитарно-технологического института (Орск)

Научный руководитель – канд. филол. наук, доцент Олейник Ольга Викторовна

Hodzhanazarova A. A. (Orsk, OHTI)

Features of A. Burgess' Authorial Style in the Novel *A Clockwork Orange*

Abstract. This article is devoted to the peculiarities of the author's style of the English writer Anthony Burgess on the basis of his famous novel "A Clockwork Orange". The article contains a brief description of Anthony Burgess, the events of his life, which influenced the formation of his author's style. The author considers the peculiarities of his authorial style, namely the peculiarities of his idiostyle, the word-formation models of fictitious words, the classification of borrowings in the novel "A Clockwork Orange".

Keywords: author's style; fictional language; slang; idiostyle; borrowings; word-formation models; features of the author's style; novels; English literature; English writers; literary creativity; literary genres; literary plots; literary images

About the author: Hodzhanazarova Arina Alisherovna, Student of the Orsk Humanitarian and Technological Institute (Orsk)

В настоящее время проблема авторского стиля писателей очень интересна и актуальна, потому что изучение стиля того или иного автора увлекательно с точки зрения наблюдения за развитием языка и определения его творческого пути. Свой личный вклад в процесс развития языка внес известный английский писатель XX века, что является весьма значительным и неоспоримым. В связи с этим стоит обратиться к работе Энтони Берджесса. Видение этого мира, собственная индивидуальная концепция – все это впоследствии отразилось в его знаменитом романе «Заводной апельсин».

Джон Энтони Берджесс Уилсон (1917–1993) – является одним из видных представителей английской литературы. Взаимоотношения личности и общества, сосуществование различных культур, проблемы творческой личности, человеческих взаимоотношений, а также вопросы, касающиеся религии – все это относится к кругу интересов писателя [Хабибуллина 1994].

На творчество Э. Берджесса повлияли работы не менее известных авторов, таких как Джеймс Джойс, Джордж Оруэлл, а также Уильям Шекспир. Сфера интересов Берджесса охватила также филологию и педагогику: например, ему принадлежит учебник по английской литературе для студентов, исследовательские работы о Дж. Джойсе, У. Шекспире, Э. Хемингуэе, и несколько книг по критике и лингвистике [Муратова: URL].

Поскольку автор начинает активно писать после второй мировой войны, внимание к форме произведений и, несомненно, игра с языком – это одни из факторов, сближающих писателя с эпохой постмодернизма [Хабибуллина 1992]. Это можно наблюдать в романе Берджесса «Заводной апельсин», где он вводит вымышленный сленг «Надсат». На создание этого сленга подростков на писателя повлияла также и поездка автора в Ленинград в 1961 году: ужиная в ресторане, Берджесс увидел группу ярко одетых подростков, пытавшихся прорваться внутрь. Как итог, именно русский язык стал основой вымышленного языка «Надсат» – особого сленга, на котором разговаривает Алекс и его друзья в «Заводном апельсине» [Берджесс 2002: 103]. Употребляемые членами банды русские слова, нигде не разъяснялись и воспринимались с критикой со стороны читателей как совершенно новый, ранее никому не известный язык.

Этот язык является одной из самых важных особенностей романа. Язык «Надсат» основан на английском и русском языках и его название (в оригинале “Nadsat”) является транслитерацией русского суффикса «надцать», используемого для обозначения порядковых числительных (11–19). Это является аналогом английского слова “teen”, используемым в числах от 13 до 19. В английском языке “teen” является сленговым сокращением от слова “teenager” (подросток), отсюда и происходит “nadsat” – транслитерация русского суффикса, обозначающий принадлежность к возрастной группе подростков [Копыленко 1976: 79]. Объясняется это тем, что носителями «Надсата» в «Заводном апельсине» были пятнадцатилетние подростки (*nadtsatyje*) – «тинейджеры» (teenagers, буквально «надцатилетние»; или сокращенно – «тины», teens).

Практически все слова в выдуманном языке «Надсат» записаны в романе латинскими буквами, но периодически автор романа искажает их русским языком (*droog* – friend – друг, *deng* – money – деньги, *carman* – rocket – карман). Как изначально задумывал автор романа, некоторые слова и фразы читатель должен был понять и угадать самостоятельно. Однако, все же некоторые из них писатель объяснял прямо в тексте, для лучшего понимания: *a rooker (a hand, that is), a litso (a face, that is), shoulders (“pletchoes” we called them)* [Burgess 2018: 17-18].

Следует заметить, что все это не просто вымышленные слова, появившиеся из ниоткуда. Это так называемая новая лексическая единица, которую автор получил благодаря словообразованию. Словообразование осуществляется с помощью словообразовательной модели – схем построения обобщенных слов [Кубрякова 2002: 195]. В исследуемом нами романе автор использует 5 подобных словообразовательных моделей. Это аффиксация, словослияние (телескопия), сокращение слов (усечение), оноματοпея и редупликация. Рассмотрим каждую модель более подробно.

1. Аффиксация – один из самых распространенных способов словообразования, представляющий собой присоединение аффикса к основе. Энтони Берджесс используют аффиксацию, чтобы образовать следующие части речи:

1) существительные:

суффикс *-ness* – *skorriness* «скорость»;

суффикс *-ic* – *shlemmic* «шлем»;

суффикс *-ies* – *domies* «дома»;

2) прилагательные и степени сравнения прилагательных:

суффикс *-ful* – *rookerful* «ручной»;

суффикс *-y* – *gloopy* «глупый»;

суффикс *-est* и усечение слова – *the bolshiest* «самый большой» (превосходная степень прилагательного);

3) формы глаголов:

префикс *un-* – *untrussed* «разделся»;

суффикс *-ing* + существительное – *smeking* «смеясь».

2. Словослияние (телескопия) – это слияние двух слов в одно, то есть, образование слова-слитка:

Chumble < *chatter* + *mumble* – to talk in a low voice (тихо бормотать);

Mounch < *mouth* + *lunch* – snack (закуска, перекус);

Crark < *crow* + *bark* – howl (завывать).

3. Сокращение слов (усечение) – это сокращение какой-то части слова. Усечение делится на несколько видов в зависимости от того, какая часть слова сокращается:

1) сокращение конца слова: *chasso* (*chassovoy* – часовой), *sammy* (*Bible Samaritan* – самаритянин, щедрый);

2) сокращение начала: *bratchny* (*vnebrachny* – внебрачный), *veck* (*chelloveck* – человек, мужчина);

3) сокращение середины: *pee and em* < *P is for Papa and M is for Mom* (parents – родители);

4) сокращение начала и конца слова: *Drencrom* < *adrenochrome* (drug).

Как правило, усечению подвергаются существительные, и довольно редко этому подвержены прилагательные [Максимова 2003: 88].

4. Ономатопея – это подражание звукам, которые производятся в природе (шуршание листьев, шум моря, шум ветра, удары грома), подражание предметам (машины, инструменты), людей (плач, вздохи, смех, топот ног), и животных (лай).

Boohoo – Alex's happy sound;

Yawn – sound of yawning;

Ho – big clowny guff;

5. Редупликация – это фонеморфологическое явление, состоящее в удваивании начального слога, основы или слова.

Tinkle tankle – динь-динь-динь;

In-out-in-out – игра «Вход-выход»;

Wishy-washy – бледный, болезненный;

При прочтении романа «Заводной апельсин» в глаза бросается наличие в нем большого количества лексических заимствований из русского языка: *korova, moloko, mozg, veshches, tolchock, ptitsa, kartoffel, mesto, chai, malchick, devotchka* и т. д.

Заимствования, согласно Г. Г. Тимофеевой, могут быть разделены по способам передачи письменной формы заимствованного слова в русском языке (трансплантация, транслитерация, практическая транскрипция) [Тимофеева 1991: 28-36]. Из всех заимствованных слов в данном произведении, можно выделить 3 группы:

1) некоторые слова не имеют значения в английском языке и поэтому взяты из русского в их прямом значении:

Dorogoy (дорогой) – valuable;

Goloss (голос) – voice;

Otchkies (очки) – eyeglasses;

2) другие русские слова написаны на английском таким образом, что они звучат по-русски, но также обозначают что-то по-английски:

Rabbit (работать) – to work – rabbit (кролик);

Cancer (сигарета) – cigarette – cancer (рак);

Tree (три) – three – tree (дерево);

3) и последняя группа, в которой русские слова приобрели другой смысл в произведении у Энтони Берджесса:

Soomka – woman (женщина; сумка – bag);

Ptitsa – girl (девушка; птица – bird);

Staja – State Jail (государственная тюрьма; стая – a pack).

Заключение. Все вышесказанное еще раз доказывает уникальность исследования лексического наполнения данного романа. Особенностью авторского стиля Энтони Берджесса является наличие системы лингвистических характеристик, воплощающих авторский способ языкового выражения, а также проблематику и особенности мира персонажей романа английского писателя. Создав искусственный язык «Надсат» в своем знаменитом романе «Заводной апельсин», писатель буквально ставит эксперимент над читателями и языком: первые должны понять смысл

русских слов, написанных латинскими буквами; а языковой эксперимент автора заключается в трансформации привычного английского языка в нечто неповторимое и уникальное.

Проанализировав лексику романа, можно заметить большой стилистический потенциал английского писателя. Стилистическую нагрузку в написанном романе создает не только вымышленный язык «Надсат», но и специфика идиостиля Берджесса, заключающаяся в использовании словообразовательных моделей. Самыми частотными из них можно смело назвать аффиксацию и ономотопею. А менее продуктивными – прием редупликации.

Литература

Burgess, A. A Clockwork Orange = Заводной апельсин / A. Burgess. – СПб. : Издательство «Антология», 2018. – 256 с.

Берджесс, Э. Клюква для медведей: Роман / Э. Берджесс ; пер. с англ. Е. Цыпина. – СПб. : Симпозиум, 2002. – 398 с.

Копыленко, М. М. О семантической природе молодежного жаргона / М. М. Копыленко // Социолингвистические исследования. – М. : Наука, 1976. – С. 79-86.

Кубрякова, Е. С. Словообразование / Е. С. Кубрякова // Лингвистический энциклопедический словарь. – 2002. – С. 195.

Максимова, Т. В. Современные тенденции развития сокращения как способа словообразования в английском языке / Т. В. Максимова // Вестник ВолГУ. – 2003. – С. 88.

Муратова, Я. Энтони Берджесс / Я. Муратова. – Текст : электронный // Беллетрист библиотека. – URL: <http://www.belletrist.ru/definit/2defin/burgess-defnt.htm> (дата обращения: 02.05.2022).

Тимофеева, Г. Г. Принципы и способы передачи заимствованных слов / Г. Г. Тимофеева // Язык и письмо : межвуз. сб. науч. тр. – Волгоград, 1991. – С. 28-36.

Тема насилия в творчестве Энтони Берджесса. – Пермь, 2012. – URL: <https://www.bibliofond.ru/view.aspx?id=553168#text> (дата обращения: 06.04.2022). – Текст : электронный.

Хабибуллина, Л. Ф. Антиутопия в творчестве Энтони Берджесса / Л. Ф. Хабибуллина. – Текст : электронный // Человек и наука. – Нижний Новгород, 1994. – URL: <http://cheloveknauka.com/antiutopiya-v-tvorchestve-entoni-berdzhessa> свободный (дата обращения: 06.04.2022).

Хабибуллина, Л. Ф. Жанровое своеобразие романа Э. Берджесса «Заводной апельсин» / Л. Ф. Хабибуллина // Вторая межвузовская конференция литературоведов-англистов посвященная 200-летию П. Б. Шелли : тезисы докладов и сообщений. – Орел, 1992.

**Художественные особенности книги стихов О. Чухонцева
«И звук и отзвук» (2019)**

Аннотация. В статье рассматриваются поэтологические особенности книги стихов О. Чухонцева «И звук и отзвук». В ходе анализа заостряется внимание на содержательных и формальных признаках издания, что позволяет интерпретировать его как «итоговую» книгу стихов, где важное значение приобретает заголовочный комплекс, единство сюжетных линий, наличие сквозных образов и мотивов. В статье делается вывод о том, что поэт через жанровые формы «итоговой» книги стихов подводит определенную черту в своём творчестве, акцентирует внимание на изменении поэтического стиля, динамике образа лирического героя, тесно слитого с обликом самого автора.

Ключевые слова: книги стихов; жанровое своеобразие; поэтические мотивы; лирический герой; русская поэзия; русские поэты; поэтическое творчество; поэтические жанры

Сведения об авторе: Хозяйкина Анастасия Владимировна, студент Мордовского государственного университета им. Н. П. Огарева (Саранск)

Научный руководитель – д-р филол. наук, проф. Гудкова Светлана Петровна

Khozyaykina A. V. (Saransk, MSU named after N. P. Ogarev)

**Artistic Features of O. Chukhontsev's Book of Poems
“Both Sound and Echo” (2019)**

Abstract. The article deals with the poetic features of O. Chukhontsev's book of poems “And sound and echo”. During the analysis focuses on the substantive and formal features of the publication, which allows us to interpret it as a “final” book of poems, where the important value acquires the title complex, the unity of subject lines, the presence of cross-cutting images and motifs. The article concludes that the poet through the genre forms of “final” book of poems draws a certain line in his work, focuses attention on the change in poetic style, the dynamics of the image of the lyrical hero, closely merged with the image of the author himself.

Keywords: poetry books; genre originality; poetic motives; lyrical hero; Russian poetry; Russian poets; poetic creativity; poetic genres

About the author: Khozyaykina Anastasia Vladimirovna, Student of the Mordovian State University named after N. P. Ogarev (Saransk)

Современную отечественную поэзию отличает многообразие творческих практик, стилей и жанров. Она находится в постоянном поиске оригинальных форм выражения авторской идеи, репрезентативности формальных средств поэтической продукции. Поэты рубежа XX–XXI вв. тяготеют к жанровому синтезу, в их творчестве часто наблюдается слияние эпического, лирического и драматического начал, что позволяет наиболее полно отразить катаклизмы современной действительности, всесторонне раскрыть динамику чувств и переживаний героя-современника. Современное литературоведение активно изучает творчество поэтов-рубежников, пытаясь разобраться в специфике их творчества, особенном видении мира. В этой связи нам видится важным заострить внимание на «итоговой» книге стихов как крупной жанровой форме, которая сегодня наиболее активно используется современными авторами.

«Итоговая» книга стихов, по мнению большинства исследователей, имеет характерные особенности, отличающие ее от сборников, построенных по жанровому, тематическому или ассоциативному принципам. Говоря о происхождении жанра, литературоведы придерживаются разных точек зрения: например, М. Н. Дарвин говорит о существовании особых «многокомпонентных единств» уже в XVII–XVIII веках [Дарвин 2003: 477]; Н. В. Измайлов точкой отсчета считает 30-е годы XIX века [Измайлов 1976: 124]. В рамках нашего исследования мы, вслед за О. В. Мирошниковой, полагаем, что данный жанр сформировался позднее и зародился в творчестве поэтов середины – конца XIX века. Исследователь, говоря об особенностях развития жанра, выделяет: отсутствие ощутимых границ между эпохами (их наложение, взаимопроникновение, слияние) – именно эта черта позволяет авторам сделать акцент на рубежности, предельности и конечности времени, человека, жизни; синкретичность, проявляющуюся во включении в поэтический сборник драматических и/или прозаических произведений; борьба с быстротечностью времени; поиск ответов на вечные вопросы [Мирошникова 2003: 16].

Примечательно, что современные исследователи выделяют две разновидности «итоговой» книги стихов: «итоговая» и «последняя», однако О. В. Мирошникова [Мирошникова 2004: 54] использует эти понятия как синонимичные, в то время как

О. В. Никандрова разводит термины, выделяя в качестве отличительной черты время создания произведений, вошедших в книгу [Никандрова 2009: 27]. По мнению литературоведа, «итоговая» книга стихов включает в себя произведения разных лет (за счет этого автору удастся создать «картину своего творчества» и проанализировать ее, подвести итог творческому пути), а «последняя» – произведения, написанные за год (или несколько лет), позволяющие подвести итог определённому периоду в творчестве. В рамках данной статьи мы сосредоточили внимание на книге стихов Олега Чухонцева «И звук и отзвук» (2019), в которой автором были собраны стихотворения разных лет.

Олег Чухонцев – уроженец Павловского Посада, современный поэт, переводчик. Родившийся в 1938 году, он начал писать стихи еще в школьные годы. В эссе, включенном в книгу, автор делится воспоминаниями об этом времени: *«Я был уже девятиклассником, известным на всю школу гимнастом, и надеялся на спортивную карьеру в недалеком будущем, когда в параллельном классе появился долговязый длинноволосый парень <...>, который, оказывается, пишет еще и стихи. <...> И я как прозрел. Несколько дней я бредил его стихами <...>, меня как током ударило: и я могу!»* [Чухонцев 2019: 578]. Так началось увлечение литературным творчеством длиной во всю жизнь, затем (в 1962 году) О. Чухонцев окончил факультет русского языка и литературы. Именно в это время его стихотворения начинают печатать столичные журналы. О творческом определении поэта стоит сказать отдельно: его относят к поколению «шестидесятников» («детей XX съезда»), историческим контекстом которых, по мнению Мариэтты Чудаковой и Александра Шубина, была эпоха сталинизма, Великая Отечественная война и «оттепель» [Шубин 1996]. В ряду поэтов-детей войны О. Чухонцев занимает особое место: ему удавалось находить «компромисс» в творчестве, который устраивал представителей всех политических движений и групп. Он – выходец из простой семьи, никогда не забывал о крестьянских корнях, потому с трезвой, но довольно трагичной холодностью смотрел на мир и людей, населяющих его. Литературоведы (в частности Валерий Шубинский отмечают отсутствие в творчестве О. Чухонцева художественных особенностей и приемов поэтов Серебряного века. Несмотря на некое сходство с поэзией

И. Бродского, писателю удаётся сохранить самостоятельность [Шубинский 2004].

Особое место в творческом наследии поэта занимает и анализируемая книга стихов «И звук и отзвук», которая представляет собой наиболее полное собрание его стихотворений и поэм, имеющееся на сегодняшний день. Следует отметить, что многие произведения опубликованы впервые. Начать стоит с анализа обложки: цветовую гамму составляют два цвета: слоновая кость (основной цвет) и малиновый (дополнительный, служащий для расставления акцентов, привлечения внимания); единственный элемент, встречающийся на обложке, – жирная малиновая точка. Ее можно трактовать как особый образ-символ: означающий итог творческого пути О. Чухонцева, с одной стороны; с другой – завершение речи, авторского высказывания. Метафорическим является и название книги «И звук и отзвук: из разных книг». Писатель, используя стихи, написанные более чем за полвека поэтической деятельности, создает, по мнению Елены Погорелой, «языковую картину истории» [Погорелая 2020]. На наш взгляд, такая характеристика справедлива. Используя произведения разных лет, О. Чухонцеву удастся создать многоголосье эпохи: с 1960-х по 2020-е годы. Писатель словно прислушивается к звукам сменяющих друг друга десятилетий, обращает внимание и на их отражение – отзвуки, подобно ювелиру, улавливает и сохраняет их, затем – нанизывает друг за другом. Так получается изделие особого великолепия. Каждый звук прошлого, так или иначе находит отголоски в настоящем.

Книга имеет сложную архитектуру: десять глав, разделённых на подразделы. Она построена по хронологическому принципу: девять из них составлено по авторским книгам: от первой книги поэта «Замысел» (1960) до «Гласы и глоссы» (2018), заключительный раздел представлен лирической прозой и двумя эссе о поэзии. Примечательно, что единственное изменение хронологии касается стихотворения «Человек одиннадцатого часа» (2016): оно, расположенное после стихотворений из книги «Гласы и Голосы» (2018), включает серию поэтических произведений, за ним следует финальный раздел. Несложно догадаться, что это стихотворение является особенно значимым для поэта, поскольку изображает амбивалентность людей поколения рубежа

XX–XXI веков: вечно опаздывающих, умеющих постоять за себя; думающих о материальных благах, но не упускающих из вида духовность; ищущих:

*человек одиннадцатого часа,
я ли, ты ли, сколько нас – целая масса,
знающие-незнающие, туго соображающие,
храбрые по незнанию, безъязыко вещающие
о вещах, о которых не имеем и понятия* [Чухонцев 2019: 564].

Такое построение книги позволяет понаблюдать за развитием и изменением творческой мысли автора. Стихотворения, вошедшие в первый раздел книги «Замысел» характеризуются чрезмерной детализацией, бытописательностью, элегичностью настроения лирического героя: *«Весна. По улице прошла / подзагулявшая гармошка, / и белым цветом зацвела / в прохладном подполе картошка»* [Чухонцев 2019: 20]. Автор использует простые неосложненные предложения, что добавляет стихотворениям первых разделов внешней легкости, которая с течением времени теряется, слог О. Чухонцева (вместе со смыслом) тяжелеет, обретает плотность и суггестивность, например, написанное спустя десять лет стихотворение выглядит так: *«На окраине кладбища, где начинается поле, / бродят козы и в редком подлеске дрожит тишина. / Убирают картошку, и тянет ботвой с огородов, / и за каждым пригорком начертана чья-то судьба»* [Чухонцев 2019: 126].

Особое место в творчестве писателя занимает родная сторона, в которой автор прожил первые двадцать лет – город Павловский Посад. Городу посвящена глава «Посад» в книге «Из трех тетрадей» (1976). В предисловии к сборнику «Стихотворения» (1989) О. Чухонцев говорит: *«... и как не повезло мне с днем рождения, так повезло с местом. Павлов Посад <...> был типичным провинциальным городком со своим патриархальным укладом, своей невеликой, но древней историей, смешанным полугородским ландшафтом и сельской простотой и очарованием...»* [Чухонцев 2019: 63]. Именно таким – уютным, теплым, спокойным и безопасным – мы и видим Павловский Посад в творчестве поэта: *«Этот город деревянный на реке / словно палец безымянный на руке; / пусть в поречье каждый взгорок мне знаком / как пять*

пальцев, – а колечко на одном!» [Чухонцев 2019: 570]. Город является фоном, проявляющим и личностные качества лирического героя, его мысли и чувства, их природу.

Описание городского пространства содержит уменьшительно-ласкательные суффиксы, подтверждающие искренность; оно неторопливо, насыщено большим количеством деталей и воспоминаний, имеющих особое значение для автора: *«В нашем городе тишь да гладь, / листья падают на репейник, / в оголённом окне видать, / как неслышно пыхтит кофейник. / Ходят ходики, не спеша поворачиваясь на гире, и, томясь тишиной, душа / глохнет в провинциальном мире»* [Чухонцев 2019: 93].

Если говорить о тематическом своеобразии книги, необходимо упомянуть о наличии большого количества стихотворений о поэтическом предназначении. О. Чухонцев часто подчеркивал, что *«никогда не считал себя профессиональным поэтом, писал по настроению, от случая к случаю, главным образом в отпуске»* [Чухонцев 2019: 570].

Следует заметить, что лирический герой О. Чухонцева весьма близок облику самого автора. Он часто задается вопросом: достоин ли я называться поэтом? Ответ его прост: *«Чтобы осталась хоть горстка, исписывай гору, / гуру один говорил, а я не пишу ничего / и, забиваясь в пещеру (платоновскую), как в нору, / тем и питаюсь, что вижу из сна своего»* [Чухонцев 2019: 451]. Чувствуя бег времени, автор акцентирует внимание на том, что изменился, стал другим, вместе со временем изменилось и восприятие творчества, лирический герой не хочет застрять в обыденности, превратив творчество в поденщину: *«Боюсь не вздора, а рутины, / что ни начну, то с середины / и кончу, верно, чепухой. / Не знаю, время или возраст, / но слышу я не лес, а хворост, / не славий щелк, а хруст сухой»* [Чухонцев 2019: 165].

Мотив рубежности бытия является ключевым, пронизывающим разделы и главы книги. Лирический герой, как и сам автор, с сожалением оглядывается назад, вспоминая детские и юношеские годы, пытается найти ответы на вопросы бытия, но осознаёт, что впереди – непонимание, неизвестность и неизбежный конец, и говорит: *«Уходим – разное или розно. / Уйдем – и не на что пенять. / В конце концов, не так уж поздно / простить, хотя и не*

понять» [Чухонцев 2019: 70]. Озабоченный непониманием лирический герой, переживающий и сомневающийся, неспособный найти ответы на возникающие вопросы, вопрошает: *«Что делать мне, говоруну, / когда мне дома не сидится, / когда проворная синица / торопит позднюю весну?»* [Чухонцев 2019: 89]. В финале стихотворения – признание лирического героя: *«Я сбился с ног и в тишине / руками голову сжимаю / и ничего не понимаю: / – Что делать мне?...»* [Чухонцев 2019: 89]. Будто чувствуя разлад внутреннего и внешнего мира, он подмечает, что границы между праздностью и строгостью, черным и белым стираются, перестают существовать: *«Видит Бог, наше дело труба! / так уймись и не требуй огласки. / Пусть как есть торжествует судьба / на исходе недоброй развязки»* [Чухонцев 2019: 97].

От стихотворения к стихотворению, от раздела к разделу, читатель чувствует изменения в поэтической тональности. От радостного восприятия мира ранних стихов поэт в более поздних стихах постепенно погружается в саморефлексию, самоанализ, переосмысливает основы бытия.

В позднем творчестве О. Чухонцева наблюдается тенденция к «прозаизации» стиха, рифма зачастую отсутствует, речь становится ритмизированной; предложения – длинными, тяжеловесными: *«...стихи, которые снились мне, были о словах, / но не о тех, что слагаются в строки, а о словах-символах, / о чистом смысле – с ним когда-то все и началось, / и они мне снились, но я слишком крепко спал»* [Чухонцев 2019: 496]. За счет этого поэзия кажется личной, интимной, приобретает формат «мыслительного потока» сознания, лишённого притворства. В книге стихов присутствуют стихотворения, лишённые заглавных букв и знаков препинания, например, стихотворения «Из немоты» или *«уходит и уплывает / все уплывает и уходит / вот уже нету дыма одни окурки / а вот и окурков нет только пепельница»* [Чухонцев 2019: 497]. Это подтверждает, своего рода, поточность большинства произведений, вошедших в книгу стихов; стремление автора записать посетившие мысли и поделиться ими, раскрыть читателю.

По мнению Елены Погорелой [Погорелая 2020], О. Чухонцев подводит итог прожитым десятилетиям: 1980-м – поворотному, особенному времени Бердяева, Розанова, Булгакова; 1990-м – ли-

хого времени свободы и распада; 2000-м – эпохе, которая в сборнике «Fifia» (2003) звучит как пронзительное признание в любви; 2010-м – времени сиротливой и старой прозы, по описанию самого автора. Приближающимся 2020-м писатель не дает оценку, не возлагает на них надежд; за завершающимися 2010-ми – тишина. Прежде всего потому, что бывшее находится в кризисе, распадается; это отражается и на форме: во фрагментарном повествовании, в обрывках воспоминаний, отрывках из черновиков, выдержках, оборванных, незаконченных. Глазами лирического героя мы видим, что реальность сложена из мусора и огня: *«в газовых котельнях креативный гул: / из огня и мусора сотворяют сюр; / а вверх соколики со стай соколят, / черные полковники на джипах летят. / [сталинские соколы вскормили соколят, / вот они, соколики, летят на парад.] / синие гусары под снегом лежат, / черные соколики на джипах летят, / летят, летят – в красный каганат...»* [Чухонцев 2019: 497]; все происходящее описывается емким «сюр», олицетворяющим хаос.

Философские мысли автора перемешиваются с бытом, реальностью, в которой пребывает герой; в этот момент он задается вопросом: *«Кто виноват в происходящем?»*: *«судьба ль виновата, жизнь виновата, / что счастье плывёт из рук: / мужчины всегда уходят куда-то, / а женщины режут лук»* [Чухонцев 2019: 536].

Ранее мы говорили об отличительных особенностях сверхжанра – «итоговой» книги стихов – и выделяли следующее: синкретичность (стирание границ между поэзией и прозой), мотив рубежности бытия и сознания, особая тональность при подведении итогов пережитому. Все эти черты представлены в книге О. Чухонцева «И звук и отзвук»: в ней собраны стихотворения разных лет (присутствуют и неизданные ранее произведения), теоретические статьи автора, крупные поэтические жанровые формы; особое место занимает ощущение рубежа, конца, распада.

Таким образом, книгу стихов «И звук и отзвук» можно считать «итоговой». Тема подведения итогов бытию и творчеству пронизывает стихотворения, включенные в сборник, особое значение имеет заголовочный комплекс и обложка книги (точка-символ), все это делает произведение целостным, последовательным, единым и понятным. Если рассматривать «И звук и отзвук» О. Чухонцева как «сверхжанровое образование», можно сказать о том,

что единство формы и содержания позволяет рассматривать данное издание как «итоговую» в тематическом отношении, как подводящую черту творческому пути автора.

Литература

Гудкова, С. П. Особенности развития современной поэтической системы жанров Мордовии (на материале книги стихов К. Смородина «Второе дыхание») / С. П. Гудкова, А. В. Хозяйкина. – Текст : электронный // Вестник угроведения. – 2017. – № 1 (28). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-razvitiya-sovremennoy-poeticheskoy-sistemy-zhanrov-mordovii-na-materiale-knigi-stihov-k-smorodina-vtoroe-dyhanie> (дата обращения: 17.04.2022).

Дарвин, М. Н. Художественная циклизация лирики / М. Н. Дарвин // Теория литературы : в 4-х т. Т. III. Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). – Москва : ИМЛИ РАН, 2003. – С. 467-493.

Измайлов, Н. В. Очерки творчества Пушкина / Н. В. Измайлов. – Ленинград : Наука, 1976. – 340 с.

Мирошникова, О. В. Ансамбль итоговых книг в русской поэзии: проблема метациклизации / О. В. Мирошникова // Европейский лирический цикл. Историческое и сравнительное изучение : материалы междунар. науч. конф. – Москва : Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2003.

Мирошникова, О. В. Итоговая книга стихов в последней трети XIX века: архитектоника и жанровая динамика : монография / О. В. Мирошникова. – Омск : Омск. гос. ун-т, 2004. – 339 с.

Никандрова, О. В. Лирическая циклизация в аспекте исторической поэтики (на материале русской поэзии XVIII–XX вв.) : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Никандрова О. В. – Москва, 2009. – 46 с.

Олег Чухонцев. И звук и отзвук: из разных книг. – М. : Рутения, 2019.

Погорелая, Е. Время одиннадцатого часа. Олег Чухонцев. И звук и отзвук: из разных книг / Е. Погорелая. – Текст : электронный // Знамя. – 2020. – № 11. – URL: <https://znamlit.ru/publication.php?id=7785> (дата обращения: 28.03.2022).

Шубин, А. В. Шестидесятники / А. В. Шубин. – Текст : электронный // Мегаэнциклопедия Кирилла и Мефодия. – URL: <https://megabook.ru/article/> (дата обращения: 23.03.2022).

Шубинский, В. Олег Чухонцев. Фифиа / В. Шубинский. – Текст : электронный // Критическая масса. – 2004. – № 1. – URL: <https://magazines.gorky.media/km/2004/1/oleg-chuhonczev-fifia.html> (дата обращения: 24.03.2022).

**Образ женщины-праведницы в романе Л. Е. Улицкой
«Медея и ее дети»**

Аннотация. В статье рассматривается женский образ Медеи с точки зрения праведности, новаторство современной писательницы в ее создании. Также особое внимание заостряется на описании характера, действий и решений, совершаемых ею. Проводятся параллели с религиозными учениями, дается сравнительно-сопоставительный анализ образу через призму анализа действий остальных персонажей.

Ключевые слова: образ женщины; праведницы; романы; женские образы; русские писательницы; литературное творчество; литературные жанры; литературные сюжеты; литературные образы

Сведения об авторе: Цыганкова Нина Борисовна, студентка Мордовского государственного педагогического университета имени М. Е. Евсевьева (Саранск)

Научный руководитель – д-р филол. наук, проф. Жиндеева Елена Александровна

Tsygankova N. B. (Saransk, MSPU named after M. E. Evseyev)

**The Image of a Righteous Woman in the Novel
by L. E. Ulitskaya “Medea and Her Children”**

Abstract. The article discusses the female image of Medea from the point of view of righteousness, the innovation of the modern writer in its creation. Also, special attention is focused on the description of the nature, actions and decisions made by her. Parallels are drawn with religious teachings, a comparative analysis of the image is given through the prism of analyzing the actions of other characters.

Keywords: the image of a woman; righteous; novels; female images; Russian writers; literary creativity; literary genres; literary plots; literary images

About the author: Tsygankova Nina Borisovna, Student of the Mordovian State Pedagogical University named after M. E. Evseyev (Saransk)

Произведения современной писательницы Л. Е. Улицкой целесообразно отнести к женской прозе. Характерными чертами её произведений являются: насыщенность художественного текста символами. Культура, обычаи и традиции и их носители умело интерпретируются в произведениях.

В системе сюжетообразования в данном случае особо выделяется то, что для автора женский характер неоднозначен. Рассмотрим это на примере образа Медеи Мендес. Противоречивость натуры подчеркивается ее отношением к жизни, умением создавать домашний уют и переносить все жизненные трудности с благодарностью к богу. Она умеет мудро решать житейские проблемы, не ущемляя комфорта близких людей. Писательница воплотила в образе Медеи носителя родовых обычаев и традиций, лик истинной женщины, уделяя особое внимание ее духовным, нравственным качествам.

Вместе с тем, образ Медеи безусловно маркирован. Литературный критик С. Тимина отмечает, что роман Л. Е. Улицкой разительно отличается от традиционного мифа. Автор вступает в полемику с ним и открывает литературе «новую» Медею. Писательница изображает мир при помощи синтеза хаоса и гармонии [Тимина 2003].

Роман Л. Е. Улицкой «Медея и ее дети» – семейная сага, в которой изображены несколько поколений со своими судьбами, нравами, поступками, становящимися началом новой ветки жизненного пути как для главной героини, так и для всей семьи в целом. Стоит отметить, что у Медеи детей не было, но для всех родственников она воплощала образ матери, которая заботится обо всех и живёт во благо других. Многослойность сюжета трактуется воспоминаниями Медеи, событиями и поступками, влекущими за собой определенные последствия: измены мужа – ссора с сестрой, влюбленность Маши и связь Ники с возлюбленным приводят первую к смерти и т. д.

Л. Е. Улицкая заостряет внимание на определенных датах, цифрах, которые не противоречат временным рамкам и несут в себе символ хронологического аспекта семьи в романе.

Именно Медея Мендес становится основным звеном повествования. Эта героиня верная и верующая, в данном контексте данные слова можно считать синонимичными. Она не перестает верить в бога и жить под его началом. Сила ее характера и нравов остается непоколебимой даже после смерти мужа. Целесообразно отметить, что другой герой мог бы опустить руки, перестать верить в божественные силы, но это не Медея. Твердость ее характера, ее принятых решений проявляется в каждом поступке.

Характерным для русской литературы является то, что здесь герои отличаются праведностью: князь Лев Мышкин (Ф. М. Достоевского «Идиот»), монах Зосима (Ф. М. Достоевский «Братья Карамазовы»), Иван Флягин (Н. С. Лесков «Очарованный странник») Матрена Васильевна (А. И. Солженицын «Матренин двор») и другие. Вышеназванные герои отличаются смиренностью, праведнической жизнью (хотя Иван Флягин сначала совершал поступки, которые противоречат этому), которая является нелегкой для них, как правило, писатели для них выбирают тернистый путь формирования характеров. Как и вышеназванные герои, Медея Мендос не боится трудной работы, принимает каждый новый день таким, какой-бы он не был, не осуждает окружающих и не ропщет на судьбу. Но героиня Л. Е. Улицкой отличается тем, что она счастлива, не вызывает жалость, а наоборот, читатель восхищается ею.

Вера и праведность неотделимы друг от друга в данном романе. В процессе прочтения мы узнаем, что Медея обладает даром находить редкие вещи, особенно драгоценность. С точки зрения религии, дар объясняется как награда бога человеку. Не каждого он может наделить какой-либо уникальной способностью, это большая редкость. Ссылаясь на Новый Завет, можно отметить слова святого апостола Иакова, что подтверждает высказанную нами мысль: «Всякое даяние доброе и всякий дар совершенный нисходит свыше, от Отца светов, у Которого нет изменения и ни тени перемены» [Православный портал «Азбука веры»: URL].

Высокий уровень духовности особенно подчеркивается словами Медеи: «Господи, благодарю тебя за все благодеяния твои, за все посылаемое тобою, и дай мне все вместить, ничего не отвергая...» [Улицкая 2002: 115]. Именно эти обращения свидетельствуют о непоколебимости веры героини, ведь поддаваться унынию считается великим грехом.

Анализируя образ Медеи, стоит отметить и ее отношение к судьбе, тесно переплетающееся с религиозным началом. Божья милость проявляется для героини с самого начала, а именно с того, что она одна смогла остаться жить в Крыму. Для героини не бывает случайностей, все несет в себе определенный смысл: «Однажды встреченный человек через многие годы возвращался, чтобы повернуть судьбу, нити тянулись, соединялись, делали

петли и образовывали узор, который с годами делался все яснее» [Улицкая 2002: 11]. Сюжет, композиция и способы создания героев неоднократно автор подчеркивает фатализм. Судьба является связующей нитью поколений.

В своих репликах Медея часто упоминает, что все случится именно так, как велит бог, она сама не смеет выдвигать какие-либо планы и быть абсолютно уверенной в них.

Следующим знаковым элементом становится Псалтирь, а именно факт его появления в руках Медеи. В момент болезни мужа, молодой человек, появившийся на автостанции, передает его мужу Медеи, который как раз собирается ехать на обследование. Автор подчеркивает неутешительность данной поездки, ведь Псалтирь читается по умершим людям. И позже это подтверждается смертью Самуила. Оба героя сочли это божьим знаком: «... она поняла это внятный знак без сомненья: готовься!» [Улицкая 2002: 142].

Лейтмотив веры пронизывает сюжет, и мы достоверно можем сказать то, что она живет «с» богом и «под» богом. Всевышний становится защитником, оберегом, верующим. Старец Иероним Эгинский в своем высказывании: «Предайте все в руки Божьи и не беспокойтесь о будущем. Что будет полезно вам и спасительно, то Господь и пошлет» [Сайт Спасо-Парголовского храма: URL], подтверждает это. Медея абсолютно вверилась богу и умела смиренно ждать на протяжении всего жизненного пути.

В Евангелии от Матфея присутствует такое высказывание: «...любите врагов ваших, благословляйте проклинающих вас, благотворите ненавидящим вас и молитесь за обижающих вас и гонящих вас» [Православный портал «Азбука Веры»: URL]. Медея поступает именно так, что доказывает ее отношение к сестре Сандре. Она не поддерживала общение после ее гнусного поступка, но в душе понимала, что это родной человек и при первом потрясении смогла найти в себе силы поддержать ее, что в очередной раз доказывает ее праведность. Отцы церкви считают это важнейшей добродетелью, когда человек находит в себе моральные силы отпустить обиды и молиться за него.

Контрастным героем в этом плане становится Алик-Большой. Он меняет веру, обуславливая это достаточным видением страда-

ния и сострадания. Герой считает, что выдуманные в голове правильные мысли не могут найти воплощения в жизни. Теперь он ориентируется на науку и те постулаты, которые изложены авторитетными личностями. Для него нет понятия спасение в вере, как у Медеи.

Вдовство Медеи Георгиевны можно считать данью верности мужу и ее принципам. Для нее не существовало других мужчин, она считала, что бог даровал ей такой брак, и она обязана вынести все тяготы и оставаться с честью перед высшими силами и самой собой.

Глубоко верующие люди воспринимают болезнь не как наказание, а попытку что-либо в себе исправить, посмотреть по-другому на события и свою жизнь. Существует в религиозных учениях понятие праздномыслия, трактующееся как житейские раздумья, которые вовлекают в праздность. Но и здесь героиня думает с пользой, направляет «...мысль молитвенно, обращая ее к Господу» [Улицкая 2002: 180]. В первую очередь ее занимает семья, именно ради них она старается молитвой, что для неё является высшим благом для исцеления души.

Религия часто опирается на такие фундаментальные понятия как радость и скорбь. Неотделимость их составляют сущность мира человека, которая является достаточно противоречивой. Эпизод, вязанный со смертью Маши, доказывает это. Великая беда стала началом счастья для героини: она помирилась с сестрой. Оттенки чувств смешивались в героине, амбивалентность подчеркивается и во встрече со священником, который не согласился отпевать Машу. Целью Медеи было соединить земной и небесный мир.

Мы уверены, что практически все творчество писательницы были выявлены аллюзорность относительно Библии и мифологизация античности как первоосновы повествования. Л. Е. Улицкая повторяет мотивы мифа, но не просто привносит новизну, она трансформирует его сюжет, опираясь на знания своих читателей.

Внутри Медеи происходили определенного рода конфликты, которые обострялись с каждым разом все сильнее. Нами определены несколько аспектов:

1. Бог дарует людям те испытания, которые он может вынести. Но причем здесь дети?

2. Почему судьба человека становится канвой для его проб и ошибок?

Стоит отметить, что героиня не осуждает неверность Маши, а только отмечает своё равнодушие к этой страсти, снова ссылаясь на священные писания о «блаженных идиотах».

В романе праведницами один из героев считает Медею и Сандру. Но вторая всегда отмечала, что праведность присуща только Медее, которая не раскрыла секреты своей сестры и не опорочила её честь перед мужем – это еще раз доказывает ее высокие уровень духовности.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что Л. Е. Улицкая трансформирует образ героини-праведницы, вносит новизну в черты характера и жизненные принципы. Факты биографии Медеи показывают ее путь к вере и непоколебимой посмертной праведности.

Литература

Колядич, Т. М. Улицкая Л. Е. Русская проза конца 20 века / Т. М. Колядич. – М. : Изд-во Академия, 2005. – 400 с.

Передайте все в руки Божьи. – Текст : электронный // Сайт Спасо-Парголовского храма. – URL: https://happy-school.ru/publ/mudrye_slova/predajte_vse_v_ruki_bozhi/108-1-0-16712 (дата обращения: 01.05.2022).

Послание Иакова. Глава 1. – Текст : электронный // Православный портал «Азбука веры». – URL: <https://azbyka.ru/bibliia/in/?Jas.1:17&g> (дата обращения: 01.05.2022).

Тимина, С. Ритмы вечности. Роман Людмилы Улицкой «Медея и ее дети» / С. Тимина // Русская литература XX века в зеркале критики : Хрестоматия: для студентов филологических факультетов высших учебных заведений. – М. : Изд-во Академия, 2003. – С. 537-549.

Улицкая, Л. Медея и ее дети / Л. Улицкая. – М. : Эксмо, 2002. – 191 с.

**Сказы П. П. Бажова в культурной жизни Свердловска /
Екатеринбурга II половины XX – начала XXI веков:
театрально-кинематографический аспект**

Аннотация. В статье рассматриваются театральные постановки и кинематографические версии сказов П. П. Бажова и их влияние на культурную жизнь Свердловска / Екатеринбурга II половины XX – начала XXI веков. Анализ проводится, в основном, на материале эпистоляриев писателя.

Ключевые слова: театрально-кинематографический дискурс; театральные постановки; театральное искусство; киноискусство; кинофильмы; сказы; уральская литература; уральские писатели; эпистолярий; литературное творчество; литературные жанры; литературные сюжеты; литературные образы

Сведения об авторе: Ян Юйбин, аспирант Уральского федерального университета им. первого Президента России Б. Н. Ельцина (Екатеринбург)

Научный руководитель – д-р филол. наук, проф. Приказчикова Елена Евгеньевна

Yang Yubing (Ekaterinburg, UrFU)

**The Tales of P. P. Bazhov in the Cultural Life of Sverdlovsk /
Ekaterinburg of the Second Half of the XX – Beginning
of the XXI Centuries: Theatrical and Cinematographic Aspect**

Abstract. The article examines theatrical productions and cinematic versions of P. P. Bazhov's fairy tales and their influence on the cultural life of Sverdlovsk / Ekaterinburg of the second half of the XX – beginning of the XXI centuries. The analysis is carried out mainly on the material of the writer's epistolaries.

Keywords: theatrical and cinematic discourse; theatrical performances; theatrical art; cinematography; movies; tales; Ural literature; Ural writers; epistolary; literary creativity; literary genres; literary plots; literary images

About the author: Yang Yubing, Postgraduate Student of the Ural Federal University named after the first President of Russia B. N. Yeltsin (Ekaterinburg)

Павел Петрович Бажов был не просто знаменитый уральский писатель, но воплощение уральского духа.

Уральский писатель Б. Рябинин отмечал, что популярность П. П. Бажова на Урале была исключительно высока, и объяснял, в чем заключался секрет этой популярности: «...писатель Бажов был близок к народу, все его творчество являлось выражением дум и чаяний народных, концентрировало в себе народную мудрость. Этому способствовало и большое личное обаяние Бажова, его приветливость, которую ощущал всякий, кому хоть раз удалось встретиться с ним» [Рябинин 1978: 280]. Сразу же после смерти писателя в 1950 году возникло выражение «певец Урала» применительно к Павлу Петровичу. Одной из первых это выражение, которое раньше употреблялось по отношению к Д. Н. Мамину-Сибиряку, использовала поэтесса Людмила Татьяничева в очерке «Последний путь», посвященном похоронам писателя, в которых приняли участие 100 тысяч уральцев [Татьяничева: URL].

Уральская поэтесса и историк культуры Майя Никулина в своем предисловии «К читателю», предвещающем «Бажовскую энциклопедию», обращала внимание на исключительную продуктивность созданного Бажовым образа Урала. Она писала: «Созданная писателем региональная мифология воспринимается как испокон веку существующая. Тайная сила, в которую верили уральские рудознатцы и камнерезы, становится реальностью культурного сознания современного человека <...> И гости Урала, и местные жители...воспринимают зеленый цвет малахитового оттенка как исконно уральский» [Никулина 2007: 5].

Еще в большей степени сказы Бажова оказали влияние на театрально-кинематографический аспект жизни Урала и, прежде всего, столицы Среднего Урала Свердловска-Екатеринбурга. Данная традиция начала складываться еще при жизни писателя и нашла отражение в его эпистолярном наследии, которое, по справедливому мнению Н. В. Сапожниковой, является своеобразной матрицей, «служит специфичным функционально-смысловым отражателем личности, ее идентификационным кодом» [Сапожникова 2005: 83].

Как пишет Е. Е. Приказчикова: «В 1-й пол. XX в. театр заменял собой телевидение и интернет, деля славу с молодым кинематографом. Однако фильмов по сравнению театральными постановками было несравненно меньше, они представляли собой

праздничное кушанье людей бажовской эпохи, в то время как театр был “хлебом насущным”, без которого человек того времени просто не мог себе представить свой культурный досуг» [Приказчикова 2019: 120]. Бажов не был исключением в этом ряду. Об этом пишет в своих воспоминаниях об отце младшая дочь писателя Ариадна Бажова-Гайдар: «Театр у нас в семье всегда любили. Хорошо помню свой первый поход в оперный театр. Было мне лет пять или шесть» [Бажова-Гайдар 1978: 74]. Так как Ариадна Павловна родилась в 1925 году, то этот поход в оперный театр мог быть в 1930–1931 годах. Что касается самого писателя, то он был постоянным зрителем Нового городского театра Екатеринбург, открывшегося 29 сентября 1912 года. Еще одно свидетельство дочери, относящееся к дореволюционной эпохе: «Вместе с мамой (Валентиной Александровной Бажовой – Ю. Я.) они много читали, ходили в театры, чаще в оперный» [Бажова-Гайдар 1978: 37]. Уральский писатель Борис Рябинин тоже вспоминает Бажова как увлеченного театралла: «Он аккуратно смотрел все новые спектакли в театрах Свердловска, часто бывал в опере. Нередко придешь на какой-нибудь спектакль, идущий на сцене уже давно и, казалось бы не представляющий особого интереса, и вдруг видишь в первом ряду знакомую бороду, слышишь знакомое покашливание» [Рябинин 1961: 64].

После Октябрьской революции 1917 года фактически в центре Свердловска стали давать постановки сразу пять театральных коллективов. Это Государственный оперный театр им. Луначарского, который был открыт в 1924 году, театр драмы (открыт в 1930 г.), театр музыкальной комедии (открыт в 1933 г.), театр юного зрителя (был основан в 1930 г.) и кукольный театр, который получил самостоятельность от ТЮЗа в 1932 году.

Искренно любя театр, Бажов был членом областной репертуарной комиссии, в обязанности которых входило присутствие на приемке новых спектаклей и написание отзывов о театральном материале. А. Макаров, член данной комиссии, вспоминал высочайший профессионализм писателя в театральных делах: «...здесь, словно в редактируемых им писательских рукописях, П. П. Бажов умел подмечать и солнечные и теневые детали. Но Павел Петрович никогда не прибегал к менторству» [Марков 1961: 327].

Неудивительно, что достаточно требователен был Бажов к театральным и балетным постановкам своих сказов. Тем более, что в таком «театральном» городе как Свердловск сказы Баждва просто не могли не привлечь внимания театральных режиссеров. Как пишет Юлия Матафонова: «Бажовские сказы стали источником вдохновения для всех театров, от драматического и оперного до кукольного» [Матафонова 2007: 407].

Еще в августе 1939 году Бажовым совместно с молодым драматургом Серафимом Корольковым написал пьесу «Малахитовая шкатулка» по мотивам своих сказов. Пьеса была принята к постановке в свердловском ТЮЗе, а уже в октябре 1939 года была показана в Москве на Всесоюзном смотре детских театров. Брали пьесу к постановке и другие театры страны.

Бажов в своих письмах часто выражал опасение, что театральные постановки по его сказам будут иметь лишь региональный, уральский успех. Так, в письме к Е. А. Пермяку от 15 августа 1944 года Бажов, вспоминая постановку «Малахитовой шкатулке» в Свердловском ТЮЗе, писал: «На месте она... нравилась, была поставлена свыше 200 раз. Имелось несколько альбомов с самыми лестными отзывами, а как вышла за пределы области, так ее и раздели догола: снижение образа, примитивность сценического построения и т. д.» [Бажов 2018: 177].

В первый год Великой Отечественной войны Свердловский ТЮЗ принял к постановке пьесу Евгения Пермяка «Ермаковы лебеди» по одноименному сказу Баждва, премьеры которой состоялась 23 марта 1942 года.

После войны Постановления оргбюро ЦК ВКП (б) «О журналах “Звезда” и “Ленинград”» от 14 августа 1946 г. опосредовано ударило по театральным постановкам сказов Баждва. В переписке с первым исследователем своего творчества Л. Скорино Бажов в это время не раз размышляет над проблемой современности/несовременности сказов: «Из боязни ошибиться начнут действовать обычным способом <...> Сказ? Ну, знаете, подальше от всяких сказов! Нам нужна современность! Понимаете? Современность, а не какие-то там посказульки из старины» [Бажов 2018: 365].

При подобном подходе сама постановка сказов Баждва на сцене Свердловского ТЮЗа оказалась под вопросом, что очень огорчало писателя. В том же 1946 году Е. Пермяк представил в

ТЮЗ комедию в 3-х действиях «Серебряное копытце» по мотивам одноименного сказа Бажова. Однако пьеса так и не была поставлена. В письме к Пермяку от 27 декабря 1946 года Бажов писал: «Они же теперь занимаются исключительно современной тематикой. Точнее, ищут ее. “Серебряное копытце” не то, что им надо» [Бажов 2018: 465]. Пьеса Евгения Пермяка была поставлена в 1955 году в Московском областном театре уже после смерти П. П. Бажова.

«Несвоевременной» оказалась после войны и ТЮЗовская «Малахитовая шкатулка», о чем Бажов с обидой писал Е. Пермяку: «Слышал, что недавно шел разговор о возобновлении “Малахитовой” <...> Чего проще: пьеса есть, музыка готова, в коллективе многие не прочь пройти по знакомому, но отвергли не по качеству пьесы, а по несвоевременности материала» [Бажов, 2018: 465]. В качестве примера «своевременного материала» Бажов называл пьесу Маргариты Алигер «Сказка о правде» 1944 года, посвященную подвигу Зои Космодемьянской.

Зато в 1946 году сказы Бажова привлекли внимание кукольных театров, от которых, в силу их специфической аудитории, не так строго требовали современной тематики спектаклей. В этом году Свердловский кукольный театр принял к постановке пьесу «Сказы старого Урала» (по сказам Бажова «Синюшкин колодец» и «Золотой волос»). Впоследствии «Сказы...» показал и Московский кукольный театр. В марте 1947 году писатель посмотрел московскую постановку «Сказов...» и одобрил ее. В беседе с будущим исследователем своего творчества, Михаилом Батиным, Бажов выразил убеждение, что кукольный театр «может давать очень серьезные вещи», несмотря на то, что кукла всегда является некоторым преувеличением, «маской», которая может быть очень выразительной.

В 1940-е гг. бажовские сказы заговорили со зрителем и языком балета. 5 августа 1944 года в Свердловском театре оперы и балета им. А. В. Луначарского был поставлен балет «Каменный цветок». Балет был создан композитором А. Г. Фридлендером на либретто И. И. Келлера. В письме к Е. А. Пермяку от 15 августа 1944 года Бажов выражал свои сомнения относительно балета. Он писал: «...считают, что успешно, но для меня это сплошной укор – не ходил на репетиции и не вмешался там, где можно было исправить, а теперь это стало почти невозможно <...> а в балете ведь

еще имеется возможность говорить разные маловразумительные слова о мажорных и минорных гаммах, о свисании плеч, о мягком носке и повернутой пятке. Попробуй – разберись! А вообще-то не очень высок театральный потолок. Не то выходит, что хотелось бы видеть» [Бажов 2018: 177]. Единственное, что радует и удивляет Бажова, «это возможность при переходе от быта к фантастике и от фантастики к быту смело менять краски <...> а если это сделать с горением, так может получиться вовсе по-хорошему» [Там же]. Тем не менее, основные партии в балете исполняли очень талантливые артисты: Н. Орешкевич танцевал мужественного Данилу, а К. Кузьмичева поэтичную и женственную Катерину. Еще при жизни Бажова, в мае 1949 года, балет «Каменный цветок» был поставлен в Пермском театре оперы и балета. А в феврале 1954 года, к 75-летию уже умершего к тому времени писателя, Сергей Прокофьев поставил на сцене Большого театра в Москве свой балет «Сказ о каменном цветке», что стало символом всероссийского признания творчества уральского писателя.

Особое внимание Бажова вызывала экранизация его сказов. В 1946 году режиссер Александр Птушко снял по сказам Бажова фильм «Каменный цветок». Это был первый полнометражный советский фильм, снятый на многослойной цветной пленке. Снимать фильм по сказам Бажова Птушко хотел на «Мосфильме» еще в 1941 году. Свидетельством этому стало письмо Бажова И. Б. Астахову от начала октября 1940 года: «Увидеть на экране, да еще в цветном фильме, наши уральские сказы – моя давняя мечты» [Бажов 2018: 124]. Однако вмешалась война, и Птушко вернулся к своему замыслу лишь через 5 лет.

Роль Данилы Мастера играл Владимир Дружников, в роли Хозяйки Медной горы снялась Тамара Макарова. На роль Екатерины была приглашена студентка ВГИКа 17-летняя Екатерина Деревенщикова, которая еще в школьные годы сыграла роль Женьки в фильме «Тимур и его команда» (1940). На примере этой юной актрисы Бажов рассуждает в письме к А. В. Астафьеву о необходимости играть юных героев юным же актерам для придания достоверности происходящему. Он пишет: «...попробуй кто-нибудь из самых именитых заменить эту девушку в поцелуйном обряде. Тут ее данные подошли настолько, что зритель уносит это как незабываемый образ целомудренной русской невесты, которая

впервые на людях целует своего жениха и делает это без жеманства, без театральности и кокетства, с большой серьезностью и в то же время с внутренней стыдливостью <...> Дяди и тети по пятьдесят пускают в ход весь свой опыт, чтоб изобразить юношей и девушек, но им все-таки никто не верит» [Бажов 2018: 379].

Бажов посмотрел фильм еще до его официального выхода на большой экран на киностудии Мосфильм в Потылихе. В письме от 23 марта 1946 года он писал поэту А. А. Суркову: «Оба режиссера Птушко и Слободник украинцы, съемка павильонная, известная доля украинизации здесь неизбежна, но фильм мне все-таки понравился: хорошо донесена основная идея сказа, а расцветка и звучание, на мой взгляд, прекрасны <...> С нетерпением жду оценки в печати» [Бажов 2018: 328]. Фильм вышел на экраны СССР 28 апреля 1946 года и сразу стал лидером проката, так как режиссерам удалось снять «масштабную, сияющую всеми цветами радуги киносказку с элементами феерии» [Кириллов 2007: 489]. Только в 1946 году его посмотрели 23 миллиона 170 тысяч зрителей. Представленный на Каннском фестивале, фильм получил специальный приз жюри «За лучший цветной фильм». Фильм купили для показа в США, Франции, Швеции, Финляндии, Германии. Не без гордости Бажов писал А. В. Астафьеву: «успех незаурядный. Идут смотреть не по одному разу не только дети, но и взрослые. Смотрится охотно не только на Урале, но и по таким местам, где уральская тематика никак не популярна. Достаточно сказать, что в Праге фильм шел 8 недель» [Бажов 2018: 378].

В 1947 году «Каменный цветок» был удостоен Сталинской премии в области литературы и искусства I степени. Казалось бы, Бажов должен был быть доволен. Тем более на Урале, в Свердловске, картина в 1946 году шла вне обычного порядка. Оба кинотеатра, куда поступили цветные копии фильма, ухитрялись давать по 10 (!) сеансов в день: с 8 ч. 3 мин. утра до 3 ч. ночи (из письма к А. М. Слободнику от 30 мая 1946 года).

Тем не менее в своих письмах он снова и снова возвращается к фильму, критикуя его различные аспекты. Во многих своих письмах 1946 г. А. А. Суркову, А. В. Астафьеву, В. П. Бирюкову Бажов отмечает неизбежную «украинизацию» своего «Каменного цветка», создаваемого украинцами – режиссерами (А. Птушко и А. Слободник) в условиях павильонной съемки, без выезда на

«уральскую» натуру. Правда, справедливости ради надо сказать, что режиссеры на Урале все же были. В письме к В. В. Данилевскому, написанному в начале июля 1945 года, он сообщает, что создатели фильма прилетели на короткий сорок на Урал: «третий день не могу добиться, чтоб им дали машину для поездки в Ревду и Дегтярку. О Полевском даже не мечтаю» [Бажов 2018: 248]. Причина такого отношения к московским режиссерам проста: крайне малочисленный автомобильный парк Свердловска, что Бажов характеризует как «сплошная гнусность».

В письме к Е. А. Пермяку от 12 мая 1946 года он впервые сетует на потерю «уральского» колорита в картине, называя «неуместной» деревенскую ярмарку, на которой торгуют камнерезными изделиями [Бажов 2018: 338]. В письме к А. В. Астафьеву Бажов жалуется на подростков в «гуцульских» костюмах, на появление в кадре жалкой «мельничной плотинки» «вместо плотины наших заводских прудов» [Бажов 2018: 378]. В письме к В. П. Бирюкову отмечается, что артисты в фильме «там не то что акают, а порой “такось змовляют, що у голови гуденьє” – жарят по-украински» [Бажов 2018: 383]. Единственным успокоением для Баждова был тот факт, что уральские зрители даже не заметили «украинизации» картины, включая отсутствие уральских пейзажей. Об этом Бажов пишет А. М. Слободнику 30 мая 1946 года.

Понимая, что А. Птушко прежде всего мультипликатор, который привык возиться с «раскрашенными куклами», Бажов все же винит его за недостоверность образов фильма: «вот что шкатулка сделана так, что ее нельзя показать первым планом – это его вина, которую, впрочем, легко переложить на художников: не дотянули, не смогли, как и цветок» [Бажов 2018: 341]. Тема шкатулки поднимается и в письме к А. В. Астафьеву от 4 августа 1946 года: «Согласен, что шкатулка не дотянула, а подарок хозяйки горы Кате просто ужас: чуть ли не из пластмассы ширпотреб самого дешевого качества [Бажов 2018: 377].

Но, несмотря на это, в целом Бажов был доволен первым кинематографическим опытом, написав в письме Е. А. Пермяку: «Но все же лучше сказать “Все-таки что-то получилось, не очень скучное на серьезную тему”, а не <...> “Испортили такую тему!”, “Разве это Урал?”, “В сказах куда сильнее” и т. д.» [Бажов 2018: 342].

Разумеется, и после смерти писателя театрально-кинематографический дискурс его сказов оказывал большое влияние на культурную жизнь региона. Так, в 1955 году Свердловский театр музыкальной комедии показал жителям уральской столицы и гостям спектакль «Марк Береговик» по сказу «Марков Камень». Стихи для спектакля были написаны замечательной уральской поэтессой Еленой Хоринской. Этот спектакль был первой музыкальной комедией на уральском материале. Через два года спектакль показали в Москве, где он был удостоен диплома 1-й степени и звания лауреата на Всесоюзном фестивале драматических и музыкальных театров, ансамблей и хоров. В 1978 году к теме бажовских сказов обратился Свердловский государственный драматический театр, создав музыкально-драматический спектакль «Малахитовая шкатулка». Спектакль стал важным культурным событием в жизни региона, показав зрителям как манящую загадочность мира Хозяйки медной горы, так и многообразную жизнь уральцев, начиная от тяжелой работы «в горе» и кончая нравственными аспектами бытия, воплощением которых в сказе выступают две женщины: Татьяна и Настасья. Не забытым оказался и мир уральских «хозяев жизни», бар и приказчиков, изображаемых в ярко выраженном сатирическом и гротескном ключе.

Вернулись спектакли по сказам Бажова и на сцену ТЮЗа. К 135-летию со дня рождения писателя в 2014 году на сцене ТЮЗа был поставлен спектакль «Тайные сказы о золоте» (по сказам «Синюшкин колодец» и «Голубая змейка»). Режиссеру-постановщику спектакля О. Гетце удалось в полной мере перенести на сцену нравственную дидактику аурумических сказов Бажова, заключающуюся в том, что на Урале ценностью представляют не само золото и самоцветы, но люди, преодолевающие искушение и соблазн богатства.

Что касается экранизации произведений Бажова, то нельзя не отметить прекрасную работу советских художников-мультипликаторов: В. И. Фомина, А. В. Голощука, И. Н. Резникова, Г. Сокольского, И. Ковальской. В 1970-е – начало 1980-х гг. они порадовали не только уральских, но и всех советских детей мультипликационными фильмами «Синюшкин колодец» (1973), «Медной горы Хозяйка» (1975), «Малахитовая шкатулка» (1976), «Каменный цветок» (1977), «Серебряное копытце», «Подаренка» (1978)

(по сказу «Серебряное копытце»), «Горный мастер» (1978), «Золотой волос» (1979), «Травяная западенка» (1982).

Свердловская киностудия два раза обращалась к тематике сказов Бажова. В 1968 году был снят полнометражный цветной научно-популярный фильм с игровыми элементами «Сказы уральских гор». В игровых сценах «Сказов...» перед зрителями помимо Хозяйки Медной горы и Данилы-мастер появлялись Федюнька и дед Ефим, герои сказа «Огневушка-поскакушка». В начале XXI века, в 2002 году, на Свердловской киностудии был поставлен художественный фильм «Тайная сила» по мотивам сказов Бажова. Композиционной спецификой фильма было использование приема «путешествия во времени», когда потомки героев Бажова уже в наше время встречаются с героями уральской мифологии, «тайной силой» прошлого: Хозяйкой Медной Горы, великим Полозом. Благодаря этой встрече они по-новому начинают смотреть на историю Урала, пытаются разгадать секреты древних мастеров.

Разумеется, обращались к сказам Бажова и столичные киностудии. В 1976 году режиссер Константин Ершов снял фильм «Степанова памятка» по сказам «Малахитовая шкатулка», «Каменный цветок», «Медной горы хозяйка», «Горный мастер». «Степанова памятка» – дочь Степана-рудознатца Танюшка, как две капли воды похожая на Хозяйку Медной горы, носящей имя Ксения, которая открывает Степану мир «души камня».

В 1978 году по сказу «Синюшкин колодец» был снят короткометражный художественный фильм режиссером Михаилом Шаровым. Фильм посвящен взаимоотношениям Илюхи-старателя с вечно старой и вечно молодой Синюшкой, в результате чего он понимает, что счастье не в богатстве и деньгах, а в доброте и любви.

В 2007 году режиссер Владимир Макеранц снял фильм «Золотой полоз» по аурумическим сказам Бажова. В центре внимания режиссера испытание нравственных качеств людей, живущих в уральской деревне старателей и ведущих поиск драгоценного металла, его полновластным хозяином и распорядителем Великим Полозом.

В 2009 году по мотивам сказов Бажова был снят фильм «Книга мастеров». Каменная княжна фильма имеет в качестве своего прообраза Хозяйку Медной горы, но не ее любит Иван, а свою верную возлюбленную Катю.

В своем «Слове о П. П. Бажове» Майя Никулина, говоря об уроках Бажова, отмечала, что «они остаются насущными и приобретают со временем совершенно неожиданное значение <...> Его пребывание среди нас позволило увидеть и понять, кого и за что мы признаем своим духовным руководителем, притом совершенно безмучительно, уважая и оберегая тайну его непохожести на других. Он и ушел с этой тайной, не вписавшись ни в какие литературные школы и направления, и продолжает быть сам по себе, словно в могучем ряду великих книг кем-то оставленная маляхитовая шкатулка» [Никулина 2007: 9]. Именно она и в XXI веке остается важнейшим культурным достоянием Урала.

Литература

Бажова-Гайдар, А. П. Глазами дочери / А. П. Бажова-Гайдар. – М. : Советская Россия, 1978. – 193 с.

Бажов Павел Петрович Письма. 1911–1950 / сост. Г. А. Григорьев, Л. С. Григорьева ; науч. ред. М. А. Литовская. – Москва ; Екатеринбург : Кабинетный ученый, 2018. – 688 с.

Кириллова, Н. Экранизация произведений П. П. Бажова / Н. Кириллова, Ю. Матафонова // Бажовская энциклопедия. – Екатеринбург : Изд-во «Сократ» ; Изд-во Уральского университета, 2007. – С. 489-490.

Макаров, А. Уральский самоцвет / А. Макаров // Павел Бажов: Воспоминания о писателе. – М. : Советский писатель, 1961. – С. 323-334.

Матафонова, Ю. Театр в жизни и творчестве П. П. Бажова / Ю. Матафонова // Бажовская энциклопедия. – Екатеринбург : Изд-во «Сократ» ; Изд-во Уральского университета, 2007. – С. 405-410.

Никулина, М. К читателю / М. Никулина // Бажовская энциклопедия. – Екатеринбург : Изд-во «Сократ» ; Изд-во Уральского университета, 2007. – С. 5-8.

Никулина, М. Слово о П. П. Бажове / М. Никулина // Бажовская энциклопедия. – Екатеринбург : Изд-во «Сократ» ; Изд-во Уральского университета, 2007. – С. 9-18.

Приказчикова, Е. Е. Свердловский театр юного зрителя в эпистолярных П. П. Бажова 2-й половины 1940-х гг. / Е. Е. Приказчикова // Искусство театра: Вчера. Сегодня. Завтра. Вып. 10 : сб.

статей / под ред. проф. В. Г. Бабенко. – Екатеринбург ; Москва : Кабинетный ученый, 2019. – С. 120-128.

Рябинин, Б. По следам легенды / Б. Рябинин // Павел Бажов: Воспоминания о писателе. – М. : Советский писатель, 1961. – С. 19-73.

Рябинин, Б. По следам легенды / Б. Рябинин // Мастер. Мудрец. Сказочник. Воспоминания о П. Бажове. – М. : Советский писатель, 1978. – С. 264-306.

Сапожникова, Н. В. «Авторский голос» как элемент эпистолярно-историософской репрезентации личности (на материалах XIX века) / Н. В. Сапожникова // Известия Уральского государственного университета. – 2005. – № 34. – С. 81-89.

Татьяничева, Л. Последний путь. Очерк / Л. Татьяничева. – Текст : электронный // Южный Урал. Литературно-художественный альманах. – 1951. – № 5. – URL: <https://clib.me/b/353976-pavel-petrovich-bazhov-yuzhnyi-ural-n-05/read> (дата обращения: 25.04.2022).

ЭТНОСОЦИОКУЛЬТУРНЫЕ АСПЕКТЫ **ИЗУЧЕНИЯ ЯЗЫКА**

УДК 821.161.1-343.4(Бажов П. П.):81'255.2

Азимова З. Н. (Кыргызстан, Бишкек, БГУ им. К. Карасаева)

Особенности перевода сказа П. П. Бажова «Хрустальный лак» на кыргызский язык

Аннотация. В статье рассматривается проблема перевода и сохранения ее эмоционального состояния. В статье представлен анализ перевода сказа П. П. Бажова «Хрустальный лак», в ходе которого рассматриваются особенности языка автора и выделяются основные переводческие приемы и способы передачи экспрессивной и просторечной лексики произведения, а также уникального авторского стиля писателя.

Ключевые слова: метафоры; художественные тексты; сказы; уральская литература; уральские писатели; литературное творчество; литературные жанры; литературные сюжеты; литературные образы; переводная литература; художественный перевод; переводческая деятельность

Сведения об авторе: Азимова Замана Нарынбековна, студент Бишкекского государственного университета им. К. Карасаева (Кыргызстан, Бишкек)

Научный руководитель – канд. филол. наук, доц. Ниязалиева Рахат Анарбековна

**Azimova Z. N. (Kyrgyzstan, Bishkek,
BSU named after K. Karasaev)**

Features of the Translation of P. P. Bazhov's Tale on "Crystal Varnish" into the Kyrgyz Language

Abstract. The article deals with the problem of translation and preservation of her emotional state. The article presents an analysis of the translation of P. P. Bazhov's tale "Crystal Varnish", during which the author's language features are considered and the main translation techniques and methods of conveying the expressive and vernacular vocabulary of the work, as well as the unique author's style of the writer are highlighted.

Keywords: metaphors; artistic texts; tales; Ural literature; Ural writers; literary creativity; literary genres; literary plots; literary images; translated literature; literary translation; translation activities

About the author: Azimova Zamana Narynbekovna, Student of the Bishkek State University named after K. Karasaev (Kyrgyzstan, Bishkek)

Павла Петровича Бажова обычно называют волшебником, народным мудрецом и сказочником. Сам же он говорил, что является «всего лишь исполнителем» [Блажес 1982: 3], и считал истинным творцом народ. В своем творчестве писатель изображал быт простых людей, их образ жизни и мысли, ценности и традиции. Читая его сказы на языке оригинала, мы погружаемся в ту действительность, начинаем чувствовать «необыкновенную стилевую энергию автора, эстетику русского языка с удивительной легкостью и, одновременно, с блестящей выдумкой и словесной игрой» [Эйдинова 2003: 40].

В его произведениях перед читателем предстает не только удивительная природа Уральского региона, но и сам уральский человек. По мнению некоторых исследователей творчества писателя, изучение характера жителя Урала начинается со знакомства с бажовскими сказами.

Манера, в которой они написаны, также является привлекательной. Их язык, далекий в определенной мере от современного, тем не менее сохраняет особенности уральского говора, характерного для нас и в настоящее время. Многие разговорные и просторечные слова и обороты, полные экспрессии, вполне возможно услышать и сегодня у людей старшего поколения и деревенских жителей.

Неповторимый стиль П. П. Бажова, знакомый многим из нас с раннего детства, кажется, едва ли возможным передать на другие языки для того, чтобы познакомить зарубежных читателей с необыкновенной душой уральского мастера. Тем не менее, несмотря на всю сложность перевода подобного жанра в целом и работ данного автора в частности, в настоящее время сказы переведены более чем на 80 языков.

В данной статье на примере анализа перевода сказа «Хрустальный лак» рассматриваются основные способы передачи специфической лексики бажовского сказа на кыргызский язык, такие как перевод архаизмов и историзмов, реалий и профессиональной лексики горных мастеров, просторечных элементов и особенностей словообразования, а также намеренного нарушения языковых норм. Прежде всего, стоит отметить, что сказ как литературный жанр уникален и характерен для русской литературы, однако до возникновения киргизской письменности литература

киргизов развивалась в форме устного творчества. Существовала традиция устной киргизской народной поэзии, начиная от лирики и заканчивая эпосом. Из киргизских поэтических произведений известны пастушеские («Бекбекей») и любовно-лирические песни («Секетбай», «Кюйгон»), кошок (плачи), пословицы и поговорки, сказки, эпосы («Курманбек», «Кедейхан», «Кожожаш», «Сарынжи-Бокей», «Олджобай и Кишимджан», «Эр-Тештюк», «Жаныл Мырза») и другие.

Исследователи этого феномена сходятся во мнении, что стилистика речи повествователя сказа не совпадает с современной литературной нормой, но схожий жанр определяется как «произведение устного народного творчества о событиях прошлого или современности, в котором повествование ведется от лица рассказчика» [Евгеньева 1999: 257]. Для сказа всегда характерен тип повествования, подражающий фольклорному стилю, т. е. содержащий в себе специфическую интонацию, стилизирующий устную речь рассказчика, а также живую речь простого народа. Статья посвящена переводу текста рассказа П. Бажова с русского на кыргызский язык.

Исследование бажовских сказок выявило частое появление диалектного и разговорного языка, что является отклонением от литературной нормы. Подобные отклонения вызваны стремлением автора сохранить местный уральский язык, сделать речь персонажей более красочной и достоверной, а текст – выразительнее. В результате перед переводчиком встают определенные задачи: следовать стилю и сохранить специфику оригинальной сказки, воссоздать ее на иностранном языке таким образом, чтобы переводимый текст мог воздействовать на иностранного читателя аналогично произведенному. по исходному тексту на родной читалке. Особенно трудно передать русские реалии времен Старого Урала, отраженные в авторских социокультурных комментариях.

На рынке перевода преобладает спрос на двусторонний перевод.

Отметим, что качество перевода с родного языка на иностранный и качество перевода с иностранного языка на родной несколько различаются.

При переводе с иностранного языка на родной итоговый (переведенный) текст получается более связным, единым, правильным, чем при переводе на иностранный язык. Зато не исключены

ошибки и недопонимание на этапе восприятия исходного иностранного текста, поскольку при самом высоком

уровне знания иностранного языка все-таки воспринимается он не так полно и надежно, как родной.

Анализируя переводы с кыргызского- и русскоязычных художественных текстов, мы нередко сталкивались с ситуацией, когда отсутствие или несовпадение каких-либо грамматических форм в языке оригинала или перевода вызывало у переводчика профессиональные трудности. В рамках деятельностной теории перевода это явление получило название актуализации грамматических категорий в переводе [Блажес 1982: 15], т. е. переводческой трудности, вызванной несовпадением грамматических категорий в разных языках. Стараясь создать свой собственный поэтический язык, авторы шедевров мировой литературы прибегают к всевозможным стилистическим приемам, которые, нарушая экспектации читателя, пробуждают у него рефлексии и участвуют в образовании новых смыслов художественного текста. Эти рефлексивные трудности и порождаемые ими смыслы должны транслироваться в переводе, что зачастую становится невозможным из-за отсутствия в принимающем языке эквивалентов грамматических категорий языка оригинала.

Неповторимый стиль П. П. Бажова, знакомый многим из нас с раннего детства, кажется, едва ли возможным передать на другие языки для того, чтобы познакомить зарубежных читателей с необыкновенной душой уральского мастера.

Сказы Бажова являются образцовыми с позиции жанра. С первых же строк его сказов мы можем увидеть, что повествование ведется от первого лица: «Наши старики по Тагилу, да по Невьяску тайность одну знали». Речь рассказчика содержит: просторечные элементы (подивился, коли, несмышлениши, несподручно, махонькая, гляди и т. д.); уменьшительно-ласкательные суффиксы (лачок, легонько, мяконько и т. д.). Кроме того, в качестве особенности бажовских сказов можно выделить и наличие огромного количества реалий, историзмов и архаизмов, позволяющих воссоздать обстановку того времени (прижму, урядника, спозаранку, дескать, с пригоршни, белесые, рванинка, вальцов и

др.). В некоторых сказках можно выделить и наличие профессиональной лексики уральских мастеров (старатели, артелка, бывальцев, не чурается подъехать, якшаются и пр.).

Принимая во внимание вышеперечисленные лингвистические особенности сказов П. П. Бажова, рассмотрим перевод сказа «Хрустальный лак». Например: Дело по видимости простое. Масселе жөнөкөй көрүнөт. Ремесло занятное и себе не в убыток, а вовсе напротив. Прибыльное, можно сказать, мастерство. Кол өнөрчүлүк көңүл ачуу жана жоготуу эмес, тескерисинче. Пайдалуу, чеберчилик деп айтууга болот.

В данном сказе можно и выявить ряд намеренных нарушений, позволяющих Бажову передавать интонации устного рассказа. Во-первых, неправильное словообразование, которые выражается в не характерном сочетании частей слова: например, пристрожить, что переводится на кыргызский тиркөө, или путем замены но схожи по смыслу. Например: Ну, конечно, ежели царской водкой либо купоросным маслом капнуть – дырка будет. Тут не заспоришь, потому как против них не то что лак, а чугун и железо выстоять не могут. Ооба, албетте, бир тамчы падыша арак же купорос (vitriol) майын таштасаңыз, тешик пайда болот. Бул жерде сиз талаша албайсыз, анткени лак гана эмес, чоюн жана темир аларга каршы тура албайт.

Taking into account the above linguistic features of the tales of P. P. Bazhov, consider the translation of the tale “Crystal Lacquer”, For example: The case is apparently simple. The problem seems simple. The craft is interesting and not to kill yourself, but quite the opposite. Profitable, one might say, skill. Craft is not entertainment and loss, just the opposite. We can say that this is a useful skill.

In this tale, it is fashionable to turn out ridges of intentional insults, allowing Bazhov to convey the intonation of an oral story. Firstly, the incorrect inflection, translated is expressed in the non-character in the composition of the parts of the word: for example, to attach, which goes into Kyrgyz to attach, or by replacing but go according to the smud. For example: Well, it’s over, if you drop royal vodka or vitriol oil, there will be a hole. You can’t clog it up here, because it’s not like varnish against them, but iron and iron can’t act against them. Yes, of course, if you drop a drop of royal vodka or vitriol (Ice), you will get

a hole. Here you cannot argue, because not only varnish, but also cast iron and wrought iron cannot resist them.

Вывод

Таким образом, сопоставляя кыргызский перевод сказа «Хрустальный лак» с его оригинальной версией на русском языке, можно сделать вывод о том, что потеря стиля, характерного для жанра сказа, неизбежна.

При всем стремлении переводчика передать лингвистические особенности оригинала, перевод в подавляющем большинстве случаев сводится к описательному (использовался при переводе реалий, архаизмов, историзмов, профессиональной лексики), реже к генерализации, конкретизации значения, нехарактерной для языка перевода инверсии членов предложения.

Литература

Блажес, В. В. П. П. Бажов и рабочий фольклор / В. В. Блажес. – Свердловск : Изд-во Урал. ун-та, 1982. – 104 с.

Словарь русского языка : в 4 т. Т. 4 / под ред. А. П. Евгеньевой. – 4-е изд. – М. : Рус. яз. ; Полиграфресурсы, 1999. – 800 с.

Шмид, В. Нарратология / В. Шмид. – М. : Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.

Создание эффекта будущего времени путем комбинации полусуффиксов 了 (le)

Аннотация. Во всех языках существуют свои средства реализации будущего времени. В китайском языке в силу отсутствия словоизменения нет никаких морфологических показателей времени, но комбинация полусуффиксов 了 (le) может указывать на завершение одного процесса до начала другого в будущем. Временной промежуток, возникающий между первым и вторым процессом в будущем, будем называть эффектом будущего времени. Следовательно, мы рассматриваем комбинацию данных полусуффиксов как синтаксическое средство создания эффекта будущего времени в китайском языке. Проанализированы 44 054 фрагмента текстов словаря БКРС, выявлено 18 случаев создания эффекта будущего времени.

Ключевые слова: китайский язык; синтаксис китайского языка; будущее время; суффиксы; полусуффиксы; эффект будущего времени

Сведения об авторе: Гибкий Павел Валерьевич, магистрант Минского государственного лингвистического университета (Беларусь, Минск)

Научный руководитель – д-р филол. наук, проф. Гордей Александр Николаевич

Gibky P. V. (Belarus, Minsk, MGLU)

The Future Tense Effect Creation by the Means of Semi-Suffixes 了 (le) Combination

Abstract. All languages have their own means of expressing the future tense. In Chinese, due to the lack of inflections, there are no morphological indicators of time, but the combination of the semi-suffixes 了 (le) can express the completion of one process before the beginning of another in the future. The time gap that occurs between the first and the second processes will be called the future tense effect. Consequently, we consider the combination of these semi-suffixes as a syntactic means of the future tense effect creation in Chinese. 44 054 fragments of the BKRS dictionary texts were analyzed, 18 cases of the future tense effect creation were identified.

Keywords: Chinese; Chinese syntax; future time; suffixes; semi-suffixes; future tense effect

About the author: Gibky Pavel Valerievich, Master's Degree Student of the Minsk State Linguistic University (Belarus, Minsk)

Введение. Актуальность данного исследования обусловлена важностью исследования китайской грамматики, и, в частности, временных отношений в китайском языке. Как утверждал С. Е. Яхонтов, «без грамматики не может быть языка и без изучения грамматики не может быть изучения языка» [Яхонтов 1957: 374].

Цель исследования – установить роль полусуффиксов 了 (le) в создании эффекта будущего времени в китайском языке.

Если говорить о важности исследования китайской грамматики, с одной стороны, китайское языкознание относится, по разным оценкам к III в. до н. э. – III в. н. э. (в этот период был написан труд «Фаньянь» (方言) Ян Сюна (扬雄) и др.) [Щичко, Радус, Абдрахимов 2015: 30-36]. С другой стороны, первый научный труд по китайской грамматике «Ма ши вэнь тун» был написан Ма Цзяньчжунем только в 1898 году [Ма Цзяньчжун 2010]. Следовательно, изучение грамматики китайского языка как научной дисциплины началось сравнительно недавно.

Что касается важности изучения временных отношений в китайском языке, как утверждала Е. С. Кубрякова, набор базовых, онтологических понятий («вещь», «место», «время» и т. д.) [Кубрякова 1997: 13], предложенный Р. Джекендоффом [Jackendoff 1983: 189], практически не изменился. Следовательно, время остается базовой, онтологической категорией, которая имеет те или иные средства выражения в большинстве языков мира. В китайском языке, в силу отсутствия морфологии, отсутствуют служебные знаки, обозначающие временные отношения, но эффект временных отношений может создаваться комбинациями служебных знаков (полусуффиксов 了 (le)).

Методологической базой исследования служит комбинаторная семантика – лингвистическая дисциплина, которая занимается изучением отображения языком динамики ролей индивидов в событии [Гордей 2019: 13]. Под индивидом понимают отдельную сущность в выделенной модели мира» [Гордей 2005: 34]. Кроме того, важными для нашей работы являются следующие термины комбинаторной семантики: «Знаки алфавита синтаксиса – вспомогательные средства синтаксиса (предлоги, после-

логи, союзы, частицы и проч.), служащие для соединения составных частей языковых структур» [Гордей 2008: 20]. «Ёгены – номинативные единицы, называющие качества предметов и процессы, в которых они участвуют – постоянные и переменные признаки субъектов и объектов» [Гордей 1998: 36].

Обсуждение. Как считала И. С. Аксенова, категорию времени определяют «абсолютно-временные значения, показывающие локализованность события на оси времени» [Аксенова 1997: 4]. По признаку локализованности события на оси времени традиционно выделяют прошедшее, настоящее и будущее время. В этой связи Р. Лангакер утверждал, что линию времени можно представить в виде цилиндра, движущегося из прошлого в будущее [Langacker 2008: 277].

Если рассматривать будущее время с позиций когнитивной лингвистики, данная категория «включает в себя ... процесс, описываемый глаголом, и возможность реализации этого процесса в будущем» [Иванов 2015: 60].

В каждом языке обозначения будущего времени имеют свои особенности. В китайском языке «отсутствует морфология, если под морфологией понимать словоизменение» [Гордей 1998: 20], «нет общепринятой классификации категорий глагола» [Гибкий 2021: 67], поэтому отсутствуют морфологические показатели будущего времени, но существуют обозначения суперпозиции процессов («один процесс предшествует другому»). Более того, несмотря на то, что китайский относится к сино-тибетской семье, китайской ветви [Гурулева 2019: 11], в нем, как и в языках индоевропейской семьи, существуют средства реализации временных отношений. Временной промежуток, возникающий между двумя завершёнными процессами в будущем, будем называть эффектом будущего времени. С целью анализа данной разновидности эффекта временных отношений в китайском языке, мы используем термин «темпоральная конъюнкция «и затем» (один процесс в событии предшествует другому) [Гордей 1998: 17].

Далее необходимо рассмотреть металингвистический потенциал китайских языковых средств в создании эффекта будущего времени в китайском языке. Китайский глагол

(ёген в нашей терминологии) [Гордей 1998: 36], благодаря наличию или отсутствию 了 (le), содержит дополнительную информацию о характере процесса с точки зрения его завершенности и протяженности» [Гордей 1998: 39]. Полусуффикс 了 (le), будучи знаком алфавита синтаксиса (см. определение выше), относится к «метаязыку [Гордей 2008: 20], так как является языковой единицей (полусуффиксом), служащим для описания значения других языковых единиц (ёгенов или глаголов). Следовательно, эффект будущего времени, создаваемый комбинациями 了 (le), имеет металингвистическую природу.

Что касается комбинаторики 了 (le) (сферы действия данных языковых знаков) [Влавацкая 2018: 22], комбинация данных полусуффиксов может отображать завершение одного процесса до начала другого в будущем, тем самым указывая на темпоральную конъюнкцию «и затем» [Гордей 1998: 17]. Мы рассматриваем комбинацию данных полусуффиксов как синтаксическое средство создания эффекта будущего времени в китайском языке.

1. В примере 等你谈恋爱了你就知道了 (‘Вот влюбишься, тогда и поймёшь’ первый процесс (‘влюбишься’) предшествует второму процессу (‘поймёшь’) в будущем, что указывает на темпоральную конъюнкцию «и затем». Эффект будущего времени создан путем комбинации полусуффиксов 了 (le). Ёгены 恋爱 (‘влюбляться’) и 知道 (‘знать, узнавать’), благодаря наличию полусуффиксов 了 (le), содержат информацию о завершенности первого и второго процессов в будущем.

2. В примере 我可要好好训训这臭小子, 有点实力就飘起来了, 要是出了事的话 (‘Я обязательно должна научить негодника уму-разуму, чтобы он в случае опасности уносил ноги. Если с ним что-то случится...’) первый процесс (‘чтобы он уносил ноги’) предшествует второму процессу (‘что-то случится’) в будущем, что указывает на темпоральную конъюнкцию «и затем». Эффект будущего времени создан путем комбинации полусуффиксов 了 (le). Ёгены 飘起来 (‘уносить ноги’) и 出 (в данном контексте ‘случаться’), благодаря наличию полусуффиксов 了 (le), содержат информацию о завершенности первого и второго процессов в будущем.

3. В примере 我现在要是走了, 就不会再回来了 ('Если я сейчас уйду, то уже не вернусь') первый процесс ('уйду') предшествует второму процессу ('не вернусь') в будущем, что указывает на темпоральную конъюнкцию «и затем». Эффект будущего времени создан путем комбинации полусуффиксов 了 (le). Ёгены 走 (в данном контексте 'уходить') и 回来 ('возвращаться'), благодаря наличию полусуффиксов 了 (le), содержат информацию о завершенности первого и второго процессов в будущем.

4. В примере 如果我多活一会对你来说那么重要的话, 不碰药物了. 不使用天眼了 ('Если тебе так важно, чтобы я еще немного пожила, я не буду налегать на химикаты, не буду пользоваться «Даром»') первый процесс в будущем ('не буду налегать') предшествует второму ('не буду пользоваться «Даром»'), что указывает на темпоральную конъюнкцию «и затем». Эффект будущего времени создан путем комбинации полусуффиксов 了 (le). Ёгены 碰 (в данном контексте 'налегать на') и 使用 ('пользоваться'), благодаря наличию полусуффиксов 了 (le), содержат информацию о завершенности первого и второго процессов в будущем.

5. В примере 撑不了了, 再也撑不下去了 ('Не выдержу я, не смогу так больше') первый процесс ('не выдержу') предшествует второму процессу ('не смогу') в будущем, что указывает на темпоральную конъюнкцию «и затем». Эффект будущего времени создан путем комбинации полусуффиксов 了 (le). Ёгены 撑不了了 (в данном контексте 'не выдерживать, справляться') и 撑不下去 ('не мочь продолжать'), благодаря наличию полусуффиксов 了 (le), содержат информацию о завершенности первого и второго процессов в будущем.

6. В примере 请你把食谱和原料带来, 这样我就能开始烹饪了. 再尝尝我的作品, 我就能精进厨艺了 ('Дай мне рецепт своего блюда, принеси для него ингредиенты, и я его приготовлю. Потом попробуем твое и мое. Так я буду совершенствоваться в приготовлении пищи' (первый процесс ('приготовлю') предшествует второму процессу ('буду совершенствоваться в приготовлении пищи') в будущем, что указывает на темпоральную конъюнкцию «и затем».

юнкцию «и затем». Эффект будущего времени создан путем комбинации полусуффикса и модальной частицы 了 (le). Ёгены 烹饪 (в данном контексте ‘приготовить’) и 精进 (‘совершенствоваться в’), благодаря наличию полусуффиксов 了 (le), содержат информацию о завершенности первого и второго процессов в будущем.

7. В примере 如果你找到了一些, 那就能为我所用了 (‘Если ты что-нибудь найдешь, я это использую’) первый процесс (‘найдешь’) предшествует второму процессу (‘использую’) в будущем, что указывает на темпоральную конъюнкцию «и затем». Эффект будущего времени создан путем комбинации полусуффиксов 了 (le). Ёгены 找到 (‘находить’) и 用 (‘использовать’), благодаря наличию полусуффиксов 了 (le), содержат информацию о завершенности первого и второго процессов в будущем.

8. В примере 我就会回大本营了, 等制定了详细计划之后再做打算 (‘Вернусь в базовый лагерь. Пока не примут четкий план, я ничего не стану предпринимать’) первый процесс (‘вернусь’) предшествует второму процессу (‘примут четкий план’) в будущем, что указывает на темпоральную конъюнкцию «и затем». Эффект будущего времени создан путем комбинации полусуффиксов 了 (le). Ёгены 回 (‘возвращаться’) и 定 (‘принимать, устанавливать’), благодаря наличию полусуффиксов 了 (le), содержат информацию о завершенности первого и второго процессов в будущем.

Результаты. Проанализировано 44 054 фрагмента текстов словаря БКРС [Ошанин: URL], выявлено 18 случаев создания эффекта будущего времени.

Заключение. Таким образом, была установлена роль комбинации 了 (le) в создании эффекта будущего времени в китайском языке: комбинация данных полусуффиксов является синтаксическим средством создания эффекта будущего времени, поскольку придает китайским ёгенам дополнительную информацию о завершенности и протяженности [Гордей 1998: 39] процессов в будущем и указывает на суперпозицию процессов в событиях, относящихся к будущему времени.

Литература

Аксенова, И. С. Категории вида, времени и наклонения в языках банту / И. С. Аксенова. – М. : Наука, 1997. – 216 с.

Влавацкая, М. В. Языковая комбинаторика: аспекты изучения / М. В. Влавацкая. – Текст : электронный // Научный диалог. – 2017. – № 5. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/yazykovaya-kombinatorika-aspekty-izucheniy> (дата обращения: 24.01.2022).

Гибкий, П. В. Сохранение эквивалентности при передаче значения пассивного залога / П. В. Гибкий, Н. В. Супрунчук. – Текст : электронный // Вестник Омского государственного педагогического университета. – 2021. – № 4 (33). – С. 66-69. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sohranenie-ekvivalentnosti-pri-peredache-znacheniya-kategorii-passivnogo-zaloga-s-russkogo-yazyka-na-kitayskiy-na-materiale-saytov> (дата обращения: 18.01.2022).

Гордей, А. Н. Метасемантика языковых категорий / А. Н. Гордей // Вторые чтения, посвященные памяти профессора В. А. Карпова – Минск : Изд. центр БГУ, 2008. – С.19-24.

Гордей, А. Н. Основания комбинаторной семантики / А. Н. Гордей // Слово и словарь = Vocabulum et vocabularium : сб. науч. тр. по лексикографии. – Гродно, 2005. – С. 32-35.

Гордей, А. Н. Принципы исчисления семантики предметных областей / А. Н. Гордей. – Минск : Белгосуниверситет, 1998. – 156 с.

Гурулева, Т. Л. Теория обучения китайскому языку и переводу : монография / Т. Л. Гурулева. – М. : ИД ВКН, 2019. – 445 с.

Иванов, А. С. Будущее время с точки зрения когнитивной лингвистики / А. С. Иванов // Вестник ТвГУ. Серия: Филология. – 2015. – № 4. – С. 55-60.

Кубрякова, Е. С. Категоризация Мира: пространство и время / Е. С. Кубрякова. – М. : Диалог-МГУ, 1997. – 236 с.

Ошанин, И. М. Большой китайско-русский словарь (БКРС) / И. М. Ошанин. – URL: <https://bkrs.info/> (дата обращения: 23.01.2022). – Текст : электронный.

Щичко, В. Ф. Курс лекций по истории китайского языка / В. Ф. Щичко, Л. А. Радус, Л. Г. Абдрахимов. – М.: Издательство ВКН, 2015. – 192 с.

Яхонтов, С. Е. Категория глагола в китайском языке / С. Е. Яхонтов. – Санкт-Петербург : Издательство Ленинградского университета, 1957. – 215 с.

Jackendoff, R. S. Semantics and Cognition / R. S. Jackendoff // Cambridge : MIT Press, 1983. – 215 p.

Langacker, R. W. Foundations of Cognitive Grammar. Vol II / R. W. Langacker. – Stanford : Stanford University Press, 2008. – 589 p.

马建忠. 马氏文通. – 北京: 商务印书馆, 2010. – 476 页. =
Ма, Цзяньчжун. Ма ши вэнь тун / Ма Цзяньчжун. – Пекин :
Шан'у, 2010. – 476 с.

Русизмы в литературе как способ сохранения и передачи национального колорита России

Аннотация. В статье проводится сопоставительный анализ двух художественных произведений на английском языке (роман П. Саймонс «Медный всадник» и перевод романа И. С. Тургенева «Отцы и дети») на предмет выявления русских заимствований. По итогу анализа определяется роль заимствований и доказывается необходимость использования аутентичной лексики в иностранных текстах.

Ключевые слова: русский язык; английский язык; заимствования; русизмы; национальный колорит; художественные тексты; романы; писатели; литературное творчество; литературные жанры; литературные сюжеты; литературные образы

Сведения об авторе: Горецкая Юлия Юрьевна, студент Орского гуманитарно-технологического института (Орск)

Научный руководитель – канд. филол. наук, доц. Олейник Ольга Викторовна

Goretskaya Yu. Yu. (Orsk, OHTI)

Russianisms in Literature as a Way of Preserving and Transmitting the National Flavor of Russia

Abstract. In this article a comparative analysis of two works of fiction in English (P. Simons' novel "The Bronze Horseman" and a translation of I. S. Turgenev's novel "Fathers and Children") is carried out in order to identify Russian borrowings in it. As a result of the analysis, the role of the borrowings is determined and the necessity of using authentic vocabulary in foreign texts is proved.

Keywords: Russian language; English language; borrowings; Russianisms; national character; artistic texts; novels; writers; literary creativity; literary genres; literary plots; literary images

About the author: Goretskaya Yulia Yurievna, Student of the Orsk Humanitarian and Technological Institute (Orsk)

«Система любого языка не является замкнутой и изолированной, а находится в постоянном контакте с миром и всегда открыта для вхождения в нее иноязычной лексики, ведь заимствование – это один из наиболее важных источников обогащения словарного

состава любого языка» [Аввакумова 2018: 26]. Особую роль лексика такого рода играет в художественных текстах, поскольку без заимствований невозможно передать аутентичные явления страны, в рамках которой происходит повествование.

Таким образом, мы считаем актуальным сосредоточить внимание в исследовании на доказательстве роли заимствований в текстах художественного направления, а именно роли русизмов – заимствований из русского языка.

В качестве объектов для анализа нами были отобраны два произведения: роман Паулины Саймонс «Медный всадник» и английский перевод романа И. С. Тургенева «Отцы и дети».

Паулина Саймонс повествует читателю о событиях 1941 года. На протяжении всего произведения идет тема войны и выживания народа на данном этапе исторического развития. Из этого следует, что большая часть заимствованной лексики будет связана напрямую с политикой и бытом Советского времени. Описание осажденного города имеет исторические неточности, но это абсолютно не мешает тексту оставаться аутентичным благодаря обилию русизмов и передавать реалии русского народа.

Следующий роман, «Отцы и дети» был написан и опубликован в 1860 году. И. С. Тургенев в своем романе поднимает тему различия поколений, детей и отцов. Главный герой Евгений Базаров нигилист, и этот образ стал отражением человека нового поколения, примером для молодежи 1860-х годов. И именно благодаря данному произведению слова «нигилист» и «нигилизм» были популяризованы на страницах печати. Хотя и изначально в средние века латинским словом «нигилист» называли еретиков и ложно верующих, благодаря И. С. Тургеневу данный термин получил распространение в совершенно иной коннотации. Дефиниция «отрицание веры» заменилась на «голое отрицание всего, логически не оправданный скептицизм» [Ушаков 2008].

Роман И. С. Тургенева остается актуальным и по сей день, и не только в России, но и за рубежом. Множество иностранных читателей рецензируют данное произведение положительно.

В изученных источниках в открытом доступе были найдены четыре вариации перевода «Отцов и детей». Авторами переводов являются Михаил Р. Катц (1944 г.), Ричард Хейр (1919–2002 гг.), Джордж Реве (1907–1976 гг.) и Чарльз Джеймс Хогарт (1869–

1942 гг.) Для исследования был выбран перевод Д. Хогарта, поскольку он является самым ранним и сохранил в себе в отличие от работ остальных переводчиков заимствованную лексику. Для удобства восприятия текста соотечественниками Джеймс Хогарт пометил курсивом и выписал в конце глав русизмы, употребленные в тексте, и дал им толкование.

Далее представим список русизмов в произведении «Отцы и дети» по семантическим группам.

1. Политическое устройство страны: *barin, baritch, domostroi, dvoriané, dvorianin, miestchanin, nihilism, nihilist, obrok, odnovorzty, stanovoi, starosta, tchinovnik, urodivië, vedomosti.*

2. Меры исчисления: *desiatini, kopeck.*

3. Одежда: *kaftan.*

4. Продукты питания: *borstchi, vodka.*

5. Люди: *batiushka, muzhiks, niania, otety, papasha.*

6. Транспорт: *drozhki, koliaska, tarantass.*

7. Предметы быта: *nagaiki, samovar.*

8. Природа: *yasen* [Хогарт 1921].

«Медный всадник» Паулины Саймонс является оригинальным произведением. Русизмы были использованы автором намеренно с целью показать аутентичность описанных ею событий. В отличие от Д. Хогарта П. Саймонс не предоставила читателю толкования незнакомых слов.

Далее представлен список русизмов в произведении «Медный всадник» по тематическим блокам.

1. Политическое устройство страны: *bolshevik, commissar, commisariat, communist, frontovik, komsomols, pioneer, soviet, voentorg, oblast.*

2. Меры исчисления: *kopeck, rubles.*

3. Продукты питания: *blinchiki, borscht, compote, kolbasa, pirozhki, tushonka, ukha, vodka.*

4. Люди: *babushka.*

5. Транспорт: *drozhki.*

6. Предметы быта: *banya, bourzhuika, dacha, izba, samovar* [Саймонс 2015].

Все рассмотренные русизмы, кроме слова *Urodivië*, которое является прилагательным, представляют группу существительных. В обоих произведениях отсутствуют глаголы, наречия и другие части речи.

Рассматривая русизмы с точки зрения семантических групп и опираясь на данные полученной диаграммы, мы можем заметить, что большую часть в обоих романах представляют заимствования, относящиеся к политическому устройству страны. В двух анализируемых текстах суммарно было выделено 25 лексем, характеризующих политическое устройство России на разных исторических этапах ее существования. Гораздо меньшую долю составляют остальные тематические группы. Из этого следует, что политические термины нельзя заменить эквивалентными синонимами из английского языка.

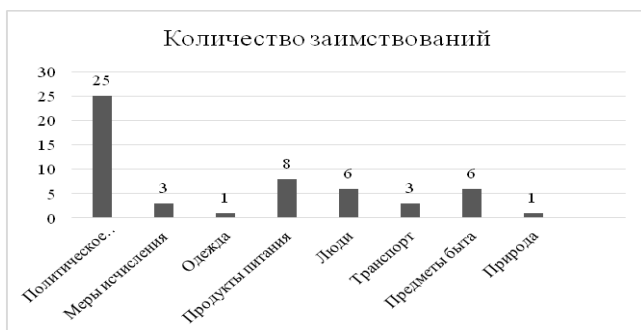


Рис. 1. Диаграмма количества заимствований по тематическим группам

Представим обобщенную частотность использования русизмов в двух анализируемых произведениях в таблице (табл. 1).

Таблица 1

Общая частотность русизмов в романах

Название романа	Автор\переводчик	Год издания	Число русизмов (отдельных лексем) в романе	Общая частотность русизмов в романе
«Отцы и дети»	Автор: И. С. Тургенев Переводчик: Ч. Д. Хогарт	1 860	31	137
«Медный всадник»	Паулина Саймонс	2 000	27	607

Данные этой таблицы показывают зависимость числа отдельных лексем от частотности употребления. Ясно видно, что во втором произведении гораздо чаще были использованы русизмы по сравнению с первым. Можно предположить, что такое большое количество связано напрямую с целями авторов. Цель Паулины Саймонс – убедительно показать российский быт и культуру, она намеренно использует лексемы часто. Цель И. С. Тургенева – просто рассказать историю, которая в любом случае получится достоверной, поскольку автор пишет о событиях, актуальных для своей страны.

Исходя из полученных данных, мы видим, что наиболее часто в романе «Медный всадник» встречается русизм *Soviet* (избираемые коллегиальные представительные органы публичной власти). Заимствование встречается в тексте 204 раза. В романе «Отцы и дети» заимствование *Barin* (человек из высших сословий, господин) используется 24 раза. Оба этих слова определяют темы произведений. Часто встречающееся слово *Soviet* указывает на политическую тему романа, на то, что действие происходит в СССР, и ключевую роль в развитии событий играет высший орган государственной власти. Слово *Barin* указывает на то, что действия происходят в дореволюционной России, и что повествование ведется о привилегированных классах.

В ходе исследования романов И. С. Тургенева и Паулины Саймонс было определено, что русизмы в данных произведениях принадлежат второму и четвертому этапу заимствований. Семан-

тически они подразделяются на политические термины, описывающие государственное устройство, на наименования одежды, продукты питания, элементы быта, географические термины и природные объекты, которые в целом отражают национальные особенности России. Наиболее частотными оказались заимствования политического характера *Soviet* и *barin*, которые указывают на социальные и политические условия жизни людей в романах.

Подводя итог, если опустить или заменить русизмы словами-синонимами, то потеряется не только смысл, но и атмосфера, которая достигается посредством использования заимствований. Благодаря русизмам сохраняется национальная окраска произведения, выражающаяся в образах, отражающих материальную и социальную обстановку жизни русского народа.

Литература

Аввакумова, И. В. Актуальные проблемы лингвистики и лингводидактики : монография / И. В. Аввакумова, Е. С. Аракчеева, А. С. Батова [и др.]. – Саранск : Индивидуальный предприниматель Афанасьев В. С., 2018. – С. 120.

Саймонс, П. *Bronze Horseman* / П. Саймонс. – Лондон : Harper, 2015. – С. 637.

Тургенев, И. С. Отцы и дети. / И. С. Тургенев ; пер. на англ. яз. Ч. Дж. Хогарт. – Лондон : Everyman's Library, 1921. – С. 246.

Ушаков, Д. Н. Большой толковый словарь русского языка : современная редакция / Д. Н. Ушаков. – Москва : Дом Славянской кн., 2008. – С. 959.

Педагогические основы развития социолингвистического компонента в контексте формирования коммуникативной компетенции иностранного языка у студентов неязыковых специальностей технического университета

Аннотация. В данной статье был изучен и проанализирован вопрос педагогических основ развития социолингвистического компонента в контексте формирования коммуникативной компетенции иностранного языка у студентов неязыковых специальностей технического университета. На основе анализа автор пришел к выводу, что развитие социолингвистического компонента в контексте формирования коммуникативной компетенции иностранного языка у студентов неязыковых специальностей является практически необходимым условием обучения в техническом высшем учебном заведении.

Ключевые слова: социолингвистический компонент; социолингвистика; технические вузы; студенты; неязыковые специальности; иностранные языки; методика преподавания иностранных языков; методика иностранных языков в вузе; коммуникативные компетенции; формирование знаний; коммуникативные навыки; межкультурное взаимодействие; речевое взаимодействие

Сведения об авторе: Гребеник Игорь Анатольевич, аспирант Луганского государственного педагогического университета (Луганск)

Научный руководитель – канд. пед. наук, доц. Харченко Лариса Ивановна

Grebenik I. A. (Lugansk, LSPU)

Pedagogical Foundations for the Development of Sociolinguistic Component in the Context of Formation of Communicative Competence of a Foreign Language among Students of Non-Linguistic Specialties of a Technical University

Abstract. The question of pedagogical foundations for the development of sociolinguistic component in the context of formation of communicative competence of a foreign language among students of non-linguistic specialties of a technical university has been studied and analyzed in the article. Based on the analysis, the author came to the conclusion that development of sociolinguistic component in the context of formation of communicative

competence of a foreign language among students of non-linguistic specialties is practically a necessary condition for studying at a technical higher educational institution.

Keywords: sociolinguistic component; sociolinguistics; technical universities; students; non-linguistic specialties; foreign languages; methods of teaching foreign languages; methodology of foreign languages at the university; communicative competencies; knowledge formation; communication skills; intercultural interaction; speech interaction

About the author: Grebenik Igor Anatolevich, Postgraduate Student of the Lugansk State Pedagogical University (Lugansk)

В современной образовательной действительности, достаточно важное значение приобретает развитие *социолингвистического компонента* в контексте формирования коммуникативной компетенции иностранного языка у студентов неязыковых специальностей и, является одной из приоритетных задач обучения иностранному языку в техническом высшем учебном заведении т. к. иностранный язык выступает в качестве универсального инструмента для реализации поставленных профессиональных задач и выполнения профессиональной деятельности. Таким образом, становление и формирование *социолингвистического компонента* коммуникативной компетенции иностранного языка у студентов неязыковых специальностей должно осуществляться посредством определенных *педагогических основ* обучения, которые ориентированы на эффективность иноязычного речевого обучения в условиях межгосударственного взаимодействия и сотрудничества.

Целью данной статьи является изучение и анализ вопроса педагогических основ развития социолингвистического компонента в контексте формирования коммуникативной компетенции иностранного языка у студентов неязыковых специальностей технического высшего учебного заведения.

Исследованиям теоретических особенностей и специфики развития *социолингвистического компонента* в контексте формирования коммуникативной компетенции иностранного языка у студентов неязыковых специальностей технического высшего учебного заведения посвящены научные работы многих современных педагогов, ученых-методистов и лингвистов: Н. А. Беленюк,

Н. С. Гориной, Т. И. Густомясовой, С. Е. Зайцевой, К. А. Захаровой, Д. И. Изаренкова, О. Е. Ломакиной, Ю. В. Манухиной, Л. А. Миловановой и др.

Следует отметить, что на сегодняшний день развитие *социолингвистического компонента* в контексте формирования коммуникативной компетенции иностранного языка у студентов неязыковых специальностей технического вуза, занимает важное место в методике и практике иноязычного образования. Важно сказать, что в рамках данной статьи: а) детально изучим *социолингвистический компонент* коммуникативной компетенции; б) обозначим и проанализируем *педагогические основы* обучения иностранному языку. Отметим, что *социолингвистическая компетенция*, согласно новому словарю методических терминов и понятий (теория и практика обучения языкам) под редакцией Э. Г. Азимова, называется *речевой компетенцией* и обозначает владение способами формирования и формулирования мыслей посредством языка, умение пользоваться данными способами в процессе восприятия и *порождения речи*. *Речевая компетенция* является компонентом коммуникативной компетенции и подлежит усвоению в объеме, необходимом и достаточном для решения определенных задач речевого взаимодействия в процессе общения, в соответствии с *нормами* изучаемого языка, *дискурсом* и традициями культуры данного языка [Азимов 2009: 251].

В контексте нашего исследования, особое значение имеет формирование *коммуникативной компетенции*, которая в соответствии с документом Совета Европы «Общеввропейские компетенции владения иностранным языком: Изучение, преподавание, оценка» представляет собой сложное, многоуровневое понятие и состоит из трех компонентов (компетенций): лингвистической, социолингвистической и прагматической. В рамках данной статьи детально изучим и проанализируем *социолингвистический компонент* коммуникативной компетенции. Согласно вышеуказанному документу Совета Европы, *социолингвистическая компетенция* в своем составе предполагает содержание следующих компонентов: языковых маркеров социальных отношений; правил вежливости; выражений народной мудрости; регистра общения (различий); характерных особенностей состава диалектов и акцентов в языке.

Лингвистические маркеры социальных отношений значительно образом отличаются в различных языках и культурах, в зависимости от наличия и воздействия таких факторов, как: а) статус родства, б) близость родства, в) регистр дискурса. Примерами в рамках английского языка являются: 1) использование и выбор приветствий: по прибытии (*англ. e.g. Hello! Good morning!*); при знакомстве (*англ. e.g. How do you do?*) при прощании (*англ. e.g. Good-bye! See you later!*); 2) использование и выбор форм обращения: строго-формальный (*англ. e.g. My Lord, Your Grace*); формальный (*англ. e.g. Sir, Madam*); неформальная форма обращения предполагает использование только имени собеседника (*англ. e.g. Michael! Jonathan!*). Неопределенно-личные формы: фамильярная (*англ. e.g. Dear, Darling*); категорическая форма обращения предполагает использование только фамилии собеседника (*англ. e.g. Smithson! You (there)!*); оскорбительная форма обращения (*англ. e.g. You stupid!*).

Правила (условные обозначения) вежливости – одна из наиболее существенных причин для отказа от непосредственного приращения «принципа сотрудничества». В качестве примеров обозначения *правил (или условных обозначений) вежливости* являются следующие: 1) «позитивная» вежливость: т. е. проявление интереса к благополучию человека; обмен опытом и проблемами (т. е. «разговор о проблемах»); выражение восхищения, привязанности, благодарности; предложение подарков, обещание будущих услуг, гостеприимство; 2) «негативная» вежливость: т. е. избегание угрожающего поведения (догматизм, прямые приказы и т. п.); выражение сожаления, извинение за поведение (т. е. исправление, возражение, запреты и т. п.); использование в речи определенных *рамочек и клише* (например, «я думаю», вопросы с тегами и т. п.); 3) уместное использование слов «спасибо», «пожалуйста» и т. п.; 4) невежливость (т. е. намеренное нарушение правил вежливости): прямолинейность, откровенность; выражение презрения, неприязни; сильные жалобы и выговоры; выход гнева и нетерпения; утверждение превосходства.

Выражения народной мудрости являются устойчивыми (фиксированными) формулами, которые одновременно включают и укрепляют общие взгляды, вносят значительный вклад в массовую культуру. Данные выражения зачастую используются,

например, в публицистических изданиях. Знание выражений народной мудрости, является значимым компонентом языкового аспекта социокультурной компетентности. *Выражения народной мудрости* условно содержат: пословицы и поговорки; идиоматические выражения; фамильярные цитаты и фразы; различные выражения (верования, установки). *Регистр общения (различий)* – термин «регистр» используется для обозначения систематических различий между вариантами языка, используемыми в разных контекстах. В качестве примера рассмотрим различия на уровне формальности общения: строго-формальный (англ. e.g. *Pray silence for His Worship the Lord!*); формальный (англ. e.g. *May we now come to order, please.*); нейтральный (англ. e.g. *Shall we begin?*); неформальный (англ. e.g. *Right. What about making a start?*); фамильярный (англ. e.g. *O.K. Let's get going.*); интимный (англ. e.g. *Ready dear?*). Так, на начальных этапах изучения иностранного языка (до уровня B1) подходит относительно нейтральный регистр общения. Данный регистр, скорее всего, будут использовать носители языка по отношению к незнакомцам и иностранцам. Знакомство с более формальными или более фамильярными регистрами произойдет со временем, возможно, посредством чтения различных типов текстов, сначала в качестве рецептивной компетенции.

Диалекты и акценты в контексте социолингвистической компетенции предполагают способность распознавать определенные языковые маркеры, такие как: социальный класс; региональное происхождение; национальное происхождение; этническая принадлежность; профессиональная группа. Данными маркерами являются: лексика, грамматика, фонология, вокальные характеристики (ритм, громкость и т. п.), паралингвистика, язык тела [Общеввропейские компетенции...: URL].

Имеет необходимость отметить, что с позиций современных теоретико-практических и методических материалов обучения иностранному языку (английский), развитие *социолингвистического компонента* в контексте формирования коммуникативной компетенции иностранного языка у студентов неязыковых направлений подготовки является одной из актуальных и приоритетных задач обучения иностранному языку в техническом высшем учебном заведении. Следует сказать, что становление и

формирование *социолингвистического компонента* коммуникативной компетенции иностранного языка у студентов неязыковых специальностей может и должно осуществляться посредством определенных педагогических основ обучения.

Следует подчеркнуть, что согласно образовательным стандартам высшего образования (ФГОС ВО), рабочим программам учебных дисциплин (РПУД) и в рамках компетентностного подхода применительно к обучению дисциплинам «Иностранный язык» и «Иностранный язык в профессиональной сфере», выпускники неязыковых направлений подготовки, в контексте нашего исследования – инженерных и архитектурно-строительных специальностей, освоившие программу бакалавриата должны овладеть и приобрести – способность к коммуникации в устной и письменной формах на иностранном языке для решения задач межличностного и межкультурного взаимодействия.

Важно сказать, что под педагогическими основами обучения иностранному языку в техническом вузе необходимо понимать, прежде всего, цели и задачи программы курса иностранного языка для неязыковых специальностей, которые должны реализовываться в соответствии с конкретным профилем подготовки. В качестве основных задач программы курса иностранного языка для неязыковых специальностей следует рассматривать: развитие речевых лексическо-грамматических знаний и навыков, с учетом профессионально-ориентированного направления языковой подготовки; развитие навыков иноязычного говорения на профессиональную и социально-бытовую тематику; развитие навыков письменной речи; развитие навыков диалогического, полилогического и монологического иноязычного речевого взаимодействия; развитие навыков чтения аутентичных профессионально-ориентированных текстовых материалов; развитие навыков реферирования и аннотирования неадаптированных профессионально-ориентированных (научно-технических) текстов; развитие базовых навыков перевода аутентичных профильных текстовых материалов и литературы [Сидакова 2012].

Отметим, что в содержание базовых задач программы курса иностранного языка для неязыковых направлений подготовки необходимо также включать: функционально-стилистические аспекты информации, содержащие лингвострановедческие знания,

которые несомненно оказывают большое влияние на познавательные интересы студентов, повышают мотивацию и заинтересованность в изучении и овладении иностранного языка. Развитие *социолингвистического компонента* в контексте формирования коммуникативной компетенции иностранного языка у студентов неязыковых специальностей является основополагающим содержательным компонентом иноязычного страноведческого материала, который необходим в качестве образца для правильного и адекватного понимания речевого этикета, правил коммуникации, этики поведения; обогащает знаниями об истории, культуре, традициях и обычаях страны изучаемого языка [Сидакова 2017: 184-187].

На основании проведенного нами анализа научно-исследовательской, научно-педагогической и методической литературы, мы пришли к выводу, что развитие *социолингвистического компонента* в контексте формирования коммуникативной компетенции иностранного языка у студентов неязыковых специальностей является практически необходимым и целесообразным условием обучения в техническом высшем учебном заведении. *Социолингвистическая компетенция* включает в свой состав знания и умения, необходимые для эффективного использования языка в социальном контексте. Выражается в нормах вежливости, регистрах общения, лингвистических маркерах социальных отношений, выражениях народной мудрости; восприимчивость к правилам поведения в обществе: правила, регулирующие взаимоотношения между полами, поколениями, классами и социальными группами; языковая кодификация основных норм и ритуалов, принятых в обществе. Следовательно, с целью развития *социолингвистического компонента* коммуникативной компетенции иностранного языка у студентов неязыковых специальностей в образовательном процессе следует использовать современные профессионально-ориентированные тексты, чтобы максимально приблизить учебную ситуацию к реальной профессиональной обстановке, ориентированной на иноязычную среду речевого общения. Использование аутентичных профессионально-ориентированных текстов и материалов в значительной степени оказывает влияние на развитие *социолингвистического компонента*; повышает заинтересованность и мотивацию к изучению иностранного

языка, а также способствует вовлечению обучающихся в основы специализации.

Литература

Азимов, Э. Г. Новый словарь методических терминов и понятий (теория и практика обучения языкам) / Э. Г. Азимов, А. Н. Щукин. – М. : Издательство «ИКАР», 2009. – 448 с.

Сидакова, Н. В. Профессионально-компетентностная модель иноязычного обучения: пути формирования в условиях многоуровневого образования : монография / Н. В. Сидакова. – Владикавказ : Изд-во СОГУ, 2012. – 180 с.

Сидакова, Н. В. Расширение и оптимизация инновационных методов обучения иностранным языкам студентов нелингвистических специальностей в контексте перехода на ФГОС-3+ / Н. В. Сидакова // Азимут научных исследований: педагогика и психология. – 2017. – Т. 6, № 4 (21). – С. 184-187.

Общеввропейские компетенции владения иностранным языком: Изучение, преподавание, оценка. – Текст : электронный // The Common European Framework of Reference for Languages: Learning, teaching, assessment (CEFR) PDF document (Original English variant). – URL: <https://rm.coe.int/1680459f97> (дата обращения: 22.04.2022).

**Поликодовый текст в современном языкознании:
теоретический аспект**

Аннотация. Статья посвящена рассмотрению основных признаков, свойственных нелинейному тексту, анализу различий между понятиями «креолизированный» и «поликодовый» текст, а также вопросу о жанровой природе поликодового текста.

Ключевые слова: нелинейные тексты; поликодовые тексты; креолизованность; креолизованные тексты; гипертекстуальность; интертекстуальность

Сведения об авторе: Григорьева Евгения Андрияновна, магистрант Чувашского государственного педагогического университета им. И. Я. Яковлева (Чебоксары)

Научный руководитель – канд. пед. наук, доц. Гаврилова Ирина Вячеславовна

**Grigorieva E. A. (Cheboksary, ChSPU
named after I. Ya. Yakovlev)**

Polycode Text in Modern Linguistics: Theoretical Aspect

Abstract. The article is devoted to the consideration of the main features inherent in a nonlinear text, the analysis of the differences between the concepts of “creolized” and “polycode” text, as well as the question of the genre nature of the polycode text.

Keywords: non-linear texts; polycode texts; creolization; creolized texts; hypertextuality; intertextuality

About the author: Grigorieva Evgenia Andriyanovna, Master’s Degree Student of the Chuvash State Pedagogical University named after I. Ya. Yakovleva (Cheboksary)

Современная коммуникация сопровождается стремительным ростом визуальной информации. Это вызывает закономерный интерес лингвистов к изучению нелинейного текста (Е. Е. Аниимова, А. Г. Сонин, Ю. А. Сорокин, Е. Ф. Тарасов и др.). В лингвистике изучение нелинейных текстов связано в первую очередь с анализом закономерностей текстообразования и рассмотрением воздействия невербальных средств на адресата.

Помимо характеристик, свойственных линейному тексту (связность, членимость, целостность, модальность, адресованность),

нелинейному тексту присущи такие свойства, как интертекстуальность, гипертекстуальность и креолизованность [Большакова 2008].

Как известно, средствами интертекстуальности являются цитаты, аллюзии, реминисценции. Они способствуют процессу взаимодействия текстов, осуществляемого как на уровне целого текста, так и на уровне отдельных его фрагментов. По мнению М. М. Бахтина, «текст ... отражает в себе все тексты в пределах данной смысловой сферы» [Бахтин 1997].

Гипертекстуальность – это относительно неизученное свойство, присущее нелинейному тексту. В настоящее время в лингвистике нет единого мнения в определении понятия «гипертекст». Несмотря на это, многие исследователи акцентируют свое внимание на текстовую природу данного явления и системный характер взаимоотношений его единиц. Так, О. В. Дедова и С. А. Стройков определяют гипертекст, как «некоторый нелинейно организованный объем поликодовой и политематической информации, существующий в сети Интернет и обладающий текстовыми характеристиками, структурными и функциональными особенностями, интегрирующий непересекающиеся информационные ресурсы, между которыми могут быть установлены однонаправленные и перекрестные ссылки» [Дедова 2003: 116; Стройков 2007: 316]. Таким образом, очевидно, что сегодня гипертекст дает реципиенту «мгновенный доступ к совокупности референтных текстов» [Минеева 2017: 66]. Это основное отличие современных гипертекстов от гипертекстов, существующих в досетевую эпоху.

Креолизованность – характеристика текста, «в структурировании которого задействованы коды разных семиотических систем» [Анисимова 2003: 8]. Основными компонентами, составляющими текст, становятся вербальная часть (подпись, вербальный текст) и изобразительная часть (рисунок, фотография, схема и др.). В зависимости от типа текста данные компоненты реализуются в различных вариантах и комбинациях.

Л. С. Большакова [Большакова 2008] выделяет три разновидности нелинейного текста: монокодовый, креолизованный и поликодовый текст. В качестве примера нелинейного монокодового текста автор называет интертекст или гипертекст. Следовательно, мо-

нокодовый текст может быть представлен и как нелинейное образование, но обязательно включающее в себя код только одной семиотической системы (преимущественно в письменной форме).

Относительно употребления понятий «креолизированный текст» и «поликодовый текст» в лингвистике не сложилось единого мнения. Термин «креолизированный текст» был введен психолингвистами Ю. А. Сорокиным и Е. Ф. Тарасовым. Под креолизированным текстом они понимали текст, «фактура которого состоит из двух негомогенных частей: вербальной (языковой/речевой) и невербальной (принадлежащей к другим знаковым системам, нежели естественный язык)» [Сорокин, Тарасов 1990: 180]. Данный термин был поддержан и Е. Е. Анисимовой. Однако в последнее время исследователи все чаще используют термин «поликодовый текст». Так, А. Г. Сонин считает, что поликодовые тексты построены «на соединении в едином графическом пространстве семиотически гетерогенных составляющих – вербального текста в устной или письменной форме, изображения, а также знаков иной природы» [Сонин 2005: 117].

Термины «креолизированный текст» и «поликодовый текст», являясь довольно близкими понятиями, все же разграничиваются некоторыми исследователями. Например, Е. А. Губина [Губина 2018] утверждает, что данные понятия различаются с точки зрения происхождения. По мнению автора, термин «креолизированный текст» ориентирован на лингвистическую перспективу, а понятие «поликодовый текст» напрямую связан с семиотическим контекстом. В качестве доказательства своей точки зрения исследователь приводит в пример поликодовые тексты, в которых отсутствует вербальный компонент (музыка в сопровождении видеоряда). Вместе с тем многие исследователи не находят существенного различия в определении данных понятий и говорят, что «для текстов, организованных комбинацией естественного языка с элементами других знаковых систем или упорядоченных множеств, еще не выработалось единого общепринятого терминологического обозначения» [Максименко 2012: 97].

Вопрос терминологии остается открытым, однако, на наш взгляд, понятия «поликодовый текст» и «креолизированный текст» являются комплементарными. Так, по мнению А. А. Бернацкой [Бернацкая 2000], термин «поликодовый текст» становится

уместным, когда речь идет о родовом понятии текстов, образуемых соединением различных знаковых систем. Для обозначения же степени участия элементов этих знаковых систем автор предлагает использовать термин «креолизация».

Важным для рассмотрения представляется вопрос и о жанровой природе поликодового текста. Е. Е. Анисимова [Анисимова 2003] относит к поликодовым текстам газетно-публицистические, научно-технические тексты, тексты-инструкции, иллюстрированные художественные тексты, тексты рекламы, афиши, комиксы, плакаты, листовки. О. В. Пойманова [Пойманова 1997] добавляет к этому списку рекламный ролик на телевидении и фильм, предлагая для подобных текстовых образований использовать термин «видеовербальный текст». Некоторые исследователи, используя термин «интерсемиотический текст», считают уместным относить к поликодовым текстам радио/телепрограммы. Однако в таком случае термин «текст» расширяет свое значение и трактуется как семиотическое образование. Согласно данному положению, все явления культуры можно воспринимать как текст. Поэтому, на наш взгляд, к поликодовым текстам в первую очередь следует относить текстовые образования, которые соединяют в себе вербальный и изобразительный компоненты (фотография, рисунок, схема, таблица и др.).

Таким образом, сегодня исследование текста не ограничивается лишь изучением языковой составляющей. Важное значение занимает изображение как элемент текстообразования, способный дополнить информацию, передаваемую линейным текстом.

Литература

Анисимова, Е. Е. Лингвистика текста и межкультурная коммуникация (на материале креолизованных текстов) / Е. Е. Анисимова. – Москва : Издательский центр «Академия», 2003. – 128 с.

Бахтин, М. М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках: Опыт философского анализа / М. М. Бахтин. – Текст : электронный // Русская словесность: От теории словесности к структуре текста: Антология. – Москва : Издательский центр «Академия», 1997. – URL: <http://www.infoliolib.info/philol/bahtin/probltext.html> (дата обращения: 30.03.2022).

Бернацкая, А. А. К проблеме «креолизации» текста: история и современное состояние / А. А. Бернацкая // Речевое общение. – 2000. – № 3 (11). – С. 104-110.

Большакова, Л. С. О содержании понятия «поликодовый текст» / Л. С. Большакова // Вестник Самарского государственного университета. – 2008. – № 4 (63). – С. 19-24.

Губина, Е. А. О различии между понятиями «креолизированный текст» и «поликодовый текст» / Е. А. Губина // Языковая личность и эффективная коммуникация в современном поликультурном мире : материалы IV Международной научно-практической конференции, Минск, 25–26 октября 2018 года. – Минск : Белорусский государственный университет, 2018. – С. 169-173.

Дедова, О. В. О гипертекстах: книжных или электронных / О. В. Дедова // Вестник МГУ. Сер. 9. Филология. – 2003. – № 3. – С. 115-130.

Максименко, О. И. Поликодовый vs. креолизированный текст: проблема терминологии / О. И. Максименко // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Теория языка. Семантика. – 2012. – № 2. – С. 93-102.

Минеева, М. В. Лингвистический гипертекст как способ декодирования информации : монография / М. В. Минеева. – Челябинск : Искра-Профи, 2017. – 178 с.

Пойманова, О. В. Семантическое пространство видеовербального текста : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.19 / Пойманова О. В. ; Московский государственный лингвистический университет. – Москва, 1997. – 24 с.

Сонин, А. Г. Экспериментальное исследование поликодовых текстов: основные направления / А. Г. Сонин // Вопросы языкознания. – 2005. – № 6. – С. 115-123.

Сорокин, Ю. А. Креолизированные тексты и их коммуникативная функция / Ю. А. Сорокин, Е. Ф. Тарасов // Оптимизация речевого воздействия. – Москва, 1990. – 240 с.

Стройков, С. А. К вопросу о жанровой классификации электронных гипертекстов / С. А. Стройков // Высшее гуманитарное образование XXI века: проблемы и перспективы : материалы Второй международной научно-практической конференции. – Самара, 2007. – С. 315-330.

Полевая структура языковых средств выражения речевой агрессии

Аннотация. В статье, которая посвящена средствам выражения речевой агрессии, представлена полевая структура данных средств. Рассматриваются центральные и периферийные средства выражения речевой агрессии на примере текстов современных СМИ.

Ключевые слова: полевая структура; речевая агрессия; средства выражения; агрессивный компонент; языковые средства; журналистика; медиалингвистика; СМИ; средства массовой информации; язык СМИ; медиадискурс; медиатексты

Сведения об авторе: Зайцева Екатерина Сергеевна, студент Новосибирского государственного технического университета (Новосибирск)

Научный руководитель – канд. филол. наук, доц. Пермякова Татьяна Николаевна

Zaitseva E. S. (Novosibirsk, NGTU)

Field Structure of Linguistic Means of Expressing Verbal Aggression

Abstract. The article, which is devoted to the means of expressing verbal aggression, presents the field structure of these means. The central and peripheral means of expressing verbal aggression are considered on the example of modern media texts.

Keywords: field structure; verbal aggression; means of expression; aggressive component; language means; journalism; media linguistics; mass media; media language; media discourse; media texts

About the author: Zaitseva Ekaterina Sergeevna, Student of the Novosibirsk State Technical University (Novosibirsk)

Анализ форм и средств проявления речевой агрессии в СМИ необходим, так как общество ориентируется на язык масс-медиа, прислушивается к мнению журналистов. Не всегда агрессия в тексте проявляется явно, зачастую для выражения негативных эмоций люди используют слабые, скрытые формы речевой агрессии. Но это не отменяет факт присутствия враждебности в подобном высказывании. Поскольку в языке существует довольно широкий спектр средств для выражения речевой агрессии, в рамках нашего исследования мы решили представить систему средств вербальной

агрессии в виде полевой структуры. При помощи полевой организации средств выражения речевой агрессии можно четко разграничить лексику с явным агрессивным компонентом и лексику, в которой агрессивный компонент представлен имплицитно.

Виды речевой агрессии можно классифицировать по различным признакам: по числу участников, по отношению к объекту и т. д. Это можно объяснить множеством агрессивных высказываний, а также многообразием ситуаций, в которых подобные выражения применяются. При создании полевой организации средств выражения речевой агрессии мы опирались на классификацию по интенсивности Ю. В. Щербининой [Щербинина 2004].

Лингвисты выделяют несколько видов полей: лексические, семантические, ассоциативные, словообразовательные и функционально-семантические. Поскольку мы распределяем средства выражения агрессии по интенсивности, для нас важны семантические поля.

Итак, ядром предлагаемой нами структуры является грубая (оскорбительная) лексика (в том числе вульгарная, бранная и нецензурная) как основное средство выражения речевой агрессии. Единицы данной группы лексики, которые еще называют табуированной, использование которой порицается в обществе, демонстрируют явное проявление агрессии. По И. А. Стернину, в группу нецензурной лексики входит 5 слов и их производные. Подобные высказывания чаще всего используются с целью нападения. К бранной лексике И. А. Стернин относит, например, такие лексемы: *сволочь, подлец, дрянь, ублюдок, сука, дерьмо, говно, урод, придурок, гнида, козел*. Вульгарная лексика: *харя, рожа, пузо, жопа, срать, ссать, мудохаться* [Стернин 2006: 339-353].

В текстах СМИ часто можно встретить использование грубой (оскорбительной) лексики, например: *А вот сосед у меня – тот еще ублюдок. Военный вроде, на пенсии. Поздно вечером пришел к нам, угрожал ружьем, а потом вырвал одну из колонок и уволок с собой. Вот, сука!* (lenta.ru). В данном случае автор статьи намеренно использует грубое слово, он употребляет сразу две лексемы, относящиеся к бранной лексике. Подобные слова считают явными проявлениями агрессии. Часто речевую агрессию в СМИ используют как средство манипулирования массовым сознанием,

автор намеренно формирует у читателей негативное отношение к герою статьи.

К околоядерной зоне мы отнесли средства речевой агрессии (слова и словосочетания), выражающие прямые угрозы, грубые требования, враждебные замечания, проклятия, злопожелания. В толковых словарях русского языка **угроза** объясняется как «обещание причинить какое-либо зло, неприятность» [МАС 1999: 462]. В Малом академическом словаре **требование** толкуется как «настоятельная просьба, желание, выраженные в категорической форме» [МАС 1999: 401]. По мнению Ю. В. Щербининой, **враждебное замечание** – замечание, которое сводится к выражению негативной позиции по отношению к оппоненту [Щербинина 2004: 96]. Одно из значений слова **проклятие** – бранное, ругательство [МАС 1999: 495]. **Злопожелание** можно отнести к проклятию, поскольку они схожи по иллокутивному значению и способу выражения. Подобные тексты имеет явную агрессивную направленность. Данные средства выражения агрессии находятся в околоядерной зоне, поскольку автор маскирует коммуникативное намерение. Главной целью подобных выражений является склонение адресата к определенным действиям, именно поэтому автор пытается не использовать слов с явной агрессивной семантикой. Например: ***Чтоб тебя потом нашли и опознали по жетону!*** (Новая газета, 2015). В этом случае можно говорить о злопожелании, поскольку используется союз с семантикой цели **чтоб**, который вводит пожелание определенной ситуации, а именно пожелание смерти. Эмоциональности этому выражению добавляет восклицательный знак в конце предложения. В приведенном примере агрессия заключается в пожелании смерти человеку, но автор старался не использовать слов с явным агрессивным компонентом, а использует прием эвфемизации: сочетание *опознали по жетону* заменяет пожелание смерти.

Приведем еще один пример: *А потом стали приходить сообщения с угрозами: «Если ты не уйдешь с работы, тебе будет хуже»* (Комсомольская правда, 2006). В данном случае автор статьи сам указывает на то, что это угроза: *сообщения с угрозами*. Есть условие, которое необходимо выполнить, чтобы избежать последствий. Также о последствиях не говорится прямо, автор старается замаскировать агрессию.

Зону ближней периферии занимают средства речевой агрессии, выражающие скрытый упрек, не прямое осуждение, клевету, часто используется сниженная лексика (сленг, жаргон, просторечие). Особенность такого проявления агрессии заключается в том, что в подобных высказываниях отсутствует лексика с явным агрессивным компонентом, но при этом всегда ясен посыл такого выражения. Нет признаков оскорбления, однако подобные высказывания могут нанести вред репутации конкретного лица или компании, например: *На их место зачастую приходят другие – такие же псевдопрофессионалы. Но даже многие из тех парней, что добровольно подписывают контракт, потом расторгают его. Их не устраивает ни зарплата в 6 тысяч рублей, ни **житуха** в казарме-общежитии, ни ненормированный рабочий день* (Комсомольская правда, 2007). В толковом словаре уголовного жаргона можно найти слово *житуха*, которое трактуется как беззаботная жизнь [Дубягин, Бронников 1991: 56]. В статье, использованной в качестве примера, речь идет об армии, но употребляется жаргонизм, что можно назвать противоречием. Чаще всего данные виды речевой агрессии зависят от контекста и экстралингвистических факторов.

На границе между ближней периферией и периферией мы решили поместить такой прием, как **сарказм**, который в МАСе трактуется, как язвительная насмешка, содержащая уничтожающую оценку [МАС 1999: 29]. Грань между сарказмом и иронией очень тонкая, но она все-таки существует. Сарказм несет в себе цель оскорбить, унижить, показать превосходство говорящего над слушающим. Пример: *Была такая девушка, называла себя «**журналистом**». Любила **поделат** интервью с сексуальными маньяками* (Life.ru, 2021). Если ирония может быть направлена на определённую ситуацию, то сарказм всегда высмеивает конкретного человека [Костыгова 2013: 102]. Автор достаточно категорично относится к героине статьи, он указывает на то, что она «любит» интервью с маньяками. В данном примере автор также высмеивает профессиональные качества героини, называя ее журналистом в кавычках.

На периферию мы отнесли насмешку и иронию как средства выражения речевой агрессии. **Насмешка** – обидная шутка по поводу кого-либо, чего-либо [МАС 1999: 397]. У слова **ирония** в

малом академическом словаре имеется два значения: 1) тонкая, скрытая насмешка; 2) стилистический оборот, фраза, слово, в которых преднамеренно утверждается противоположное тому, что думают о лице или предмете [МАС 1999: 675]. В СМИ ирония не всегда используется с целью оскорбления, но все-таки в определенной ситуации и в определенном контексте ирония может стать средством выражения агрессии. Ирония – это одно из самых слабых проявлений агрессии. Примером использования иронии как средства выражения речевой агрессии может стать заголовок статьи «Новой газеты»: *Власть вышла из-под контроля* (Новая газета, 2008). А также подзаголовок: *Но винить ее в этом не стоит* (Новая газета, 2008). Автор статьи затрагивает достаточно серьезную тему, связанную с политикой. Изначально автор сообщает о том, что «*власть вышла из-под контроля*», но тут же будто оправдывает ее за это, именно в этом противоречии заключается ирония. Ирония служит средством выражения авторской позиции.

Итак, мы создали полевую организацию средств выражения речевой агрессии. Мы распределили виды агрессии по интенсивности ее проявления. В ядро вошли грубая (оскорбительная) лексика, которую можно разделить на вульгарную, бранную, нецензурную лексику. В околоядерную зону вошли прямые угрозы, грубые требования, враждебные замечания, проклятия, злопожелания. К ближней периферии мы отнесли скрытый упрек, не прямое осуждение, клевета, сниженная лексика (сленг, жаргон, просторечие). Между ближней периферией и периферией находится сарказм. Зону периферии занимают насмешка и ирония.

Литература

Стернин, И. А. Оскорбление и неприличная языковая форма как предмет лингвистической экспертизы (бытовое и юридическое понимание) / И. А. Стернин // Антропотекст-1. – Томск, 2006. – С. 339-353.

Щербинина, Ю. В. Русский язык: Речевая агрессия и пути ее преодоления / Ю. В. Щербинина. – М. : Флинта : Наука, 2004. – 224 с.

Словарь русского языка : в 4-х т. / РАН, Ин-т лингвистических исследований ; под ред. А. П. Евгеньевой. – 4-е изд., стер. – М. : Рус. яз. ; Полиграфресурсы, 1999.

Т. 1. А – Й. – 1999. – 696 с.

Т. 2. К – О. – 1999. – 736 с.

Т. 3. П – Р. – 1999. – 752 с.

Т. 4. С – Я. – 1999. – 800 с.

Толковый словарь уголовных жаргонов / сост. Ю. П. Дубягин, А. Г. Бронников. – Рыбинск : СП Интер-ОМНИС ; СП РОМОС, 1991. – 208 с. : ил.

Злыденная Т. А., Цзянь В. (УрФУ, Екатеринбург)

Языковые особенности русских переводов рассказа Лу Синя «Деревенское представление»

Аннотация. В статье сопоставляются переводы рассказа «Деревенское представление» китайского писателя Лу Синя, сделанные В. Н. Роговым и А. А. Штукиным. Анализируются особенности разных языковых уровней: словообразовательного, лексического, грамматического. Представлены примеры трансформаций при переводе художественного текста.

Ключевые слова: переводная литература; художественный перевод; русские переводы; переводческая деятельность; теория перевода; уровни языка; художественные тексты; переводческие трансформации; китайская литература; литературные жанры

Сведения об авторах: Злыденная Татьяна Александровна, старший преподаватель кафедры иностранных языков и перевода Уральского федерального университета имени первого Президента России Б. Н. Ельцина» (Екатеринбург)

Цзянь Вэньцзянь, Уральского федерального университета имени первого Президента России Б. Н. Ельцина» (Екатеринбург)

Zlydennaia T. A., Jian W. (UrFU, Ekaterinburg)

Linguistic Features of Russians Translations of Lu Xun's Story "The Village Performance"

Abstract. The article compares the translations of the story "Village Performance" by the Chinese writer Lu Xun, made by V. N. Rogov and A. A. Shtukin. The features of different language levels are analyzed: word-formation, lexical, grammatical. Examples of transformations in the translation of a literary text are presented.

Keywords: translated literature; literary translation; Russian translations; translation activities; translation theory; language levels; artistic texts; translation transformations; Chinese literature; literary genres

About the authors: Zlydennaia Tatiana Alexandrovna, Senior Lecturer of the Ural Federal University named after the first President of Russia B. N. Yeltsin (Ekaterinburg)

Jian Wenqian, Bachelor of the Ural Federal University named after the first President of Russia B. N. Yeltsin (Ekaterinburg)

Перевод имеет достаточно долгую историю. Его корни уходят в давние времена, когда формировались племена, языки которых отличались друг от друга. Появлялись и «билингвы», основной задачей которых была помощь в общении между разноязычными племенами. Можно сказать, что уже тогда эти люди осуществляли двухсторонний перевод.

Перевести – значит передать верно и полно средствами одного языка то, что уже выражено ранее единицами другого языка. Одной из самых сложных разновидностей перевода является художественный перевод. Согласно точке зрения В. Н. Комиссарова, художественным переводом называется перевод произведений художественной литературы [Комиссаров 1990: 75].

Отличительной чертой художественного перевода от всех других видов перевода (например, синхронного, научно-технического и т. д.) является принадлежность текста перевода к произведениям, обладающим художественными достоинствами. Иными словами, художественным переводом называется вид переводческой деятельности, главная задача которой заключается в порождении на языке перевода речевого произведения, способного оказывать художественно-эстетическое воздействие на читателя [Комиссаров 1980: 102].

Особая роль в этом процессе отведена переводчику. Художественный перевод представляется чем-то большим, чем просто механическая совокупность частей, по той причине, что он является плодом творчества и содержит в себе элементы творчества переводчика [Федоров 1983: 175].

Исследователи отмечают, что перевод художественного текста имеет преимущественно интерпретативный характер, причем возможно практически неограниченное количество интерпретаций одного текста, которые будут различаться некоторыми семантическими параметрами, связанными как с областью лексики, так и с грамматическими структурами и синтаксическими закономерностями, обусловленными тем или иным национальным языком [Алимова 2012: 51].

Текст перевода художественного произведения – это завершенная и цельная интерпретация, полноценное самостоятельное произведение.

Таковыми произведениями являются переводы на русский язык рассказа «Деревенское представление» китайского писателя Лу Синя, выполненные В. Н. Роговым и А. А. Штукиным.

Цель данной статьи – анализ особенностей данных переводов, относящихся к разным уровням языка: словообразовательному, лексическому, грамматическому.

Для удобства восприятия языковой материал представлен в таблицах их двух колонок: в первой колонке – перевод В. Н. Рогова, во второй колонке – А. А. Штукина.

Рассмотрим **словообразовательные** особенности переводов. В предложении № 12 Рогов при переводе использует существительное *дружнице* с суффиксом субъективной оценки -ищ-, у Штукина непроизводное существительное *друг* (см. таблицу 1).

Таблица 1

<i>Извини, дружнице, – ответил я. – В ушах у меня такой гул, что я буквально ничего не слышу.</i>	<i>– Извини, мой друг, в моих ушах все еще стоит только грохот барабанов, и я не слышал твоих слов, – ответил я.</i>
--	---

В предложении № 36 Рогов при переводе употребляет существительное *деревушка* с суффиксом субъективной оценки -ушк-, у Штукина непроизводное существительное *деревня*. Также в переводе Рогов использует непроизводное существительное *лавка*, Штукин – существительное *лавчонка* с суффиксом субъективной оценки -онк-. (см. таблицу 2).

Таблица 2

<i>Маленькая глухая деревушка Пинцяо, где жила бабушка, состояла из двух-трех десятков домов на берегу реки, недалеко от моря. Здесь жили крестьяне и рыбаки и только в одном хозяйстве держали мелочную лавку.</i>	<i>Местность эта называлась деревней Пин-цяо и была маленькой, расположенной недалеко от берега моря; ... и только одна семья держала маленькую лавчонку с разными товарами.</i>
---	--

В предложении № 69 оба переводчика используют существительные с суффиксами субъективной оценки: в первом случае слово *мальчишки* с суффиксом -ишк-, во втором – слово *мальчуганы* с суффиксом -уган- (см. таблицу 3).

Таблица 3

<i>Все мальчишки плавали, словно утки, а двое или трое даже славились как пловцы во время прибоя.</i>	<i>Из десятка этих мальчуганов не было решительно ни одного, который не умел бы плавать как утка...</i>
--	--

В предложении № 80 Рогов использует при переводе существительное *огоньки* с суффиксом субъективной оценки -к-, у Штукина в этой позиции употреблено непроизводное существительное *огни* (см. таблицу 4).

Таблица 4

<i>Огоньки приблизились – это и в самом деле оказались рыбацьи лодки.</i>	<i>Огни приблизились и, конечно, оказались рыбацкими...</i>
--	--

Приведем примеры **лексических** особенностей переводов.

В предложении № 5 Рогов переводит лексему 朋友, используя слово *приятель*; у Штукина в переводе – *друг*.

В китайском языке 朋友 имеет значение «друг, приятель». Можно сделать вывод, что оба переводчика верно перевели данную лексему с китайского языка на русский (см. таблицу 5).

Таблица 5

<i>Один приятель сказал, что пекинская музыкальная драма – лучшая в стране.</i>	<i>В то время один мой друг как-то сказал мне, что в Пекине прекрасный театр...</i>
--	--

В предложении № 14 Рогов переводит определение 光 как *лоснящийся*, а Штукин – как *блестящий*. В китайском языке 光 имеет значение «блестящий, гладкий». Делаем вывод, что перевод Штукина более точный (см. таблицу 6).

Таблица 6

<i>Мы пошли обратно, и шли до тех пор, пока другой зритель с лоснящейся косой не показал нам на пустую длинную скамью...</i>	<i>Кто-то, с сильно блестящей косой, повел нас в сторону и указал нам место.</i>
---	---

В предложении № 21 Рогов переводит 回过脸去 глаголом *оглянулся*. Штукин использует сочетание *повернул голову*. В китайском языке 回过脸去 имеет значение «отвернуть лицо». Значит, можем говорить, что оба переводчика сделали неточный перевод с китайского языка на русский. (см. Таблицу 7)

Таблица 7

<i>Оглянулся и только сейчас заметил, что тащил его за собой.</i>	<i>Я повернул голову; оказалось, что я и его вытаскивал за собой.</i>
---	---

Приведем примеры **морфологических** особенностей переводов.

В предложении № 26 Рогов переводит оригинал, используя глагол совершенного вида *не появился*, у Штукина глагол несовершенного вида (*не*) *появлялся* (см. таблицу 8).

Таблица 8

<i>А Тань Цзяо-тянь так и не появился...</i>	<i>Цзяо-тянь все еще не появлялся.</i>
--	--

В предложении № 27 Рогов при переводе использует прилагательное в полной форме *чистый*, Штукин – прилагательное в краткой форме *чист* (см. таблицу 9).

Таблица 9

<i>Чистый и бодрящий ночной воздух освежил голову.</i>	<i>Ночной воздух был очень чист.</i>
--	--------------------------------------

Примеры **синтаксических** особенностей прокомментируем на уровне словосочетаний и предложений.

Рассмотрим предложение № 36. Рогов переводит оригинал, используя словосочетание со связью согласование *мелочная лавка*. У Штукина в тексте усложненное словосочетание: *лавчонка с разными товарами* (см. таблицу 10).

Таблица 10

<i>Здесь жили крестьяне и рыбаки и только в одном хозяйстве держали мелочную лавку.</i>	<i>...и только одна семья держала маленькую лавчонку с разными товарами.</i>
---	--

В предложении № 77 Рогов использует словосочетание со связью согласование *рыбачьи огни*, Штукин – словосочетание со связью управление *огни рыбаков* (см. таблицу 11).

Таблица 11

<i>Я подумал было, что это фонарики на сцене, но, пожалуй, это были просто рыбачьи огни.</i>	<i>...и я подумал, что это, вероятно, театр, а может быть, и просто огни рыбаков...</i>
---	--

Сопоставляя различные синтаксические единицы, мы выявили, что оба переводчика использовали различного рода трансформации.

Так, что оба переводчика часто прибегают к членению предложений оригинала. Приведем примеры из обоих переводов.

Предложение № 15 Рогов переводит, используя два простых (см. таблицу 12).

Таблица 12

<i>捐法是两元钱买一张戏票 · 可以到第一舞台去看戏 · 扮演的多是名角, 其一就是小叫天</i>	<i>Билет в Первый театр, ценой в два юаня, давал право на посещение спектакля в пользу жертв. Среди знаменитостей, принимавших в нем участие, был и Цзяо-тянь.</i>
--	--

При переводе предложения № 26 Штукин использует три предложения: первое представляет собой сложную конструкцию с тремя частями, связанными сочинительной связью, и последней частью с подчинительной связью (с придаточным определительным), второе – сложноподчиненное и третье – простое (см. таблицу 13).

Таблица 13

<i>街上除了专等看客的车辆之外, 几乎没有什么行人了, 大门口却还有十几个人昂着头看戏目, 别有一堆人站着并不看什么, 我想: 他们</i>	<i>На улице, кроме рики, выстроившихся здесь в ожидании седоков, почти никого не было, но перед воротами театра все еще стояло человек десять и, задрав головы, смотрело на афиши, а отдельно толпилась кучка людей, которые ничего не разглядывали. Я решил, что они ждут расходящихся после окончания представления женщин.</i>
---	---

大概是看散戏之后出来的女人们的，而叫天却还没有来.....	Цзяо-тянь все еще не появлялся.
-------------------------------	---------------------------------

При переводе Роговым этой же конструкции происходит членение исходной единицы текста на 4 предложения: два простых и два сложных. Третье предложение с прямой речью, в которой есть сложноподчиненное предложение с придаточным цели (см. таблицу 14).

Таблица 14

街上除了专等看客的车辆之外，几乎没有什么行人了，大门口却还有十几个人昂着头看戏目，别有一堆人站着并不看什么，我想：他们大概是看散戏之后出来的女人们的，而叫天却还没有来.....	За исключением рики, ожидавших разъезда, здесь почти никого не было. У входа человек десять все еще глазели на афиши, да поодаль стояло несколько мужчин. «Вероятно, ждут женщин, чтобы проводить их после спектакля домой», – подумал я. А Тань Цзяо-тянь так и не появился...
--	---

Рассмотрим предложение № 18. Штукин переводит данное предложение через пять синтаксических единиц, используя сложное с разными видами связи, два простых, два сложноподчиненных (см. таблицу 15).

Таблица 15

我打听得知叫天出台是迟的，而第一舞台却是新式构造，用不着争座位，便放了心，延宕到九点钟才去，谁料照例，人都满了，连立足	Я узнал, что выход Цзяо-тяня будет поздний, «Первый театр» же устроен по новому образцу, и спорить из-за места не придется. Поэтому я вышел с легким сердцем, дождавшись девяти часов. Кто мог знать, что народу опять будет полным-полно? Трудно было даже поставить рядом ноги.
---	---

也难，我只得挤在远处的人丛中看一个老旦在台上唱。	<i>Мне удалось только протискаться в стоящую в дальних рядах толпу и оттуда смотреть, как на сцене пел какой-то актер, игравший роль старухи.</i>
--------------------------	---

При переводе некоторых предложений оригинала Рогов использует другой вид трансформации: приём объединения. Два предложения (№ 95 и № 96) переводчик заменяет одним. В результате в переводе представлено сложное предложение с разными видами связи (сочинительной и подчинительной) (см. таблицу 16).

Таблица 16

95.然而我的意思却也并不在乎看翻筋斗。 96.我最愿意看的是一个人蒙了白布，两手在头上捧着一支棒似的蛇头的蛇精，其次是套了黄布衣跳老虎	<i>Но меня не столько интересовало кувыркание, сколько поединок змеи с тигром, когда один актер в белом, держа над головой палку, изображал змею-оборотня, а другой, в желтом, прыгал, словно тигр.</i>
---	---

Интересен следующий пример. Рогов объединяет не рядом стоящие предложения, а пропуская одно: в оригинале 146, 147 и 148 – отдельные единицы. В переводе объединены 146 и 148, а далее идет 147 (см. таблицу 17).

Таблица 17

146. “是的。 147.我们请客。 148.我们当初还不要你的。	<i>146+148. – Да...Сперва мы не хотели рвать твои... 147. Но надо было гостя накормить...</i>
--	---

При переводе оригинала Штукин тоже использует прием объединения. Два предложения (№ 80 и № 81) переводчик заменяет одним с разными видами связи (см. таблицу 18).

Таблица 18

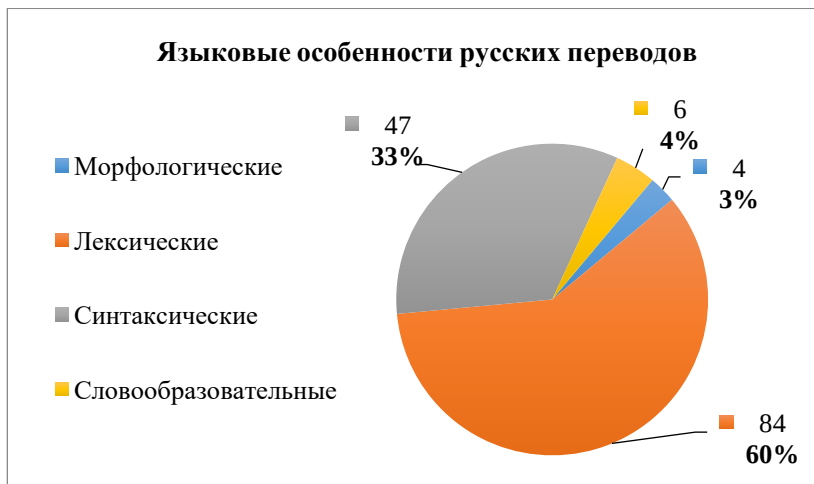
80.那火接近了，果然是渔火；我才记得先前望见的也不是赵庄。	<i>Огни приблизились и, конечно, оказались рыбацкими; я вспомнил теперь, что и то, что мы видели впереди, не было Чжао-чжуаном:</i>
--------------------------------	---

81.那是正对船头的一丛松柏林，
我去年也曾经去游玩过，还看见
破的石马倒在地下，一个石羊蹲
在草里呢。

*прямо перед носом лодки высилась
роща сосен и туй.*

Подведем итоги. Мы проанализировали два перевода на русский язык одного китайского рассказа и выявили, что они являются уникальными произведениями и оба содержат языковые особенности разных уровней.

Количественный и процентный состав языковых единиц разных уровней представлен ниже.



Единиц, относящихся к словообразовательному уровню, немного: 6 примеров, что составляет 4% от общего количества. Из 6 случаев употребления слов с суффиксами субъективной оценки 4 содержатся в переводе Рогова и 2 – Штукина.

На морфологическом уровне тоже единичные примеры. Их всего 4 (и это 3% от общего количества). Расхождения относятся к выбору вида глагола (3 случая) и формы имени прилагательного (1 пример).

Особенности синтаксического уровня представлены 47 примерами, что составляет 33% от общего количества. Здесь 2 примера словосочетаний, остальные – предложения. При переводе

конструкций переводчики используют приёмы членения и объединения единиц оригинального текста. Примеров объединения 8: у Рогова 7 и 1 у Штукина. Делаем вывод: Рогов чаще использует этот прием. Примеров членения 37. И они тоже представлены с разной частотностью в двух переводах. Чаще этим приемом также пользуется Рогов, как и в случае с приемом объединения предложений.

Самая большая группа примеров соотносится с лексическим уровнем языка. Из 141 проанализированных примеров 84 (это 60%) составляют лексические особенности. Примеры не являются однотипными и делятся на три подгруппы. Первый вариант: оба переводчика верно передают значение оригинала. Второй вариант: оба неточно переводят оригинал. Третий вариант: более точно переводит оригинал один из переводчиков.

Представленный в статье сопоставительный анализ еще раз доказывает тот факт, что каждый перевод – это уникальное произведение, творческая работа переводчика. Подобный анализ, бесспорно, очень важен в процессе профессиональной подготовки студентов-переводчиков.

Литература

Алимова, М. В. Особенности и основные критерии перевода художественного текста / М. В. Алимова. – URL: https://journals.rudn.ru/russian-language-studies/article/view/9948/9399/ru_RU# (дата обращения: 18.04.2022). – Текст : электронный.

Комиссаров, В. Н. Теория перевода: Лингвистические аспекты / В. Н. Комиссаров. – М. : Высшая школа, 1990. – 253 с.

Комиссаров, В. Н. Лингвистика перевода / В. Н. Комиссаров. – М. : Международные отношения, 1980. – 176 с.

Рогов, В. Н. Деревенское представление / В. Н. Рогов. – Москва : Художественная литература, 1971. – URL: <https://cool-lib.com/b/83284-lu-sin-derevenskoe-predstavlenie> (дата обращения: 17.04.2022). – Текст : электронный.

Федоров, А. В. Основы общей теории перевода: лингвистические проблемы / А. В. Федоров. – М. : Высшая школа, 1983. – 416 с.

Штукин, А. А. Деревенское представление / А. А. Штукин. – Ленинград : Прибой, 1929. – URL: http://az.lib.ru/l/lusinx/text_

1929_derevenskiy_teatr.shtml (дата обращения: 19.04.2022). – Текст : электронный.

Lu, Xun. 鲁迅 Village performance / Lu Xun. – 1971. – 142 p.

Modern Chinese Dictionary. – URL: <http://tools.2345.com/cidian/> (дата обращения: 18.04.2022). – Текст : электронный.

Xinhua Dictionary. – URL: <https://zidian.aies.cn/> (дата обращения: 17.04.2022). – Текст : электронный.

Комиссарова А. И., Сачкова Е. С. (Ростов-на-Дону, ДГТУ)

**Сравнительный анализ русских и английских пословиц
и поговорок, связанных с концептом «время»
как новый вспомогательный материал
в вопросе изучения теории Сепира-Уорфа**

Аннотация. В статье рассматривается вопрос изучения теории Сепира-Уорфа и ее использования в изучении языковой картины мира через призму паремиологических выражений. Особое внимание уделяется подробному анализу английских и русских пословиц и поговорок с концептом времени. На основе сопоставления делается вывод о неоднозначности и ограниченности восприятия теории лингвистической относительности в поле отношения к миру той или иной нации.

Ключевые слова: теория лингвистической относительности; теория Сепира-Уорфа; пословицы; поговорки; устное народное творчество; русский фольклор; английский фольклор; национальный менталитет; национальный характер; концепты; время; языковая картина мира; когнитивные стереотипы

Сведения об авторах: Комиссарова Анна Игоревна, студентка Донского государственного технического университета (Ростов-на-Дону)

Сачкова Елизавета Сергеевна, преподаватель Донского государственного технического университета (Ростов-на-Дону)

Komissarova A. I., Sachkova E. S. (Rostov-on-Don, DSTU)

**Comparative Analysis of Russian and English Proverbs
and Sayings Connected with the Concept of Time
as a New Subsidiary Material on the Question of the Research
of Sapir Whorf Hypothesis**

Abstract. The article discusses the question of studying the Sapir Whorf hypothesis and the its usage in studying linguistic picture of the world through the prism of paremiological expressions. Particular attention is paid to a detailed analysis of English and Russian proverbs and sayings with the concept of time. On the basis of the comparison, a conclusion is drawn about ambiguous and limited perception of the theory of linguistic relativity in the field of the relation to the world of a particular nation.

Keywords: theory of linguistic relativity; the Sapir-Whorf theory; proverbs; sayings; folklore; Russian folklore; English folklore; national mentality; national character; concepts; time; language picture of the world; cognitive stereotypes

About the authors: Komissarova Anna Igorevna, Student of the Don State Technical University (Rostov-on-Don)

Sachkova Elizaveta Sergeevna, Lecturer of the Don State Technical University (Rostov-on-Don)

Гипотеза Сепира-Уорфа на протяжении многих лет была в центре изучения разных научных направлений, например, философии, антропологии, психологии и др. Споры между специалистами, заинтересованными в теории лингвистической относительности, продолжаются по сей день, поскольку стороны имеют разные экспериментально подтвержденные как ее доказательства, так и опровержения.

Теория говорит о том, что картина мира в сознании индивида в значительной степени определяется системой языка, на котором он говорит. По Уорфу грамматические и семантические категории языка служат не только инструментами для передачи мыслей говорящего, но также и формируют его идеи и задают курс его мыслительной деятельности [Уорф 1960].

Так, исследователи Берлин и Кей исследовали 78 языков и обнаружили, что существует 11 базовых названий цветов, формирующих универсальную иерархию [Berlin 1969]. Некоторые языки, такие как английский и немецкий, используют все 11 названий, другие языки, как дани (Новая Гвинея), используют всего лишь два.

Эти ученые предприняли исследование разбивки цветов по названиям в 20 языках, чтобы проверить достоверность утверждений, поддерживающих гипотезу Сепира-Уорфа. Исследование проходило следующим образом: они просили иностранных студентов, обучающихся в университетах Соединенных Штатов, составить список «основных» названий цветов в их родных языках. Затем исследователи предлагали этим испытуемым выбрать наилучший образец какого-либо основного цвета. Берлин и Кей обнаружили, что в любом языке существует ограниченное число основных названий цветов. Кроме того, они заметили, что кусочки стекла, избранные в качестве наилучших образцов этих основных цветов, обычно попадают в цветовые группы, которые ученые называли фокальными точками (focal points), то есть те, что выбирают все участники.

Результаты, достигнутые Берлином и Кейем, были впоследствии подтверждены серией экспериментов, поставленных американским психологом Элеонорой Рош [Алефиренко 2010: 62]. В своих экспериментах Рош пыталась проверить, насколько универсальны для всех культур эти фокальные точки. Она сравнила два языка, заметно различавшихся между собой по количеству основных названий цветов: английский с его множеством слов для разных цветов, и дани с его лишь двумя названиями для обозначения цветов. В результате экспериментов выяснилось, что скудность в обозначении цвета в языке никак не повлияла на способность носителей языка дани различать и запоминать цвета, что заставляет сомневаться в достоверности теории лингвистической относительности, по крайней мере в поле восприятия цвета.

Таким образом, к настоящему моменту разные исследователи как подтверждали, так и опровергали теорию лингвистической относительности. Поэтому в современной науке принято считать общеизвестным фактом, что языковая картина мира как совокупность зафиксированных в языке представлений народа о действительности не передает полностью ту картину мира, которая есть в национальном сознании, поскольку язык называет и категоризирует далеко не все, что есть в сознании народа.

Теория Сепира-Уорфа вызвала у нас интерес в поле изучения влияния языка на мышление разных народов и на языковое выражение концепта времени в разных языках. Таким образом, методом сплошной выборки мы отобрали 63 русские пословицы и поговорки из «Англо-русского словаря цитат, пословиц, поговорок и идиом», «Словаря русской идиоматики» и 51 английскую пословицу и поговорку из «Англо-русского словаря цитат, пословиц, поговорок и идиом», Oxford dictionary и Cambridge dictionary. Кроме того, в выборку попали поговорки, взятые из интернет-источников.

Причина, по которой мы выбрали пословицы и поговорки, чтобы исследовать концепт времени по модели Сепира-Уорфа в данной работе, заключается в том, что высокая степень образности и яркости таких фразеологических единиц позволяет наиболее прозрачно и точно отследить представление даже такого абстрактного понятия, как время.

Самую многочисленную группу (24%) в русском языке составили пословицы и поговорки с единой темой *Быстротечности и*

невозвратности времени: Года – что вода; Время никого не ждет; Времени ни воротить.

Следовательно, индивиду, обладающему русским менталитетом, свойственно представление времени как чего-то текущего, неуловимого и быстрого. В разговорной речи такого индивида часто можно услышать восклицания, призванные сделать акцент на быстротечности времени: «20 лет прошли как одно мгновение».

Следующая паремиологическая группа – *Нельзя изменить то, что сделано* – собрана вокруг идеи безвозвратности времени. Эти фразеологические единицы фигурируют в речи, когда говорящий хочет выразить сожаление об упущенном времени, невозможности вернуться к исходной точке: *Время не деньги, потеряешь – не найдешь; Упустишь минуту – потеряешь час; После дела за советом не ходят*. Она объединяет 11% выбранных русских пословиц и поговорок.

Следующая выделенная нами группа содержит идею *Ценности времени: Время деньги дает, а на деньги время не купишь; Время дороже золота*. Данный блок паремий составляет 5% от всего отобранного материала.

В данном контексте можно говорить и о времени, потраченном на работу. В нашем обществе принято считать, что русский человек привычен к тяжелой работе. Затраченное время дает финансовый ресурс, однако обратная конвертация невозможна, ведь потом *На деньги время не купишь* и не насладишься жизнью, т. е. прослеживается и ощущение фатализма.

Делу – время, потехе – час, От времени возьми все, что можешь, Самая большая трата – трата времени – фразеологический материал, который объединяет в себе дидактизм идеи *Не тратить время впустую*. Итак, мы видим, что русскому человеку следует находить пользу в каждой минуте драгоценного времени, и эта группа составляет 8% всех выбранных нами русских пословиц и поговорок в данной работе.

Полагаем, что тема *Делать вовремя, делать сейчас* проникла в пословицы и поговорки русского языка и явилась отражением трудолюбия русского народа. Чтобы не терять время, работу необходимо выполнять вовремя, не откладывая на потом. Данная тема составляет 11% отобранных русских пословиц и поговорок: «Один день заменит три, если все делать вовремя»; «Одно

“сейчас” лучше трех «потом»»; «Дорога ложка к обеду, а там хоть под лавку».

«Дело» для русских людей очень важно, оно стоит на первом месте. Русский человек не любит «бросать слова на ветер», а любит доказывать делом, что отразилось во фразеологических единицах, объединенных темой *Сначала дело, потом – слово* (5%): «Не сел, не говори “поехали”», «Сначала запряги, а потом и попухай». Не нужно хвастать подвигом или делом, пока его не сделаешь: «Не говори “гоп”, пока не перепрыгнешь».

Великолепно отражается в русских поговорах такая черта русского национального характера, как ироничность. Так, чтобы сообщить собеседнику о том, что какое-либо событие в силу неких обстоятельств не произойдет, русский человек использует пословицы и поговорки из группы *небылицы со значением «никогда»* (6%): «Жди, когда рак на горе свиснет», «Когда Волга вверх потечет», «Когда рак свистнет и рыба запоеет». Интересной грамматической особенностью пословиц и поговорок данной группы является их построение с помощью союза «когда», что в имплицитном значении на самом деле значит «никогда».

Несмотря на легкий оттенок фатализма некоторых представленных ранее фразеологических групп, русскому человеку не чуждо и восприятие времени как помощника – хотя оно и быстро проходит, но порой оно помогает принять важные решения. Русские считают, что стоит подождать и многие насущные вопросы прояснятся. Не нужно принимать решения поздно вечером, лучше это сделать «на свежую голову», подождав до утра: «Думай ввечеру, а делай поутру», «Утро вечера мудренее», «Ночь – матка: выписься – все гладко». Данные пословицы составляют группу с темой *Время помогает принять решение* (8%).

Таким образом, пословицы, включающие в себя концепт времени, позволяют увидеть национально-специфические особенности мировосприятия русского народа. Так, русский народ характеризуется рациональным использованием времени, обдуманностью поступков, а также покорностью обстоятельствам.

Рассмотрим английские пословицы и поговорки с концептом «время». Всего их было отобрано 51. Пословицы и поговорки были разделены на тематические группы.

Темы *Не торопиться*, *Безвозвратно потерянное время*, *Делать здесь и сейчас* и *Время ценно* объединяют группы пословиц и поговорок, каждая из которых составляет 10% от общего числа пословиц и поговорок на английском языке.

Торопливость у англичан приравнивается к неудаче. Лучше сделать медленнее, но качественнее, не теряя времени: «Haste makes waste»; «Hasty climbers have sudden falls»; «Make haste slowly»; потому как потеря времени считается преступлением: «What greater crime than loss of time?»; «Lose an hour in the morning and you'll be all day hunting for it»; «Time spent in vice or folly is doubly lost».

Поэтому англичане очень ценят время. Они считают, что тот, кто умеет организовать свое время, по-настоящему живет: «He that has time, has life», ведь время нельзя купить, оно дороже золота: «An ounce of gold will not buy an inch of time». Однако время иногда может приравниваться к деньгам: «Time is money», что также показывает еще одну сторону ценности времени.

Следующие две темы – *Делать вовремя* и *Время лечит и творит чудеса* – составляют по 10% от всех выбранных пословиц и поговорок. Считается, что англичане чрезвычайно пунктуальны и ответственны, поэтому для них важно приходить и делать работу вовремя. Такое представление об английском народе оказывается верным, что отражают пословицы: «A wise person does at once, what a fool does at last»; «In the nick of time».

Так как англичане ответственны, то это проявляется и на деле. Для них важно сначала сделать, а потом говорить, что отражается в пословицах и поговорках группы «Сначала дело, потом – слово», которые составляют малочисленную группу 2%: *Don't whistle until you are out of the wood*. Такой подход важен, но исходя из числа пословиц данной группы, можно сделать вывод, что все-таки «слова» у англичан не отходят на задний план и также важны.

Поскольку англичане ценят время, то считается, что трата времени – это как обворовать самого себя, украсть самое ценное, что есть (тема *Не тратьте время впустую* – 8% от общего числа английских паремий): «Wasting time is robbing oneself». Время не ждет. Человек способен что-то отложить, но время нет: «You may delay, but time will not».

Время быстротечно, оно никого не ждет: «Time flies»; «Time flees away without delay» (тематическая группа *Время быстро-течно*, 8%). Следовательно, нужно не сидеть на месте, а действовать. То есть преуспевает тот, кто раньше всех приходит и находит решение: «First come, first served»; «It's the early bird that gets the worm» (тематическая группа *Все достается тому, кто первый пришел*, 6%).

Таким образом, пословицы и поговорки, носящие в себе понимание концепта времени в английском языке, открывают характерные черты носителя этого языка: человек хочет действовать по собственному желанию, не покоряться судьбе, а наоборот, подчинить обстоятельства самим себе, что показывает нам различие с русским народом, носителям культуры которому присущ фатализм.

Итак, сравнив английские и русские пословицы и поговорки, мы выявили схожие черты. Во-первых, им присущи схожие темы: *Ценности времени, Быстротечности времени; Делать вовремя* и другие. Англичане так же, как и русские, ценят время и не хотят тратить его впустую. Они неспешны и предпочитают качество скорости.

Встречались и схожие темы с достаточной разницей в количестве пословиц и поговорок, например, группа *Сначала дело, потом – дело*. Русские пословицы данной группы составляют 5%, а английские – 2%. Английские пословицы и поговорки призывают не торопиться, делать медленнее, но качественнее. В русском паремии этой темы встречаются гораздо реже.

Главным различием является наличие тем в одном языке и отсутствие их в другом. Так, в русском языке есть тема *Все происходит в свое время*, что указывает на философские размышления о бытии, где человек является пассивным наблюдателем. Эта тема же отсутствует в выбранных нами пословицах и поговорках на английском.

Также русские пословицы и поговорки содержат в большей степени метафоры: *Откладывать в долгий ящик*. Английские же в основном имеют прямое значение: *Never put off till tomorrow what you can do today*.

Таким образом, после проведенного анализа, мы сделали следующий вывод. На наш взгляд они отражают значимые для народа

понятия, события и концепты в конкретный период времени. Поэтому вполне возможно, что многие языковые проявления, в том числе пословицы и поговорки, в настоящее время перестают быть актуальными, так как для людей того или иного народа становятся важными и актуальными совсем другие процессы и обстоятельства. С другой стороны, в пословицах и поговорках отражаются национальные стереотипы, мысли народа о том или ином концепте. Однако не все концепты имеют языковое выражение и становятся предметом коммуникации [Попова Стернин 2007: 41]. Поэтому судить о картине мира и восприятии окружающего мира той или иной нации возможно лишь в ограниченном масштабе. Таким образом, теория Сепира-Уорфа не может быть воспринята однозначно. Хотя и существует достаточное число исследований, доказывающих правоту теории, исходя из данной работы мы видим, что языковая картина мира лишь частично отражает концепты и способ восприятия мира той или иной нации.

Литература

Алефиренко, Н. Ф. Лингвокультурология. Ценностно – смысловое пространство языка : учебное пособие / Н. Ф. Алефиренко. – М. : Флинта : Наука, 2010. – 224 с.

Английские пословицы о времени: the clock is ticking. – 2018. – URL: <https://lingvister.ru/blog/angliyskie-poslovitsy-o-vremeni-the-clock-is-ticking> (дата обращения: 09.04.2022). – Текст : электронный.

Англо-русский словарь цитат, пословиц, поговорок и идиом. – 2010–2021. – URL: <https://vk.com/away.php?utf=1&to=https%3A%2F%2Feng-rus-aphorisms-dict.slovaronline.com%2F> (дата обращения: 20.11.2021). – Текст : электронный.

Попова, З. Д., Стернин И.А. Когнитивная лингвистика : учебное издание / З. Д. Попова, И. А. Стернин. – М. : АСТ ; Восток-Запад, 2007. – 314 с.

Пословицы о времени. – URL: <https://allposlovicy.ru/vremya/> (дата обращения: 09.04.2022). – Текст : электронный.

Словарь русской идиоматики. – 2010–2021. – URL: <https://vk.com/away.php?utf=1&to=https%3A%2F%2Frus-idiomatika-dict.slovaronline.com%2F> (дата обращения: 20.11.2021). – Текст : электронный.

Уорф, Б. Л. Отношение норм поведения и мышления к языку / Б. Л. Уорф // Новое в лингвистике. – 1960. – Вып. 1. – С. 157-201.

Berlin, B. Basic color terms: their universality and evolution / B. Berlin, P. Kay. – Berkeley, CA : University of California Press, 1969.

Cambridge Dictionary. – URL: <https://dictionary.cambridge.org/> (дата обращения: 20.11.2021). – Текст : электронный.

Oxford Learner's Dictionary. – 2021. – URL: <https://www.oxford-learnersdictionaries.com/> (дата обращения: 20.11.2021). – Текст : электронный.

**Коммуникатив «Я вас услышал»:
метарефлексия носителей языка**

Аннотация. Данная работа посвящена коммуникативу «Я вас услышал» в метарефлексии носителей языка. Актуальность темы определена тем, что языковая единица включает в себя явление амфиболии, которое изучается лингвистами уже давно в коммуникативном аспекте языка. В статье представлены данные исследования метарефлексии носителей языка на коммуникатив, рассмотрены факторы, определяющие неоднозначность интерпретации, лежащей в основе различных оценок единицы.

Ключевые слова: коммуникатив; метарефлексия; коммуникативный аспект; лингвистические наблюдения; амфиболия; носители языка

Сведения об авторе: Курласова Алена Игоревна, студент Новосибирского государственного технического университета (Новосибирск)

Научный руководитель – канд. филол. наук, доц. Карпова Елена Валерьяновна

Kurlasova A. I. (Novosibirsk, NSTU)

**Communicative “I Heard You”:
Meta-Reflection Native Speakers**

Abstract. This work is devoted to the communicative “I heard you” in the meta-reflection of native speakers. The relevance of the topic is determined by the fact that the language unit includes the phenomenon of amphiboly, which has been studied by linguists for a long time in the communicative aspect of the language. The article presents data from a study of native speakers’ meta-reflection on communicatives, considers the factors that determine the ambiguity of the interpretation underlying the various assessments of the unit.

Keywords: communicative; metareflexia; communicative aspect; linguistic observations; amphiboly; native speakers

About the author: Kurlasova Alena Igorevna, Student of the Novosibirsk State Technical University (Novosibirsk)

Коммуникативистика как наука полностью сформировалась в двадцатом веке. Существует множество понятий, связанных с изучением коммуникативного потенциала языковых единиц, одним из которых является коммуникатив.

Изучением коммуникативов занимались такие исследователи, как Ф. де Соссюр, В. В. Виноградов, И. А. Казачихина, И. А. Шаронов и другие. Под термином *коммуникатив* понимается следующее: «Особая, с позиций языкового анализа, группа речевых актов. Денотативная опустошенность и аграмматичность обуславливают их зависимость от структуры дискурса и интонационного оформления» [Шаронов 2009: 543]. Понятие *коммуникатив* представляет важность для данного исследования, так как нередко понимается двойственно. Если коммуникативы не будут присутствовать в разговорной речи, то она становится неэффективной: «Не раз замечено, что невладение подобными единицами речи не способствует адекватному самовыражению, а также не позволяет поддержать контакт с собеседником на должном уровне» [Казачихина 2011: 116].

Коммуникативы нередко являются опрощением и ассоциативными заменами каких-либо словосочетаний в силу эмоционального состояния говорящего. Их также стоит интерпретировать как речевую нерасчлененную реакцию адресата или адресанта на что-либо (речевая ситуация или экстралингвистическая). Такая реакция может выражаться вводными словами, междометиями, словосочетаниями, служебными словами, идиоматическими фразами и т. д. Данные единицы могут привести к разным интерпретациям, так как замена какого-либо слова или фразы не всегда может быть понятна и приведет к коммуникативной неудаче или двойственности: «неоднозначность фразы, высказывания; возможность двоякого понимания речи» [Казачихина 2011: 149]. В данной статье будет рассмотрен коммуникатив «Я вас услышал» в аспекте выявления различных интерпретаций в речи современных носителей русского языка.

В результате лингвистического наблюдения мы можем получить различные оценки, позволяющие выявить как отношение носителей языка к исследуемой единице, так и мнение о факторах, их определяющих, а также варианты интерпретации коммуникатива «Я вас услышал». Материалом данного этапа исследования являются комментарии пользователей интернета к употреблению данной фразы. Как показало наблюдение, языковая единица «Я вас услышал» оценивается людьми как отрицательно,

так и положительно, приведем в качестве иллюстрации некоторые высказывания комментаторов, найденных на портале «Яндекс.Кью»: 1. *Совершенно нормальная фраза, но очень неподходящая для жителей нашей страны. Ибо она значит, что мнение услышано. Но наши люди говорят не для того, чтобы сообщить свое мнение, они говорят только для того, чтобы сделали так, как они говорят...* 2. *С самим выражением все в порядке. Если оно вас чем-то беспокоит, стоит обратить внимание на то, кто, в каком контексте и с какой интонацией его произносит. Также стоит изучить вашу эмоциональную реакцию на фразу: что вы в этот момент думаете, чувствуете и почему.*

Комментаторы отмечают, что коммуникатив «Я вас услышал» не свойственен русской речи, так как имеет заимствованную природу и не всегда приживается в русской речи. Подчеркивается, что важную роль играют контекст и интонация, способные существенно повлиять на смысловое значение. В следующих примерах приводятся другие оценочные свойства коммуникатива: 3. *Лично я воспринимаю эту фразу очень положительно. Как фразу делового, занятого и ответственного человека, который не хочет давать ложных обещаний...* 4. *Фраза для разных людей, конечно, может интерпретироваться по-разному, для меня, например, она означает, что человек меня принимает и проявляет заинтересованность в том, что я сказал и как для меня это важно...* [Иванов 2007].

В комментариях подчеркивается, что фраза может использоваться как уход от конфликта или спора. Некоторые воспринимают коммуникатив в его буквальном значении, что собеседник действительно услышал и принял во внимание сказанное.

В большей степени встречались пользователи, которые высказывались негативно по отношению к коммуникативу «Я вас услышал». Иллюстративный материал был найден на интернет-порталах «Яндекс.Кью» и «Pedsovet»: 1. *В любом случае автор верно подметил...фраза эта токсична. Я, признаться, даже не подберу контекста, где она была бы уместна <...> считаю такой лексикон уделом людей недалеких, пытающихся казаться «деловыми».* 2. *Отвратительная фраза. Никогда не используйте ее в речи. «Услышал» – не значит, что понял или поддержал <...> если собеседник говорит вам «Я вас услышал», остерегайтесь*

обмана и двусмысленности... 3. Да мерзкая фраза. В последний раз слышала ее от соседки в ответ на замечание, что не надо мусор в коридор выбрасывать. Когда она «меня услышала», то даже не посмотрела в мою сторону. Это было еще одно подтверждение того, что фраза употребляется, чтобы показать свое пренебрежительное отношение к собеседнику. Точно не уважительное [Что не так с выражением «Я вас услышал»? URL].

В данных примерах отмечают, что фразу употребляют в коммуникации необразованные люди, которые стараются казаться «деловыми». Также говорят о том, что она используется заведомо в пренебрежительном контексте и несет в себе двойственный характер, который приводит к непониманию собеседников друг друга. Довольно большое количество комментариев содержали информацию, что коммуникатив не вписывается в русскую речь, искажает и упрощает ее богатство.

Таким образом, коммуникатив «Я вас услышал» является амбивалентным и вызывает множество вопросов у тех, кто с ним сталкивается. Фраза не закрепляет за собой какое-либо одно значение, а является в большей степени двойственной для адресанта и адресата. Это обусловлено тем, что коммуникатив заимствован из английской речи, может интерпретироваться в разных значениях из-за амфиболичности в силу недосказанности, неправильного контекста, интонации и других факторов. Метарефлексия носителей языка подтверждает природу коммуникатива «Я вас услышал», показывает различные интерпретации и присущие единице аспекты.

Литература

Шаронов, И. А. Коммуникативы и методы их описания / И. А. Шаронов. – М., 2009. – С. 543. – URL: <https://www.dialog-21.ru/media/1634/84.pdf> (дата обращения: 07.05.2022). – Текст : электронный.

Казачихина, И. А. Лексикографическая интерпретация коммуникативов русской разговорной речи : дис. по языкознанию и литературоведению / Казачихина И. А. – 2011. – С. 116.

Иванов, Л. Ю. Культура русской речи: Энциклопедический словарь-справочник / Л. Ю. Иванов, А. П. Сковородников, Е. Н. Ширяев ; Российская акад. наук, Ин-т русского языка им.

В. В. Виноградова – 2-е изд., испр. – Москва : Флинта : Наука, 2007. – С. 149.

Что не так с выражением «Я вас услышал»? – URL: https://yandex.ru/q/question/chto_ne_tak_s_vyrazheniem_ia_vas_uslyshal_51d43648/ (дата обращения: 06.06.2021). – Текст : электронный.

«Я вас услышал(а)» – как относитесь к фразе? – URL: <https://pedsovet.su/forum/77-13543-1> (дата обращения: 04.05.2021). – Текст : электронный.

**Антропонимы как маркеры вторичной номинации
в научно-техническом дискурсе
(на примере английского языка)**

Аннотация. Статья посвящена анализу особенностей функционирования различных видов антропонимов в роли вторичной номинации в текстах современных англоязычных научных изданий, входящих в международные наукометрические базы. Исследование показало, что самым распространенными видами антропонимов в этих текстах являются фамилии (*Hawking, Pirogov, Copernicus*), эпонимы (*Alzheimer's disease, Planck constant, Yablochkov candle*), мононимы (*Ptolemy, Avicenna, Socrates*) и антропонимические аббревиатуры (*LZW, RL*).

Ключевые слова: антропонимы; научно-популярный стиль; эпонимы; мононимы; антропонимическая аббревиатура; метафоры; ономастика; английский язык

Сведения об авторе: Нерубленко Данил Витальевич, студент 2-го курса электромеханического факультета Ростовского государственного университета путей сообщения (Ростов-на-Дону)

Научный руководитель – канд. филол. наук, доц. Маруневич Оксана Викторовна

Nerublenko D. V. (Rostov-on-Don, RSTU)

**Anthroponyms as Markers of Secondary Nomination
in Scientific and Technical Discourse
(on the Example of the English Language)**

Abstract. The given study is focused on the analysis of functioning of various types of anthroponyms as a secondary nomination in the texts of modern English journals included in international scientometric databases. The finding of the study showed that the most common types of anthroponyms in these texts are surnames (*Hawking, Pirogov, Copernicus*), eponyms (*Alzheimer's disease, Planck constant, Yablochkov candle*), mononyms (*Ptolemy, Avicenna, Socrates*) and anthroponymic abbreviations (*LZW, RL*).

Keywords: anthroponyms; popular science style; eponyms; mononyms; anthroponymic abbreviation; metaphors; onomastics; English language

About the author: Nerublenko Danil Vitalievich, 2nd year Student of the Electromechanical Department of the Rostov State Transport University (Rostov-on-Don)

Имя собственное определяется как слово, словосочетание или предложение, которое служит для выделения именуемого им объекта из ряда подобных, индивидуализируя и идентифицируя данный объект. По определению, данному Д. И. Ермоловичем: «Имена собственные служат для особого, индивидуального обозначения предмета безотносительно к описываемой ситуации и без обязательных уточняющих определений. Имена собственные выполняют функцию индивидуализирующей номинации» [Ермолович 2001: 9]. Как указывает А. В. Суперанская, имена собственные разных типов пронизывают все сферы человеческой жизни и деятельности, состав имен и их социальная и идеологическая нагрузка во многом определяются социальными, историческими, экономическими и другими факторами [Суперанская 2019: 44]. Следовательно, имя собственное выполняет функцию индивидуализирующей номинации – особое, индивидуальное обозначение предмета независимо от ситуации и без обязательных уточняющих определений.

Цель данного исследования заключалась в изучении антропонимов как особого вида имен собственных, встречающихся в текстах англоязычных научных статей. Под антропонимами традиционно понимается: 1. Собственное имя человека. 2. Любое собственное имя, которое может иметь человек (группа людей), в том числе личное имя, отчество, фамилия, прозвище, псевдоним, криптоним, кличка [Нелюбин 2003: 27]. В нашей работе под антропонимом мы будем понимать личное имя, фамилию, личное имя и фамилию. Такой узкий круг антропонимов в качестве лексического материала связан с тем, что объектом исследования выступают тексты научно-технического характера, стиль которых не предполагает использования прозвищ или кличек.

Проанализировав выборку из статей ряда научных англоязычных изданий, входящих в международные наукометрические базы Scopus, Web of Science и PubMed (Nature, Lancet, Applied Surface Science, Journal of Agricultural and Biological Science, American Journal of Engineering and Applied Sciences, International Journal of Applied Engineering Research, Journal of Engineering Physics and Thermophysics, International Journal of General Medicine), мы пришли к выводу, что самым распространенным видом

антропонимов в научно-техническом дискурсе является фамилия, под которой традиционно понимается наследуемое именование человека, добавляемое к личному имени для указания принадлежности к определенной семье.

De Réaumur was a French scientist of wide-ranging interests who made contributions in many fields, especially entomology.

Being one of the most important scientific minds of human history, *Faraday* laid the foundation for the identification of light as an electromagnetic phenomenon, and led to the employment of electromagnetic waves in communication.

Like *Capron*, we have used recombinant protein fragments of paramyosin to induce protection in immunized BALB/c mice.

При этом необходимо подчеркнуть, что значительная часть рассмотренных фамилий является составной частью эпонимов, т. е. объекта, на который перешло личное имя (например, имя божества, героя или реального лица), названия болезни, синдрома или органа в медицинской терминологии, названия структуры, метода в абстрактной науке, изобретения в технике, географического объекта и т. д. В проанализированных изданиях наиболее часто встречаются эпонимы, соотносимыми с именами ученых, совершившими то или иное открытие: *Avogadro's number*, *the Diesel engine*, *Meitnerium*, *Alzheimer's disease*. Зачастую в составном существительном эпоним переводится на русский язык нарицательным существительным, например: *Turing machine* – вычислительная машина, названная в честь британского математика Алана Тьюринга; *Meissner-Ochsenfeld effect* – полное вытеснение магнитного поля из объема проводника при его переходе в сверхпроводящее состояние, назван в честь немецких физиков В. Мейснера и Р. Оксенфельда; *Lorenz force* – сила, с которой электромагнитное поле в классической электродинамике действует на точечную заряженную частицу. Более того, корень имени собственного может быть использован для образования различных терминов. Так, корень *galvan* фамилии итальянского физика Луиджи Гальвани используется в следующих терминах: *galvanometer*, *galvanize*, *galvanization*, *galvanism*. От фамилии знаменитого французского врача Луи Пастера произошли термины *pasteurize* и *pasteurization*.

Наше исследование коррелирует с выводами А. П. Кононенко и О. В. Маруневич о том, что характерной чертой технических и медицинских статей является наличие большого количества антропонимических аббревиатур [Кононенко, Маруневич 2020: 154]. Нами были выявлены следующие примеры: *LZW* – алгоритм Лемпеля-Зива-Велша – используемый в области вычислительной техники алгоритм сжатия данных без потерь, названный в честь ученых А. Лемпеля, Я. Зива и Т. Велша; *BEC* – конденсация Бозе-Эйнштейна – агрегатное состояние вещества, основу которого составляют бозоны, охлажденные практически до абсолютного нуля; *BTE* – кинетическое уравнение Больцмана, описывающее статистическое распределение частиц в газе или жидкости; *FLP* – закрепление уровня Ферми, представляющего собой электрохимический потенциал электрона в металле; *BCG* – бацилла Кальметта-Герена – вакцина против туберкулеза, изготовленная из штамма ослабленной живой коровьей туберкулезной палочки; *EBV* – вирус Эпштейна-Барра – вирус герпеса человека четвертого типа, названный в честь английского вирусолога М. Эпштейна и его ассистентки И. Барр, впервые описавших его.

Встречаются они и в статьях, посвященных иным темам, например, сельскому хозяйству: *Oe* – градус Оксле (единица измерения веса виноградного сусла), метеорологии: *WYI* – индекс сдвига ветра Уэбстера-Янга, использующийся при исследовании повышения градиента скорости и (или) направления ветра при их значительном изменении на небольшом участке в атмосфере; психологии: *EPI* – личностный опросник Айзенка, разработанный английским психологом Г. Айзенком для выявления темпераментных характеристик и др.

Вторую группу антропонимов, представленных в научно-технических текстах, составляют имена, которые употребляются либо с фамилией, либо самостоятельно, так называемые мононимы.

Dmitri Mendeleev's table would ultimately win out over that of Julius Lothar Meyer. But, most importantly, Mendeleev's system was able to satisfactorily predict the qualities of unknown elements.

The Lorenz curve is a way of showing the distribution of income (or wealth) within an economy, developed by Max Lorenz in 1905 for representing wealth distribution.

As a school teacher, *Georg Ohm* began his research with the new electrochemical cell, invented by Italian scientist *Alessandro Volta*.

В настоящее время мононимы (полные имена, состоящие из одного слова) практически вышли из употребления, т.к. во всех странах полное имя традиционно включает имя, фамилию и иногда отчество, однако мононимы были характерны для Древнего Египта, Шумера, Аккада, классической Греции и Рима, Средневековой Европы, доколумбовой Америки, поэтому в статьях, посвященных данным темам, мононимы встречаются очень часто:

Born Theophrastus Bombastus von Hohenheim, he took the name *Paracelsus* later in life, meaning “superior to *Celsus*”, an early Roman physician.

Regarded as one of the greatest mathematicians in history, *Archimedes* is the father of integral calculus and mathematical physics.

Though many more of *Plato*’s works survived the centuries, *Aristotle*’s contributions have arguably been more influential, particularly when it comes to science.

В отдельную группу нами был выделена группа антропонимических единиц, обладающих вторичной номинативной функцией и сохраняющих семантическую двуплановость. Вторичная номинация антропонимов может иметь различную знаковую функцию. Слово может остаться индивидуализирующим или стать классифицирующим знаком. Ряд вторичных образований занимают промежуточное положение, приобретая черты номенов, в частности товарных знаков. В частности, *Ford*, имя американского автомобильного промышленника Генри Форда и название автомобилестроительного концерна, переходит в категорию товарных знаков, сближаясь с нарицательными именами, если обозначает продукцию этой фирмы – автомобиль «Форд».

Introduction by *Ford* of the assembly line technique early in the twentieth century enabled high-volume production and ushered in the era of mass-market sales in the United States.

Аналогичная ситуация прослеживается с UZI, семейством пистолетов-пулеметов, выпускаемых израильским концерном Israel Military Industries, названных в честь конструктора оружия Узиэля Галя, с бритвами *Gillette*, история которых восходит к изобретателю одноразовых бритвенных станков Кингу Кэмпу Жил-

летту, с американским брендом *Aunt Jemima*, занимающимся изготовлением смесей для блинов, сиропов и других продуктов для завтрака и др.

Old *Aunt Jemima* brand originated as a song of field slaves that was later performed at minstrel shows

Примечательно, что антропоним *Aunt Jemima* является не только, товарным знаком, но этнофолизмом современного американского варианта английского языка, обозначающим афро-американку [Маруневич 2009: 87], в связи с чем, в 2020 г. в рамках движения *Black Lives Matters* было решено изменить название бренда на Pearl Milling Company.

Последнюю выделенную нами группу составляют так называемые антропонимические метафоры, под которыми И.Э. Ратникова понимает прецедентное имя собственное, употребляемое вне прямой референции в качестве риторической фигуры речи для экспрессивного обозначения персоналий и событий [Ратникова 2010: 613].

В научно-популярных изданиях наиболее часто метафоры подобного рода фигурируют в статьях экономической и финансовой тематики. В качестве термина сравнения могут выступать: реальные лица современности (*Rockefeller* – о богатом человеке), исторические личности (*economic Nostradamus*), литературные герои (*Robin Hood* – прозвище известного американского грабителя банков середины 1930-х Дж. Диллинджера), вымышленные лица (*Aunt Millie* – неграмотный или мелкий инвестор), имена богов, мифических или библейских героев (*Zeus' control of enterprises, titans of Wall Street* – о крупных американских банках, *two-faced Janus* – инфляция):

Do check out new galleries of NYC's Museum of the American Gangster ... lots more to see and growing. We have two of the three death masks of *John Dillinger*, *Robin Hood* of wild 1930s.

Richard Yamarone, a senior economist for Bloomberg Brief, has been called an *economic Nostradamus* for his prescient forecasting of the 2008 financial crisis, and now he's warning that the worst is not over.

Таким образом, в анализируемых научно-популярных изданиях нами были выявлены четыре категории антропонимов: фамилии (включая антропонимы-эпонимы), имена (включая моно-

ними), антропонимы с вторичной языковой номинацией и антропонимические метафоры. При этом если имя и фамилия индивида в тексте выполняют простую номинативную функцию, то антропонимы, входящие в состав терминов-эпонимов, отражают научную картину мира на уровне языка, а антропонимическая метафора используется для усиления прагматического воздействия текста на его читателя.

Литература

Ермолович, Д. И. Имена собственные на стыке языков и культур / Д. И. Ермолович. – М. : Р. Валент, 2001. – 200 с.

Кононенко, А. П. Лингвопрагматический потенциал неморфемных процессов словообразования в современном русском и английском языке / А. П. Кононенко, О. В. Маруневич // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. – 2020. – № 3 (146). – С. 153-158.

Маруневич, О. В. Концепт «иностранец»: лингвокогнитивный и аксиологические аспекты (на материале русского и английского языков) : дис. ... канд. филол. наук / Маруневич О. В. – Пятигорск, 2009. – 256 с.

Нелюбин, Л. Л. Толковый переводческий словарь / Л. Л. Нелюбин. – М. : Флинта : Наука, 2003. – 320 с.

Ратникова, И. Э. Ономастическая игра в публицистике: структура и функции / И. Э. Ратникова // Сборник научных трудов XXIII конференции «Rossica Olomucensia». – Оломоуц, 2010. – С. 613-619.

Суперанская, А. В. Общая теория имени собственного / А. В. Суперанская. – М. : Едиториал УРСС, 2019. – 368 с.

К вопросу об образовании железнодорожной терминологии современного английского языка

Аннотация. Статья посвящена рассмотрению особенностей образования терминов железнодорожной отрасли в английском языке. Исследование показало, что терминология железнодорожного транспорта изобилует различными моделями образования новых слов, в частности, акронимами (*CTC* – *Centralized Traffic Control*), сложением основ (*crankshaft* – *коленчатый вал*) и суффиксальным способом образования новых слов (*transportation*). Высокой степенью продуктивности обладают суффиксы *-tion/-sion* (*transmission* – *передача*) и *-er / -or* (*router* – *маршрутизатор*). Суффиксы *-age*, *-ance*, *-ity* оказались менее продуктивными в этом плане (*drainage* – *дренаж*, *maintenance* – *техобслуживание*). Также нами выявлена неразрывная связь образования железнодорожной терминологии с такими видами словообразования как метафоризация и эпонимизация.

Ключевые слова: терминоведение; терминологические единицы; английский язык; лексикология английского языка; железнодорожная отрасль; железнодорожная терминология; железнодорожные термины; лексическая семантика; аффиксация; словосочетание; акроним

Сведения об авторах: Пономарев Никита Алексеевич, студент электромеханического факультета Ростовского государственного университета путей сообщения (Ростов-на-Дону)

Сушкова Ангелина Дмитриевна, студентка электромеханического факультета Ростовского государственного университета путей сообщения (Ростов-на-Дону)

Научный руководитель – канд. филол. наук, доц. Маруневич Оксана Викторовна

Ponomarev N. A., Sushkova A. D. (Rostov-on-Don, RSTU)

To the Question of the Formation of Modern English Railway Terminology

Abstract. Our paper reveals the peculiarities of the term formation in the railway industry in English. The study showed that the terminology of railway industry is represented by various models of word formation of new, in particular, acronyms (*CTC* – *Centralized Traffic Control*), stems combination (*crankshaft*) and the suffixal way of forming new words (*transportation*). The suffixes *-tion / -sion* (*transmission*) and *-er / -or* (*router*) are appeared to be

productive. On the contrary, suffixes -age, -anse, -ity turned out to be less productive in this regard (drainage, maintenance). We have also considered the role of metaphorization and eponymization in the formation of new railway terminology

Keywords: terminology; terminological units; English language; lexicology of the English language; railway industry; railway terminology; railway terms; lexical semantics; affixation; phrase; acronym

About the authors: Ponomarev Nikita Alekseevich, Student of the Electromechanical Department of the Rostov State Transport University (Rostov-on-Don)

Sushkova Angelina Dmitrievna, Student of the Electromechanical Department of the Rostov State Transport University (Rostov-on-Don)

Великобритания является не только страной, где впервые появилось железнодорожное сообщение, но и страной, которая продолжает активно развивать свою железнодорожную отрасль. Об этом, например, свидетельствует строительство двухпутного железнодорожного тоннеля под Ла-Маншем, соединяющего континентальную Европы с Британским островом в 1994 г. и объявленного Американским обществом инженеров-строителей одним из чудес света современности, или введение в эксплуатацию в апреле 2021 г. высокоскоростных грузовых поездов Orion High Speed Logistics, курсирующих между Англией и Шотландией. Кроме того, английский язык выступает в качестве языка-донора, из которого русским языком было заимствовано огромное количество лексем профессиональной железнодорожной терминосистемы (*рельс, локомотив, вагон, балласт* и т. д.).

При этом изучение исследований как отечественных, так и зарубежных ученых показало о незначительной разработанности таких проблем в науке о языке как роль терминологических синонимов (*tie / sleeper – шпала, freight / cargo – груз, car wagon / carriage / coach – вагон*), источники и механизмы возникновения новых лексем железнодорожной терминологии и т. д. В этой связи с этим цель данного исследования заключается в анализе способов образования слов, относящихся к терминам железнодорожной отрасли английского языка.

Обращение к английскому языку детерминировано тем, что «в разных профессиональных языковых картинах мира, одни и те же реалии могут получать разное языковое оформление, во-первых,

языковая форма может быть образована лексико-семантическим способом в одном национальном языке и любым другим способом, в другом языке» [Чернышова 2008: 229]. В частности, заостренная часть стрелки в английском языке звучит как *tongue* (букв. язык), а в русском – *остряк*; термин *бесстыковой путь* в английском языке образован синтаксическим способом – *long welded rail*. Также, если в разных языках в основу номинации положен семантический перенос, то признак, лежащий в основе переноса в этих языках, может отличаться. Так, русскому термину *полотно* – сооружение, выступающее в роли основания для железнодорожного пути, в английском языке соответствует метафора *bed*.

Проведенный анализ показал, что в английской лексике железнодорожного транспорта весьма распространенными являются термины, появившиеся благодаря специализации семантики слов общеупотребительной лексики, например: *island* – *компоновка станции, при которой одна платформа расположена между двумя путями в пределах железнодорожной станции*; *ribbon* – *непрерывно сварной рельс*; *balloon* – *поворотная петля, соединение железнодорожных путей в виде петли или незамкнутого кольца, устраиваемое на конечных станциях для передачи прибывшего поезда с приемного пути на путь отправления без переформирования*; *division* – *участок пути, находящийся в ведении начальника железной дороги*; *flat* – *дефект колеса, при котором его поверхность становится плоской*.

Еще одной характерной особенностью английской железнодорожной терминологии является образование терминов путем аббревиации, причем среди единиц, образованных путем аббревиации, преобладают акронимы. Также следует отметить, что акронимы преимущественно используются в таких сферах железнодорожной отрасли, как автоматика, телемеханика и телекоммуникация, например: *TOFC (Trailer on flat car)* – *интермодальный грузовой транспорт*; *CTC (Centralized Traffic Control)* – *ДЦ (диспетчерская централизация)*; *DTC (Direct traffic control)* – *прямое управление движением*; *ATP (Automatic Train Protection)* – *система защиты поезда*; *PBX (Private Branch Exchange)* – *ЧТС (частная телефонная станция)* [Кононенко, Маруневич 2020: 154].

Распространенным морфолого-синтаксическим способом образования терминов в исследуемой терминосистеме является

словосложение. Анализ показал, что доля сложных терминов достигает 19% нашей выборки. По справедливому замечанию С. В. Гринева-Гриневича, популярность сложных терминов объясняется тем, что сложное слово всегда короче словосочетания, поскольку оно цельнооформлено, «в сложном слове отпадает работа о грамматическом оформлении первого компонента, что играет очень важную роль, особенно в письменной речи» [Гринева-Гриневич 2008: 96]. В проанализированных лексемах основы, образующие сложное слово, как правило, соединяются путем простого сложения: *railway* – *железная дорога*, *rail car* – *железнодорожный вагон*, *crankshaft* – *коленчатый вал*, *guard rail* – *контррельс*, *headway* – *главная дорога*.

Высокой степенью продуктивности отмечен в анализируемой терминологии аффиксальный способ образования новых слов. Мы целиком разделяем мнение О. В. Маруневич и Е. Н. Пернаки, что данный факт объясняется тем, что аффиксация позволяет адекватно отразить взаимосвязь и взаимозависимость понятий через структуру производного термина, а в железнодорожной терминологии потребность такого выражения весьма существенна [Маруневич, Пернаки 2020: 82].

Преобладающим типом *аффиксального способа образования терминов* в английской железнодорожной терминологии является суффиксация – 70,2% корпуса собранного лексического материала. Среди самых продуктивных суффиксов следует выделить следующие:

1. Суффикс -ing, использующийся для обозначения различных процессов: *interlocking* – *блокировка*; *balancing* – *балансировка*; *switching* – *переключение*; *cycle braking* – *циклическое торможение*.

2. Суффиксы -tion и -sion: *transportation* – *перевозка*, *reciprocation* – *возвратно-поступательное движение*; *transmission* – *передача*; *articulation* – *сочленение (совместное использование одной тележки соседними концами двух железнодорожных вагонов)*; *traction* – *сила сцепления*; *admission* – *допуск (открытие отверстия для пара для подачи пара к одному концу цилиндра)*; *possession* – *владение (период времени, когда один или несколько путей закрыты на техническое обслуживание)*.

3. Суффиксы -er / -or, придающего основе такие значения как:

а) название оборудования: *router* – маршрутизатор, *tender* – тендер; *container* – контейнер; *alerter* – оповещатель;

б) тип локомотива: *switcher* – стрелочник, *pusher* – локомотив-толкач; *tamper* – подбивочная машина (локомотив, используемый для обслуживания путей и оборудованный подъемными механизмами и лопастями, которые проталкивают балласт под рельс, чтобы обеспечить его горизонтальность и наклон);

в) название исполнителя действия: *driver* – машинист, *platelayer* – путевого рабочий; *conductor* – проводник; *dispatcher* – диспетчер.

Менее продуктивными оказались суффиксы -age, -ance, -ity и -ness: *drainage* – дренаж; *demurrage* – демередж (денежный сбор, взимаемый железной дорогой с клиента за чрезмерную задержку загрузки или разгрузки вагонов); *cavity* – полость; *locality* – местоположение; *surveillance* – наблюдение; *maintenance* – техобслуживание; *stiffness* – жесткость; *thickness* – толщина и т. д.

При этом исследование показало, что для английской терминологии железнодорожного транспорта характерно большое число деривационных гнезд. На наш взгляд, это обусловлено самим системным характером терминологии, предполагающим взаимодействие входящих в нее понятий: *track* – *trackage* – *tracking* – *traction* – *tractive*; *haul* – *haulage* – *hauling* – *hauler*.

Высока в английском языке и доля многокомпонентных терминов (82,2%). Многокомпонентные или полилексемные термины представляют собой единицы, в которых выделение признаков, характеризующих обозначаемый предмет, оказывается подчиненным его целостному обозначению [Ахманова 2019: 21]. Согласно Л. А. Манерко, «именно словосочетания отражают работу человеческой когниции, процессов категоризации и концептуализации, а также построение языковых категорий наиболее детально и эксплицитно» [Манерко 2000: 4].

Наиболее распространенными полилексемными терминами в языке железнодорожной отрасли оказались двухкомпонентные терминологические словосочетания с атрибутивом. С. Г. Тер-Минасова отмечает, что в полилексемных терминах типа «прилагательное + существительное» наиболее полно раскрываются квалификативные отношения, т.е. отношение между признаком и определяемым словом, оформленные атрибутивной связью [Тер-

Минасова 2007: 6]. Термины данной группы представлены несколькими разновидностями:

а) единицами, в которых определение непосредственно выражено прилагательным: *permanent way* – *верхнее строение пути*; *mud ring* – *дно водного пространства вокруг топки паровоза, которое собирает твердые частицы, осаждающиеся из водопровода в процессе кипячения*; *permissive signal* – *разрешающий сигнал*; *red zone* – *красная зона (пространство между машинами и локомотивами, под ними или в пределах нескольких метров от них)*; *round house* – *строение в виде круга или полукруга, используемое для текущего обслуживания локомотивов*;

б) лексемами, в которых препозитивное определение выражено причастием на -ing: *adjusting spring* – *регулировочная пружина*; *switching locomotive* – *маневровый локомотив*, *rolling stock* – *подвижной состав*; *conflicting route* – *враждебный маршрут (станционный маршрут, при одновременном следовании по которым поезда последние могут оказаться опасными один для другого)*; *driving axle* – *приводная ось*;

в) словосочетаниями, в которых определяющим словом является причастие на -ed: *reduced speed* – *сниженная скорость*, *covered wagon* – *крытый вагон*; *electrified line* – *электрифицированная линия*; *elevated railway* – *надземная железная дорога*; *jointed track* – *путь, в котором рельсы уложены длиной около 20 м и прикручены друг к другу встык с помощью накладок или соединительных стержней*;

Следует также отметить, что прилагательные в составе словосочетаний, выражающие признак видового отличия, зачастую представляют собой сложные образования: *high speed transportation* – *высокоскоростной транспорт*; *narrow gauge line* – *узкоколейная железная дорога*; *automatic block signaling* – *автоматическая сигнализация блокировки*; *combined power handle* – *комбинированная силовая рукоятка, управляющая как дроссельной заслонкой, так и динамическим торможением локомотива*; *empty coaching stock* – *порожний пассажирский состав*; *independent locomotive brake* – *независимый тормоз локомотива*.

г) термины, образованные по модели «существительное + существительное»: *bay platform* – *тупиковая платформа*; *passenger*

train – пассажирский поезд; *consolidation type* – паровоз с локомотивной формулой 2-8-0; *speed restriction* – ограничение скорости; *dwarf signal* – карликовый светофор (светофор, расположенный на небольшой высоте над землей); *hotbox detector* – автомат для обнаружения нагрева букс; *pilot engine* – вспомогательный двигатель. По мысли А. И. Смирницкого, первый компонент данных словосочетаний может рассматриваться как прилагательное, образованное по конверсии от существительного [Смирницкий 1998: 128]. К этой же группе мы относим и эпонимные термины, первым компонентом которых выступает имя собственное (преимущественно фамилия): *Pullman car* – пультмановский вагон; *Diesel engine* – дизельный двигатель; *Westinghouse air brake* – воздушный тормоз Вестингауза; *Jacobs bogie* – тележка Якобса; *Whyte notation* – колесная классификация Уайта.

Таким образом, проведенное исследование показало, что английская терминосистема железнодорожной отрасли представлена лексемами следующих типов: а) однокомпонентные единицы, возникшие благодаря переосмыслению значения общеупотребительного слова; б) однокомпонентные единицы, образованные путем аффиксации; в) сложными терминами, где в качестве определяемого слова выступает существительное, а в качестве определяющего – прилагательное, причастие или существительное, включая имя собственное; г) акронимы. Наличие огромного числа сложных терминов детерминировано способностью цельнооформленной единицы называть сложные транспортные процессы, механизмы, оборудование и т. д. В завершение следует подчеркнуть, что семантический и морфологический анализ железнодорожных терминов позволяет не только лучше изучить современное состояние железнодорожной лексики английского языка, но и спрогнозировать дальнейшие тенденции ее развития.

Литература

Ахманова, О. С. Очерки по общей и русской лексикологии / О. С. Ахманова. – М. : Либроком, 2019. – 296 с.

Гринев-Гриневич, С. В. Терминоведение / С. В. Гринев-Гриневич. – М. : Академия, 2008. – 304 с.

Кононенко, А. П., Маруневич О.В. Лингвопрагматический потенциал неморфемных процессов словообразования в современном русском и английском языке / А. П. Кононенко // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. – 2020. – № 3 (146). – С. 153-158.

Манерко, Л. А. Язык современной техники: ядро и периферия / Л. А. Манерко. – Рязань : Рязанский государственный университет, 2000. – 139 с.

Маруневич, О. В. Особенности обучения письменному переводу иноязычных текстов студентов-инженеров железнодорожного транспорта / О. В. Маруневич, Е. Н. Пернаки // Преподаватель высшей школы в XXI веке. Труды 17-й Международной научно-практической конференции. – Ростов-на-Дону : РГУПС, 2020. – С. 79-84.

Смирницкий, А. И. Лексикология английского языка / А. И. Смирницкий. – М. : МГУ, 1998. – 260 с.

Тер-Минасова, С. Г. Словосочетание в научно-лингвистическом и дидактическом аспектах / С. Г. Тер-Минасова. – М. : ЛКИ, 2007. – 152 с.

Чернышова, Л. А. Системные принципы исследования отраслевой терминологии железнодорожного транспорта / Л. А. Чернышова // Вестник Поморского университета. – 2008. – № 11. – С. 229-234.

Пропашева А. А. (Новосибирск, НГТУ)

Интернет-мем как отражение этносоциокультурного стереотипа

Аннотация. Современная информационная парадигма предполагает обширное взаимодействие пользователей различных этнических и социокультурных прослоек при помощи сети Интернет. Ввиду массового общения через данный коммуникативный аппарат, люди всячески стремятся к упрощению взаимодействия всеми доступными им методами. Одним из данных методов является интернет-мем, представляющий собой совершенно уникальный для интернет-сферы образец креолизированного текста, непосредственно внедренного в коммуникативный процесс между пользователями Всемирной паутины. Таким образом, специализированные интернет мемы, созданные и использованные пользователями по тем или иным причинам и с теми или иными задачами, способны выражать отношение пользователя к определенным фактам или событиями. Подобным феноменом, выраженным через коммуникативный процесс индивидов, является этнокультурный стереотип. Ввиду разнообразия пользователей социальных сетей (основных источников интернет-мемов), между индивидами также происходит межкультурного взаимодействие, вызывающее интерес к представителям другого этноса и способствующее выражению этнокультурных стереотипов при помощи интернет-мемов.

Ключевые слова: этносы; этнолингвистика; этнические стереотипы; Интернет; интернет-технологии; интернет-коммуникация; интернет-дискурс; интернет-тексты; интернет-мемы; лингвокультурология

Сведения об авторе: Пропашева Анна Александровна, студентка Новосибирского государственного технического университета (Новосибирск)

Научный руководитель – канд. филол. наук, доц. Кротова Анастасия Григорьевна

Propascheva A. A. (Novosibirsk, NSTU)

Internet Meme as a Reflection of an Ethnosociocultural Stereotype

Abstract. The modern information paradigm assumes extensive interaction of users of various ethnic and socio-cultural layers using the Internet. In view of mass communication through this communication device, people strive in every possible way to simplify interaction by all methods available

to them. One of these methods is an Internet meme, which is a unique sample of creolized text for the Internet sphere, directly embedded in the communication process between users of the World Wide Web. Thus, specialized Internet memes created and used by users for one reason or another and with certain tasks are able to express the user's attitude to certain facts or events. A similar phenomenon, expressed through the communicative process of individuals, is an ethno-cultural stereotype. Due to the diversity of users of social networks (the main sources of Internet memes), cross-cultural interaction also occurs between individuals, arousing interest in representatives of another ethnic group and contributing to the expression of ethno-cultural stereotypes with the help of Internet memes.

Keywords: ethnic groups; ethnolinguistics; ethnic stereotypes; Internet; Internet technologies; internet communication; Internet discourse; Internet texts; internet memes; linguoculturology

About the author: Propascheva Anna Altksanrovna, Student of the Novosibirsk State Technical University (Novosibirsk)

В связи с повсеместным развитием информационных технологий, в частности, сети Интернет, становятся популярными новые методы передачи информации. Также, из-за развития большей доступности быстрой передачи и получения информации, в социальных сетях полноценно оформилось использование невербальных знаков и семиотических кодов, которые выступают как в формате дополнительного материала, сопутствующего вербально сообщенной информации, так и как полноценные смысловые посылы, заключенные лишь в данном невербальном источнике.

Подобным невербальным форматом передачи информации, вошедшим в информационную среду современного интернет-общества, является повсеместное использование графических изображений, несущих в себе дополнительный (реже основной) смысл сообщения.

К подобным невербальным изображениям относятся эмодзи (смайлики) и интернет-мемы. Современный культурный пласт не подразумевает использование других невербальных источников, однако, ввиду нестабильности и неструктурированности развития интернет-культуры, данная информация актуальна лишь на момент написания данной магистерской работы.

Если использование эмодзи, в той или иной мере, наблюдалось и до появления интернета как способа передачи информации

(наскальная живопись, использование иероглифов), то само понятие «мем» является сравнительно новым для культуры, а его значение является сравнительно новым для массовой культуры.

Большим отличием мема от эмодзи является его значительно более сложная и структурно комплексная форма. Сам по себе, интернет-мем представляет собой полимодальный феномен, который состоит из двух его ключевых коммуникативных компонентов: вербального и невербального. Именно данное сочетание и представляет наибольший научный интерес к данному феномену.

Понятие «интернет-мем» впервые вошло в повсеместный обиход в начале-середине нулевых годов XXI века. Основная популяризация данного понятия, как было сказано ранее, является следствием повсеместного распространения мировой сети Интернет, нуждавшейся в создании собственных, уникальных коммуникативных инструментов. Данный формат коммуникации между индивидами является упрощенной коммуникативной схемой, тропом, позволяющим индивиду выразить своё мнение по определенному вопросу некой, уже созданной кем-то единицей текста, интернет-мемов.

Авторство понятия «мем», так или иначе являющегося предтечей возникновения понятия «интернет-мем» принадлежит руке Р. Докинза. Данное понятие было введено в научную сферу в 1976 году, в научной работе «Эгоистичный ген» [Докинз 2013]. Изначально, мемом была названа некая единица культурной информации, которая имела способность к распространению между индивидами при помощи научения или имитации. Докинз, в своей работе, приравнивает мемы к генам и относит их к группе репликаторов. Сам по себе мем может представлять собой совершенно разнообразные понятия, идеи, символы, ситуации и образы, так или иначе распространенные в культурном дискурсе.

В связи с данной научной коннотацией, релевантным вариантом будет внести понимание, что интернет-мем является стремительно распространяющейся и дублирующей единицей информации, несущей в себе некий посыл, так или иначе близкий большому количеству пользователей сети Интернет. Средой распространений данной информации также, очевидно, становится сеть Интернет.

Также, в той или иной мере, понятие стереотипа также можно отнести к докинзовскому понятию «мем». Этностереотип представляет собой некую мысль-представление определенного этноса о своём (автостереотип) или чужом (гетеростереотип) этносе, составленную не на базе неких объективных фактов, а с использованием исторически принятых и укоренившихся представлений общества, в отрыве от когнитивной реальности каждого отдельного индивида-представителя данной этнической группы [Амелькина 2007: 5]. Зачастую, в этностереотипе фиксируется лишь малая часть не всегда существенных характеристик определенного объекта, которые обладают относительной устойчивостью и вызывающих у создателя стереотипа определенный эмоциональный отклик. Стереотипизация выступает в виде межличностного и межгруппового восприятия характеристик индивида, упрощая его и доводя до схематизированного и упрощенного формата [Харченко 2003: 140]. Ввиду того, что стереотип представляет собой определенный культурный мем, к тому же, являющийся достаточно простым и наглядным, что его возможно уместить в краткое описание и/или представление целого этноса (например представление об угрюмости русских или чопорности англичан), очевидно, что данный формат социального взаимодействия также будет перенесен и в цифровую сферу.

Так или иначе, ввиду глобального фактора сети Интернет, в социальных сетях происходит регулярное взаимодействие различных этнических групп, имеющих традиционное стереотипическое представление о собеседнике. Исходя из этого, цифровое общение создает потребность индивидов в существовании цифровых аналогов данных стереотипов. Данную потребность полностью закрывает существование интернет-мемов.

Формат интернет-мема требует три ключевых фактора: простоту, распространенность и эмоциональность. Все представленные факторы, в той или иной мере, выражаются и в традиционных этнических стереотипах. Таким образом, создается цифровой формат выражения этнического стереотипа, так или иначе покрывающего потребность представителя определенного этноса к схематическому и упрощенному пониманию представителя другого народа.

Важной особенностью этнического стереотипа для нашего исследования является фактор того, что стереотип может рассматриваться как отдельное представление, некоторая «картинка», отражающая определенный фрагмент окружающей действительности через призму культурного и индивидуального восприятия отдельного «типового» элемента окружающей действительности [Красных 2002: 284]. Данная особенность полноценно реализуется через формат интернет-мема. Интернет-мем реализуется потребность в картинке даже больше, чем ранее: формат данного произведения подразумевает под собой креолизованный текст, сочетающий в себе как текст (традиционное этностереотипичное высказывание), так и изображение (та сама картинка, подкрепляющая наглядность и эмоциональную составляющую высказывания).

Таким образом, подытожив, интернет-мем является идеальным форматом выражения этнического стереотипа, совмеща в себе традиционные качества этностереотипа и дополнительный визуальный контент, подкрепляющий сказанные слова. Другими присутствующими как стереотипу, так и мему, качествами являются простота и, как правило, юмористическая составляющая произведения.

Литература

Докинз, Р. Эгоистичный ген / Р. Докинз ; пер. с англ. Н. Фоминой. – Москва : АСТ ; CORPUS, 2013. – 512 с.

Амелькина, А. Газеты пишут об этностереотипах / А. Амелькина // Население и общество : бюллетень. – 2007.

Харченко, Е. В. Модели речевого поведения в профессиональном общении / Е. В. Харченко. – Челябинск : Изд-во ЮУрГУ, 2003.

Красных, В. В. Этнопсихолингвистика и лингвокультурология : курс лекций / В. В. Красных. – М. : ИТДГК «Гнозис», 2002.

Светкина А. А. (Екатеринбург, УрИ ГПС МЧС России)

**Формирование этнокультурных ценностей у курсантов
и студентов Уральского института ГПС МЧС России**

Аннотация. статья посвящена особенностям формирования этнокультурных ценностей у курсантов и студентов Уральского института ГПС МЧС России. Обучающиеся, взаимодействуя, погружаются в мультинациональную языковую среду и культуру, обогащают свой духовный мир, получают новые знания, накапливают и усваивают опыт, выработанный поколениями.

Ключевые слова: этнокультурные ценности; этносы; этнокультурология; национальный менталитет; волонтерство; педагогические инновации; модернизация образования; курсанты; высшие учебные заведения

Сведения об авторе: Светкина Анастасия Андреевна, старший преподаватель Уральского института ГПС МЧС России (Екатеринбург)

Svetkina A. A. (Ekaterinburg, UrI GPS EMERCOM of Russia)

**Formation of Ethno-Cultural Values among Cadets and Students
of the Ural Institute of GPS of the Ministry
of Emergency Situations of Russia**

Abstract. The article is devoted to the peculiarities of the formation of ethno-cultural values among cadets and students of the Ural Institute of GPS of the Ministry of Emergency Situations of Russia. Students, interacting, immerse themselves in a multinational language environment and culture, enrich their spiritual world, gain new knowledge, accumulate and assimilate the experience developed by generations.

Keywords: ethnocultural values; ethnic groups; ethnoculturology; national mentality; volunteering; pedagogical innovations; modernization of education; cadets; higher education institutions

About the author: Svetkina Anastasia Andreevna, Senior Lecturer of the Ural Institute of GPS of the Ministry of Emergency Situations of Russia (Ekaterinburg)

Язык и культура тесно связаны, о чем свидетельствуют исследования В. фон Гумбольдта, Э. Сепира, С. Н. Булгакова, С. Г. Тер-Минасовой, Д. С. Лихачева [Гумбольдт 2000; Книжное обозрение 1990; Лихачев 1996; Тер-Минасова 2000; Сепир 1993].

Язык впитывает в себя все богатство культуры, в то же время культура связана с характером и спецификой конкретного языка.

Известно, что каждый человек, усваивая язык еще с детства, усваивает культуру своего народа. Человек является носителем культуры и языка. В связи с этим языковые знаки способны выполнять функцию знаков культуры и отображать культурно-национальную ментальность его носителей.

В Уральском институте ГПС МЧС России обучаются студенты и курсанты из разных федеральных округов России (Северо-Западного, Южного, Северо-Кавказского, Приволжского, Уральского, Сибирского) и Республики Казахстан. Обучающиеся, взаимодействуя, погружаются в многонациональную языковую среду и культуру, обогащают свой духовный мир, формируют этнокультурные ценности.

Участие в различных образовательных и культурных мероприятиях способствуют целостному развитию личности. Например, в X Открытом региональном чемпионате «Молодые профессионалы» (World Skills Russia), посвященном пожарной безопасности, студенты продемонстрировали профессиональные навыки и компетенции.

Институт, поддерживая традиции празднования Дня российской науки, проводит мероприятия, приуроченные к праздничной дате. К 130-летию Российского пожарного общества объявлен конкурс по истории пожарной охраны субъектов Российской Федерации и добровольчества, истории МЧС России, правил пожарной безопасности.

Волонтерская деятельность является важной частью современного общества, раскрывает значимые качества и свойства индивида (социальная активность, ответственность, нравственность, уважительное отношение, высокая мотивация), удовлетворяет потребности в общении и самоуважении, помогает осознать полезность и нужность. Проведение Первого Межрегионального форума «Волонтеры безопасности» позволило отработать навыки по оказанию первой помощи пострадавшим, их транспортировке и эвакуации; изучать способы оказания психологической помощи, ведения поисково-спасательных работ и тушения возгорания. Во время мероприятия специалисты обучили участников действиям при обнаружении неизвестных предметов, навыкам самообороны;

поделились опытом работы на крупных международных мероприятиях и тонкостями общения с иностранными делегациями.

Необходимо отметить, что с 2022 года Уральский институт ГПС МЧС России стал федеральной инновационной площадкой, что даст возможность осуществлять деятельность по сопровождению всех регионов России и формировать навыки безопасного поведения граждан страны. А разработка и внедрение программного комплекса «Инновационный класс подготовки» позволит модернизировать систему образования и реализовать приоритетные направления государственной политики. Неотъемлемой частью в процессе обучения является и воспитательная работа. Посещение театров, музеев приобщает к культуре, обогащает внутренний мир, расширяет кругозор, приобщает к прекрасному, развивает умение сопереживать, сострадать и благоприятно воздействует на становление личности курсантов и студентов.

Участие в конкурсе чтецов способствует продвижению русской культуры в многонациональном мире, знакомит с поэтической культурой разных народов, приобщает к богатству мировой поэзии, установлению личностных связей между представителями разных культур, воспитывает толерантное отношение к разным национальным культурам.

Всероссийский фестиваль «Созвездие мужества», объединяющий студентов, курсантов, сотрудников МЧС России и других министерств и ведомств, журналистов, представителей общественности, пополняется историями мужества и спасения, страницами доблести и беззаветного служения своему делу, новыми именами современных героев со всех уголков России, проявивших героизм и мужество, вовремя пришедших на помощь ближнему, выполнив при этом свой профессиональный или гражданский долг.

В рамках международной образовательно-патриотической акции Фестиваля сочинений «РусФест» «Спасем язык – спасем Россию» в Уральском институте ГПС МЧС России была организована площадка для проведения весенней сессии «РусФеста» – «Фронтowej треугольник», посвященная осмыслению общественного мнения в отношении истории войн.

В начале мероприятия, участники почтили минутой молчания павших героев в Великой Отечественной войне, отметили мужество, патриотизм и стойкость людей военной поры.

Побежден ли фашизм? Может ли он вернуться к жизни вновь? Над этими вопросами размышляли обучающиеся в рамках первой конкурсной темы: «Мир победил в войне, но побеждён ли фашизм?» Вторая тема «По родству мы однополчане, вместе выросшие на войне», предложила задуматься над таким явлением, как «солдатская дружба». Курсанты и студенты обозначили качества, которыми должна обладать солдатская дружба – единство, доверие, уважение, бескорыстие, взаимопомощь и поддержка. Предложенные темы нашли живой отклик в сердцах курсантов и студентов. Более пятисот человек проявили интерес к акции и написали свои «фронтовые треугольники», каждый из которых достоин отдельного внимания.

На основании вышеизложенного можно сделать вывод о том, что благодаря языку студенты и курсанты Уральского института ГПС МЧС России осуществляют преемственность культуры, получают новые знания, накапливают и усваивают опыт, выработанный поколениями.

Литература

Гумбольдт, В. фон. Избранные труды по языкознанию / В. фон Гумбольдт. – М. : Прогресс, 2000. – 397 с.

Книжное обозрение : [газета]. – М. : ЗАО «Издательский дом «Книжное обозрение», 1990.

Лихачев, Д. С. Очерки по философии художественного творчества / Д. С. Лихачев. – СПб., 1996. – 159 с.

Тер-Минасова, С. Г. Языки и межкультурная коммуникация : учеб. пособие для студентов, аспирантов и соискателей по специальности «Лингвистика и межкультур. коммуникация» / С. Г. Тер-Минасова. – М. : Слово/Slovo, 2000. – 261 с.

Сепир, Э. Избранные труды по языкознанию и культурологии / Э. Сепир ; пер. с англ. под ред. и с предисл. А. Е. Кибрика. – М. : Прогресс ; Изд. группа «Универс», 1993. – 654 с.

**Некоторые особенности корпоративного дискурса
госкорпорации «Роскосмос»**

Аннотация. Статья посвящена некоторым аспектам корпоративного дискурса на материале сайта госкорпорации «Роскосмос». В статье описываются цели, участники корпоративного дискурса с учетом специфики отрасли компании, и дается определение дискурса.

Ключевые слова: корпоративный дискурс; госкорпорации; космонавтика; русский язык; Интернет; интернет-пространство; интернет-технологии; интернет-коммуникации; интернет-сайты; интернет-дискурс; интернет-тексты

Сведения об авторе: Семенова Татьяна Валерьевна, преподаватель филиала Военного учебно-научного центра Военно-воздушных сил «Военно-воздушной академии имени профессора Н. Е. Жуковского и первого космонавта Ю. А. Гагарина (Челябинск)

**Semenova T. V. (Chelyabinsk, branch of MTSC of MAF
“Academy named after N. E. Zhukovsky and Yu. A. Gagarin”)**

**Some Peculiarities of Corporate Discourse
State Corporation “Roscosmos”**

Abstract. The article is devoted to some components of corporate discourse that is based upon the official material of the internet site of the state corporation “Roscosmos”. Taking into account some peculiarities of the company goals, participants are described in the article. A definition of the corporate discourse is given taking into account some peculiarities of the company.

Keywords: corporate discourse; state corporations; astronautics; Russian language; Internet; Internet space; Internet technologies; Internet communications; Internet sites; Internet discourse; internet texts

About the author: Semenova Tatyana Valerievna, Lecturer of the branch of Military Training and Scientific Centre of Military Air Force “Academy named after N. E. Zhukovsky and Yu. A. Gagarin” (Chelyabinsk)

Коммуникация различных корпораций с массовой аудиторией становится предметом многих современных исследований. Успешность корпоративной коммуникации зависит от поведения корпорации как коммуниканта и от выбранных стратегий и тактик, языковых средств, которые использует корпорация с целью

переконструировать коммуникативное пространство аудитории и вызвать необходимую заинтересованность.

Корпоративная коммуникация сегодня не только формирует имидж компании, но и создает ценность этой компании для широкой аудитории и для потенциальных инвесторов. По определению российского исследователя Т. А. Милёхиной, корпоративная коммуникация в лингвистическом ракурсе – это то, что пишется, говорится, а теперь еще и фиксируется электронными средствами, в самом коммерческом предприятии и вне его в интересах компании [Милёхина 2017: 214]. Дифференциация корпоративной коммуникации на организационно-управленческую, корпоративно-фатическую и имиджевую обусловлена многофункциональной природой самой коммуникации. Определенный набор жанров соотносится с разными типами корпоративной коммуникации. В нашем исследовании мы определяем жанр как употребление языка в рамках определенной социальной практики [Fairclough 2003: 66].

Известный лингвист Н. Д. Арутюнова рассматривает дискурс «как речь, погруженная в жизнь [Арутюнова 1990: 136], мы определяем корпоративный дискурс как речь в ситуациях деловой активности корпорации в сфере ее деятельности. Дискурсивная практика существует в рамках организации – конкретной компании, в конечном счете, целого общества, которое создает контекст, например, контекст крупной компании. В нашем исследовании – это контекст, создаваемый госкорпорацией «Роскосмос».

Изучая корпоративный дискурс, нам представляется важным более подробно остановиться на концепции дискурса, предложенной английским лингвистом Н. Феэрклафом. Согласно этой теории Феэрклаф [Fairclough 2003: 28] выделяет три функции коммуникативного поведения – репрезентация, действие, идентификация, при этом коммуникативное действие демонстрируется в виде различных жанров, репрезентация – в виде отдельных личностно и социально обусловленных дискурсов, идентификация – в виде стилей поведения. Значимым для исследования корпоративного дискурса становится утверждение Н. Феэрклафа, что такой вид социального действия как коммуникативное имеет цель достижение понимания, а стратегическое – совершение действия в интересах инициатора общения. Целью корпоративного

дискурса госкорпорации «Роскосмос», деятельность которой – пилотируемая космонавтика и производство космических модулей, является не только информировать массовую аудиторию о деятельности компании, но и побудить адресата к изучению российской пилотируемой космонавтики.

В концепции российского лингвиста В. И. Карасика для исследования дискурса следует опираться на несколько составляющих: участники, цели, хронотоп, ценности, стратегии, прецедентные тексты, тематический материал, жанры и их разновидности, дискуссионные формы [Карасик 2002: 164]. В корпоративном дискурсе компании «Роскосмос» участниками становятся такие известные медиаличности как генеральный директор Первого канала Константин Эрнст, кинорежиссер Клим Шипенко и актриса Юлия Пересильд.

Уникальный объект корпоративного дискурса госкорпорации «Роскосмос», одним из направлений деятельности которой также является исследование космического пространства, – научно-исследовательский проект «Вызов», создаваемый совместно с Первым каналом. Проект «Вызов» кратко можно описать как создание художественного фильма о космической экспедиции. Часть съемок фильма была сделана в октябре 2021 года борту МКС профессиональным кинорежиссером и с участием российской актрисы, прошедшими краткосрочную подготовку летчиков-космонавтов и совершившими полет на орбитальную станцию.

Рассматривая проект «Вызов» как поликодовый текст, мы придерживаемся подхода А. Н. Баранова, который резюмирует, что при анализе поликодового (креолизованного) текста необходимо исходить из принципа цельности смысла, создаваемого вербальным и невербальным (видеорядом) компонентами текста, находящимися в отношениях семантической зависимости [Баранов 2011:45]. Так как этот проект еще не завершен, мы можем говорить только некоторых составляющих.

Цель проекта прекрасно была изложена в телевизионном анонсе, сделанным генеральным директором Первого канала Константином Эрнстом: *«Возвращение энергии любви и страсти народной к теме пилотируемой космонавтики»* (<https://vyzov.roscosmos.ru/101/>). Выбор языковых средств, таких слов-эмотивов как «любовь», «страсть» должен вызывать у адресата, массовой

аудитории, положительные эмоции, и создавать имидж компании, которая также страстно относится к сфере своей деятельности.

Для достижения цели корпоративного дискурса, а именно, заинтересовать массовую аудиторию и привлечь внимание к деятельности компании, компанией «Роскосмос» совместно с Первым каналом в рамках проекта «Вызов» был создан рекламный видеоролика, в котором приглашаются все желающие принять участие в проекте. Рассматривая только вербальную часть этого видеоролика, мы отмечаем, что используются риторические вопросы, аллюзия к полету первого космонавта.

«Вы можете стать первой в истории Земли женщиной, которая отправится на орбиту и сыграет роль в большом фильме. Фантастика? Нет! Реальность! Вселенная ждет Вас!» (<https://vyzov.rosocosmos.ru/101/>).

Выбор таких языковых средств обусловлен целью корпоративного дискурса: вовлечь массовую аудиторию в деятельность госкорпорации «Роскосмос».

Современные корпорации значительно вовлекают массовую аудиторию в область своей деятельности, создавая новые разновидности интерактивной коммуникации. На наш взгляд, корпоративный дискурс, таких корпораций «Роскосмоса» требует глубокого изучения не только маркетологов, специалистов по связям с общественностью, но и лингвистов.

Литература

Арутюнова, Н. Д. Дискурс / Н. Д. Арутюнова // Лингвистический энциклопедический словарь. – М. : Советская энциклопедия, 1990. – С. 136-137.

Баранов, А. Н. Лингвистическая экспертиза текста: теория и практика / А. Н. Баранов. – М. : Флинта : Наука, 2011. – 134 с.

Карасик, В. И. Языковой дискурс: личность, концепты, дискурс / В. И. Карасик. – Волгоград : Перемена, 2002. – 331 с.

Корпоративная коммуникация в России: дискурсивный анализ / отв. ред. Т. А. Милёхина, Р. Ратмайр. – М. : Издательский Дом «ЯСК», 2017. – 632 с.

Fairclough, N. Analysing Discourse/Textual Analysis Social Research / N. Fairclough. – L. : Routledge, 2003. – 270 p.

Междометие «ми» и его производные в интернет-коммуникации: аксиологический аспект

Аннотация. Данное исследование посвящено изучению единицы «ми» и её производных в аксиологическом аспекте. Актуальность данного исследования обусловлена обращением к лингвистической аксиологии применительно к анализу языковых единиц, актуальных для интернет-коммуникации.

Ключевые слова: лингвоаксиология; междометие; Интернет; интернет-пространство; интернет-технологии; интернет-коммуникации; интернет-дискурс; интернет-тексты

Сведения об авторе: Сизых Любовь Станиславовна, студентка Новосибирского государственного технического университета (Новосибирск)

Научный руководитель – канд. филол. наук, доц. Карпова Елена Валерьяновна

Sizykh L. S. (Novosibirsk, NSTU)

The Interjection “mi” and Its Derivatives in Internet Communication: Axiological Aspect

Abstract. This study is devoted to the study of the unit “mi” and its derivatives in the axiological aspect. The relevance of this study is due to the appeal to linguistic axiology in relation to the analysis of linguistic units relevant to Internet communication.

Keywords: linguistic axiology; interjection; Internet; Internet space; Internet technologies; Internet communications; Internet discourse; internet texts

About the author: Sizykh Lyubov Stanislavovna, Student of the Novosibirsk State Technical University (Novosibirsk)

В лингвистике оценка привлекала внимание таких исследователей, как Н. Д. Арутюнова, Е. М. Вольф, Д. Н. Шмелев, Ю. Д. Апресян, В. И. Карасик, А. А. Зализняк, А. Д. Шмелев, О. А. Кузина, И. Б. Левонтина, В. А. Марьянчик, В. В. Лопатин и др. Одним из центральных понятий в аксиологии является оценка и связанное с ним понятие оценочности.

В. Н. Телия указывает: «оценка – это связь, устанавливаемая между ценностной ориентацией говорящего/слушающего и обозначаемой реальией, оцениваемой положительно или отрицательно по какому-либо основанию в соответствии со «стандартом» бытия вещей или положения дел в некоторой картине мира, лежащим в основе норм оценки» [Телия 1986: 22-23]. В. А. Марьянчик определяет оценочность как потенциал слова или словосочетания, их способность эксплицировать положительные и отрицательные свойства объекта, его фиксацию на оценочной шкале, его место в аксиологическом поле [Марьянчик 2013: 7].

Специфика функционирования единицы *ми*, как и многих единиц интернет-коммуникации, определяет необходимость их рассмотрения (помимо состава и системных характеристик) сквозь призму аксиологического критерия.

Междометие *ми* вызывает дискуссию среди носителей языка, ср.: *«Мне сорок шесть лет. Медбрат по-образованию. Прекрасно употребляю в своей речи “мимимишности” и “печеньки” – не коробит», «Особенно “напрягает” постоянно встречающееся слово “мимимишки” и его производные»* (из интернет-комментариев). Единица *ми* является специфической, экспрессивной языковой единицей, она креативна и интересна, выражает эмоции, что является важным для коммуникации, письменной и неформальной коммуникации в частности. Важным параметром выбора единицы является её стилистическая природа: междометие *ми* не относится к литературной норме языка. Дилемма между незакрепленностью единицы в ортологических словарях, с одной стороны, и зафиксированностью в словарях интернет-языка, с другой, представляется интересной в рамках исследования: антиномия, которая лежит в основе разных оценок, с нашей точки зрения, может влиять на аргументацию ответов наших респондентов.

Выявление отношения носителей языка к объекту исследования осуществлялось при помощи дополняющих друг друга методов исследования – лингвистического наблюдения и анкетирования.

Лингвистическое наблюдение проводилось с целью анализа и фиксации языкового материала, представляющего собой вербализацию отношения к единице в жанрах интернет-коммуникации, преимущественно в интернет-комментариях. Картотека насчитывает

вает 28 откликов: 18 отрицательных оценок, например: «*я сторонник правильной речи, слух все эти мимики режут здорово*», 5 положительных, например: «*Хорошо отношусь к таким демикутивам. Они делают разговорную речь менее агрессивной, а человек, их использующий, начинает выглядеть дружелюбнее*» и 5 откликов, которые выражают нейтральную оценку, например: «*Мне кажется, что появление таких “мимишек”, (как и ранее «падонского» языка) процесс циклический, на моей памяти уже был сленг стиляг, хиппарей. Кому-то слащавость нравится, кому-то нет*». Собранный языковой материал позволил нам сформулировать определенные наблюдения, однако ограниченность его объема, недостаточная эксплицированность аргументации и предположение о том, что отсутствие такого рода высказываний пользователями Сети может свидетельствовать как о нейтральном, так и об отрицательном отношении к объекту, определили необходимость применения иного экспериментального метода – анкетирования.

Анкетирование проводилось в очной форме и онлайн-формате. В числе респондентов наибольшую группу составляют студенты филологического факультета преимущественно от 18 до 22 лет. Эксперимент был направлен на выявление оценки по отношению к междометию *ми* и его производным у респондентов для уточнения причин, с которыми связана определённая оценка, и положения дел в части употребительности единицы в настоящее время. Разработанная нами анкета включает вопросы, в которых определяются характеристики респондента, такие как пол, возраст, образование.

Общее количество респондентов – 118 человек: из них 90% женского пола и 10% мужского пола. Наибольшее количество респондентов составила группа, в которой носители языка имеют высшее гуманитарное и неоконченное высшее образование (52%), среднее образование (30%), неоконченное среднее образование (12%), высшее техническое образование (6%). Возрастные, гендерные данные имеют значимость в нашем эксперименте, так как при интерпретации ответов мы выявили показательные соотношения. Мы уже можем сказать о том, что единица *ми* активна только среди респондентов моложе тридцати лет (80%), респонденты старше тридцати лет не встречают и не употребляют междометие *ми* и его

производные (18%). Мы можем говорить об гендерном соотношении: женщины чаще всего употребляют единицу *ми* и её производные (90%), мужчины не употребляют (10%). Образование не влияет на употребительность междометия *ми*. Респонденты с высшим и средним образованием не дали нам показательных соотношений. Также анкета включает 7 вопросов о мнении. Ответами на вопросы этого типа выступают личные оценочные суждения, по ним определялось отношение носителей языка к междометию *ми* и его производным. Мы предложили респондентам номинальную шкалу, которая представляет перечисление вариантов ответа: «Вам нравится единица *ми* и единицы, которые от нее образованы?» – 1) да, нравится; 2) скорее нравится; 3) нейтрально; 4) скорее не нравится; 5) нет, не нравится. Полученные данные позволяют нам сформулировать следующие наблюдения: респонденты, которые указали, что им нравится междометие *ми* и его производные – 26%, респонденты, которые указали, что им не нравится единица и ее производные, – 24% и наибольшая группа респондентов, которая указала, что имеет нейтральное отношение к междометию и его производным, – 50%.

Разработанная нами анкета включает вопросы об употребительности междометия *ми* и его производных: «Используете ли Вы в речи единицу “*ми*” и единицы, которые от нее образованы?». Респонденты указали, что используют единицу *ми* в качестве языковой игры или при разговоре с детьми (34%), используют иногда в Сети или разговорной речи (16%), респонденты, которые используют междометие и его производные только в интернете (6%), респонденты, которые употребляют единицу только в разговорной речи (10%), респонденты, которые всегда используют единицу *ми* в Сети и разговорной речи (6%), респонденты, которые не употребляют междометие (52%). Данные ответы были преимущественно даны респондентами моложе 30 лет (80%).

Также разработанная нами анкета включает вопросы об оценке ограничений единицы в дистрибутивном аспекте носителями языка: «Отметьте сферы, в которых Вы встречали единицу “*ми*” или единицы, которые от нее образованы?» – сферы, в которых респонденты чаще всего встречали междометие *ми* и

его производные – разговорная речь (40%), СМИ (15%) и интернет-ресурсы (32%). Менее всего – название городских объектов (13%).

Данные, которые относятся к аксиологическому аспекту, мы классифицировали на три группы: «положительная оценка языкового факта» – те, кто употребляет и кому нравится междометие *ми*, «нейтральная оценка языкового факта» – респонденты, которые лояльно относятся к данному языковому факту и «отрицательная оценка языкового факта» – носители языка, которые не готовы принимать и употреблять междометие *ми* и его производные. Большинство респондентов указали, что нейтрально относятся к междометию *ми* и его производным. Кроме того, опрошенные ответили, что им нравится данная единица (26%), почти такой же процент имеет ответ – скорее не нравится (24%).

Респонденты, которые положительно относятся к употреблению единицы, аргументируют свое мнение тем, что носителям языка нравится данная единица, потому что она помогает выразить эмоции (42%), делает речь более живой, яркой и соответствует интернет – сленгу (22%), сокращает время на передачу информации (13%). Иные причины указывались в единичных случаях: благозвучие, например: *«нравится как звучит»*.

Респонденты, которые отрицательно относятся к употреблению единицы, аргументируют свое мнение тем, что носителям языка не нравится междометие *ми* и его производные. Носители языка не принимают деминутивы (72%), например: *«раздражают сюсюканья»*, *«мне все эти мимишки противно слышать»*, невозможность подобрать литературные средства (18%), например: *«все эти “мимишки” легко подхватывают люди с бедным словарным запасом»*, дополнительно отмечено: *«употребление междометия ми и его производных обедняет русский язык»*, *«не используя, русский язык богат и не стоит его уродовать»*.

Респонденты, которые нейтрально относятся к употреблению единицы, аргументируют это тем, что никогда не задумывались над употреблением единицы *ми* и ее производных (16%). Данная группа насчитывает наибольшее количество респондентов (50%). Нейтральное отношение может быть связано с разными факторами. Мы можем предположить, что в настоящее время это может быть

связано с утратой актуальности использования единицы *ми* и ее производных. Данная позиция требует дальнейшего уточнения.

Данные эксперимента позволяют рассмотреть корреляцию между употреблением и оценкой междометия *ми* и его производных: в ряде случаев наблюдается расхождение между оценкой единицы тем или иным носителем языка и его использованием данной единицы: 71% респондентов, которым не нравится междометие *ми* и его производные, они используют единицу в своей речи; а 29% респондентов, которым нравится междометие *ми* и его производные, отметили, что они не употребляют единицу в своей речи.

Таким образом, результаты нашего исследования показывают, что междометие *ми* является употребительным и в наблюдаемый период. При этом отношение носителей языка к единице различно, данные эксперимента показывают потенциал единицы, основанный на осознаваемых пользователями Сети возможностях реализации определённых интенций субъекта речи, с одной стороны, и факторы, препятствующие употреблению междометия *ми* и его производных, с другой.

Литература

Марьянчик, В. А. Аксиологическая структура медиа-политического текста (лингвостилистический аспект) : автореф. дис. ... д-ра филол. наук : 10.02.01 / Марьянчик Виктория Анатольевна. – Архангельск, 2013. – 38 с.

Телия, В. Н. Коннотативный аспект семантики номинативных единиц / В. Н. Телия. – М. : Наука, 1986. – 143 с.

**Лингвокультурологические аспекты обособления
литературных норм сербохорватского языка**

Аннотация. Язык является важным маркером этнокультурного самосознания любого народа. Сербохорватский язык представляет собой сегодня конгломерат близкородственных наречий и литературных норм в группе стран бывшей Социалистической Федеративной Республики Югославия, а именно: в Сербии, Хорватии, Черногории, Боснии и Герцеговине. В статье рассматривается история развития сербохорватского языка в целом, а также исторические, культурологические и политические причины размежевания литературных норм сербского, хорватского, боснийского и черногорского вариантов. В качестве методов исследования выступили системный и сравнительно-исторический. Несмотря на многие различия в лексическом и грамматическом плане вариантов сербохорватского языка, можно сделать вывод, что на настоящий момент сербохорватский язык является лингвистики единым, так как различия не влияют на взаимопонимание при общении на литературном варианте языка между носителями при исключении использования местной лексики.

Ключевые слова: сербохорватский язык; литературный язык; диалект; лингвокультурология; сербский язык; хорватский язык; боснийский язык; черногорский язык; литературные нормы

Сведения об авторе: Чесноков Александр Владимирович, магистрант Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена (Санкт-Петербург)

Научный руководитель – канд. культурологии, доц. Чукуров Андрей Юрьевич

Chesnokov A. V. (Saint Petersburg, Russian State Pedagogical University named after A. I. Herzen)

**Linguistic and Cultural Aspects of Separating
the Literary Norms of the Serbo-Croatian Language**

Abstract. Language is an important marker of the ethno-cultural identity of any nation. Serbo-Croatian is today a conglomeration of closely related dialects and literary norms in the group of countries of the former Socialist Federal Republic of Yugoslavia, namely: Serbia, Croatia, Montenegro, Bosnia and Herzegovina. The article discusses the history of the development of the Serbo-Croatian language as a whole, as well as the historical, cultural and

political reasons for the demarcation of the literary norms of the Serbian, Croatian, Bosnian and Montenegrin variants. The research methods were systemic and comparative-historical. Despite many differences in the lexical and grammatical terms of the variants of the Serbo-Croatian language, it can be concluded that at the moment the Serbo-Croatian language is linguistically unified, since the differences do not affect mutual understanding when communicating in the literary variant of the language between speakers, with the exclusion of the use of local vocabulary.

Keywords: Serbo-Croatian; literary language; dialect; linguoculturology; Serbian language; Croatian; Bosnian; Montenegrin language; literary norms

About the author: Chesnokov Alexander Vladimirovich, Master's Degree Student of the Russian State Pedagogical University named after A. I. Herzen (Saint Petersburg)

Язык, являясь сложной знаковой системой, выступает важным элементом этнического сознания. В рамках лингвокультурологии и смежных наук, предметом которых выступает язык, культура и их связь, язык представляет собой сложную семантическую (знаковую) систему и служит инструментом коммуникации. Понятие «язык» может включать в себя и произвольные знаковые системы [Кречмер 2005: 37]. Известный российский лингвист Светлана Бурлак замечает в своей книге «Происхождение языка», что языковая единица в виде знака представлена в мозге системой связей между представлениями о той или иной составляющей окружающей действительности или грамматической системы (смысловой составляющей знака) и представлениями об артикуляторных жестах и связанных с ними мысленных акустических образах (внешней форме знака) [Бурлак 2011: 108]. Из этого выходит, что для говорения необходимо соотношение слышимого высказывания с видимой реальностью. В результате более частого «попадания» коммуникативного сигнала на органы звукопроизводства и все большего сокращения участия в коммуникации рук развивается возможность коркового контроля за движениями органов производства и распознавания речи [Бурлак 2011: 377].

Актуальность исследования обусловлена тем, что язык является важным аспектом культуры этноса. Некоторые языки имеют между собой прочные связи, например, восходящие к общему языку-предку. Некоторые языки развиваются из общего языка-предка естественным путем в рамках исторического процесса

[Норман 2009: 67]. Так от латыни произошли языки романской группы, в числе которых итальянский, испанский, французский и другие. В иных языках наблюдается следующая картина: диалекты, говоры и наречия единого языка, с лингвистической точки зрения, становятся разными языками по политическим, религиозным и иным причинам. К таковым относятся хинди и урду (хундистани), румынский и молдавский. А также и язык, имеющий на сегодняшний день четыре варианта – сербскохорватский.

В качестве методов исследования использованы системный и сравнительно-исторический. В рамках системного метода предмет исследования представлен в виде системы, представляющей собой совокупность взаимосвязанных элементов. В рамках сравнительно-исторического метода рассматривается динамика развития сербскохорватского языка и его литературных норм.

Сербскохорватский язык (в некоторых источниках называется «хорватко-сербский» или «боснийско-хорватско-черногорско-сербский») относится к южнославянской группе языков в составе индоевропейской языковой семьи. Помимо территории Балканского полуострова, где южные славяне проживают с периода раннего Средневековья, например на юге Италии, в области Молизе есть несколько селений, где живут потомки хорватов, искавших спасения от гнёта Османской империи. Их язык несколько изменился под влиянием итальянского. Итальянцы называют этот язык *Slavomolisano*, хорваты – *Moliš hrvatski*, а сами носители молизско-хорватского часто говорят просто *Naš jezik*, так кстати, просто «нашим языком» называют носители сербскохорватского и в республиках бывшей Югославии. Как и все славянские языки, сербскохорватский, развился из старославянского. Древнейшие письменные памятники относятся к XII веку. Исторически развилось три наречия (группы говоров), существующих до сих пор: штокавское, чакавское и кайкавское. Названия этих наречий связано с произношением вопросительного местоимения «что». На чакавском наречии говорят на побережье Адриатического моря. Кайкавское наречие, распространено в некоторых местах на севере и северо-западе современной Хорватии, обнаруживается большое сходство со словенским языком. На основе штокавского наречия базируются литературные нормы сербского, хорватского, боснийского и черногорского языков.

XIX век стал переломным моментом для сербскохорватского языка. Именно к тому времени начал проводиться большой труд по стандартизации литературного сербскохорватского языка. Базой для создания единой литературной нормы послужил штокавский диалект [Толстой 1998: 45]. Сербский лингвист и просветитель Вук Караджич разработал единое правописание на основе кириллицы и созданный им алфавит получил название вуковица. В то же время хорватский публицист и поэт Людовит Гай приспособил чешский алфавит к хорватскому языку и созданное им письмо на основе латиницы стало называться гаевицей. Между буквами вуковицы и гаевицы существует однозначное соответствие, что позволяет легко переходить с одной алфавитной системы на другую. На сегодняшний день три из четырех литературных норм сербскохорватского языка предполагают равноправие вуковицы и гаевицы в качестве системы письма (исключительно гаевица используется в хорватском, а вуковица в официальном делопроизводстве Сербии), исходя из чего, в СМИ и глобальной сети Интернет преимущественно используется латиница – гаевица.

Обособление хорватской литературной нормы начало проводиться в первой половине 1940-х годов, когда хорватский режим усташей, которые поддерживали Третий Рейх и фашистскую Италию хотели путем внедрения некоторых неологизмов доказать всем и, прежде всего, самим себе, что хорватский язык не имеет ничего общего с сербским. В итоге эти неологизмы не прижились [Багдасаров 2004: 37].

После весьма драматичного распада Югославии, сопряженного с этно-религиозными конфликтами, о своем языке заявили республики, входившие в Социалистическую Федеративную Республику Югославия. Именно распад СФРЮ явился политическим фактором распада единой литературной нормы сербскохорватского языка. Основное отличие литературных стандартов сербского и хорватского кроется в лексике. В хорватском меньше заимствований. Например, хорватскому слову «nogomet» соответствует сербское слово «фудбал», также отличие наблюдается в названиях месяцев, в сербском (как и в русском) они восходят к латыни, а в хорватском (как и в чешском) являются славянскими. В боснийском же варианте, так как большинство боснийцев явля-

ются мусульманами, на первый план вышли заимствования из турецкого языка или же слова, звучащие близко к турецкому оригиналу. Все эти отличия не влияют на взаимопонимание, просто в одном литературном стандарте предпочтение отдается одному варианту, а в другом – другому. Таким образом, сербохорватский язык распадается на ряд очень близкородственных языков-преемников: такова ситуация с точки зрения значительного большинства его носителей, для которого (в том числе и в эмиграции) этот вопрос достаточно сильно политизирован и связан с национальным [Егорова 2021]. Иностранные лингвисты, однако, и сейчас часто говорят о едином сербохорватском языке, а к новым национальным вариантам обращаются в случаях, когда различия между ними принципиальны или речь идет о диалектах. Первое значимое упоминание черногорского языка относится уже ко второй половине 2000-х. После получения независимости Черногорией, в ее Конституции был прописан в качестве официального языка черногорский. Но наиболее важной проблемой самоопределения языка тут встает вопрос литературной традиции. Наиболее значимые писатели Черногории считались и считали себя сербами.

Между литературными нормами сербского, хорватского и боснийского языков разница намного меньше (все они основаны на штокавице), чем, например, между кайкавскими и чакавскими диалектами хорватского языка.

Таким образом, можно сделать вывод, что на настоящий момент говорить о самостоятельности сербского, хорватского, боснийского, а тем более, черногорского языков пока рано. Конечно, каждый из этих языков стал после распада Югославии некоторое самостоятельное развитие, но пока различия в этих языках не так сильны, чтоб отсутствовало взаимопонимание между носителями всех четырёх литературных вариантов.

Литература

Багдасаров, А. Р. История развития хорватско-сербских этноязыковых отношений (1940–1990-е гг. XX в.) / А. Р. Багдасаров // Славянский вестник. Вып. 2. – М. : МАКС Пресс, 2004. – С. 30-49.

Бурлак, С. А. Происхождение языка: Факты, исследования, гипотезы / С. А. Бурлак. – М. : Corpus, 2011. – 462 с.

Егорова, М. А. О социальных функциях вариантов сербско-хорватского языка / М. А. Егорова. – Текст : электронный // Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология. – 2021. – № 2. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/o-sotsialnyh-funktsiyah-variantov-serbskohorvatskogo-yazyka> (дата обращения: 03.04.2022).

Кречмер, А. Г. Сербохорватский язык (сербский, хорватский, боснийский языки) / А. Г. Кречмер, Г. Невекловский // Языки мира: Славянские языки / РАН, Институт языкознания ; ред. колл.: А. М. Молдован, С. С. Скорвид, А. А. Кибрик [и др.]. – М. : Academia, 2005.

Норман, Б. Ю. Теория языка. Вводный курс / Б. Ю. Норман. – 3-е изд. – М. : Флинта : Наука, 2009. – 296 с.

Толстой, Н. И. Культурно-языковая ситуация у южных славян / Н. И. Толстой // Избранные труды. Т. II. Славянская литературно-языковая ситуация. – М., 1998. – (Язык. Семиотика. Культура).

Языковая личность как элемент языкового сообщества

Аннотация. Статья посвящена рассмотрению вопросов определения понятия языковой личности в контексте развития языкового сообщества. Языковая личность как элемент языкового сообщества рассматривается при обращении к работам В. Гумбольдта, Л. Вайсгербера, Г. И. Богина, Ю. Н. Караулова и В. И. Карасика. Принято считать, что языковая личность определяется внутренними рамками языкового сообщества и не существует вне отрыва от него. Данное умозаключение оправданно, тем не менее, языковая личность более динамична по отношению к языковому сообществу, чем последнее к языковой личности. Модель существования языковой личности следующая: язык – личность. Модель для языкового сообщества: язык – культура – этнос. Языковое сообщество предполагает коллективное владение языком, поскольку в основу языкового сообщества заложены: социальные, территориальные и религиозные интересы. Языковая же личность, в процессе коммуникации отражает не только свой речевой опыт или модель речевого поведения, но и может вместить в себя совершенно иной языковой опыт. Языковая личность выступает самостоятельной единицей, которая готова впитать совершенно новые языковые реалии.

Ключевые слова: языковая личность; языковое сообщество; язык; лингвокультура; этносы; этнолингвистика

Сведения об авторе: Шуляк Елизавета Николаевна, студентка Университета Лобачевского (Нижний Новгород)

Научный руководитель – канд. филол. наук, доц. Грехнева Лариса Всеволодовна

Shuliak E. N. (Nizhny Novgorod, Lobachevsky University)

**Linguistic Personality as an Element
of the Language Community**

Abstract. The article is devoted to the issues of defining the concept of a linguistic personality in the context of the development of a linguistic society. The linguistic personality as an element of the linguistic community is considered when referring to the works of W. Humboldt, L. Weisgerber, G. I. Bogina, Yu. N. Karaulov and V. I. Karasik. It is generally accepted that a linguistic personality is determined by the internal framework of the linguistic community and does not exist outside of it. This conclusion is questionable, since the linguistic personality is more dynamic in relation to the

linguistic community than the latter is to the linguistic personality. The model of the existence of a linguistic personality is as follows: language is a personality. Model for the language community: language – culture – ethnos. The language community presupposes collective language proficiency, since the basis of the language community is: social, territorial and religious interests. A linguistic personality, in the process of communication, reflects not only its speech experience or a model of speech behavior, but can also accommodate a completely different language experience. The linguistic personality acts as an independent unit, which is ready to absorb a completely new linguistic realities.

Keywords: linguistic personality; language community; language; linguistic culture; ethnic groups; ethnolinguistics

About the author: Shulyak Elizaveta Nikolaevna, Student of the Lobachevsky University (Nizhny Novgorod)

Мультикультурность современного мира во многом предопределила дальнейшее развитие языкового вектора. На почве мультикультурализма расцвело одно из ведущих понятий современной лингвистики и лингводидактики – языковая личность, будучи центральным понятием современной лингвистики, впоследствии получившее в науки статус категории. Несмотря на отсутствие четкого определение понятия «языковая личность» вплоть до 1980-х, это никак не повлияло на частотность его употребления. Это понятие можно встретить в работах таких авторов как В. Гумбольдт, М. Бахтин, А. Потебня, А. Шахматов.

Актуальность проблемы языковой личности и ее места в языковом сообществе на протяжении двух десятков лет обусловлена явной тенденцией антропоцентрического мировоззрения. Вопрос подхода в определении и изучении языковой личности в рамках языкового сообщества становится ведущим для лингвокультурологии, а в последующем для лингвистики и культурологи. Языковая личность рассматривается через призму: социолингвистических, культурных, психолингвистических, лингводидактических и других аспектов.

Языковая личность и языковое сообщество в работах В. фон Гумбольдта

Идея языка как общественного продукта, изначально заложенного в человеке, появилась еще в первой половине XIX века и

была выдвинута В. фон Гумбольдтом. Карл Вильгельм Фердинанд фон Гумбольдт будучи основоположником философии языка относился к нему как к явлению по которому познается народ. По его мнению, язык может быть рассмотрен только через призму развития общества: «... и человек понимает себя только тогда, когда на опыте убедится, что его слова понятны также и другим людям» [Гумбольдт 2000: 77]. Язык, по мнению Гумбольдта является маркером характера народа, выразителем образа мысли, философии, верований.

Язык невозможно было бы придумать, если бы его тип не был бы уже заложен в человеческом рассудке» [Гумбольдт 2000: 313]. Язык, будучи коммуникативным инструментом не может существовать в отрыве от языкового сообщества или элемента языкового сообщества, языковой личности. Гумбольдт как ключевая фигура в языкознании заложил основу антропоцентрической парадигмы и оказал существенное влияние на идею Й. Л. Вайсгербера об этничности языкового содержания.

Языковая личность и языковое сообщество в работах Й. Л. Вайсгербера

Впервые понятие «языковая личность» появилось в труде немецкого философа и основателя неогумбольдтианства Л. Вайсгербер «Родной язык и формирование духа» 1927 г. По мнению Вайсгербера, язык коллективен, и ни одна языковая личность, не может владеть языком опосредованно, но только в определенном языковом сообществе. Благодаря изучению родного языка, языковая личность «врастает» в языковое сообщество. Идея коллективности языкового содержания, произросла на благоприятной почве учения В. Гумбольдта о внутренней форме языка. По мнению Л. Вайсгербера: «возможность родного языка состоит в том, что он содержит в своих понятиях определенную картину мира и передает ее всем членам языкового сообщества» [Радченко 1997: 250]. Вайсгербер утверждает: «что языковая личность или “языковой организм конкретного человека» выступает элементом языкового сообщества”» [Вайсгербер 1993: 129]. Владение человеком конкретным языком в рамках языкового сообщества, позволяет духовно развиваться первому. Для Вайсгербера язык – это созидательное начало, который и творит мир вокруг себя.

Практически одновременно с Вайгербером «языковая личность» входит в обиход у советского лингвиста-русиста, академика В.В. Виноградова, с той лишь разницей, что автор видит в ней проявление индивидуального начала в языке.

Языковая личность и языковое сообщество в работах В. В. Виноградова

Итак, в отечественной науке термин языковая личность впервые, весьма размыто, был употреблен В. В. Виноградовым в «О художественной прозе» 1930 г. За отсутствием четкого определения, Виноградов рассматривает феномен языковой личности с двух ракурсов с позиции автора и с позиции персонажа. Языковая личность, будучи сложным интегративным образованием, по мнению исследователя, вмещает в себе два начала, а именно «коллективную (социальную) языковую личность» и «индивидуальную языковую личность». Впрочем, нельзя не отметить, что Виноградов четко определяет границы различия между этими двумя личностями, а именно для «индивидуальной языковой личности» присуще личностное говорение, поэтому и изучать ее следует с позиции индивидуального в речи, что ведет исследователя по пути изучения языка художественной литературы. Виноградов неоднократно подчеркивал и считал необходимым изучение именно индивидуального начала в речи, также и в рамках художественной литературы.

В свою очередь «коллективная языковая личность» – социально распространенная личность, в которой отсутствует индивидуальное и творческое. Связь социального и языкового в индивидуально-языковом творчестве, чрезвычайно важна, поскольку языковая личность, должна раскрываться через призму творческого, при этом творческое имманентно заложено в самой языковой личности. В свою очередь: «индивидуальное словесное творчество в своей структуре включает ряды своеобразно слитых или дифференцированных социально-языковых и идеологически-групповых контекстов, которые осложнены и деформированы специфическими личностными формами» [Виноградов 1980: 91]. Виноградов отмечает одну общую особенность социального и личностного, а именно: «социальное ищется в личностном через раскрытие всех структурных оболочек языковой лич-

ности» [Там же: 91]. Таким образом, языковая личность выступает вместилищем социальных и языковых маркеров сообщества. Отсутствие социального опыта, прежде всего, у языковой личности делает ее неполной. Связь языкового сообщества и языковой личности очевидна, поскольку языковая личность не просто формируется в рамках языкового сообщества и национального языка, но и формирует и развивает их.

Языковая личность и языковое сообщество в работах Г. И. Богина

Поскольку Вайсгербер и Виноградов не дают четкого определения языковой личности, то впервые оно появляется в 80-х годах в работе «Современная лингводидактика» Г. И. Богина, где становится ведущим понятием. Языковая личность, по Богину, это: «тот, кто присваивает язык, то есть тот, для кого язык есть речь. Языковая личность характеризуется не столько тем, что она знает о языке, сколько тем, что она может с языком делать» [Богин 1984: 51]. Таким образом, речь и язык выступают равнозначными понятиями. Впоследствии определение было расширено: «до готовности языковой личности создавать и принимать произведения речи» [Там же: 60]. Богин отмечает: «**“языковая личность” – личность** речевая – человек как носитель языка, взятый со стороны его способности к речевой деятельности, т. е. комплекс психофизиологических свойств индивида, позволяющий ему производить и воспринимать речевые произведения» [Богин 1986: 3]. Концепция языковой личности Богина рассматривает ее с точки зрения коммуникативно – деятельностного подхода, т. е. с позиции реальной речевой практики. Для Богина языковая личность обладает речевой способностью, которая определяется: фонетическими, грамматическими и лексическими параметрами. Отдельно Богин выделяет говорение, поскольку считает развитие речевой способности, а в последующем и коммуникации – основным. В концепции Богина, мы сталкиваемся с **научением** языку. В связи с этим ученый выделил пять уровней речевой способности языковой личности: 1) уровень правильности; 2) уровень интериоризации; 3) уровень насыщенности; 4) уровень адекватного выбора; 5) уровень адекватного синтеза [Богин 1984: 71]. Подобная пятиступенчатая модель развития языковой личности – универсальна и обладает классической обучающей последовательностью, т. е. от простого к сложному. Богин

также включает в эту модель и виды речевой деятельности, такие как: чтение, письмо, аудирование и говорение. Языковая личность у Богина обладает интеллектуальной самостоятельностью и может быть рассмотрена через призму речевых поступков, т.е. через реальную речевую практику. Речь основная характеристика языковой личности по Богину.

Языковая личность и языковое сообщество в работах Ю. Н. Караулова

Речевая способность языковой личности, точнее ее проявление в ассоциативном тезаурусе, привлекла внимание другого ученого – Ю. Н. Караулова. Особенно интересен подход предложенным им: «за каждым текстом стоит языковая личность» (вопреки основному тезису лингвистических исследований последних полувек «за каждым текстом стоит языковая система»). Караулов представляет совсем иную языковую личность. Впервые, во второй половине 80-х годов, он поставил вопрос о национальной языковой личности на материале русского языка. В монографии «Русский язык и языковая личность» он определяет языковую личность как: «личность, реконструируемую в своих основных чертах на основе языковых особенностей» [Караулов 1987: 245]. Также существует и другое определение языковой личности: «совокупность (и результат реализации) способностей к созданию и восприятию речевых произведений (текстов), различающихся: степенью структурно-языковой сложности; глубиной и точностью отражения действительности; определенной целевой направленностью» [Там же: 245]. Согласно, двум определениям языковой личности по Караулову, можем отметить, что в одном из них языковая личность – это языковой индивид, обладающий языковой способностью, в котором объединены системное представление о языке с функциональным анализом текстов. Во втором, языковая личность: «...любой носитель того или иного языка, охарактеризованный на основе анализа произведенных им текстов с точки зрения языка для отражения видения им окружающей действительности (картины мира) и для достижения определенных целей в этом мире» [Караулов 1997: 671]. Необходимо отметить, что второе определение схоже в трактовке с определением языковой личности Г. И. Богина.

Караулов рассматривал языковую личность с разных ракурсов, тем не менее, две постоянные константы остаются неизменными: языковая личность – это носитель языка и языковая личность характеризуется произведенными ею текстами, относительно последнего считаем необходимым дополнить, что эти тексты производятся в момент речевой деятельности.

Языковая личность у Караулова это:

1. Индивидуум и автор текстов со своими внутренними установками.
2. Представитель языковой общности, речевого коллектива или носитель данного языка.
3. Человек разумный, использующий знаковые системы естественного языка.

Также Караулов выделяет три структурных уровня в модели языковой личности: нулевой или базовый уровень, показатель степени владения языком; первый, когнитивный или тезаурусный уровень, формирует способности и характеристики языковой личности в коллективном или индивидуальном языковом сознании. высший уровень, отвечает за коммуникативное развитие языковой личности. По мнению Ю. Н. Караулова, уровни взаимозависимы, но связь эта далеко не прямая и однозначная. При этом Караулов оставляет возможность перехода из одного уровня на другой, при условии наличия дополнительной внеязыковой информации, существующей в данном языковом сообществе.

Языковая личность и языковое сообщество в работах В. И. Карасика

Формирование и проявление языковой личности, именно в общении подчеркивает В. И. Карасик. По его мнению, языковая личность, она же коммуникативная: «обобщенный образ носителя культурно-языковых и коммуникативно-деятельностных ценностей, знаний, установок и поведенческих реакций» [Карасик 2002: 363]. Четко определено ее место в коммуникативном пространстве, она выступает: «срединным звеном между языковым сознанием – коллективным и индивидуальным активным отражением опыта, зафиксированного в языковой семантике, с одной стороны, и речевым поведением – осознанной и неосознанной системой коммуникативных поступков, раскрывающих характер и образ жизни человека, с другой стороны [Там же: 100].

Карасик выделяет пять компонентов языковой личности: 1) языковая способность; 2) коммуникативная потребность; 3) коммуникативная компетенция; 4) языковое сознание; 5) речевое поведение. Данная модель языковой личности Карасика имеет сходство с трехуровневой моделью Караулова, с той лишь разницей, что каждый из пяти компонентов дополняют друг друга, а не находятся в строгой иерархии. Тем не менее, Карасик выделяет, именно языковое сознание как основной связующий компонент языковой организации человека. В свою очередь языковая способность, коммуникативная потребность, а также коммуникативная компетенция выступают, естественным побочным эффектом от конкретного речевого действия: «отраженного в тексте, как результат деятельности индивида, а не коллектива» [Карасик 2002: 375].

Языковое сознание неразрывно связано с языковой личностью. Бесспорно, что языковая личность: «обобщенный образ носителя культурно-языковых и коммуникативно-деятельностных ценностей, знаний, установок и поведенческих реакций» [Карасик 2002: 99]. Языковая личность, прототип носителя того или иного языка, поэтому совершенно очевидно, что Карасик наряду с Богиным наделяет языковую личность индивидуальной речевой способностью, что, несомненно, выделяет ее в рамках языкового сообщества, как опосредованную и автономную единицу. В свете этого Карасик выделяет три типа языковой личности:

- 1) человек говорящий на своем языке (свой);
- 2) человек говорящий на чужом языке (свой-чужой);
- 3) человек говорящий на чужом языке с учебными целями (чужой).

Оппозиция «свой – чужой» у Карасика, представляет типы носителя родной и заимствованной языковой культуры. Особый интерес вызывают особенности речевого поведения, а также коммуникативной способности языковой личности в рамках указанной оппозиции.

Подводя итоги рассмотрения языковой личности как полноценного участника языкового сообщества, можем сделать вывод, что ее проявления в речевом коллективе – различны. Понятие «языковая личность» невозможно ограничить, также как невозможно

четко определить масштабы его востребованности. Понятие «языковой личности» многопланово и многогранно, что влечет за собой различную его интерпретацию, что, несомненно, не облегчает пути подхода по выявлению объекта, задачи, а также самого определения феномена языковой личности. Следует учитывать также интегративный вектор в исследовании понятия «языковой личности» еще со времен Гумбольдта, заложившего основу в интерпретации данного понятия. Идеи последнего оказали существенное влияние на Вайсгербера, который рассматривал языковую личность, только через призму коллективного владения языком.

Языковая личность в языковом сообществе долгое время не получала самостоятельного и индивидуального начала, и только В.В. Виноградов, будучи первооткрывателем понятия «языковой личности» в отечественной науке выделяет ее как самостоятельное образование. В свете этого языковая личность получает право на собственное определение. Благодаря работе Г. И. Богина языковая личность не только получает право на владение языком, но и является полноценной участницей языкового сообщества, вмещающей его этический, психический и культурный компоненты. В концепции Богина языковая личность получает пятиступенчатую модель речевой способности, с точки зрения обучающего подхода данная модель уникальна. Вслед за Богиним, вектор развития речевой способности языковой личности, мы наблюдаем у Ю. Н. Караулова, который вводит в обиход целых два полноценных определения языковой личности, одно из которых, явно схоже в трактовке с определением языковой личности Богина. Подход Караулова в интерпретации языковой личности интересен тем, что модель языковой личности получает три совершенно новые структурные уровни развития, при том, что эти уровни имеют строгую иерархию. Впоследствии, вопрос интерпретации языковой личности и ее речевой способности не вызывал сомнений. Более того, автор В. И. Карасик четко определил место языковой личности в коммуникативном пространстве. Карасик вводит в обиход пять принципиально отличных компонента языковой личности, дополняющие друг друга. Также концепция Карасика интересна тем, что он выделяет в интерпретации понятия «языковой личности», носителя и неносителя языка, т. е. ставит их в оппозицию «свой-чужой».

Языковая личность как универсальная идея, пронизывает все аспекты изучения языка, изучает язык как внутри человека, так и за его пределами. По-настоящему уникальна связь языка и каждой отдельной языковой личности в рамках языкового сообщества.

Литература

Богин, Г. И. Модель языковой личности в ее отношении к разновидностям текстов : дис. ... д-ра филол. наук / Богин Г. И. – Л., 1984. – 354 с.

Богин, Г. И. Модель языковой личности в ее отношении к разновидностям текстов : автореф. дис. ... д-ра филол. наук / Богин Г. И. – Калинин : КГУ, 1986.

Вайсгербер, Й. Л. Родной язык и формирование духа / Й. Л. Вайсгербер. – М., 1993. – 223 с.

Виноградов, В. В. О языке художественной прозы : избр. тр. / В. В. Виноградов. – Москва : Наука, 1980. – 360 с.

Гумбольдт фон, В. Избранные труды по языкознанию : пер. с нем. / В. фон Гумбольдт. – М. : ОАО ИГ «Прогресс», 2000. – 400 с.

Карасик, В. И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс / В. И. Карасик. – Волгоград : Перемена, 2002. – 477 с.

Караулов, Ю. Н. Русский язык и языковая личность / Ю. Н. Караулов. – М. : Наука, 1987. – 262 с.

Караулов, Ю. Н. Языковая личность / Ю. Н. Караулов // Русский язык. Энциклопедия. – М. : Дрофа, 1997. – С. 671-672.

Радченко, О. А. Язык как мирозидание. Лингвофилософская концепция неогумбольдтианства. Т. 1 / О. А. Радченко. – М., 1997. – 310 с.

Научное издание

***АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ
ФИЛОЛОГИИ***

Выпуск 24

Уральский государственный педагогический университет.
620091 Екатеринбург, пр-т Космонавтов, 26.
E-mail: uspu@uspu.ru



620091, г. Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26, www.uspi.ru