Министерство науки и высшего образования
Российской Федерации

КУБАНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Филологический факультет

АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ СОВРЕМЕННОЙ ФИЛОЛОГИИ: ТЕОРИЯ, ПРАКТИКА, ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ

Материалы V Международной научно-практической конференции

Краснодар, 23 мая 2020 г.

Краснодар
2020

УДК 80(061.3)
ББК 80я43
А 43

Редакционная коллегия:
Е. Н. Рядчикова, Н. В. Свитенко, В. В. Сайченко

А 43 Актуальные проблемы современной филологии: теория, практика, перспективы развития: материалы V Междунар. науч.-практ. конф. / под ред.: В. П. Абрамова, Е. А. Жирковой, Л. А. Исаевой, Е. Н. Лучинской, А. В. Татаринова. – Краснодар: Кубанский гос. ун-т, 2020. – 417 с. – 500 экз.

ISBN 978–5–8209–1777–6

В издание вошли научные работы, посвященные актуальным вопросам современной русистики, теоретическим и прикладным проблемам языкознания, лингвокультурологии, когнитивистики, лингвометодическим основам преподавания русского языка как иностранного, исследованиям поэтики русской и зарубежной литературы.

Издание адресовано преподавателям, аспирантам и студентам высших учебных заведений гуманитарного профиля, а также всем, кто интересуется проблемами современных филологических исследований.

УДК 80(061.3)
ББК 80я43

ISBN 978–5–8209–1777–6

© Кубанский государственный университет, 2020.

Уважаемые участники конференции!

Многолетняя традиция проведения на филологическом факультете Кубанского государственного университета научных конференций магистрантов, аспирантов, докторантов в непростых «карантинных» условиях весны 2020 года обрела новый - дистанционный - статус в пятый, юбилейный, год своего существования. В программе конференции заявлены участники, представляющие научные интересы ВУЗов России и зарубежных стран - Германии, Китая, Кореи, Словакии. Объединение интересов и усилий в лингвистике и литературоведении способствует упрочению международных и межкультурных отношений, повышает значимость научных изысканий, расширяет горизонты исследований: в поле зрения исследователей находятся, отечественная и зарубежная классика, а также современный литературный процесс – И. Бунин, А. Платонов, С. Довлатов, М. Кантор, М. де Сервантес, У. Уитмен, К. Маккарти, Дж. Барнс. В материалах сборника по материалам V Международной научно-практической конференции «Актуальные вопросы современной филологии: теория, практика, перспективы развития» представлены исследования, касающиеся русского, китайского, немецкого, французского языков, различных лингвокультур, вопросы психолингвистики, проблемы лингвистической экспертизы теста, инструментарий языковой манипуляции, стратегии и тактики речевого воздействия и еще широкий спектр вопросов гуманитарного знания.

Благодарим всех, кто проявил интерес к нашей конференции, принял в ней участие и выражаем надежду на дальнейшее сотрудничество.

Оргкомитет конференции

ФИТОМОРФОНИМЫ КАК СОСТАВНАЯ ЧАСТЬ СЛОВАРЯ КУБАНСКИХ ФИТОНИМОВ

Борисова О.Г., Литвиненко Д.А.
Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия

В статье рассматриваются фитоморфонимы, или наименования частей растений, функционирующие в кубанских говорах.

Ключевые слова: *диалект, кубанские говоры, лексикография, фитоморфоним, фитоним.*

В настоящее время в лингвистике существует несколько терминов для обозначения наименований частей растений. Е.К. Алёшина «термины растительной анатомии» называет «фитосоматизмами» [1, с. 34–37], И.А. Билсон – «ботаникосемизмами» [2]. Вслед за В.Г. Арьяновой мы будем использовать термин *фитоморфоним* (от греч. phyton – растение, morphe – форма, onoma – имя), предложенном ею в единственном на сегодняшний день «Словаре названий частей растений: говоры Среднего Приобья» (2011). Это издание описывает свыше 500 диалектных и общерусских фитоморфонимов (далее – ФМО), функционирующих в среднеобских старожильческих говорах.

На Кубани зарегистрировано около 20 наименований частей растений. Большинство из них – *лексические диалектизмы*: *бадылья* / *бодылья* / *будылья* ‘стебли кукурузы, подсолнуха, гороха, с которых сняты плоды’; *бубка*‘ 1) семечко подсолнуха; 2) ягода винограда’; *былка* ‘стебли растения’; *ганочки* / *оганочки* ‘ростки’; *гронка*‘ гроздь, кисть (винограда и т.п.)’; *гылка* ‘боковой отросток дерева, кустарника; ветка’; *гыча* ‘кочерыжка капусты’; *листвинье*‘ стебель и листья корнеплодных и клубнеплодных растений’; *лушпайка* ‘кожура некоторых плодов (арбузов, дынь, картофеля, семечек)’; *огу́дина* / *огу́дына* ‘стебли и листья огородных растений’; *попушка* / *пупушка* ‘почка дерева’. Лишь 8 ФМО являются *семантическими диалектизмами*: *детка* ‘молодой побег’, *зерно* ‘ягода винограда’, *камушек* ‘косточки вишни, сливы’, *куницы* ‘цветок кукурузы, метелка’, *мочка* ‘плодоножка плода’, *рубашка* ‘листья, оборачивающие початок кукурузы’.

Из отобранных наименований частей растений, функционирующих в кубанских говорах, два являются устойчивыми номенклатурно-терминологическими сочетаниями (УНТС) – *детка вторая* ‘второй стебель растения, пасынок’ и *кавунячья душа* ‘сердцевина, мякоть арбуза’.

ФМО могут выступать в качестве компонентов устойчивых сочетаний: *гылка довга(я)* ‘о высоком человеке’, *худый як гычка* ‘об очень худом человеке’. Наименования частей растений могут входит в состав словосочетаний: *разогнать бубку в перерези* ‘выпить молодого вина’.

Среди диалектных фитоморфонимов представлены структурные варианты. Так, были зарегистрированы фонематические варианты ФМО, отличающиеся гласными фонемами: <О> – <У> *попушка* / *пупушка* ‘почка дерева’; <А> – <О> – <У> *бады́лья* / *боды́лья* / *буды́лья* ‘стебли кукурузы, подсолнуха, гороха, с которых сняты плоды’. Выявлен единственный пример фонематического варьирования, отличающийся количеством гласных фонем: <Ø> – <О> *гано́чки* / *огано́чки* ‘ростки’: *Калако́льчик цвитёть галу́биньким. Он таки́м кру́пным цвёл. Уже пазасыха́ли фсё. А э́тат гано́чки пусти́л, и па но́вай буто́нчики цвиту́т* (ст-ца Михайловская); *Цыко́рий ча́ста растёт. Ли́стики снача́ла у́зинькие, а пато́м выраста́ит, и така́я стрила́. И на ней вот так вот агано́чки и галуби́ньким цвиту́ть.* – А агано́чки это что такое? – *Ну расто́чки* (ст-ца Михайловская).

Зарегистрированы ФМО, отличающиеся количеством согласных фонем: <Ø> – <Ч> *оболо́ка* / *оболо́чка* ‘кожура’. В фитоморфонимах может наблюдаться мена согласных фонем по твёрдости / мягкости: <Д> – <Д’> *огу́дина* / *огу́дына* ‘стебли и листья огородных растений’. Единичен случай вокально-консонантного варьирования: <И> – <О> - <К> – <К’> *кисточкы* / *косточки*.

Зарегистрированы и словообразовательные варианты, отличающиеся суффиксами: -ИЧ- / -УШ- *листичек* / *листушек* ‘листочек’, -К- / -ЕЧ-К- *рубашка* / *рубашечка* ‘кожура плодов, семян, овощей’.

Словообразовательный потенциал наименований частей растений, распространенных в кубанских говорах, не представляет широких деривационных возможностей. Так, были зарегистрированы 3 ФМО с суффиксом -ОЧК-: *бубка ‘одна ягода винограда, малины, ежевики’ – бубочка ‘уменьш. к бубка’, гронка ‘гроздь, кисть (винограда и т. п.)’ – гроночка ‘уменьш. к гронка’, гылка ‘боковой отросток дерева, кустарника; ветка’ – гылочка ‘уменьш. к гылка’.* Словообразовательное варьирование приводит к появлению у слов дополнительных оттенков значения. См., например, *гылка* ‘ветка’ → *гыляка* ‘*большая* ветка’ → *гылочка* ‘*маленькая* ветка’.

Как правило, кубанские ФМО – принадлежность материнского языка. Между тем на Кубани они функционируют не в полном объеме значений. Так, слово *буба* Б.Д. Гринченко фиксирует в 4 *Л*СВ: ‘1) зерно гороху, бобов (размякшее); 2) ягода; 3) бублик; 4) рана, нарыв, следы удара ’ [3, с. 103]. В наших материалах зарегистрирован словообразовательный вариант *бубка* в одном *Л*СВ ‘ягода’. См. также *гылка* в кубанских говорах ‘боковой отросток дерева’ – в украинском языке ‘1) ветка; 2) палка для подбивания мяча; 3) род игры в мяч’ [3, с. 283].

Полагаем, что включение ФМО в словарь фитонимов Кубани, работа над которым ведется в настоящий момент, целесообразно, поскольку наименования частей растений являются важной составной частью фитолексики.

См. образец словарной статьи:

КА́МУШЕК [ка́мушек], -шка, -шки, *м.* Косточки вишни, сливы. *Ани́ же ви́шни с ка́мушками глата́ют* (Крпл). *Та ни глата́й ты вы́шни с ка́мушками: жыво́т забали́ть* (Усть-*Л*аб., Кирпил.).

Комментарий: Фитоморфоним представляет собой семантический диалектизм с прозрачной внутренней формой, так как косточки вишни, сливы довольно твёрдые. СРНГ фиксирует номинацию с пометой Дон., 1929, Ростов., Краснодар. *У нас кульга с сладкими камушками. Камушек? Косточка значит, у вишни, хоть у сливы*. Ставроп. [4, с. 30].

Литература

1. Алешина Е.К. Исследование наименований растений и национальная языковая картина мира: к постановке проблемы // Вестник Новосибирского государственного университета. 2009. № 2 (8). С. 34-37.
2. Билсон И.А. Описание тематической группы слов современного русского языка как микросистемы (на материале ботаникосемизмов): Автореф. дис. … канд. филол. наук. 10.02.01. М., 1980. 23 с.
3. Гринченко Б.Д. Словарь украинского языка: В 4 т. Т. 1. Киев: Академия Наук Украинской ССР, 1958.
4. Словарь русских народных говоров. *Л*.: Наука, 1977. Т. 13.

ПРЕЦЕДЕНТНЫЕ ФЕНОМЕНЫ КАК РЕПРЕЗЕНТАНТЫ КОНЦЕПТА «МИР» В СОВРЕМЕННОМ ПОЛИТИЧЕСКОМ ДИСКУРСЕ (на материале современных российских СМИ)

Дробан В.В.
Краснодарское высшее военное авиационное училище летчиков
имени Героя Советского Союза генерала А.К. Серова
Краснодар, Россия

В статье рассматриваются прецедентные феномены как репрезентанты базового общекультурного концепта «мир» в современном российском политическом дискурсе. В результате анализа были выделены когнитивные признаки концепта «мир», основные источники прецедентных феноменов, участвующих в его вербализации в политической сфере медиадискурса, определены особенности реализации его манипулятивного потенциала в политических медиатекстах современных российских СМИ.

Ключевые слова: *медиадискурс, прецедентные феномены, концепт «мир», языковая картина мира, политический дискурс*

Расширение сферы влияния современных СМИ в начале XXI века способствовало активизации научного интереса лингвистов к современному медиадискурсу, о чем свидетельствуют исследования Т.Г. Добросклонской, О.С. Егоровой и О.А. Кирилловой и др. [6; 7].

Т.Г. Добросклонская, в работах которой произошло закрепление термина «медиадискурс», определяет его как «совокупность процессов и продуктов речевой деятельности в сфере массовой коммуникации во всем богатстве и сложности их взаимоотношений» [6, с. 21].

Пространство медиадискурса обнаруживает тесную связь с языковой картиной мира народа (далее ЯКМ), что С.В. Иванова объясняет природой самого медиадискурса, являющегося «проекцией культурного пространства» [8, с. 109].

Так, в политическом дискурсе, рассматриваемом нами как один из институциональных разновидностей медиадискурса, «совокупность всех речевых актов, используемых в политических дискуссиях, а также правил публичной политики, освящаемых традицией и проверенных опытом», манипулятивными способностями обладают прецедентные феномены (далее ПФ), включающие в себя культурно значимые концепты [1, с. 6]. Под ПФ понимаются «хорошо известные всем представителям национально-лингво-культурного сообщества («имеющие сверхличностный характер»), актуальные в когнитивном (познавательном и эмоциональном) плане, «обращение (апелляция) к которым постоянно возобновляется в речи представителей того или иного национально-лингво-культурного сообщества» [11, с. 58]. Таким образом, ПФ можно определить как эффективные средства реализации прагматической установки текста политической сферы медиадискурса, что объясняется их способностью к отражению результатов «глубинной проработки тем или иным социумом наиболее актуальных для него понятий» [10, с. 108].

М.В. Гаврилова отмечает, что для политической сферы медиадискурса наиболее интересны концепты, «отражающие важнейшие элементы сознания нации» [4, с. 124]. Высокая значимость базовых концептов в современной сфере политического медиадискурса объясняется В.И. Карасиком их большой генеративной силой и способностью к концентрации вокруг себя обширных смыслов [9]. В качестве центральных концептов современного политического дискурса выделяются: концепт «власть», «благо» «народ», «государство» и др. [4, с. 130]. Одним из ключевых концептов политического дискурса является также концепт «мир».

«Мир» – базовый общезначимый концепт, проявляющий высокую степень концептуализации в ЯКМ русского народа. Концепт «мир» является частью духовной сущности народа, «первоосновным метаконцептом», выполняющим «миромоделирующую» функцию и являющимся ключевым элементом построения идей ментального мира [2, с. 7].

Концепт «мир» характеризуется высоким манипулятивным потенциалом, что делает его одним из ключевых концептов современного российского медиадискурса, а также центральным концептом российского политического дискурса [9, с. 39]. Контаминативная сущность лексемы «мир», а также «миромоделирующий» характер выражаемых значений способствует реализации ею большой генеративной силы, поскольку позволяет репрезентировать идею объемности, «всезначимости» вещественного и ментального мира для всех носителей языка.

Использование ПФ, вербализующих концепт «мир» в текстах политической сферы медиадискукрса, способствует реализации манипулятивного потенциала концепта, выражает общезначимые смыслы, такие как «гармония», «отсутствие войны», «Земля» и др.

Целью исследования является изучение специфики репрезентации концепта «мир» при помощи ПФ в современном политическом дискурсе.

Материалом исследования послужили тексты печатных и электронных изданий: «Российская газета», «Известия», «Аргументы и факты», «Литературная газета», «Московский комсомолец», «Труд», «Санкт-Петербургские ведомости», «Новые известия» и др. Активный сбор материала проводился в период с 2017 по 2020 год. Выбор источников объясняется их ориентацией на широкий круг читательской аудитории (массовый и элитарный читатель).

Актуальность исследования объясняется активностью использования ПФ как репрезентантов манипулятивного потенциала базового общекультурного концепта «мир» в современном политическом дискурсе, а также ролью исследуемого концепта в ЯКМ русского народа.

ПФ, участвующие в вербализации концепта «мир» в современной сфере политического дискурса, являются носителем знания, представляющего когнитивную структура концепта, базовые оппозиции, ключевые метафорические модели и смежные концепты.

ПФ-репрезентанты концепта «мир» были разделены на сферы (источники), рассматриваемые как «фон, на котором раскрывается стандартизованный сознанием набор дифференциальных признаков», связанных в сознании носителей русского языка с базовым общезначимым концептом «мир», а также как «самостоятельный дискурс, в котором происходит постоянная актуализация концепта» [7, с. 155].

В результате анализа собранного языкового материала были выделены наиболее продуктивные источники ПФ, участвующих в репрезентации понятийной составляющей концепта «мир»:

1. Пословицы, поговорки и крылатые выражения (74): *Война войной, а обед по расписанию* (Известия, 20.03.19) (источник – высказывание А.В. Суворова); *Лукашенко пошел по миру* (Аиф, 08.11.18) (источник – русский паремиологический фонд) и др.

2. Названия художественных и публицистических произведений (32): *Война и мир: Россия борется за урегулирование ситуации в Сирии* (Известия, 13.09.19) (источник – название романа-эпопеи Л.Н. Толстого «Война и мир»); *В прекрасном и яростном мире современной политики грядут изменения* (источник – рассказ А.П. Платонова, 1938 год) и др.

3. Библия (24): *Сильные мира сего…* (источник – «Библия», 145-й псалом).

4. Строки из известных песен (17): *Мир не прост, совсем не прост: ожидается рекордный обвал рубля* (АиФ, 10.06.19) (источник – песня ВИА «Самоцветы», слова Л. Дербенева); *Не прожить нам в мире этом без потерь: Эрдоган скрывает реальные потери турецкой армии в Идлибе* (Известия, 03.04.20) (источник – песня «Листья желтые», 1968 год, автор – Раймонд Паулс) и др.

Анализ полученного в процессе сплошной выборки фактического материала позволил выявить то, что наиболее продуктивным источником ПФ, репрезентирующих концепт «мир» в современном российском политическом дискурсе, является сфера «пословицы, поговорки и крылатые выражения», что, на наш взгляд, объясняется их известностью, значимостью для ЯКМ русского народа, а также способность к особому способу отражения действительности, эффективной реализации коммуникативных установок СМИ [3, с. 165]. Наиболее частотным репрезентантом концепта «мир» в данной сфере в текстах современного политического дискурса являются следующие ПФ: известный советский лозунг, утвердившийся в печати в мае 1951 года, «*миру – мир*». Ср.: *Миру мир, а народу – выборы* (МК, 17.04.19); *Миру мир: обстановка в мире становится все более турбулентной* (10.02.20); русская поговорка «*пойти / ходить по миру*» (Ср.: *Лукашенко пошел по миру)* (МК, 12.04.18), а также «*с миру по нитке*» (Ср.: *С миру по нитке – Украине на газ)* (Известия, 02.04.19), *С миру по нитке – защитникам защита* (АиФ, 13.01.20), *Россия не привыкла жить по принципу «с мира по нитке»* (Новые известия, 10.11.19).

Выявленные ПФ используются в текстах новостной сферы политического дискурса, отражающих значимые события в стране и мире, а также в текстах современной политической аналитики, предполагающей определенную авторскую свободу в трактовке данных событий.

Ряд исследователей отмечают тяготение современных российских СМИ к использованию трансформированных ПФ. Активность их использования объясняется возможностью автора быстро привлечь внимание аудитории при помощи различного рода трансформаций и лаконично и ясно изложить свое видение той или иной политической ситуации [12, с. 76]. При изучении специфики вербализации концепта «мир» особый интерес представляют трансформированные ПФ с лексемой «мир», поскольку они часто участвуют в выражении дополнительных когнитивных признаков концепта.

При помощи трансформации ПФ «*война войной, а обед по расписанию*», относящегося к сфере «пословицы, поговорки и крылатые выражения» *(Ср.: «Мир миром, а обед по расписанию»* (Известия, 28.03.18) формируется традиционная для ЯКМ оппозиция «мир / война», организуется связь концепта «мир» со смежным концептом «война». Данный ПФ репрезентирует базовый когнитивный признак «гармония, отсутствие войны», однако в современных политических текстах приобретающий дополнительный семантический признак «содружество всех стран, приводящее к отсутствию войны». Данный ПФ с трансформацией реализует суггестивную функцию политического медиатекста при помощи актуализации оппозиции, включающей в себя два из ключевых понятий политического дискурса и ЯКМ народа (мир и война).

Особый интерес представляют примеры активного использования в политических текстах СМИ ПФ «*миру мир»: Миру мир, а народу выборы за поправки в Конституцию* (АиФ, 21.02.20); *Миру мир, а Трампу Twitter* (АиФ, 12.10.19). Советский лозунг реализует связь мира в традиционной ЯКМ с народом, вербализуя когнитивный признак «народ», «свои», а также обнаруживая связь изучаемого концепта с концептами «народ», «народность». Частотной ситуацией употребления данного ПФ являются случаи, в которых подчёркивается игнорирование потребностей в благополучии и порядке, сохранении мира. В данных контекстах изучаемый концепт репрезентируется в рамках оппозиции «необходимый простому народу порядок, гармония, отсутствие войны / амбиции политической личности»: *Миру мир, а Ким Чен Ыну ядерные ракеты* (Известия, 29.08.17). Анализ данных контекстов позволяет говорить о частичной десемантизации ПФ «*миру мир*». Данный ПФ в политических медиатекстах часто реализует манипулятивную тактику «дискредитации власти», заключающуюся в увеличении журналистом дистанции между властью и народом.

ПФ «*пойти / ходить по миру*», относящийся к сфере «пословицы, поговорки и крылатые

выражения», также обнаруживает традиционную связь мира с народом и репрезентирует когнитивный признак» «просить помощи у народа, скитаться». В некоторых русских пословицах и поговорках отражается отношение к хождению по миру как высшему наказанию: *Сам наг пойду, а тебя по миру пущу* [5, с. 187]. В данном случае хождение по миру понимается как высшее наказание. В СМИ были обнаружены трансформированные ПФ, употребленные в ситуации необходимости отражения затруднительной экономической ситуации страны, в которой она вынуждена просить помощи у других стран: *Украина пошла по Европе* (АиФ, 06.05.18). Таким образом, под миром понимается некая совокупность влиятельных стран, способных оказать экономическую помощь (чаще страны Евросоюза, Россия и США). В данном примере употребления ПФ наблюдается частичная реализация манипуляторной тактики «низвержения», заключающейся не только в констатации факта незавидного положения страны или отдельной личности, но и в выражении журналистом легкой иронии.

Частотной репрезентацией в современном политическом дискурсе России является представление мира как глобального политического пространства, функционирующего по своим законам и правилам, устанавливаемым странами, образующими политическую карту Земли, (мир – политика): *Оказалось, что мир не прост, совсем не прост, и решение Трампа только усугубляет ситуацию* (МК, 12.07.19). Представителем данного когнитивного признака является и нетрансформированный ПФ «*сильные мира сего*». В ряде контекстов наблюдается формирование традиционной оппозиции «политическая элита, власть / народ», в результате чего обнаруживается связь концепта «мир» не только с концептом «народ», но и с такими концептами как «власть» и «равноправие». Вербализуемый когнитивный признак – «политическая игра, глобальное политическое пространство со своими правилами»: *Клуб сильных мира сего: почему ООН не решил кризис в Сирии* (МК, 09.12.19). В данных примерах также обнаруживается реализации манипулятивной тактики дискредитации (подчеркивается бездействие власти и зависимость народа от ее решений).

Анализ специфики употребления ПФ, репрезентирующих концепт «мир» в современной политической сфере российского медиадискурса, позволяет выделить ряд традиционных когнитивных признаков концепта «мир», подсказанных значением самой лексемы «мир» и отраженных в традиционной ЯКМ русского народа: «Земля» «люди», «гармония и отсутствие войны», «масштабное пространство». Однако анализ современных российских политических медиатекстов позволяет выделить дополнительные коннотативные смыслы и когнитивные признаки изучаемого концепта, которые не были обнаружены в рамках анализа паремиологического фонда русского народа. К ним прежде всего относится связь мира с четкой политической иерархией, правилами игры, от следования которым зависит гармония среди всех стран.

Таким образом, трансформированные и нетрансформированные ПФ выступают одним из активных вербализаторов общекультурного концепта «мир» в современной политической сфере российского медиадискурса. Большая часть выявленных ПФ, в которых употребляется лексема «мир» как базовый репрезентант одноименного концепта, взята из сферы «пословицы, поговорки и крылатые выражения».

Репрезентация концепта «мир» при помощи ПФ в современных политических медиатекстах способствует эффективной реализации суггестивной функции СМИ, что осуществляется благодаря употреблению ПФ, содержащих концепт, выражающий общезначимые смыслы, выбору сфер прецедентности и применению различных манипулятивных тактик, среди которых можно назвать тактику «дискредитации власти» и «низвержение».

Литература

1. Баранов А.Н. Парламентские дебаты: традиции и новации. М.: Знание, 1991. 64 с.

2. Большакова А.Ю. Архетип – концепт – культура // Вопросы философии. 2010. № 7. С. 7–11.
3. Воронцова Ю.А. Прагматические возможности паремий в текстах современных печатных СМИ // Вестник Новгородского государственного университета. 2014. № 77. С. 163–165.
4. Гаврилова М.В. Политический дискурс как объект лингвистического анализа // Полис. 2004. № 3. С. 127–139.
5. Даль В.И. Пословицы русского народа. М.: Азбука, 2007. Т. 2.
6. Добросклонская Т.Г. Медиадискурс как объект лингвистики и межкультурной коммуникации // Вестник Московского университета. 2006. № 2. С. 12–32.
7. Егорова О.С., Кириллова О.А. Языковая репрезентация концепта «свобода» в медиадискурсе (на материале прецедентных феноменов) // Ярославский педагогический вестник. Языкознание и литературоведение. 2010. № 2. С. 154–158.
8. Иванова С.В. Политический медиадискурс в фокусе лингвокультурологии // Политическая лингвистика. 2008. № 2. С. 29–32.
9. Карасик В.И. О категориях дискурса // Тверской лингвистический меридиан. Тверь. 2007. С. 31–59.
10. Колшанский Г.В. Объективная картина мира в познании и языке. М.: Наука, 1990. 108 с.
11. Красных В.В. Этнопсихолингвистика и лингвокультурология: курс лекций. М.: Гнозис, 2002. 284 с.
12. Немец Г.П. Прецедентный текст и языковая игра как аспекты современной речевой практики (на примере публицистического дискурса) // Новое в массовой коммуникации. 2003. № 7. С. 154–158.

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ СВЯЗИ МЕЖДУ ФРАГМЕНТАМИ ИСХОДНОГО ТЕКСТА В УЧЕНИЧЕСКИХ СОЧИНЕНИЯХ

Исаева Л.А., Репина А.А.
Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия

В статье рассматривается смысловая связь между фрагментами исходного текста как часть ученического сочинения, выявляются её формы репрезентации и виды, а также отношения между примерами-иллюстрациями.

Ключевые слова: *сочинение ЕГЭ, комментарий, смысловая связь, примеры-иллюстрации.*

Государственная итоговая аттестация (ГИА) за курс средней школы в форме Единого государственного экзамена (ЕГЭ) – мероприятие, привычное для общества, системы образования, школ, учителей, учеников и их родителей. Одна из составляющих государственной итоговой аттестации по русскому языку учащихся 11 классов – оценка уровня сформированности речевой компетенции. Для этой цели служит задание с развёрнутым ответом, которое представляет собой особый вид сочинения, регламентированный «Критериями оценивания». Работа пишется с опорой на исходный текст, что позволяет отнести данное сочинение к вторичным текстам.

Цель данной статьи – выявить возможные виды связи и возникающие при этом отношения между примерами-иллюстрациями из исходного текста, а также формы репрезента-

ции смысловой связи в сочинении. В соответствии с обозначенной целью решаются следующие задачи:

1. Ознакомиться с изменениями в критерии оценивания сочинения К2.
2. Проанализировать исходные тексты и сочинения учащихся.
3. Классифицировать и описать формы репрезентации и виды смысловой связи между фрагментами исходного текста, а также отношения между ними (фрагментами).
4. Провести статистические подсчёты употребления того или иного вида связи и формы её репрезентации.

Материалом нашего исследования послужили 75 вторичных текстов, написанных учащимися по предложенным 23 исходным текстам.

Новизна исследования определяется тем, что впервые описаны формы репрезентации смысловой связи между фрагментами исходного текста.

В 2019 году произошли изменения в «Критериях оценивания задания 27». Особенно эти изменения коснулись критерия К2, за который теперь можно получить максимальный балл (5): «Сформулированная экзаменуемым проблема прокомментирована с опорой на исходный текст. Экзаменуемый привёл не менее 2 примеров-иллюстраций из прочитанного текста, важных для понимания проблемы. Дано пояснение к 2 приведённым примерам. Выявлена смысловая связь между ними. Фактических ошибок, связанных с пониманием проблемы исходного текста, в комментарии нет» [1].

Отметим, что новым важным условием стало указание на смысловую связь между примерами, то есть на логическую связь между иллюстрациями проблемы. Она может строиться на разных смысловых отношениях в зависимости от приёмов, которые использует автор (антитеза, параллелизм и др.). Рассмотрим подробнее возможные виды связи и возникающие при этом отношения между примерами-иллюстрациями из исходного текста [2]:

1. Причинно-следственные и условно-целевые отношения, последовательность.

1) *Герой путешествует по «глухим местам» своей страны и с любовью их описывает;*

2) *Герой восхищён «первозданностью окружающего», которая вызывает в нём чувство патриотизма, «преклонения перед прелестью родной стороны».*

Очевидно, что первый пример зависит от второго. Ведь нужно иметь большой интерес и любовь к родной стране, чтобы посетить даже самые отдалённые и «глухие» её уголки и восхититься ими.

2. Дополнение и уточнение информации.

1) *Героиня не любит говорить о своём горе;*

2) *Героиня помогает другим людям.*

Примеры дополняют друг друга и показывают, что героиня не замыкается на своей беде, а наоборот, пытается жить дальше и быть полезной для других.

3. Противопоставление примеров, контраст, антитеза.

1) *Обида, злость, страх, отчаяние, ненависть;*

2) *Любовь, радость, тепло.*

В тексте показана обширная палитра чувств, которые испытывает главный герой. Кроме того, автор хорошо показал контраст двух частей текста, резкую смену настроений.

4. Сопоставление и сравнение примеров.

1) *Жизнь главного героя до войны;*

2) *Жизнь главного героя во время войны.*

Сопоставляя данные примеры, мы можем ответить на поставленный вопрос, тем самым выйдя на позицию автора, и сделать вывод о том, что война закаляет характер.

5. Градация.

1) *Благодарность за возвращение потерянной шкатулки;*

2) *После отказа от вознаграждения у героя появляется чувство стыда и вины, и желание отблагодарить только усиливается.*

Автор показывает усиление чувства благодарности с помощью градации.

6. Дедукция – от общего к частному: выделение частного случая, пояснение.

1) *Рассуждения автора о любви-страсти и любви-нежности;*

2) *История женщины, ухаживающей за больным грубым мужем.*

Рассуждения автора поясняются примером из жизни героини.

7. Индукция – от частного к общему: обобщение, вывод, итог.

1) *Частный случай из детства главного героя – воспоминание о «маменьке»;*

2) *Уже взрослый человек рассказывает этот случай с нежностью и любовью, вспоминая все те чувства и ощущения, которые испытывал в детстве.*

Таким образом, на примере частного случая писатель раскрывает проблему текста, переходя к общим выводам, а именно показывая отношение взрослого человека к своей матери, которое с возрастом осталось таким же трепетным.

8. Аналогия, параллели.

1) *Связистка надеялась услышать голос любимого, ежедневно «прижимая к уху трубку рации»;*

2) *Письмо матери, ждущей сына с фронта, довело до слёз взрослых мужчин-офицеров.*

Примеры аналогичны: обе героини ждут возвращения солдата с войны, надеются, что он ещё жив.

9. Взаимозависимость.

1) *Ученик впечатлён рассказами учителя о домашнем музее и решается собирать свой;*

2) *В свою очередь учитель, узнав об этом, радуется увлечённости ученика и показывает ему свой музей.*

Данные примеры переплетены между собой: увлечение ученика идеями географа вызывает интерес у самого учителя.

Самая распространённая связь, которую ученики приводят в своих сочинениях, – противопоставление (13 работ). Также можно часто встретить указание на смысловое дополнение (10 работ). На третьем месте по распространённости – индукция (5). Сопоставление (3), причинно-следственные связи (3), градацию (2), дедукцию (1) и взаимозависимость (1) выпускники упоминают реже. Остальные виды связи школьники почти не используют.

Однако хочется заострить внимание на фразе *«оба эти примера показывают/иллюстрируют/помогли понять…»*, которую учащиеся активно употребляют в своих работах (8). Чтобы быть уверенным в получении 1 балла за указание связи, нужно прописать эту связь, а данная фраза не несёт никакой конкретики. Скорее всего, дети ещё не до конца понимают сущность связи, не знают, как её выявить, определить. Данное положение подтверждает также то, что в 29 работах вовсе не указаны отношения между примерами.

Относительно формальной репрезентации связи между фрагментами исходного текста следует иметь в виду, что связь можно привести в любой части сочинения и это не будет считаться ошибкой, хотя данное положение специально не выделено в критериях оценивания.

1. Связь может быть указана в комментарии к проблеме. В критериях оценивания она относится именно к К2, то есть к комментарию, поэтому эта модель является наиболее популярной в применении (40 сочинений). А так как комментарий к проблеме представляет сложное явление, включающее в себя несколько составных (два примера и связь между ними), в свою очередь он тоже разветвляется на несколько способов репрезентации:

А) Примеры – связь. Сначала приводятся примеры и после выводится их связь. Работы с такой структурой комментария встречаются наиболее часто (27 работ). Это говорит о том,

что школьники, следуя законам логики, выводят из данных примеров свои умозаключения. Так, обычно, после комментирования двух фрагментов исходного текста, выражение связи всё обобщает:

Контраст этих фрагментов отражает резкую смену настроений в тексте.

Таким образом, с помощью градации автор раскрывает качества героя.

Б) Связь – примеры. Комментарий начинается с обозначения связи, из которой затем вытекают иллюстрации. Такая модель регулярно используется при противопоставлении, так как антитеза в тексте-источнике обычно «лежит на поверхности», однако можно использовать и другие виды связи (всего 9 работ). Например:

Автор рассматривает проблему на примере частного случая, в последующем переходя к общим выводам.

Проблема раскрывается с помощью антитезы, то есть с двух противоположных сторон.

Далее приводятся два примера.

В) Пример – связь – пример. Связь указывается между примерами, тем самым объединяя их, выводя один из другого либо противопоставляя. Этим способом ученики пользуются довольно редко (4 сочинения). Например:

Аналогичным является пример…

В противовес автор приводит другой пример…

2. Следующая форма репрезентации связи – при раскрытии позиции автора, которая тоже встречается в ученических сочинениях (6). Осознание связи между фрагментами исходного текста помогает школьникам выявить и понять авторское мнение о проблеме.

Проводя параллели между частями рассказа, автор говорит, что...

Сравнивая героев, автор показывает…

Переходя от детального описания к общим выводам, автор утверждает…

3. Связь между примерами можно указать и при выражении собственного мнения, своего отношения к позиции автора. Однако данная модель репрезентации является ещё не проработанной учащимися и, скорее всего, неизвестна им, так как она не встречается ни в одной из работ.

Я согласен с мнением автора. Сопоставляя аргументы сторонников обеих точек зрения, я тоже придерживаюсь позитивного подхода.

Исходя из причинно-следственных связей между примерами, я согласна с позицией автора.

4. Помимо указанных выше форм репрезентации связи можно выделить и совмещенный тип, когда связь указана между комментированием примеров и позицией автора, объединяя эти фрагменты сочинения. Полагаем, что такой тип репрезентации отражает полную глубину понимания исходного текста учащимся. Школьник выстраивает свой текст, логически связывая все части сочинения, которые «вытекают» одна из другой. И такая форма репрезентации встречается нередко (8 работ).

Сопоставляя аргументы сторонников обеих точек зрения, автор признаёт более убедительным позитивный подход… Таким образом формируется позиция автора: к предрассудкам нужно относиться положительно, не осуждать их и правильно понимать.

Однако не всегда ученикам удаётся успешно реализовать данный способ репрезентации связи. Они выводят из примеров позицию автора, но опускают сами отношения между этими примерами:

Эти примеры показывают… Поэтому позиция автора заключается…

Различные способы репрезентации связи между фрагментами исходного текста ещё раз доказывают, что все части сочинения ЕГЭ взаимосвязаны и вместе представляют собой цельное произведение. Связи между примерами-иллюстрациями из исходного текста могут быть

достаточно разнообразными. При этом далеко не любые два примера имеют ярко выраженную смысловую связь между собой и «работают» на одну и ту же проблему. Поэтому учащимся, привыкшим к старым критериям оценивания, нередко бывает сложно определять связь и находить нужные иллюстрации. Однако именно осознание связи между фрагментами заставляет подбирать примеры не бездумно, а действительно продуманно и логично. Таким образом, введение нового требования позволяет лучше проверить глубину понимания учащимися исходного текста.

Литература

1. Критерии оценивания задания 27 ЕГЭ 2020. CTEGE.INFO, 2005–2020. URL: https://ctege.info/russkiy-yazyik-teoriya-ege/kriterii-otsenivaniya-ege-po-russkomu-yazyiku-2020.html?ddexp4attempt=1
2. Ягинцева Н. К2. Эта загадочная смысловая связь. MOGU-PISAT.RU, 2005-2020. URL: https://mogu-pisat.ru/stat/rasbor_poletov/?ELEMENT_ID=3131646.

ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ ПРЕЦЕДЕНТНЫХ ТЕКСТОВ В ЯЗЫКЕ СМИ XX–XXI вв.

Марченко Е.П., Кузнецова Ю.А.
Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия

В статье описаны основные тенденции функционирования прецедентных текстов в СМИ XX–XXI вв., причины появления их новых источников.

Ключевые слова: *прецедентный текст, медиадискурс, СМИ, интертекстуальность.*

Одной из тенденций современной науки, в том числе и лингвистики, является использование междисциплинарного подхода в исследованиях. Изучение прецедентных текстов в настоящее время является одним из актуальных направлений в аспекте развивающейся когнитивной лингвистики. Методы исследования прецедентных текстов могут сочетать в себе методы как собственно лингвистические, так и методы, присущие смежным наукам. Это способствует более полному и разностороннему изучению прецедентных текстов и позволяет выделить основные тенденции их функционирования, что, на наш взгляд, достаточно сложно сделать без учета экстралингвистических факторов.

Понятие «прецедентный текст» является не только собственно лингвистическим. Оно связано и с понятиями в психологии, и с понятием «реминисценции» в литературоведении. Прецедентный текст – языковое отражение картины мира, культуры человека.

Как известно, первым это понятие в лингвистике использовал Ю.Н. Караулов: «Прецедентные тексты – значимые для той или иной личности в познавательном и эмоциональном отношениях тексты, имеющие сверхличностный характер, то есть хорошо известные широкому окружению данной личности, включая ее предшественников и современников, и, наконец, такие, обращение к которым возобновляется неоднократно в дискурсе данной языковой личности» [1, с. 216].

Единицы лексического уровня языка больше подвержены изменениям. Структура прецедентных текстов подвижна и под влиянием экстралингвистических факторов способна изменяться. Меняются и способы применения прецедентных текстов.

Использование прецедентных текстов в СМИ в первую очередь соотносится с такими понятиями, как «прагматика речевой ситуации», «интенция автора» и «пресуппозиция».

Это вызвано тем, что часто прецедентные тексты в том или ином виде могут использоваться как своеобразный риторический прием для придания эмоциональности тексту, с целью склонить читателя к своей точке зрения или для актуализации заявленной автором темы.

СМИ на протяжении XX-XXI вв. претерпели изменения: менялись и тематика, и язык, и подача материала. В начале XX века в центральных массовых газетах действовали такие рубрики, как «Строим новый мир», «Очередные задачи революции» и др. Тексты послереволюционных газет носят преимущественно информационный и пропагандистский характер. На страницах центральных газет опубликованы новости, отчеты партий, итоги съездов, речи участников съездов, позже появились краткие новости культуры.

В качестве источников прецедентных текстов в текстах СМИ до 70-х годов использовались преимущественно высказывания влиятельных политических деятелей, фразеологизмы, поговорки, тексты произведений художественной литературы, строки из советских песен.

Приведем примеры таких заголовков: «*Усердие не по разуму*» (Известия, 1929). Очевидно, данное выражение выступает в качестве аллюзии к одноименному сочинению В.И. Ленина. «*Победа будет за нами*» (Правда, 08.05.1960). Фраза из обращения к советскому народу, которое В.М. Молотов зачитал в день начала Великой Отечественной войны.

Приведем примеры использования пословиц и поговорок как прецедентных текстов: «*Яблоко от яблони…*» (Литературная газета, 12.05.1966). «*Не всегда молчание – золото*» (Литературная газета, 06.05.1950). Под таким заголовком публикуется статья об «администраторах-молчальниках», которые «только молчат» в ответ на жалобы работников предприятия.

Нередким оказалось и употребление фразеологизмов. Одним из примеров является заголовок «*Ход кентавром*» (Литературная газета, 13.03.1965). Этот заголовок представляет собой контаминацию названия произведения Д. Апдайка «Кентавр» и фразеологизма «ход конем». При замене одного компонента фразеологизма значение его не нарушается, напротив, введенное название произведения придает дополнительный смысл и передает содержание текста, в котором мифологические образы, античность в целом становятся своего рода идеальным для развития культуры типом общества в противопоставлении американскому обществу.

Источником прецедентных выражений в языке газет XX века являются не только названия, но и реплики героев классических произведений. Например, статья под заголовком «*Сами себя высекли*» (Известия, 12.05.1960). Выражение «сами себя высекли» – несколько измененные слова из комедии Н.В. Гоголя «Ревизор». Отсюда же возникло выражение «высечь самого себя», которое обычно употребляется в смысле самообличения, о человеке, который сам себе учинил неприятность словами или действиями.

Использовались в качестве прецедентных заголовки, включающие строки из известных советских песен. Например:

«*По путям-дорогам фронтовым*» (Литературная газета, 18.10.1967) – о кинооператорах, снимающих во время Великой Отечественной войны.

«*Вставай, страна огромная!*» (Литературная газета, 18.10.1967) – обращение ко всему народу.

К концу XX века язык СМИ становится все более демократичным, расширяются и темы публикаций. Одной из тенденций функционирования прецедентных текстов в языке СМИ этого времени является возрастание употребления фразеологизмов разговорного стиля, в целом увеличивается количество заголовков с прецедентными текстами [3, с. 22]. Так, в одной из статей обыгрывается прецедентное разговорное выражение «чин чином» (Известия, 02.01.1971). В статье затронута следующая тема: чин может быть сейчас важнее качеств человека, уважение достигается не качествами личными, моральными, а занимаемым в обществе положением. Обыгрывается переносное значение выражения «по порядку, как положено,

как следует». А как следует? На этот вопрос и отвечает автор текста: «Чин чином, а прилично уважать, конечно же, не чин сам по себе, а человека – в чине ли он или без него».

Становится популярным и использование строк из песен, поскольку данный тип прецедентного текста хорошо знаком потенциальному читателю. Приведем примеры:

«Через годы, через расстоянья» – название рубрики пожеланий от читателей (Известия, 08.03.1978). В данном случае используются слова из песни под названием «Песня остается с человеком».

Источником прецедентности по-прежнему остается художественная литература: *«Так закалялась сталь»* (Советская культура, 3.11.1987). В несколько трансформированном варианте название романа писателя Н. Островского «Как закалялась сталь». Слова из всем знакомой басни Крылова в заголовке *«А воз и ныне там»* (Литературная газета, 4.11.1987).

Встречаются и в публицистических текстах прецедентные выражения, трансформированные путем перестановки компонентов. Например: *«Проверять – но доверять»* (Известия, 11.04.1987). Но трансформация прецедентных выражений не основная тенденция. Наблюдаются и не измененные выражения, введенные в контекст. *«Образование по-американски. Спасение утопающих – дело рук самих утопающих»* («Аргументы и факты», 1983г.). В данном заголовке используется знакомое массовому читателю выражение «спасение утопающих – дело рук самих утопающих».

В 1990-е годы в России наступает период роста новой прессы: появляются такие газеты, как «Независимая газета», «Новая ежедневная газета», «Коммерсант». Интенсивное развитие рыночных отношений в стране и в самой сфере СМИ стало одной из причин коммерциализации журналистики и появления так называемой «желтой прессы». Наблюдается широкое распространение прецедентных текстов в различных модификациях, причем все чаще встречаются тексты, в которых прецедентные выражения никак не актуализируют смысл статьи, а используются как своего рода речевой штамп. Нельзя утверждать, что эта тенденция всеобъемлюща и касается абсолютно всех текстов в СМИ, но отдельные примеры показывают, что такое явление действительно есть.

Возрастает креативный потенциал в трансформации прецедентных текстов. Одна из тенденций – использование контаминированных заголовков. В одной из статей газеты «Аргументы и факты» использован такой прием: *«Хотите верьте – хотите проверьте. Астролог предсказывает... перестройку»* (31.03.1990). Данный пример представляет собой соединение двух прецедентных текстов с существенными изменениями – «хоть поверьте, хоть проверьте» (из советского м/ф «Золушка») и выражения «хотите – верьте, хотите – нет». Нередко встречаются и такие контрастные сочетания: *«Базар идет к рынку. Дорогу осилит идущий…»*. Здесь рядом находятся языковые единицы разных стилей – лексики сниженной и высокой. Прецедентные тексты 20 века в СМИ – это трансформированные тексты посредством замены компонентов и контаминации.

Среди появившегося большого количества изданий на современном медиарынке прецедентный феномен в контексте статей зачастую не отсылает к концепту, за которым стоит весь смысл и значение прецедентного текста.

В последнее время исследователями языка СМИ высокий уровень интертекстуальности, что стало одним из распространенных приемов в создании заголовков статей в СМИ. Прецедентные тексты используются не только в заголовках (хотя чаще именно в них), поскольку заголовок является сильной позицией текста и на него прежде всего обращает внимание читатель. Создатели текстов находят новые смыслы и подходящие для нового времени контексты.

Особое значение среди источников прецедентных текстов в языке современных СМИ занимают фразеологизмы. В качестве характеристик фразеологизмов обычно приводят их

устойчивость и традиционность. В языке СМИ авторы статей подчеркивают образность фразеологизмов, используя для этого различные приемы [2, с. 135]. Приведем примеры использования фразеологизмов в современных СМИ: *«Кто сыграл в ящик?»* (Аргументы и факты, 2019), *«Без царя в голове»* (Новая газета, 2018), *«Ежу понятно»* (Аргументы и факты, 2019) и др.

Художественная литература по-прежнему остается источником прецедентности и часто используется в качестве аллюзии. В новое время характерной приметой языка СМИ является интертекстуальный диалог. Так, цитата, первоисточником которой было произведение У. Шекспира, после выхода в свет антиутопии О. Хаксли «О дивный новый мир» получила совершенно новый контекст и новые приращения смысла. Антиутопия «представляет собой сатиру как на тоталитаризм, так и на стандартизированный образ жизни «общества потребления» [4]. Такое «стирание» первоисточника происходит довольно часто, цитаты из ранее известных произведений становятся прецедентными после использования в новом контексте.

С возрастающей актуальностью данного произведения становится реинтерпретируемым и выражение «О дивный новый мир», оно обычно используется иронически, «применительно к попытке воплотить в реальность некую социальную утопию с чертами тоталитаризма, о некой общественной модели, которая навязывается всем как единственно возможный образ жизни» [4]. В СМИ данное выражение нередко используется для характеристики нравов современного общества и его потребительского отношения: *«Социальные СМИ: дивный новый мир?»* (Независимая газета, 24.04.2010). *«Дивный новый мир Дональда Трампа»* (Россия сегодня, 18.11.2016). *«Шаг в дивный новый мир»* (Вечерняя Москва, 26.08.2018).

Другим значимым фактором для создания прецедентных текстов, влияющим на речевую субкультуру, является телевидение. В качестве источников все чаще используются названия популярных телепередач и фильмов: *«Сам себе милиционер»* (Аргументы и факты, 02.07.2003). Трансформированное название известной многим передачи «Сам себе режиссер». *«Прорвемся, опера?»* (Новая газета, 2001). Слова из песни к российскому киносериалу.

В языке современных массовых СМИ наблюдается снижение «высоких образцов» литературы. Все чаще прецедентные тексты используются в качестве пародии. Приведем примеры: *«Не к своей Сане не садись»* (Известия, 29.04.2000) – выражение «не в свои сани не садись» с заменой компонентов. *«Когда б вы знали, из какого сыра»* (Аргументы и факты, 2019). Очевидно, первоисточником является строка «Когда б вы знали из какого сора…» из стихотворения «Мне ни к чему одические рати...» (1940) А.А. Ахматовой.

Важную роль в формировании состава прецедентных текстов играет и современная массовая культура – эстрадное творчество, популярные песни. В СМИ и рекламе XXI века (особенно нацеленных на молодежную аудиторию) все чаще используются тексты современных песен, тексты и названия более современных литературных произведений (что встречается гораздо реже). В качестве источников вторичной номинации используются названия, тексты песен эстрадных групп [2, с. 135].

Следует отметить, что основным признаком, характеризующим прецедентные тексты в заголовках современных СМИ и рекламы, является их трансформированность. Выбор прецедентных текстов, их видоизменение, источники зависят от прагматических задач автора текста.

Среди особенностей формирования прецедентных текстов XXI века необходимо отметить и появление, помимо рекламы, новых типов источников. Нередко в СМИ встречаются прецедентные речевые ситуации дискурсов. Это речевой элемент ситуации, свойственной медицинскому дискурсу, когда врач совершает осмотр пациента: *«Дышите. Не дышите!»* (Аргументы и факты, 30.03.2005).

Из наблюдений следует, что изменения интенций авторов медиатекстов приводят в современном языке СМИ к отказу от принятых в советских газетах типов заголовков, особенностей построения текстов, которые были прежде всего ориентированы на передачу информативной функции. Тексты современной прессы более эмоциональны, и такого рода экспрессивность служит средством выражения стиля автора и способом достижения его коммуникативно-прагматических задач.

Литература

1. Караулов Ю.Н. Язык и языковая личность. М.: ЛКИ, 2010. 299 с.
2. Марченко Е.П., Кузнецова Ю.А. Особенности формирования прецедентных текстов в современных СМИ и рекламах // Континуальность и дискретность в языке и речи: материалы VII Всероссийской науч. конференции. Краснодар: КубГУ, 2019.
3. Марченко Е.П., Кузнецова Ю.А. Функционирование прецедентных текстов в заголовках СМИ // Актуальные вопросы современной филологии: теория, практика, перспективы развития: материалы IV Междунар. науч.-практ. конф. Краснодар: КубГУ, 2019.
4. Серов В.В. Энциклопедический словарь крылатых слов и выражений. 2003 // Сайт «Академик». URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/dic_wingwords/2235.

ТВОРЧЕСКОЕ ОБУЧЕНИЕ – ИННОВАЦИОННОЕ НАПРАВЛЕНИЕ В МЕТОДИКЕ ПРЕПОДАВАНИЯ РУССКОГО ЯЗЫКА

Марченко Е.П., Бондарева А.А.
Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия

Статья посвящена творческому обучению русскому языку как инновационному направлению в методике преподавания. Описываются современные техники и средства творческого обучения, повышающие его качество.

Ключевые слова: *творческое обучение, инновационные технологии, методы, техники, средства обучения.*

За последнее десятилетие значительно изменились требования к образованию. Учителя все чаще сталкиваются с вопросом: «Как сделать урок интересным для учащихся?» Каждый педагог мечтает о том, чтобы школьники работали на уроке с удовольствием, находили творческие подходы к решению поставленных задач.

Сегодня основная цель обучения – это воспитание творческой, активной личности, умеющей учиться и совершенствоваться самостоятельно. Для реализации основных задач современного образования важна активность не только учителя, но и ученика. В связи с этим целесообразно исследовать творческое обучение в соотношении с методикой преподавания русского языка, учитывая внедрение инноваций в учебный процесс.

Инновационный подход к обучению позволяет так организовать урок, чтобы ученик с интересом участвовал в нем. Само определение «инновация» как педагогический критерий встречается часто и сводится, как правило, к понятию «новшество», «новизна». Этот метод направлен на развитие способностей ученика к самосовершенствованию, к творческой деятельности [3].

Актуальность применения инновационных подходов в творческом обучении русскому языку заключается в реализации личностного ориентирования, в создании условий для рас-

крытия творческого потенциала ученика, развития различных типов мышления, в выработке умений, влияющих на учебно-познавательную деятельность, в достижении высокого уровня продуктивного творчества.

В отличие от классических методов и приемов обучения, инновационные заменяют авторитарные отношения между учителем и учеником сотрудничеством, активизируют креативную деятельность школьников. Некоторые техники инновационного обучения становятся общепризнанными и активно применяются многими учителями для успешной реализации учебных задач. Но банк методов регулярно пополняется.

Для вовлечения учащихся в процесс обучения и способствования усвоения знаний учитель русского языка может систематически проводить «Грамматический флешмоб» в пределах внеурочной деятельности. Этот прием удобно использовать в сетях ВКонтакте, Скайп, Вайбер, Whatsap. Учитель создает беседу в социальной сети по предварительной записи под объявлением о флешмобе. Участники (учащиеся) ставят плюсы, подтверждающие их готовность. Важно заинтересовать ребят, для чего необходимо выбрать определенную тематику оформления текста-приглашения в соответствии с возрастной категорией учащихся. Но есть и некоторые универсалии, например, пиратские приключения. Перед началом флешмоба учитель предлагает учащимся определенный тип задания. В 7 классе таким способом можно повторить части речи. Для этого в беседу выкладывается текст с пронумерованными предложениями. Каждый ученик выбирает номер предложения, с которым он будет работать, и сообщает его в чате. В соответствии с очередностью учащиеся в беседе пишут через запятую все части речи, которые они нашли в предложении. Те несколько участников, кто допустил меньшее количество ошибок, получают виртуальный бейдж. Значки можно копить, а по истечении нескольких грамматических флешмобов получить оценку. После игры необходимо сделать анонимный опрос участников: что им понравилось, а что хотелось бы улучшить, какие части речи были самыми сложными. Такая работа позволит выявить пробелы в знаниях учащихся без применения традиционных методов, улучшит доверительные отношения между учителем и учащимися. За ошибки не ставят отрицательных оценок, но стремление к победе будет способствовать совершенствованию знаний [4].

Важный фактор успешного творческого развития – стимуляция критического мышления. Это естественный способ взаимодействия с идеями и информацией. Часто возникает проблема выбора информации. Необходимо умение не только овладеть ею, но и критически оценить, осмыслить, применить. Знакомясь с новой информацией, учащиеся 5–11 классов должны ее анализировать, критически оценивать новые идеи, делать адекватные выводы относительно точности и ценности данной информации [2].

Эффективным методом, способствующим развитию критического мышления, является «Пазл». Все знают игру «Puzzle», где из маленьких фигурок складывается одна большая картина. Метод «Пазл» работает по тому же принципу, только вместо рисунков собирается текст на определенную тему. В игре предлагается вариант учебной статьи. Картинки неровные, поэтому надо быть внимательным, чтобы найти подсказки и соединить в нужной последовательности. Подсказками может служить информация на карточках: слово, намек, фраза.

Если вы работаете в сети Интернет, то это задание можно сделать в программе «Пазл», а если ученики выполняют упражнение в режиме реального времени и без учителя, то лучше ограничить время сбора до 30 минут. Подобная техника работы помогает развивать устную и письменную речь, находить нужную информацию, расширять словарный запас у учащихся [1].

В зависимости от возрастной категории школьников задание можно усложнить. Ученики должны не только собрать пазл и прочитать текст, но и озаглавить его, определить тему

и идею, составить опорный план. Такой вид работы можно проводить как индивидуально, так и парами в группах.

Творческое обучение как инновационное направление в методике преподавания русского языка позволяет создать условия для раскрытия потенциала каждого ученика. При таком обучении школьники осмысленно воспринимают изучаемый материал, повышают речевую культуру. Использование инновационных методов и приёмов – это объективная необходимость и эффективный путь к достижению высокого качества современного образования.

Литература

1. Буденкова Е.А. Онлайн дискуссии: преимущества и методика проведения // Образовательные технологии. 2012. № 3.
2. Василенко (Колесова) Е.П. Критическое мышление как современная проблема личности // Концепт. 2013. № 12.
3. Зинина Т.Ф. Инновационные подходы к преподаванию русского языка Текст: непосредственный // Молодой ученый. 2016. № 8.
4. Марченко Е.П., Бондарева А.А. Творческое обучение русскому языку на уроках развития речи // Континуальность и дискретность в языке и речи: материалы VII Всерос. научн. конф. Краснодар: КубГУ, 2019.

ЛИНГВОКУЛЬТУРНЫЙ ТИПАЖ «УЧИТЕЛЬ» В ОТЕЧЕСТВЕННЫХ КИНОФИЛЬМАХ

Марченко Е.П., Гогишвили С.Т.
Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия

В статье дана характеристика лингвокультурного типажа «учитель», представленного в отечественной кинематографии. Описаны основные черты учителя и его позиционирование в русской языковой картине мира.

Ключевые слова: *лингвокультурный типаж, концептуальный анализ, коммуникативное поведение, языковая картина мира.*

Статья посвящена исследованию понятия лингвокультурный типаж «учитель» и его позиционированию в русской языковой картине мира на примере отечественных кинофильмов.

Термин «лингвокультурный типаж» был введен для более полного отражения смыслового содержания языковой личности, типизируемой в культурологическом аспекте. Вслед за В.И. Карасиком под термином «лингвокультурный типаж» следует понимать «узнаваемый образ представителя определенной культуры, совокупность которых и составляет культуру того или иного общества» [3, с. 8]. Необходимо отметить, что лингвокультурный типаж обладает двойственной природой: концепта и языковой личности. Лингвокультурный типаж понимаем как одну из разновидностей концептов на основании того, что он представляет собой элемент знания о типичном индивидууме. В качестве типа языковой личности лингвокультурный типаж выступает в том случае, когда во внимание принимаются типичные признаки лингвокультурного своеобразия коммуникативного поведения.

Изучение лингвокультурных типажей основывается на модели концептуального анализа. О.А. Дмитриева разработала алгоритм моделирования, которому мы следуем в данной работе [2]. Анализируя ценностные характеристики языкового типа, ученые выявляют ключевые приоритеты. Лингвокультурный типаж может быть представлен как набор ценностей

в системе ориентиров, под ним подразумевается компиляция социокультурной характеристики, которая обусловлена связью лингвокультурного типажа с конкретным социокультурным периодом.

Для исследования за основу принимаем алгоритм О.А. Дмитриевой, согласно которому необходимо охарактеризовать прецедентное имя, внешний облик типажа, его социальный статус, коммуникативное поведение.

Прецедентное имя – это индивидуальное имя, связанное с известным текстом, который, как правило, можно считать прецедентным феноменом [1, с. 83]. Современные исследователи признают, что прецедентные имена являются частью национальной языковой картины мира, определяют национальную систему ценностей и антиценностей.

Как и Н.С. Касюк, считаем, что лингвокультурный типаж «учитель» не имеет прецедентных имен. Это обусловлено широким распространением типажа, почему и сложно идентифицировать индивидуальную личность. Однако некоторые прецедентные имена (например, А.С. Макаренко) были соотнесены со словом «педагог», а не «учитель» [4].

В русской языковой картине мира типаж «школьная учительница» с позиции внешнего облика имеет следующее описание: женщина среднего возраста в слегка потертом платье и туфлях на среднем каблуке, в очках, с волосами, плотно собранными на затылке, с классным журналом и длинной указкой. Она имеет решительные манеры и походку, обладает уверенностью в правильности и важности проделанной работы, требует от учеников и их родителей подчинения. В литературе и отечественных фильмах отмечается наличие образа, подобного описанному [5].

Нестор Петрович Северов (фильм «Большая перемена», 1973) одет в строгий темный костюм, рубашку и галстук. Он меняет статус студента на статус школьного учителя. В фильме «Весна на Заречной улице» (1956) главная героиня, учительница Татьяна Сергеевна, позволяет себе распустить волосы в домашней обстановке, но, готовясь к работе, она собирает их в узел, соблюдая таким образом классическую прическу учительницы. Эти примеры подтверждают, что внешность учителя специфична, в чем-то одинаковая у разных персонажей, «учительская». Характерным символом являются книги, указывающие на педагогическую профессию. Этот символ неизменно присутствует почти во всех фильмах об учителях.

Приоритетом служит мастерство учителя, его профессионализм. Статус профессионально образованного человека в российском обществе выше, чем статус человека без образования. Учитель всегда имел высокий статус интеллигентного человека [5].

С рождением советского кино на экранах появляется тип нового человека, способного жить в коммунистическом обществе. Воплощаются образы учителей-бойцов, героических людей. В сюжеты фильмов включаются выживание, противостояние учителя врагам, готовящим покушение на учителя (например, в фильмах «Танька-трактирщица» (1929), «Одна» (1931), «Сельская учительница» (1947). Бездомность, бандитизм несовершеннолетних показаны в фильмах «Путевка в жизнь» (1931), «Педагогическая поэма» (1935). Выбор профессии учителя уже героический и в некотором смысле жертвенный. С изменениями в обществе происходят значительные изменения и образа учителя. Его значение становится более актуальным. Однако жизнь учителя заключается не только в служении делу воспитания подрастающего поколения, но у него есть и личная жизнь. Какая она?

Стереотипный школьный учитель одинок, потому что должен посвятить себя служению школе, профессии, принимать активное участие в жизни учеников. Одинокая учительница, ее субъективные переживания отражены в фильмах «Сельская учительница» (1947), «Урок литературы» (1968), «Доживем до понедельника» (1969), «Розыгрыш» (1976). Такое светлое чувство, как любовь, тревожит, переносит в другой, понятный только ей мир. Образ

учительницы становится более реалистическим.

Коммуникативное поведение лингвокультурного типажа определяется с учетом основных признаков образа жизни: места проживания, условий, сферы деятельности, досуга и др. Образ жизни учительницы регламентируется сферой ее профессиональной деятельности.

В фильмах об учителях 1960–70-х годов романтизируются образы учителей. Они талантливы, много читают, играют на музыкальных инструментах. Так, например, в фильме «Доживем до понедельника» (1969) историк Илья Семенович играет на фортепиано и поет, хорошо разбирается в поэзии. Один из учащихся пишет замечательные стихи о журавле и синице, которые неоднократно звучат в фильме. В кинокартине «Расписание на послезавтра» (1978) Антонина Сергеевна, филолог, становится «белой вороной» в физико-математической школе, но все же старается привить ученикам – молодым гениям в области точных наук – любовь к хорошей литературе. В фильме Д. Асановой «Ключ без права передачи» (1976) главная героиня Марина Максимовна приводит своих учеников к памятнику А.С. Пушкину, а современные поэты М. Дудин, Б. Ахмадуллина, Б. Окуджава, Д. Самойлов читают о нем стихи. В фильме «4:0 в пользу Танечки» (1982) важным символом становится стихотворение, которое могло бы быть лозунгом педагогической профессии: «Учитель, воспитай ученика, чтоб было у кого учиться».

В текстах разных авторов среда анализируемого лингвокультурного типажа связана с его окружением. Это коллеги, ученики, их родители, персонажи вне учебного процесса. Авторы и сценаристы уделяют внимание трём основным участникам образовательного процесса: «учитель-ученик-родитель», «учитель-ученик», «учитель-учитель» [5].

Поведенческие реакции учителя определяются профессиональными предпосылками, его социальной ролью. Учитель учит, воспитывает, служит примером во всем. Он представляет собой нерушимый авторитет. Одной из постоянных проблем при определении миссии учителя является вопрос приоритетов в его профессии: что должно быть на первом месте – обучение или воспитание. В русской культуре традиционно подчеркивается облагораживающая воспитательная роль учителя.

Действительно, в отечественных кинофильмах длительное время создавали образ такого учителя, который в первую очередь осуществлял воспитание, а обучающей функции отводилось второстепенное место. В фильмах 1930–40-х годов педагогическая специализация персонажей-учителей намеренно обобщена или размыта. Например, в «Сельской учительнице» (1947) героиня преподает в начальной школе. В фильме «Учитель» (1939) герой берет на себя преподавание нескольких учебных предметов, а в фильмах «Путевка в жизнь» (1931) и «Педагогическая поэма» (1935) показан образ директора трудовой коммуны, педагога в самом настоящем смысле этого слова, что также актуально для фильмов 1960-х и 70-х годов.

Фильм В. Меньшова «Розыгрыш» (1976) начинается с ситуации, когда ученики 9-го класса разыгрывают учительницу математики, саботируя контрольную по тригонометрии, коллективно обманывая, что она не предупредила их о контрольной работе. И когда ложь раскрывается, Мария Васильевна даже гордится случившимся: «А всё-таки контрольная состоялась, только задачи в ней были не тригонометрические, а нравственные». Борис Николаевич Свечников, директор школы в фильме «Дневник директора школы» (1975), определяет миссию учителя, который должен воспитывать аристократов в школе. Говоря о конкретном ученике, он прежде всего касается его личностной характеристики: «Не умеет он у вас дружить... Важно, чтобы он веры в себя не терял». Отец учительницы литературы Татьяны Ивановны Колесовой в фильме «4:0 в пользу Танечки» (1982) считает, что смысл и суть учительской профессии в том, что учитель не может ошибаться, ведь он заботится о живых людях и творит величайшее чудо в мире: человеческую душу, а через неё умнеет всё, что может поумнеть. Илья Семёнович Мельников, историк из фильма «Доживём до понедельника» (1969),

с грустью констатирует: «Мы совершенно не знаем их (учеников) и не занимаемся нашим главным делом – воспитанием» [7].

Значительное место в характеристике учителя занимает его речевой портрет. Обращаем внимание на лексические, грамматические, фонетические и стилистические особенности речи. Речь учителя должна быть не только содержательной, но и образцовой по форме. С точки зрения лингвокультурологии речевой портрет – это сочетание объективных и стереотипных представлений о речи учителя как языковой личности.

Как Н.Н. Рыданова, считаем, что деятельность учителя в основном направлена на получение учениками информации по предмету, при этом языковое поведение включает передачу выразительной информации, которая обеспечивает регулирование отношений с учащимися. Роль взаимодействия учителя и ученика устанавливает особую модель языкового поведения: стандартная дидактическая коммуникативная ситуация соотносится с темой речи, с типичной «контекстной моделью» [6, с. 5]. Сохраняется главное преимущество школы – способность воспитывать самостоятельного, творчески свободного человека. Но это является источником многих проблем, которые предстоит решать учителю.

В настоящее время происходит демократизация отношений «учитель-ученик». Кадры из постсоветского российского кино демонстрируют, как ради оценок, необходимых для поступления в университет, ученики практикуют гнусные поступки: подкупают учителя подарком в день рождения и приводят его к смерти от сердечного приступа («Дорогая Елена Сергеевна» (1988), шантажируют учителя математики, подстраивая взяточничество, унижают молодую учительницу английского языка за нежелательную тройку (фильм «Розыгрыш» (1976).

Современные фильмы предлагают зрителю новый образ учителя. Так, в фильме «Училка» (2015), получившем ряд наград на фестивале «Окно в Европу», учительница истории, которую сыграла Ирина Купченко, отбирает у ученика пистолет, чтобы восстановить свой авторитет и заставить учеников «играть по ее правилам». Картины о школе в российском кино из лирической мелодрамы трансформируются в жесткую драму с социальным подтекстом, демонстрируя зрителям образ уставшего, доведенного до отчаяния учителя, который испытывал безразличие учеников и школьного руководства. Чтобы быть услышанным, он решается на отчаянный шаг.

Менялись эпохи, преобразовывалось общество, и образ учителя претерпевал значительные изменения. Происходило перераспределение ценностей. Для учеников наиболее значимы моральные качества учителя, для самих учителей – уровень их профессиональной подготовки, для сторонних наблюдателей – роль учителя в обществе, воспитание подрастающего поколения. И все эти качества присущи учителю, положительная оценка которого определена тем, что как лингвокультурный типаж он выступает в качестве образца и проявляется на фоне ценностных доминант российской картины мира.

Литература

1. Гудков Д.Б. Прецедентное имя в когнитивной базе современного русского языка // Язык, сознание, коммуникация. 1998. № 4. С. 82–92.
2. Дмитриева О.А. Лингвокультурные типажи России и Франции XIX века. Волгоград: Перемена, 2007. 307 с.
3. Карасик В.И. Лингвокультурный типаж: к определению понятия // Аксиологическая лингвистика: лингвокультурные типажи. Волгоград: Парадигма, 2005. С. 5–25.
4. Касюк Н.С. Типичная училка или настоящий учитель? // Беларуская Думка. 2010. № 9. С. 68–75.

5. Попова С.В. Лингвокультурный типаж «школьная учительница»: субъектное позиционирование: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Астрахань, 2012. 25 с.
6. Рыданова И.И. Основы педагогики общения. Минск: Беларуская наука, 1998. 251 с.
7. Шипулина Н.Б. Образ учителя в советском и современном российском кинематографе // Известия ВГПУ. 2010. № 8. С. 4–16.

АНТРОПОНИМЫ В ИМПЕРАТИВНЫХ КОНСТРУКЦИЯХ

Миледина И.В., Шемелева Т.В.
Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия

Статья посвящена описанию особенности функционирования личного имени собственного в побудительных конструкциях. Предпринята попытка расширить дейктическое поле побудительности за счет словообразовательных потенций имени собственного.

Ключевые слова: *антропоним, функционально-семантическое поле императивности, словообразовательная структура, словообразовательное значение, дейксис.*

Грамматические категории, обладая различной степенью абстрагирования, реализуются в речи в достаточно устойчивой форме, вследствие чего возникает уверенность в их окончательной сформированности в языке, стабильности, неподвижности. Вся грамматическая система иллюстрирует активное ориентирование на человека. Это объясняется тем, что в процессе познания, формирования и передачи мысли человек, опираясь на имеющиеся средства в системе языка, экспериментируя, активно реализует его потенции в речи, приспосабливает язык как в семантическом, так и структурном виде функционировать во благо человека.

Именно в высказывании реализуются коммуникативные намерения говорящего, его мотивы и возможные способы реализации задуманного (номинация, характеристика, информирование, сообщение, запрос, побуждение к совершению чего-либо, другие способы воздействия на адресата и т. д.). Поэтому любому высказыванию свойствен дейксис как особая система значения, указывающая на участников общения и коммуникативное пространство относительно места и времени происходящего речевого акта [4].

В семантике грамматических категорий наряду с традиционным грамматическим значением выделяется и дейктический компонент, который последовательно указывает на значение, выражаемое типизированными формальными средствами, характерными для того или иного грамматического класса слов. Каждая грамматическая форма является носителем специфического способа языковой интерпретации выражаемого смыслового содержания. Закрепление определенного значения за данной формой представляет собой некое языковое структурирование смысла, учет определенного типа дейктического указания. Из понимания языкового содержания как «формы по отношению к содержанию внеязыковому» вытекает такое истолкование грамматической формы, в котором на передний план выдвигается значение [2, с. 17].

Главными компонентами функционально-семантического поля императивности являются субъект волеизъявления, субъект-исполнитель и предикат, раскрывающий содержание волеизъявления [3].

Императивные конструкции могут быть проанализированы с позиций различных подходов по отношению к выражаемому дейктическому значению, ориентируясь одновременно

и на формально-смысловую структуру, и на формально-смысловой прием квалификации действия как способа «поведения» субъекта. План содержания побудительности в русском языке создается различными языковыми средствами: словообразовательными, лексическими, морфологическими, синтаксическими. Немалую роль в уточнении модальных оттенков побудительности играют имена собственные.

В.Д. Бондалетов, называя имена собственные «единицами языка-речи», определяет их основные (номинативная /имя называет объект/, идентифицирующая /имя указывает на объект в ряду ему подобных/, дифференцирующая /указывая, имя выделяет определенный объект из ряда ему подобных/) и второстепенные функции (социальная, эмоциональная, аккумулятивная, дейктическая /указательная/, функция «введения в ряд», адресная, экспрессивная, эстетическая и стилистическая) [1, с. 20–21].

Совмещая дифференцирующую и дейктическую функции, антропонимы выступают индикаторами прагматической установки поля побуждения. Их словообразовательный облик обусловлен спецификой дискурса и способен совместно с глагольными формами участвовать в выражении частных модальных значений. Например, с волеизъявлением связано употребление следующих вокативных предложений со словообразовательно нейтральными антропонимами: 1) предложения, в которых выражается обращенный к адресату речи призыв откликнуться, обратить внимание на говорящего или же подойти к нему: *«Иван Алексеевич! – крикнул чиновник в воздух, как бы не замечая Волдырева» (А.Чехов)*, *«Дымов! − позвала она громко. − Дымов!» (А. Чехов)*; 2) предложения, в которых выражается категоричный призыв совершить определенное действие (форма приказа или просьбы): *«Аня! − умолял Сергеев, протягивая девушке руку»;* 3) предложения, выражающие призыв прекратить высказывание или какое-либо совершаемое действие: *«Вы ничего, таки ровно ничего для него не сделали; скажу еще раз: вы его погубили. − Дмитрий Петрович!» (Н. Лесков), «Ради бога, Степа! – зашептала она. – Это мой муж!» (А.Чехов).*

Выбор антропонима (имя, имя и отчество, фамилия) в побудительных конструкциях отражает коммуникативные намерения говорящего. В императивных конструкциях производные имена собственные могут создавать оттенок непринужденности речи и одновременно влиять на характер побуждения, делая предложение, повеление или совет более решительными, а просьбу – более мягкой, что в конечном счете также усиливает ее воздействие: *«Ну, иди, Алеша! – сказала она нежно, введя мужа на крыльцо. – Иди, Алешечка!» (А.Чехов).* Значимость словообразовательной структуры антропонима возрастает при употреблении в безглагольных (эллиптических) конструкциях. Сравним: *«Мария Ивановна, вперед! – Маша, вперед! – Машенька, вперед! – Машка, вперед! – Шура, вперед! – Муся, вперед!»*.

Самым богатым способом неофициального образования имени является суффиксация, для создания форм субъективной оценки личных имен в литературном языке и диалектах используется более 80 различных суффиксов. Наиболее употребительными из них являются -к(а)-: *Верка, Сонька*; -очк(а): *Ванечка, Людочка, Толечка*, -оньк(а): *Сереженька, Сашенька*; -ушк(а): *Ванюша, Ленушка*; -ш(а): *Паша, Наташа, Алеша*; -уш(а): *Петюша, Павлуша*; -н(я): *Маня, Сеня*; -с(я): Дуся, Ася, Тося; -ус(я); Веруся, Маруся; -ух(а); *Димуха, Галюха*; -ун(я); *Гришуня, Ритуня*; -ах(а); *Саняха*; -ул(я): *Веруля, Сануля*; -ик: *Сашик, Лидик*; -чик; *Томчик, Ляльчик*; -онок: *Витенок, Настенок*; -ч(а): *Борча, Тольча*; -ур(а): *Ванюра, Дашура*; -ец: *Шурец*; -ан : *Петян*; -ай: *Витяй*; - ук: *Мишук* и т.д.

Многие образования с этими суффиксами несут на себе печать ласкательности или уничижительности (*Верочка* и *Верка*). Однако отмечены случаи, когда полярные, казалось бы, коннотации соотносятся с одним и тем же суффиксом либо в разные эпохи, либо даже в одно и то же время. Так, суффикс -ушк(а)/юшк(а) первоначально нес оттенок уничижитель-

ности: *ключница Улитушка*, позднее – ласкательности: *Софьюшка*. В настоящее время оба значения суффикса встречаются в одном и том же имени.

Для личных имен собственных, учитывая их словообразовательные особенности и возможности, мы выделили три способа образования производных уменьшительных форм: усечения производящей основы, суффиксальный и соединение этих способов – смешанный способ. Например: *Иван* (нейтральное) – *Ван-я* (усечение) – *Иван-ушк-а* (аффиксация) – *Ван-юш-а* (смешанный). В повседневной жизни официальной форме (иногда говорят – полной) предпочитается неофициальная форма имени (или неполная): *Миша* (от *Михаил*), *Петя* (от *Петр*), *Витюня* (от *Виктор*), *Катюша* (от *Екатерина*). Устоявшейся терминологии для обозначения данной группы имен пока нет. Одни ученые называют их неполными, сокращенными именами, другие уменьшительно-ласкательными, третьи – именами субъективной оценки, четвертые – квалитативами. Терминологическая неоднородность зависит не только от малой степени разработанности, но и от неоднородности самих этих форм. Поэтому мы называем их в целом по сфере употребления –неофициальными, а по выполняемой дополнительной функции подразделяем на две группы:

1) деминутивные (или сокращенные) – имена, которые в обиходно-разговорном языке выполняют определенную социально-различительную функцию: они не просто именуют какого-либо человека (мужского или женского пола), но обязательно называют знакомого, близкого, родственного человека, например, *Ваня, Галя, Коля, Володя, Женя, Маша, Люда*;

2) уменьшительно-ласкательные или уничижительные (или имена субъективной оценки), которые наряду с социально-различительной функцией выполняют еще и эмотивную функцию – выражают отношение говорящих: *Лешенька, Анечка, Степка, Юрка, Сонька*.

Границы между этими группами достаточно зыбки, так как в деминутивных выражение родственной или дружеской близости связано с лаской, интимностью, а в именах субъективной оценки может нейтрализоваться эмотивная функция, и они могут восприниматься как деминутивы. Кроме этих двух групп неофициальных имен, можно выделить выделить еще две: детские имена, т.е. имена со значением невзрослости: *Ляля, Кока* (от *Николай*), *Сас* (от *Александр*) и фативные имена, предназначенные для выполнения контактоустанавливающей функции, например, *Мань* (из *Маня*), *Дришка* (от *Дарья*) и т.д. Последние две группы употребляются лишь в ограниченном объединении людей.

Неофициальных имен функционирует значительно больше, чем официальных. Очень многие имена, например, старые христианские, обросли огромным количеством самых разнообразных неполных форм. Их насчитывают более сотни. Например, у распространенного сейчас имени Дмитрий имеются неофициальные формы: *Дима, Димчик, Димаха, Димка, Димочка, Димулечка, Димуся, Митя, Митек, Митенька, Митька, Митрак, Митруха, Митюк, Митюня, Митяй, Митяня* и др.

Употребление производных личных имен собственных в побудительных конструкциях позволяет создавать грамматически невыраженный императив, когда намерения говорящего побудить своего собеседника к тому или иному действию не сопровождаются специализированными грамматическими фигурами, а вытекают из общего контекста. Так, например, в предложениях *«Света, к доске! – произнесла учительница»; «Петя со страхом ждал своей очереди. – Петенька! Петя! Петр!!!»* и под. отсутствуют глагольные формы повелительного наклонения, но они восприниматься как побудительные конструкции с дополнительным модальным содержанием, которое привнесли и антропонимы.

При выражении побуждения с антропонимами используются как полные, так и эллиптические и ситуативно-неполные предложения, это является проявлением закона экономии речевых усилий, что, в свою очередь, требует исключения из речи элементов, не вли-

яющих на установление полной семантики высказывания, так как в оперативной памяти говорящих они уже содержатся, в этом случае выделяется только новая информация – конкретный производитель действия.

Сопоставив употребление словообразовательно активных и нейтральных форм антропонимов в императивных конструкциях, можно увидеть различный характер грамматической указательности модальных значений. Само же грамматическое значение форм повелительного наклонения расширяется за счет их речевого употребления, предполагающего присутствие названного субъекта. От словообразовательной структуры антропонима, в котором могут присутствовать субъективно-оценочные аффиксы, может зависеть оценка либо отвлечённого значения побуждения, либо конкретно направленного побуждения к действию, которое в живой речи всегда так или иначе конкретизируется интонацией и другими средствами контекста.

Литература

1. Бондалетов В.Д. Русская ономастика: учебное пособие. М., 1983.в.
2. Бондарко А.В. Принципы функциональной грамматики и вопросы аспектологии. М., 2003.
3. Бондарко А.В. Структура императивной ситуации (на материале русского языка) // Функционально-типологические аспекты анализа императива. В 2 ч. Ч. 2. Семантика и прагматика повелительных предложений / Под ред. Л.А. Бирюлина, В.С. Храковского. М., 1990.
4. Шемелева Т.В. Дейктичность категории наклонения русского глагола // Русский язык: система и функционирование (к 70-летию филологического факультета): сб. мат-лов IV Междунар. науч. конф. (Минск, 5–6 мая 2009 г.). В 2 ч. Минск, 2009. Ч. 1. С. 311–314.

КОНЦЕПТ «ДУХОВНОСТЬ» В ПРОИЗВЕДЕНИИ С.Н. БУЛГАКОВА «ЗАКОН ПРИЧИННОСТИ И СВОБОДА ЧЕЛОВЕЧЕСКИХ ДЕЙСТВИЙ»

Новосельцева В.А., Кочкин А.А.
Краснодарский университет МВД России
Краснодар, Россия

В статье выявляются индивидуально-авторские приращения концепта «духовность» в произведении С.Н. Булгакова «Закон причинности и свобода человеческих действий».

Ключевые слова: *концепт, универсальные составляющие концепта, индивидуально-авторские приращения концепта, однокоренные слова, антонимы.*

Система ценностей русского народа имеет свои особенности. Нельзя не заметить при этом, что ей присущ один универсальный признак, то есть такой признак, который можно обнаружить скорее всего в менталитете любого народа, − изменчивость. Изменчивость понимается в том смысле, что с течением времени представления русского человека о добре и зле, о справедливости, о должном и чести неизбежно меняются по ряду причин. Мы не будем подробно останавливаться на этом, лишь укажем на то, что, например, в «Правде Ярослава» кровная месть (пускай и с некоторыми ограничениями) была нормой (с учетом того, что аксиология коррелирует с системой права), хотя точно установить трудно, как часто пользовались этим правом русские люди в те годы.

Интересен в этой связи другой факт: правовые изменения происходили уже на христи-

анской земле. Не кажется ли, что кровная месть несколько противоречит православной религии? Можно сказать, что в данном пункте существует некая коллизия религии как института и религии как мировоззрения. Однако нельзя не заметить, что, например, в настоящих реалиях, да и полтора века или век назад отношение к этому институту (не только к кровной мести, но и к смертной казни – в общем, ко всему, что связано с убийством и юриспруденцией) изменилось в лучшую сторону. По крайней мере, стали мстить меньше и наказывать за это чаще. Оставим эти споры историкам, религиоведам и философам, но мы склонны думать, что правовые и политические изменения в нашем государстве происходили благодаря укоренению преимущественно христианских ценностей, центральным понятием в которых выступает «духовность».

Как известно, христианизация в первое время (в X–XI вв.) проходила несколько напряженно, потому что людям было непросто отказаться от языческих богов и связанных с их культом религиозных практик. Судя по тем идеям, которые культивируются в отечественной религиозной мысли на рубеже XIX–XX вв., духовность выходит в авангард ценностной системы (даже с учетом популярных идей просвещения), провозглашая духовную свободу, справедливость, жертвенность, уважение к жизни другого и множество других добродетелей.

На наш взгляд, валидным методом, который позволяет доказать вышеуказанный тезис относительной духовности, выступает концептуальный анализ. Концепт репрезентирует максимально емко целостную картину не только отдельного человека (писателя, мыслителя), но и народа вообще, отражая особенности менталитета, культуры и духовной жизни. По этому поводу Д.С. Лихачев пишет: «Концепт является результатом столкновения словарного значения слова с личным и народным опытом… потенции концепта тем шире и богаче, чем шире и богаче культурный опыт человека» [3, с. 281]. Концептуальным анализом в отечественной филологии занимались такие, например, видные ученые, как С.А. Аскольдов-Алексеев, Ю.С. Степанов, А.П. Бабушкин, А. Вежбицкая, Н.Д. Арутюнова, С.Х. Ляпин, В.И. Карасик. Кроме того, нельзя не отметить, что ранее нами были проведены лексикографические исследования с целью определение универсальных составляющих концепта «духовность» и концептуальный анализ некоторых работ Н.А. Бердяева, В.С. Соловьева, С.Л. Франка и других [2, с. 408–412]. Теперь мы намерены исследовать текст, принадлежащий перу С.Н. Булгакова, под названием «Закон причинности и свобода человеческих действий».

Прежде чем перейти непосредственно к анализу, хотелось бы сказать несколько слов относительно содержания самой работы: в своем исследовании Сергей Булгаков поднимает вопрос соотношения каузальности и свободы, полемизируя с политическим деятелем, философом Петром Струве, основываясь, в частности, на достижениях немецкой классической философии и социологии, работах Иммануила Канта, Георга Зиммеля и Рудольфа Штаммлера. Обратимся теперь непосредственно к тексту С.Н. Булгакова и заметим, что концепт реализуется в тексте за счет имени концепта и однокоренных слов («дух», «душа», «духовный»)[1].

С.Н. Булгаков говорит, что «представление о строгой закономерности человеческих действий, в новое время с наибольшей силой провозглашенное Спинозой и критически установленное Кантом, приходит в противоречие с тем непосредственным чувством свободы, которое живет в *душе* (здесь и далее курсив наш – В.А., А.А.) человека» [1, с. 36]. В данном случае индивидуально-авторским является то, что душа оказывается сосредоточением человеческой свободы.

[1] По поводу антонимов в данном случае мы никак высказывать не будем, поскольку, исходя из представлений С.Н. Булгакова и контекста, не всегда можно заметить, как мы убедимся ниже, четкий контраст между, например, «духовностью» и «рациональностью».

Чуть ниже С.Н. Булгаков поясняет, цитируя Спинозу: «“Я буду рассматривать, – говорит Спиноза, – человеческие действия и желания, как будто бы дело шло о линиях, плоскостях и телах” (цит. по перев. Штерна: Die Ethik, p. 151). В этом объективизм Спинозы, признаний строгой закономерности человеческих действий, открывается, внутреннее *духовное* сродство (конгениальность) спинозизма с марксизмом. Приведенные слова Спинозы могли бы послужить девизом марксова объективизма» [1, с. 36]. Несмотря на пояснее, которое дает Булгаков («конгениальность») нетрудно догадаться, что авторским семантическим приращением концепта «духовность» является здесь сущность, которая как бы передается через духовное.

Далее Сергей Булгаков пишет: «Указанная точка зрение тем не менее составляет *духовную* сущность этих учений (сознательно или бессознательно ими принятую)» [1, с. 38]. И на этой же странице продолжает: «Универсальное приложение идеи закономерности в области, которая всего дольше боролась с этой величайшей идеей нашего века (да и теперь еще борется) есть *духовная* сущность социального материализма» [1, с. 38]. В данном случае, как и в предыдущем абзаце, духовность понимается как сущность, подлинная основа, «самое само».

«Вопреки Струве, я сказал бы, – продолжает Сергей Николаевич, – что именно относительно последних целей, последних мотивов своей деятельности, коренящихся в самых глубоких и коренных свойствах *души*, человек чувствует себя наименее свободным» [1, с. 45]. Чуть ниже: «Формулируя сказанное до сих пор, я выставляю такое положение: ошибка Струве, в моих глазах, заключается в том, что воле, *душевной* способности, отличной от познания, он навязывает категорию познания, именно гносеологическое понятие свободы» [1, с. 45]. В первом случае речь идет о том, что духовность («душа») представляет собой некое вместилище самого сокровенного (стоит заметить, что это представление встречается у Булгакова не первый раз, как мы можем видеть из предыдущих абзацев). Во втором случае – о том, что духовное, максимально обобщая, сосредоточивает в себе разные способности, качества, свойства (по-видимому, имеющие психологическую основу[1] – воля).

Затем С.Н. Булгаков говорит о том, что «Если же мы поймем закономерность, как необходимую последовательность переживаемых нами *душевных* состоянии, то получает полную силу «трюизм»: закон человеческих действий говорит не то, что выйдет без наших действий, а из наших действий» [1, с. 47], имея в виду, что духовное есть нечто такое, что относится к психическим явлениям.

Ниже Сергей Булгаков продолжает развивать мысли и пишет: «Она (то есть познавательная способность – В.Н., А.К.) дает один из мотивов действий, но другие мотивы подсказываются прочими сторонами *душевной* жизни» [1, с. 47]. Таким образом, автор в очередной раз отождествляет «душевное» и психику, говоря в данном случае о том, что познание выступает лишь одним из аспектов функционирования психики человека вообще.

Дальше С.Н. Булгаков продолжает: «Психическая свобода не есть свобода в Кантовском смысле, это лишь известное *душевное* состояние» [1, с. 47]. В этом месте наблюдается встречаемое нами многократно представление о том, что душа и психика – однопорядковые явления.

«В результате получается или то подавленное, пассивное состояние *духа*, – говорит С.Н. Булгаков, – которое свойственно фатализму, или же бушующее состояние *духа*, нежелание примириться с этой необходимостью» [1, с. 48]. Автор, по всей видимости, имеет в виду психику человека, говоря о духе, включая и настроение, и представление, и наличие энергии для какой-либо деятельности, но кроме этого добавляется когнитивная составляющая, которая может также в представлении автора относится к сфере психики.

В конце своей работы Сергей Булгаков пишет, что «продукты познавательной функции

[1] Мы говорим «максимально обобщая» потому, что в этой работе значительная часть исследования посвящена психологии, чтобы не противоречить автору.

человеческого *духа* входят, таким образом, в связь с продуктами иных, непознавательных функций и причудливо между собой переплетаются, создавая в целом то, что называется жизнью и деятельностью». Так, получается, что духовное в качестве психологии отдельной личности, сосредоточивая в себе главную эвристическую функцию, сопрягается с чем-то «непознаваемым», что в конце концов рождает жизнь.

В заключение резюмируем наиболее релевантные индивидуально-авторские составляющие концепта «духовность», такие как «свобода», «сущность», «психика», которые, как ни странно, практически не совпадают с общенациональными представлениями. Общенациональные представления фиксируются в толковых словарях и ассоциативных, а также могут быть выявлены в ходе свободного ассоциативного эксперимента [2, с. 407–408]. Основываясь на раннее полученных результатах, можно заметить, что, несмотря на религиозно-философскую ангажированность, духовность понимается как нечто, что относится скорее к рациональному, нежели к религиозному.

Литература

1. Булгаков С.Н. Закон причинности и свобода человеческих действий // От марксизма к идеализму. М., 1903. С. 35-52.
2. Кочкин А.А. Концепт «духовность» в произведениях религиозных философов Н.А. Бердяева, В.С. Соловьева и С.Л. Франка // Актуальные вопросы науки и практики: материалы V Междунар. научно-практич. конф. курсантов, слушателей и студентов. Краснодар: Краснодарский университет МВД России, 2017.
3. Лихачев Д.С. Концептосфера русского языка // Русская словесность. М., 1997.

О РОЛИ НЕВЕРБАЛЬНЫХ СРЕДСТВ ОБЩЕНИЯ В СОЗДАНИИ ОБРАЗОВ ГЕРОЕВ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТЕКСТОВ (на материале произведений А.П. Чехова)

Новосельцева В.А., Маргиева А.Э.
Краснодарский университет МВД России
Краснодар, Россия

В данной статье рассматриваются невербальные средства речевой коммуникации, их роль в создании образов героев произведений А.П. Чехова. Телодвижения в художественных текстах передают эмоциональное состояние героев, являются средством описания их поведения и внутреннего мира.

Ключевые слова: *образ героя, поведение героя, невербальные средства речевой коммуникации, язык телодвижений, художественный текст.*

Для наиболее точной передачи своей мысли авторы художественных текстов нередко используют различные невербальные средства. Их понимание необходимо для правильного восприятия конкретного произведения.

Одним из средств выражения авторской позиции в художественном тексте является использование невербальных средств речевой коммуникации при описании поведения героев, изменяющегося в зависимости от конкретной ситуации, обстановки, окружения.

На всех этапах исторического развития общества маска служила для сокрытия своего подлинного «Я» в межличностных и публичных отношениях. Исполнение роли-маски позволяло человеку демонстрировать удобную в той или иной ситуации и социально одобряемую модель поведения. Правильно подобранная роль-маска наделяет человека уверенностью, ловкостью в общении, некоторой свободой поведения и психически «расковывает» его.

В рассказе А.П. Чехова «Попрыгунья» роль-маску исполняет главная героиня Ольга Ивановна. Являясь довольно эксцентричной личностью, молодая девушка контролирует вербальные и невербальные средства выражения эмоций, чтобы показать окружающим свою любовь к мужу. Так, на своей свадьбе девушка рассказывала гостям о знакомстве и общении с Дымовым: «*Ну, после смерти отца он иногда бывал у меня, встречался на улице и в один прекрасный вечер вдруг – бац! сделал предложение… как снег на голову… Я всю ночь проплакала и влюбилась адски. (…) Не правда ли, в нем есть что-то сильное, могучее, медвежье?*» [1, с. 350]. Приглашая домой гостей, девушка часто обращала их внимание на своего супруга: «*Милый мой метр-д`отель! – говорила Ольга Ивановна, всплескивая руками от восторга. – Ты просто очарователен! Господа, посмотрите на его лоб! Дымов, повернись в профиль. Господа, посмотрите: лицо бенгальского тигра, а выражение доброе и милое, как у оленя. У, милый!*» [1, с. 353].

Эмоциональные порывы Ольги Ивановны служат для демонстрации уважения и нежных чувств к мужу: «*Дай я пожму твою честную руку!*»; «*Дымов! – вскрикнула Ольга Ивановна и вспыхнула от радости. – Дымов! – повторила она, кладя ему на грудь голову и обе руки…*»; «*…продолжала она, смеясь и завязывая мужу галстук*» [1, с. 355].

Однако действия Ольги Ивановны отчетливо дают понять, что девушка безразлична к своему супругу и использует его лишь для удовлетворения личных материальных потребностей, с целью получения определенного социального статуса. Писатель изобличает героиню, описывая приезд Дымова к художникам на дачу. Девушка проявляет безразличие и жестокость к своему супругу, она обеспокоена лишь собственными проблемами и поэтому только что приехавшего Дымова тотчас отправляет обратно за платьем: «*Ты должен меня спасти. Если приехал, то, значит, сама судьба велит тебе спасать меня. Возьми, мой дорогой, ключи, поезжай домой и возьми там в гардеробе мое розовое платье. Ты его помнишь, оно висит первое…*» [1, с. 356].

Безучастность героини к мужу проявляется и в том, что она не заходила в комнату к Дымову, когда последний тяжело болел и был при смерти.

Главный герой рассказа А.П. Чехова «Следователь» использует маску для сокрытия информации о себе, употребляя языковые средства в форме третьего лица в разговоре с уездным врачом. Описывая свои взаимоотношения с женой, он при помощи вербальных средств общения пытается ввести в заблуждение собеседника: «*В один прекрасный день входит к ней муж и говорит, что не дурно бы к весне продать старую коляску…*»; «*Словам этим муж не придал никакого значения*» [1, с. 268–269].

Маска служит средством демонстрации исключительно профессиональной заинтересованности героя в вопросе установления причины смерти молодой женщины и помогает ему скрыть внутренние переживания. Однако после сильного душевного потрясения от полученной информации мужчина был не в силах контролировать проявления эмоций, выраженных в художественном тексте при помощи невербальных средств коммуникации: «*На обратном пути следователь имел утомленный вид, нервно покусывал усы и говорил неохотно*»; «*Он остановился и, глядя на доктора странными, точно пьяными глазами, сказал…*»; «*Следователь в отчаянии схватил себя за голову…*» [1, с. 271–272].

Тем самым автор показывает нестабильное психологическое состояние мужчины, спровоцированное стрессом. Сильное эмоциональное потрясение, которое испытал главный герой художественного текста, узнав, что жена его отравилась по его вине, не позволяет ему и дальше использовать маску, необходимую для того, чтобы вести себя раскованно и уверенно.

Таким образом, невербальные средства общения наряду с вербальными в рассказе

А.П. Чехова «Попрыгунья» служат средством отражения речеповеденческой модели, искусственно созданной главной героиней произведения с целью сокрытия своих истинных черт характера. В рассказе «Следователь» язык телодвижений указывает на фальшь в словах главного героя, на его желание скрыть информацию о себе, демонстрирует психологическое состояние судебного следователя, его эмоции.

Литература

1. Чехов А.П. Повести, рассказы. М., 2002.

КОНЦЕПТУАЛЬНЫЕ ПРОЯВЛЕНИЯ ВРЕМЕНИ В ЧЕЧЕНСКИХ ГЕРОИКО-ИСТОРИЧЕСКИХ ПЕСНЯХ ИЛЛИ

Новосельцева В.А., Муциев А.-К.Х.
Краснодарский университет МВД России
Краснодар, Россия

В статье рассматриваются смысловые приращения концепта «время», выявленные при исследовании чеченских героико-исторических песен илли методом концептуального анализа.

Ключевые слова: *илли, фольклорный текст, концепт, национальная картина мира, смысловое приращение.*

До настоящего времени чеченские героико-исторические песни илли практически не исследовались. Изучались лишь их жанровые и поэтические особенности. Илли были созданы в XVI–XVIII вв. и представляют собой уникальный материал для лингвокультурологического исследования, поскольку они отражают культуру, быт, особенности мышления чеченцев.

Концептуальный анализ илли позволяет выявить некоторые особенности чеченской национальной картины мира.

Время представляет собой концептуальную модель мира. Лишь посредством времени возможен процесс постижения мира человеком, осознание последним самого себя. В работе мы рассматриваем концепт в трактовке культурно-лингвистического направления исследований как наиболее близкого к сфере лингвистики и анализа художественного текста.

Ю.С. Степанов определяет концепт как «сгусток культуры в сознании человека, то, в виде чего культура входит в ментальный мир человека» [2, с. 40].

Объектом нашего исследования при концептуальном анализе фольклорных текстов илли был концепт «время» с соответствующим кругом его словесных обозначений (словоформ, посредством которых концепт реализовывался в тексте).

Время в восприятии создателей чеченских фольклорных текстов илли обладает внутренней динамикой и (как следствие) способностью что-либо изменять.

Так, в «Бос хазчу Мусин илли»: «во хене яхалла ша воьдаш кхечир» – «со временем он дошел» (перевод Мунаева И.Б.) [1, с. 146, 154].

В «Эла Монцин илли»: «Нохчийн берашца пхьоьханахь кура хабар дийцина вара со, кхиина ваьлча нохчийн к1енташца кура къамел дина вара ша» – «с чеченскими детьми на пхогане[1] гордый разговор вел, когда вырос, то перед чеченскими парнями гордый разговор вел я» (перевод Мунаева И.Б.) [1, с. 91, 101].

[1] Сельская сходка, где обсуждают новости и формируется общественное мнение.

Кроме того, определенный период времени, в том числе биографического, имеет характерные только для него отличительные черты. Например, «Эла Монцин илли»: «дахал воцуш ахьа дилха дог даьхна, къийрал воццу дийнахь дуьйна ахь мерза са къийринчу, веха Дадин йо1а» – «когда ты, еще будучи несовершеннолетним, нежным сердцем ухаживал за богатого Дады дочерью» (перевод Мунаева И.Б.) [1, с. 88, 98].

Для чеченского сознания характерно качественное, а не количественное восприятие времени. Например, в илли «Бос хазчу Мусин илли»: «ГIийла аре ядайна» – «тоскливо равнину пробежав» (перевод Мунаева И.Б.) [1, с. 146, 154].

Время в восприятии носителей чеченского языка проходит под знаком событий. Подтверждением сказанному может служить возможность употребления в чеченском языке временных показателей с прилагательными, определяющими их качество.

Так, в «Бос хазчу Мусин илли»: «Кхоьллинчу вай Дела теманна еллера яр хаза буьйса» – «создавший нас Бог для отдыха дал эту красивую ночь»; «суьйре дика йойла шу кхоьллинчу вай Дела» – «вечер хорошим, благодатным пусть сделает для вас создавший нас Бог» (перевод Мунаева И.Б.) [1, с. 145, 153, 147, 155].

Кроме того, в чеченских героико-исторических песнях илли концепт «время» имеет значимое смысловое приращение «неотвратимость того, что предначертано (в данном случае по чеченским традициям)». Так, в «Эла Монцин илли»: «“Вина хир ву, я ваза хир ву” бохуш, доккху дайн кица, - олуш, лаьтта боссийра цо Монцин корта» – «“рожденный будет или нерожденный найдется”, приведя отцов пословицу, на землю опустил он голову Монцы» (перевод Мунаева И.Б.) [1, с. 96–97, 107].

Концепт «время», реализующийся в чеченских героико-исторических песнях «Бос хазчу Мусин илли», «Эла Монцин илли», содержит следующие смысловые приращения: «динамичность, изменчивость», «специфичность, способность характеризовать», «событийная значимость», «неотвратимость того, что предначертано (по чеченским традициям)».

Литература

1. Вопросы поэтики и жанровой классификации чеченских героико-исторических песен илли / отв. ред. И.Б. Мунаев Грозный, 1984.
2. Степанов Ю.С. Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования. М., 1997.

ИССЛЕДОВАНИЕ ПСИХОЛОГИЧЕСКИХ СВОЙСТВ И СОСТОЯНИЙ ЛИЧНОСТИ ПО РЕЧИ

Новосельцева В.А., Подгайный А.А.
Краснодарский университет МВД России
Краснодар, Россия

В статье рассматриваются результаты ассоциативного эксперимента, позволяющего определить особенности речи человека в различных эмоциональных состояниях, а также предпринимается попытка выявления психологических свойств А. Чикатило посредством анализа его письма.

Ключевые слова: *языковая личность, психологический портрет, состояние эмоциональной напряженности, реакция, стимул, психодиагностика, письменная речь.*

В центр современной антропоцентрической лингвистики ставится понятие «языковой личности», введенное В.В. Виноградовым. Однако, если ранее особый интерес исследователи-лингвисты проявляли к авторам художественных текстов и воспринимали их как носителей

культурно-языковых ценностей, знаний, установок, то сейчас создателя текста рассматривают как человека в его способности совершать речевые поступки.

В последнее время корреляция речевых характеристик с личностными качествами индивида («каков человек, таковы его речи») приобретает все большее значение и используется в тех сферах человеческой деятельности, где необходима объективная и точная оценка не только самопрезентируемых свойств личности, но и ее скрытых потенциальных возможностей. Например, в криминалистике при создании психологического портрета обвиняемого. А также в деятельности сотрудника ГИБДД, в которой важно видеть и анализировать психологическое состояние человека, совершившего ДТП. Сотрудникам органов внутренних дел необходимо учитывать особенности психологического состояния граждан, в показаниях которых данные могут быть искажены из-за стресса или состояния аффекта.

Для того чтобы наглядно продемонстрировать особенности субъективного восприятия фактов в состоянии эмоциональной напряженности и в спокойном состоянии, мы провели ассоциативный эксперимент. Курсанты Краснодарского университета МВД России, участвующие в нем, выдавали реакции на слова-стимулы «прозрачный» и «отражать».

В спокойном состоянии на стимул «прозрачный» курсанты выдают такие реакции, как «ясный», «чистый», «идеальный», «невидимый», «бесцветный», «понятный», то есть те, которые отражают абстрактные понятия. Однако в состоянии эмоциональной напряженности на тот же стимул курсантами были выданы реакции «вода», «стекло», «воздух», «сетка», имеющие предметную отнесенность.

На стимул «отражать» курсантами в спокойном состоянии были даны такие реакции, как «образ», «действительность», «нападение», «запрещать» – существительные и глаголы с абстрактным значением. А в состоянии эмоциональной напряженности мы в очередной раз наблюдаем у курсантов реакции – существительные с предметной отнесенностью: «зеркало», «стекло», «удар», «свет», «луч».

Следовательно, если в речи человека преобладают слова с предметной отнесенностью, то значит, он находится в состоянии эмоциональной напряженности, а слова с абстрактным значением, встречающиеся в речи человека, свидетельствуют о его спокойном эмоциональном состоянии. Этот вывод соотносится с позицией В.П. Белянина, утверждающего, что «в состоянии эмоциональной напряженности люди чаще выдают реакции с предметной отнесенностью..., гораздо реже – абстрактные существительные» [1, с. 264].

В настоящее время в криминалистике большое значение придают исследованию письменной речи людей, подозреваемых в совершении преступлений, ставших его жертвами. Иногда письменный текст становится единственным источником информации об особо опасном преступнике. Его исследование, в том числе анализ языковых средств (профессионализмов, специальных терминов, жаргонизмов), а иногда и целых фрагментов текстов, например, отрывков из документов, хорошо известных автору текста по роду занятий (путевые листки водителей, накладные на перевозку грузов), позволяет сотрудникам органов внутренних дел существенно сузить круг подозреваемых.

Сложность психодиагностики письменной речи заключается в подготовленности текста, то есть сознательное использование языковых средств частично дезавуирует личность пишущего, в то время как при наличии дополнительного невербального содержания у психолога больше материала для анализа.

Нами было проанализировано письмо серийного маньяка Андрея Чикатило, опубликованное в газете «Аргументы и факты» в 1993 году, с целью выявления психологических особенностей организатора самых известных серийных убийств в СССР, действовавшего на территории Ростовской области с 1978 по 1990 годы и лишившего жизни, по различным данным, от 53 до 65 человек, включая женщин и детей.

Количественно-качественный анализ речи Чикатило дает возможность установить наличие слов, использованных им единожды, – 393. Большой словарный запас А. Чикатило указывает на высокий уровень развития у него интеллекта и памяти.

В тексте письма А. Чикатило приводит цитаты из произведений Агаты Кристи и песен Маши Распутиной, в нем преобладает книжная лексика, но при этом в одном предложении может присутствовать лексика высокая и грубая, просторечная, что свидетельствует о наличии патологии.

В письме выражено состояние обиды, автор его постоянно обращается к негативным детским воспоминаниям. В нем А. Чикатило демонстрирует умение манипулировать, пытаясь вызвать у читателей жалость, чувство вины, предпринимает попытку договориться, что следует рассматривать как проявления сильной, волевой личности.

Скорее всего, стремление А. Чикатило к доминированию, его желание принимать все решения, тогда как в отношении с равными себе он был стеснительным и робким и не мог преодолеть свои комплексы, дать волю эмоциям и получить полноценную эмоциональную разрядку, стало побудительным мотивом для совершения убийств.

Литература

1. Белянин В.П. Психолингвистика. М., 2013.

НАЦИОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНАЯ СПЕЦИФИКА ВОСПРИЯТИЯ НЕВЕРБАЛЬНЫХ СРЕДСТВ ОБЩЕНИЯ

Новосельцева В.А., Троянова Д.И.
Краснодарский университет МВД России
Краснодар, Россия

В статье рассматриваются результаты опроса иностранцев, позволяющего определить национальные различия в невербальных способах общения, а также предпринимается попытка выявления методом анкетирования особенностей восприятия наиболее распространенных жестов представителями разных народов.

Ключевые слова: *коммуникация, невербальное общение, жесты, восприятие, дистанция.*

В последние годы социальные, политические, экономические потрясения мирового масштаба способствовали небывалой миграции представителей разных народов, что в свою очередь привело к необходимости в их взаимоотношениях друг с другом. Современный мир в условиях развивающихся информационных технологий открывает новые возможности для общения людей из разных стран, для чего главным условием эффективности является понимание партнера по коммуникации.

Довольно часто люди разных национальностей не могут понять друг друга потому, что неправильно интерпретируют жесты, не соблюдают необходимую дистанцию во время разговора.

О.Я. Гойхман и Т.М. Надеина в книге «Речевая коммуникация» пишут об особенностях невербального общения у представителей разных народов, указывают на важность правильного понимания жестов в процессе речевой коммуникации: «Бывает так, что сообщение воспринимается неверно из-за того только, что оно сопровождается “противоречивыми жестами”» [1, с. 156].

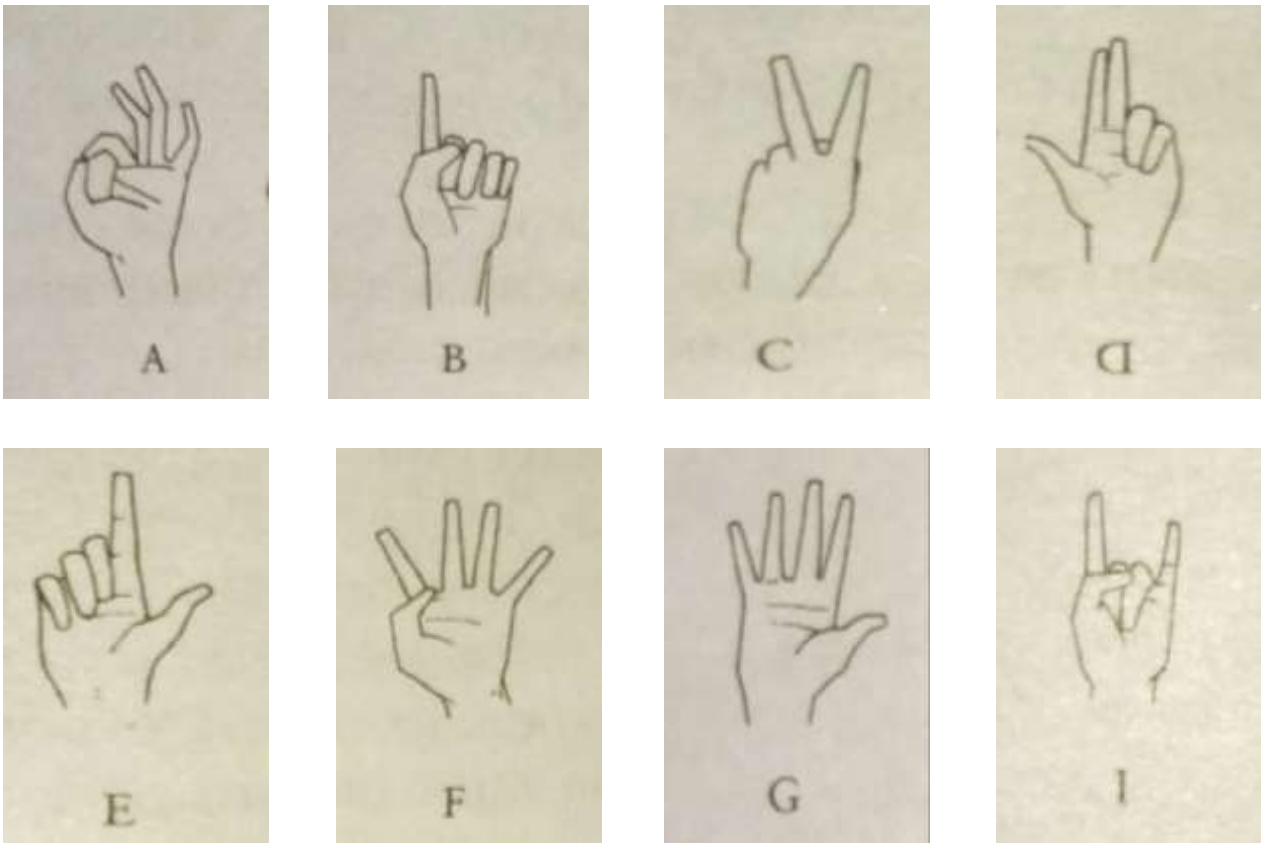
Для того чтобы выяснить, насколько велики различия в невербальных способах общения у представителей различных народов, мы провели анкетирование и опрос иностранцев

из «Рязанского гвардейского высшего воздушно-десантного ордена Суворова дважды краснознаменного командного училища имени генерала армии В.Ф. Маргелова» и «Пятигорского государственного университета». В исследовании приняли участие 7 малийцев, 26 узбеков, 2 представителя Южной Осетии, 24 – ЮАР, 24 – Никарагуа, 31 таджик, 12 киргизов, 18 арабов, 11 монголов из «Рязанского гвардейского высшего воздушно-десантного ордена Суворова дважды краснознаменного командного училища имени генерала армии В.Ф. Маргелова», 38 китайцев, 89 американцев, из которых 74 – африканцы, 18 англичан, 16 арабов, 28 казахов и 37 грузин из «Пятигорского государственного университета». Всего в анкетировании и опросе приняли участие 387 иностранцев.

На вопрос «всегда ли Вы понимаете значение жестов людей других национальностей?», 231 иностранец ответил, что чаще всего да, но есть народы, у которых жесты значительно отличаются от того, что принято у нас на родине, 156 иностранцев утверждают, что в большинстве случаев не понимают своих собеседников при невербальном общении.

На вопрос «на каком расстоянии принято разговаривать в Вашей стране?», представители Никарагуа, Мали, Узбекистана, Южной Осетии, ЮАР, Америки, Англии, Казахстана указали дистанцию от 1 до 2 метров, граждане Таджикистана, Киргизии, ОАЭ, Монголии, КНР отметили, что во время деловых переговоров нужно придерживаться дистанции в 1,5–2 метра, при дружеском общении – 0,5–1 метр.

В России рукопожатие при встрече – одна из самых распространенных форм приветствия. Однако в других странах ситуация несколько иная. На вопрос «распространены ли в Вашей стране рукопожатия, есть ли ограничения в использовании рукопожатия, на кого они распространяются?», англичане ответили, что предпочитают вместо рукопожатия слегка кивнуть головой, американцы считают рукопожатие обязательным на деловых встречах, а в бытовой сфере большого внимания этому не уделяют, в Азии рукопожатие не является традиционной формой приветствия, в Арабских странах рукопожатие распространено только среди мужчин, так как арабским женщинам запрещено его использовать.



Нами также было проведено анкетирование иностранцев с целью определения специфики восприятия самых распространенных в невербальном общении жестов представителями разных национальностей.

Жест A граждане Америки, Англии, Таджикистана, Никарагуа, Южной Осетии, Узбекистана толкуют как «окей», а Грузии, ОАЭ, Монголии – как «нуль» или «ничего», малийцы же, киргизы, казахи, китайцы – как «деньги».

Жест B у американцев и англичан ассоциируется с тем движением рук, при помощи которого в школах спрашивают разрешения что-либо сделать у учителя, в мусульманских же странах он воспринимается как символ провозглашения единобожия.

Жест C англичане, китайцы, арабы толкуют как сексуальное оскорбление, а граждане Мали, Киргизии, Казахстана, Америки, Таджикистана, Никарагуа, Южной Осетии, Узбекистана – как «победа» или «число 2».

Жест D представители Америки, Англии, Южной Осетии, Грузии, ОАЭ, Киргизии, Казахстана, КНР воспринимают как приветственный знак или просьбу подойти, обращенную к официанту, а афроамериканцы, таджики, жители Никарагуа, узбеки, малийцы толкуют как «пистолет».

Жест E китайцы толкуют как «число 8», граждане Мали, Киргизии, Казахстана, Грузии, ОАЭ, Монголии, Америки, Англии, Таджикистана, Никарагуа, Южной Осетии, Узбекистана – как «число 2».

Жест F представители всех народов, принявших участие в анкетировании, воспринимают одинаково: как «число 4».

Жест G англичане, американцы, малийцы, киргизы, казахи толкуют как «число 5», а граждане Таджикистана, Никарагуа, Южной Осетии, Узбекистана, Грузии, ОАЭ, Монголии, КНР – как «остановитесь».

Жест I жители Америки, Англии, Южной Осетии, Узбекистана, КНР воспринимают как знак превосходства, а граждане Мали, Киргизии, Казахстана, Америки, Таджикистана, Никарагуа, Грузии, ОАЭ, Монголии толкуют как «рога».

Подводя итог исследованию вопроса об особенностях невербальной коммуникации у представителей разных народов, необходимо отметить следующее: дистанция во время разговора у представителей Никарагуа, Мали, Узбекистана, Южной Осетии, ЮАР, Америки, Англии, Казахстана, по их утверждению, составляет около 2 метров, а у жителей Таджикистана, Киргизии, ОАЭ, Монголии, КНР может доходить до 0,5 метра. Граждане Никарагуа, Мали, Узбекистана, Южной Осетии, ЮАР, Америки, Англии, Казахстана, Таджикистана, Киргизии, ОАЭ, Монголии, КНР, Грузии практически все наиболее распространенные в невербальном общении жесты воспринимают по-разному.

Литература

1. Гойхман О.Я., Надеина Т.М. Речевая коммуникация. М., 2003.

СПЕЦИФИКА МАНИПУЛЯТИВНЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В ТЕКСТЕ А.Ш. ЛАВЕЯ «САТАНИНСКАЯ БИБЛИЯ»

Плотников В.В., Новосельцева В.А., Ханзиев Х.Л.
Краснодарский университет МВД России
Краснодар, Россия

В статье рассматриваются манипулятивные технологии, используемые А.Ш. ЛаВеем в деструктивном религиозном тексте «Сатанинская библия», языковые средства, служащие пропаганде сатанизма.

Ключевые слова: *деструктивный религиозный текст, манипулятивные технологии, оценочная лексика, метафора, эпитет, сравнение, антитеза, физиологические и духовные потребности.*

Религия зачастую используется как инструмент влияния на общество. А если учесть то, что сейчас в сознании современного человека происходит смешение часто прямо противоположных понятий, то можно понять, что все это способствует манипуляционному воздействию, которое при активном развитии технологий манипуляции человеческим сознанием представляет реальную угрозу сложившимся в обществе здоровым мировоззренческим представлениям и идеалам. Так как по сути своей человеческое сознание является очень уязвимым независимо от уровня интеллектуального развития личности, степени ее эмоциональности, данная уязвимость активно используется авторами деструктивных религиозных текстов с целью обогащения, подчинения себе верующих, контроля над их сознанием.

Мы исследовали так называемую сатанинскую библию, автором которой является А.Ш. ЛаВей. В этом тексте употребляются оценочная лексика, метафоры («удушливая догма», «бессмысленные догмы религий прошлого», «надменные моральные догмы», «ржавые засовы и цепи мертвых обычаев, препятствующих здравому развитию», «извращенные моральные кодексы прошлого, которые, если их прилежно исполнять, приведут к полному вымиранию человечества», «удушающие ограничения», «разрушительные моральные обузы существующего ныне больного общества») с целью принижения значимости в современном мире религиозных предписаний, выражения их неактуальности [1, с. 22-23, 39, 59]. ЛаВей также использует оценочную лексику, сравнительные обороты для выражения презрительного отношения к верующим («подставляющий же другую щеку есть трусливый пес», «прокляты богопочитатели и да будут стрижены, как овцы») [1, с. 24, 26].

Автор в тексте использует антитезу, противопоставляя религиозные нормы естественным для человека потребностям, открыто выступая против устоявшихся норм человеческого поведения, ограничивающих в совершении порицаемого и обязывающих поступать во благо себе и обществу («Христианская вера определяет семь смертных грехов: жадность, гордыня, зависть, гнев, обжорство, вожделение и леность. Сатанизм же выступает за потворство каждому из них, если это ведет к физическому, духовному и эмоциональному удовлетворению») [1, с. 34].

Антон Шандор ЛаВей сводит к абсурду и таким образом обесценивает канонические религиозные тексты, демонстрируя неестественность модели поведения, навязанной христианской моралью. Эпитеты в деструктивном религиозном тексте ЛаВея выполняют не только оценочную функцию, но и служат средством противопоставления истинного и ложного взгляда на человека, живущего по религиозным требованиям («Человечество не хочет более ждать некоей жизни после смерти, которая обещается в награду чистой и целомудренной – читай: аскетической и унылой душе») [1, с. 36].

Автор «Сатанинской библии» провозглашает сатанизм «новой религией, основанной на естественных человеческих инстинктах» [1, с. 36], «религией, принимающей человека таким, какой он есть на самом деле», призывающей человека «поступать в согласии с естественными инстинктами» [1, с. 40]. ЛаВей, понимая, что всякий человек будет стремиться к удовлетворению своих потребностей, в том числе физиологических, использует эту особенность человеческой психики для пропаганды религии, провозглашающей культ наслаждения: «сегодня, как и всегда, человеку нужно насладиться здесь и сейчас» [1, с. 41].

Абрахам Маслоу в книге «Мотивация и личность» пишет о том, что «физиологические потребности доминируют над всеми прочими. Более конкретно это означает, что основной мотивацией человека, которому в чрезвычайной степени недостает самого важного

в жизни, в первую очередь будут являться физиологические потребности, чем любые другие… Если все потребности находятся в неудовлетворенном состоянии и, следовательно, в организме начинают доминировать физиологические потребности, все остальные потребности могут попросту прекратить свое существование или быть отодвинутыми на задний план» [2, с. 69].

Однако, на наш взгляд, стремление человека к удовлетворению физиологических потребностей не должно превращать его в «еще одно животное, иногда лучшее, иногда даже худшее, чем те, кто ходит на четырех лапах, которое вследствие своего «божественного, духовного и интеллектуального развития» стало самым опасным из всех животных!» [1, с. 18]. Абрахам Маслоу также совершенно справедливо указывает на то, что «когда потребности не удовлетворены, личность остро переживает это» [2, с. 74].

И А.Ш. ЛаВей, зная об этой особенности психики человека, пишет о том, что «сатанизм одобряет действия своих последователей, когда они дают волю своим естественным желаниям. Только так можно стать полностью удовлетворенным человеком без разочарований, могущих принести вред вам и окружающим», «совершенно точно установлено, что большинство болезней имеют психосоматическую природу, которая, в свою очередь, является прямым продуктом разочарований», «расстройство наших естественных инстинктов – вот причина, ведущая к разрушению наших тел и душ» [1, с. 65-66].

ЛаВей призывает своих последователей отказаться от скромности («прокляты праведно скромные и да растоптаны они будут раздвоенными копытами»), от доброты («проклят творящий добро тем, кто скалится в ответ ему, ибо будет он презрен!»), от молитв («сатанист знает, что проку от молитв не будет – на самом деле они уменьшают шансы на успех» [1, с. 25 – 26, 29]. Он убеждает читателей в том, что именно отказ от нравственных понятий, стремление к наживе («неестественно не иметь желания получать для себя выгоду»), удовлетворению собственного эго («сатанизм, по сути дела, единственная религия, отстаивающая улучшение и поощрение эго»), будет способствовать их духовному развитию [1, с. 38, 77].

Автор религиозного текста создает у читателей ложное представление о возможности удовлетворения потребностей в духовном развитии только посредством сатанизма, придерживаясь тех правил, которые ЛаВей проповедует.

Он старается убедить читателей в том, что в другой религии (христианстве, буддизме) духовное развитие абсолютно невозможно. Так, христианскую библию ЛаВей называет «нагромождением противоречий», а христианство – «старой шляпой» [1, с. 31, 67]. Буддизм же автор «Сатанинской библии» упрекает в том, что он «проповедует разжижение человеческого эго еще до того, как человек успеет согрешить» [1, с. 76]. И все это необходимо, по мысли А.Ш. ЛеВея, для «добровольного обнищания» народа Востока и очень удобно «для власть имущих, не желающих массовых недовольств» [1, с. 76].

Духовное развитие, по мнению ЛаВея, возможно лишь при условии, что человек удовлетворяет в полной мере свои физиологические потребности, то есть питается хорошей пищей, свободен в выборе сексуальных партнеров, а также удовлетворяет свое эго, стремясь к самореализации в обществе, достижению успеха, обогащению. Если же человек покорен Богу, старается быть скромным, добрым, не проявляет жестокость к окружающим, то все это приведет его только к разочарованию и душевным страданиям.

Подводя итог исследованию вопроса о специфике манипулятивных технологий в тексте «Сатанинская библия», необходимо отметить, что пропаганда сатанизма в данном тексте основывается на знании А.Ш. ЛаВеем особенностей человеческой психики, понимании важности для человека удовлетворения физиологических и духовных потребностей. Кроме того, автор данного деструктивного религиозного текста противопоставляет сатанизму

другие религии, выражая презрительное отношение к христианству и буддизму при помощи оценочной лексики, эпитетов, метафор, сравнений.

Литература

1. ЛаВей А.Ш. Сатанинская библия. М.: Unholy Words, Inc (РЦС), 1997. URL: http://knigosite.org/library/read/80872. (дата обращения: 03.12.2016).
2. Маслоу А. Мотивация и личность. 3-е изд. СПб.: Питер, 2018.

ИЗУЧЕНИЕ ДЕТСКОЙ РЕЧИ КАК ЗАДАЧА СОВРЕМЕННОЙ ЛИНГВИСТИКИ

Пономаренко И.Н., Мищенко Г.В.
Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия

Статья посвящена определению роли лингвистов в оказании помощи детям с речевыми патологиями. Приводятся различные классификации расстройств детской речи. Обосновывается необходимость изучения вопросов онтолингвистики в сфере проблем общего языкознания.

Ключевые слова: *онтолингвистика, детская речь, речевые нарушения и патологии.*

В лингвистике традиционно выделяют три научные парадигмы: сравнительно-историческую, системно-структурную и, наконец, антропоцентрическую, в рамках которой интересы исследователя «переключаются с объектов познания на субъект, т. е. анализируется человек в языке и язык в человеке» [4, с. 6]. Идея антропоцентричности языка является ключевой на современном этапе, в связи с чем в языкознании выделяется ряд новых научных направлений. Одно из них – онтолингвистика, объектом изучения которой является речевая деятельность ребенка, а предметом –особенности освоения детьми родного языка. Таким образом, исследование детской речи входит в сферу научных интересов не только психологов, дефектологов, врачей, но и лингвистов.

Известно, что дети осваивают родной язык к четырем годам. Если же происходит отклонение от нормы, принятой в данной языковой среде, можно говорить о нарушении освоения языка. Важно отметить, что процесс становления речи является многофакторным и помощь детям с речевыми нарушениями должна носить индивидуальный характер.

Сегодня можно определить вид патологии речи, опираясь только на данные медицины и дефектологии. Л.О. Бадалян следующим образом классифицирует речевые расстройства:

1. *Речевые нарушения, связанные с органическим поражением центральной нервной системы:*

– алалии;

– афазии;

– дизартрии;

– речевые нарушения, связанные с функциональными изменениями ЦНС: заикание, мутизм и сурдомутизм.

2. *Речевые нарушения, связанные с анатомическими дефектами строения артикуляционного аппарата*:

– механические дислалии;

– ринолалалия.

3. *Задержки речевого развития различного происхождения* (при недоношенности, при тяжелых заболеваниях внутренних органов, педагогической запущенности и т.д.) [5, с. 34].

В основе данной классификации лежат медицинские аспекты изучения речевых нарушений.

Существует также другая дифференциация нарушений речи – психолого-педагогическая классификация Р.Е. Левиной. Данный подход ориентирован на структурные и функциональные компоненты речи, соотношение видов речевой деятельности. Здесь выделяют два вида:

1. *Нарушения средств общения:*

– фонетическое недоразвитие речи (ФНР);

– фонетико-фонематическое недоразвитие речи (ФФНР);

– общее недоразвитие речи (ОНР).

2. *Нарушения в применении средств общения – заикание* [6, с. 9].

Эта классификация используется в основном специалистами в области дефектологии.

Однако существуют ситуации, когда речевые расстройства вызваны иными причинами. Бывает, что ребенок не имеет органических или функциональных нарушений, но испытывает трудности с освоением отдельных элементов языковых уровней. В таком случае, по нашему мнению, логично обратиться за помощью к лингвисту, который владеет методикой оказания помощи в освоении языка в детском возрасте, а также может квалифицированно определить, какой уровень языковой системы вызывает у ребенка наибольшие затруднения.

Так, согласно Т.И. Зубковой, существуют отклонения в освоении грамматики: некоторые дети понимают основы морфологии еще до того, как начинают строить двусловные высказывания; другие же дети, наоборот, конструируют многокомпонентные предложения, содержащие грамматические ошибки [2, т. 3, с. 17–19]. Исходя из этого, мы считаем, что необходимо разработать собственно лингвистическую (онтолингвистическую) классификацию речевых расстройств ребенка, а также обозначить роль лингвистов в оказании помощи детям с речевыми нарушениями.

Мы уверены, что языкознание способно решать и другие задачи, связанные с детской речью. По мнению С.Н. Цейтлин, лингвистика способна также помочь детям-иностранцам, осваивающим русский язык.

Кроме того, С.Н. Цейтлин обращает внимание на необходимость изучения детской речи в аспекте общей лингвистики. Исследователь считает, что «онтолингвистика объясняет, почему данный язык (как он явлен нам в речевой деятельности соответствующего этноязыкового коллектива) обладает данной структурой, а во-вторых, описывает, как, за счет и в результате чего он эту структуру приобрел» [7, с. 42]. Р.О. Якобсон также утверждал, что «в основе онтогенетического формирования языка и в его историческом развитии лежат одни и те же механизмы» [3, с. 221]. Таким образом, изучение онтогенеза речи дает возможность познать структуру и эволюцию языковой системы.

Углубленное изучение детской речи сможет дать ответы на следующие вопросы: *Языковое знание является врожденным или приобретенным в процессе научения? Существуют ли четко выделяемые стадии усвоения языка? Есть ли общие черты у всех детей, овладевающих родным языком, или это бесконечная цепь индивидуальных вариаций?* [1].

В заключение хочется отметить, что процесс овладения языком очень сложен. Он включает в себя не только знание языковых единиц, но и умение их комбинировать и использовать. Большое количество детей, которые приходят в школу, неправильно выстраивают предложения, допускают грамматические и речевые ошибки. Мы разделяем точку зрения С.Н. Цейтлин и считаем, что «преимущество педагога, который хочет помочь ребенку освоить язык и способен при этом опереться на знание того, каковы закономерности этого освоения в естественной ситуации, перед тем, который этого знания не имеет, в том,

что первый скорее может выбрать путь, ведущий к успеху» [7, с. 39]. Хотелось бы также привести слова Р.О. Якобсона, который считал, что «лингвистика должна заниматься языком во всех его проявлениях» [3, с. 17], и еще раз подчеркнуть важность изучения проблем онтолингвистики в общем контексте актуальной лингвистики.

Литература

1. Воейкова М.Д. Источники знаний о детской речи. URL: https://de.coursera.org/lecture/psikholingvistika/istochniki-znanii-o-dietskoi-riechi-vg5L9 (Дата обращения 18.03.2020).
2. Зубкова Т.И. Об одной стратегии языкового развития // Международная конференция «Ребенок в современном мире». СПб., 1993. Т. 3.
3. Лепская Н.И. Язык ребенка: онтогенез речевой коммуникации. М.: РГГУ, 2017. 313 с.
4. Маслова В.А. Лингвокультурология: Пособие для студентов высших учебных заведений. М.: Академия, 2001. 208 с.
5. Степаненко Д.Г., Сагутдинова Э.Ш. О классификациях нарушений речи в детском возрасте // Клиническая медицина. 2010. № 2. С. 32–43.
6. Филичева Т.Б., Чевелева Н.А., Чиркина Г.В. Основы логопедии: Учеб. пос. для студентов педагогических институтов по специальности «Педагогика и психология (дошк.)». М.: Просвещение, 1989.
7. Цейтлин С.Н. Зачем изучать речь ребенка? // Вестник Герценовского университета. 2010. № 10 (84). С. 39–44.

АКТУАЛЬНЫЙ РЕКЛАМНЫЙ СЛОГАН КАК ПРОДУКТ СИТУАТИВНОГО МАРКЕТИНГА

Пономаренко И.Н., Ушакова Д.Н.
Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия

Статья посвящена новому направлению рекламной деятельности, связанному с ситуативным маркетингом. В ней анализируются рекламные слоганы, соотнесенные с актуальными социальными и политическими событиями в России.

Ключевые слова: *рекламный слоган, ситуативный маркетинг, языковая игра.*

Давно не нуждается в доказательствах утверждение, что реклама в современном мире оказывает социальное, культурное, психологическое и иное влияние на потенциальных потребителей. Она воздействует на мысли и формирует поведение человека не только в сфере потребления, но и в других областях жизни. Востребованная как в социальной, так и в бытовой сфере, реклама настойчиво навязывается потребителям определенные взгляды и образ жизни.

Сегодня рекламный бизнес – это целая индустрия, и его нельзя недооценивать. Крупные бренды имеют целые PR-отделы, которые занимаются размещением рекламы в социальных сетях, сотрудничеством с блогерами, дизайнерами, работают над именем бренда и т. п. В плотном контент-плане рекламщиков, где каждая публикация, каждая акция и предложение продуманы и расписаны на несколько месяцев вперед, находится место для быстрого ответа на социальные, политические и культурные события в жизни страны. Такое направление рекламной деятельности носит название «ситуативный маркетинг».

Целью нашего исследования является анализ актуальных рекламных текстов, рассмотренных в аспекте ситуативного маркетинга. Мы ставим перед собой определенные задачи.

Во-первых, на конкретных примерах рассмотреть, каким образом в рекламе обыгрываются социальные события. Во-вторых, сделать вывод об успешности рекламных слоганов для формирования положительного имиджа бренда.

Ситуативный маркетинг – относительно новый термин, под которым мы понимаем оперативную ответную реакцию бренда на значительные события в жизни страны, отраженные в рекламных кампаниях. В таких случаях бренд не тратит усилия на то, чтобы сформировать информационный повод, он использует громкую и обсуждаемую ситуацию. Это быстрый способ привлечения большего количества клиентов.

Рекламные кампании в рамках ситуативного маркетинга – это не просто развлечение, это масштабное действие, которое влияет на рост или спад объемов продаж и репутацию бренда. Следует учесть, что далеко не всегда реакция на различные события в жизни общества, отраженные в рекламных текстах, положительно влияет на имидж компании.

Рекламные тексты, созданные под влиянием какой-либо «громкой» и обсуждаемой ситуации, как правило, характеризуются наличием повышенной экспрессии, и языковая игра – один из способов её выражения.

Известно, что термин «языковая игра» впервые был введен австрийским философом Л. Витгенштейном. По его мнению, вся человеческая речевая деятельность, и даже неречевая деятельность, представляют собой совокупность игр. Согласно его теории, языковая игра в рекламе выстраивается по определенной модели связи бренда с потребителями: это «язык, переплетенный с действиями» [2, с. 83].

В современной лингвистике термин «языковая игра» определяется по-разному. Так, И.А. Книгин в своем словаре указывает на специфическое употребление языковых единиц, осознанное говорящим в функциональном отношении, т. е. соотнесенное со сферой общения. Языковая игра связана с активностью языковой личности и способностью креативно применять лингвистические знания. Этот игровой прием используется в первую очередь для привлечения внимания. Использование приема языковой игры в создании рекламных текстов обеспечивает их оригинальность и становится неким залогом их успеха [4, с. 50].

Для Г.В. Пономаревой языковая игра в рекламе есть «средство для реализации попытки доминирования в социуме и воздействия на него, доминирования в процессе коммуникации» [5, с. 9]. Ученый также говорит о манипулятивной функции рекламы, суть которой составляет намеренное «…манипулирование сознанием адресата в процессе… коммуникации» [там же, с. 49].

Рекламный текст, содержащий в себе языковую игру, предназначен для такого потребителя, который при определенном уровне интеллекта, социокультурной и социополитической адаптированности может «принять правила игры». Этот «настрой на игру» является основным условием, главным критерием, «жесткой рамкой, внутри которой только и возможен сам ее [игры] процесс» [1, с. 50].

Разновидностью языковой игры является каламбур. В.З. Санников объясняет каламбур как «шутку, основанную на смысловом объединении в одном контексте разных значений одного слова (или словосочетания), сходных по звучанию, или синонимов или антонимов» [6, с. 143]. Другими словами, каламбур – необычное явление, а потому и запоминающееся. Именно в этом и состоит главная причина его активного использования в рекламных кампаниях.

Таким образом, мы можем говорить о том, что языковая игра создает особую модель языковой действительности, т. е. ирреальность. У нее есть определенные правила, которым следуют две играющие стороны: автор, игра и её реципиент, который в процессе отгадывания смыслов становится соавтором данного коммуникативного процесса.

В качестве материала для исследования мы взяли самые популярные рекламные слоганы брендов, решивших отреагировать на различные политические и социокультурные события в жизни страны в 2019–2020 гг.

Так, например, авиакомпания S7 на некоторое время взяла себе название «Сибирь», объясняя это так: «Летом 2019 года лесные пожары в Сибири распространились на миллионы гектаров. Мы не смогли оставаться в стороне, ведь Сибирь − родина нашей авиакомпании. В августе мы запустили инициативу по восполнению лесов в Сибири и поставили цель − собрать средства для посадки 1 000 000 деревьев, вернув на время сбора свое историческое название − «Авиакомпания “Сибирь”» [7]. Подобные рекламные акции достойно представляю отечественный маркетинг. В таком расширенном слогане демонстрируется и память о родине, и забота о природе. А ведь «экология» и «осознанность» / «осознанное потребление» – ключевые слова и направления в маркетинговых кампаниях ушедшего 2019 и нынешнего 2020 года. В этом примере социокультурный контекст используется для рекламы добрых дел и благородных поступков. Он побуждает действовать во имя чего-либо значимого для всего общества, подает пример для подражания, призывает думать о благодарности.

Но, к сожалению, есть и неудачные примеры рекламных текстов в рамках ситуативного маркетинга. Рассмотрим несколько слоганов брендов, решивших отреагировать на политическую ситуацию 15 января 2020 г. в России – отставку действующего кабинета министров РФ.

Несколько компаний, связанных с общепитом и продуктами, мгновенно отреагировало на новость. Сеть ресторанов быстрого питания Burger King 15 января организовала акцию со скидкой на корпоративные заказы со слоганом «Господа, пора нам уходить в доставку!». «Уходить в отставку» меняется на «уходить в доставку», где парономазия служит средством создания каламбура для привлечения внимания.

А в длинном слогане из поста торговой сети «Красное и Белое» мы видим: «Специально для вас мы каждый день распускаем цены, чтобы вы могли спокойно уйти в отставку от работы и проблем. А не раз в 20 лет». Этим слоганом сопровождалась также акция со скидкой по промокоду «otstavka». «Снижаем цены» не случайно заменено на «распускаем цены», а «уйти от проблем» расширено до «уйти в отставку от работы и проблем». В таком рекламном тексте происходит столкновение смыслов, аллюзийную основу которых сможет оценить адресат, осведомленный о последних политических событиях.

Подобным способом воспользовался и маркетплейс AliExpress в своих российских социальных сетях. Один из постов 15 января гласил: «Самое время обновить корзину. Удалить старые товары и добавить новые… и заказать свитер, который не распустится». Рекламщики явно намекали на роспуск кабинета министров, но понять это мог только человек, принимающий правила языковой игры.

Бренд средств контрацепции Vizit тоже не остался в стороне от новости, казалось бы, далекой и совершенно не совместимой с товарами производителя. Рекламщики бренда опубликовал в социальных сетях постер со слоганом: «Команда по спасению членов нового Правительства». На нем изображены упаковки, «одетые» в деловые костюмы с галстуками. Каждая пачка подписана по-своему: «Ставит вопрос ребром» или «Расставит все точки в спорах» и т. д. Для такого рода товаров рекламные слоганы всегда содержат в себе подтекст и языковую игру. Политическая ситуация в стране лишь позволила копирайтерам бренда блеснуть каламбуром, ведь дизайн упаковок остался неизменным. Тем не менее, этот пост был одним из самых обсуждаемых в социальной сети бренда, а в комментариях появились вопросы о том, где приобрести данный товар [3].

Важно отметить, что эффект ситуативного маркетинга не может быть долговременным. Вербальная реакция на громкую ситуацию нужна бренду только для того, чтобы под-

нять просмотры в социальных сетях для увеличения продаж. Однако непродуманный ситуативный маркетинг способен сыграть с брендами и злую шутку, отрицательно повлияв на их репутацию. Ситуативный маркетинг тем и опасен, что никто не знает, как на очередную рекламную акцию с актуальным рекламным слоганом отреагируют потребители.

Менеджеры всех приведенных выше брендов в своих комментариях к этим рекламным кампаниям утверждают, что потребители положительно отреагировали на такую языковую игру. Хотя промокодами воспользовались люди независимо от своего отношения к политической ситуации в России. В то же время отметим, что думающие потребители понимают, что изменения в политической ситуации Российской Федерации не вполне этично связывать с рекламой еды или бытовых товаров. Подобные рекламные тексты мы считаем неоправданно легкомысленными.

Итак, не каждый информационные повод должен использоваться в рамках в концепции ситуативного маркетинга. Мы выявили следующие принципы реализации успешных рекламных текстов: во-первых, слогану следует не быть пошлым, а наоборот, иметь положительную коннотацию, даже при использовании языковой игры, в частности каламбура. Во-вторых, текст необходимо сделать понятным для аудитории. В-третьих, рекламный слоган должен быть этически уместен, отвечать актуальному событию и не выбиваться из общей концепции бренда.

Литература

1. Блинова М.П., Пономаренко И.Н. Языковая игра в постмодернистском дискурсе // Культурная жизнь Юга России. 2012. Вып. № 2. С. 49–51.
2. Витгенштейн Л. Философские исследования // Новое в зарубежной лингвистике. М., 1985. Вып. XVI. 83 с.
3. Житкова В., Мельникова К., Гайсина И. «Дать народу повод поржать»: как бренды используют хайп вокруг отставки правительства. Forbes, 2020. URL: https://www.forbes.ru/karera-i-svoy-biznes/391371-dat-narodu-povod-porzhat-kak-brendy-ispolzuyut-hayp-vokrug-otstavki (дата обращения: 18.03.2020).
4. Книгин И.А. Словарь литературоведческих терминов. Саратов, 2006.
5. Пономарева Г.В. Каламбур как форма реализации языковой игры в англоязычной персуазивной коммуникации в аспекте перевода: автореф. дис. … канд. филол. наук: 10.02.19: защищена 29.04.2009. Краснодар, 2009.
6. Санников В.З. Русский язык в зеркале Языковой игры. М., 1999.
7. Сибирь – это мы! URL: https://www.s7.ru/ru/siberia/ (дата обращения: 10.03.2020).

ПРЕЦЕДЕНТНЫЕ ТЕКСТЫ КАК СВИДЕТЕЛЬСТВА КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИИ ПОНЯТИЯ «ВРЕМЯ» (90-е годы XX века) В СОВРЕМЕННОМ МЕДИЙНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

Приймак А.Ю., Исаева Л.А.
Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия

В статье рассмотрены некоторые прецедентные тексты, использование которых в современном медийном пространстве свдетельствует о концептуализации понятия «время», ассоциированного с эпохой 1990-х годов.

Ключевые слова: *прецедентные тексты, понятие «время», концептуализация, мем.*

Для изучения процесса фиксации действительности в языке важным этапом стало введение понятия языковой картины мира (индивидуальной и коллективной), которая понимается как отражённый средствами языка образ осознания реальности, модель интегрального знания о концептуальной системе представлений, репрезентуемых языком [1, с. 2]. При исследовании проблемы отражения реальности в человеческом языке обычно исходят из простой триады: окружающая действительность (реальный мир), отражение этой действительности в мозгу человека (индивидуальная картина мира) и выражение результатов этого отражения в языке (языковая картина мира) [17].

И индивидуальная, и коллективная картины мира являются трансформирующимися образованиями. При обретении некоторого опыта, накапливаемого в течение жизни, индивид переводит его в систему концептов, которая непрерывно перепроверяется, модифицируется и усложняется [3].

В современных лингвокультурологических исследованиях под концептами понимаются идеальные объекты, отражающие определенные культурно-ценностные представления человека о действительном мире. Концепты создаются в процессе познания мира, при этом они отражают и обобщают человеческий опыт и действительность. Выделяют разные виды концептов (интернациональные, идиоэтнические, социальные, групповые, индивидуально-личностные [1]; вербализуемые и скрытые [11, с. 28]; обиходные, научные и художественные [12] и др.), среди которых особого внимания заслуживают концепты культурные: «В лингвокультурологии же [исследователи обращаются] к общекультурным концептам, отражающим специфику национального сознания» [18]. Культурные концепты, в отличие от индивидуальных, тесным образом связаны с мыслительными и речевыми структурами не отдельного индивида, а коллектива, объединенного общим историческим прошлым.

Проблемы концептуализации относятся к наиболее обсуждаемым в современной лингвистике. Под концептуализацией в данной работе понимается процесс приобретения значимыми для данного культурного сообщества понятиями устойчивых смысловых приращений, актуальных для носителей языка. Концептуализация – одна из тенденций языкового осмысления, способ придать тому или иному значимому явлению лаконичную, но в то же время объёмную форму.

Понятие «время» регулярно концептуализируется в языке как философская категория, как эпоха, а «90-е годы XX века» – одна из реализаций концепта «время». Обратимся к исследованию этого фрагмента языковой картины мира русского общества конца XX – начала XXI веков.

Концептуализация этого понятия регулярно происходит в медийном пространстве, из которого извлекались разножанровые тексты, которые послужили материалом для настоящего исследования.

Рассмотрим одно из свидетельств концептуализации указанного понятия в сознании носителя языка – использование прецедентных текстов, ассоциируемых с той эпохой, в современных медиа-источниках. Термин «прецедентность» (от лат. praecedens – «случай, имевший ранее место и служащий примером или оправданием для последующих случаев подобного рода») был предложен и теоретически обоснован в 80-е годы XX столетия Ю.Н. Карауловым, который впервые упомянул понятие «прецедентный текст», понимая под ним тексты, «1) значимые для той или иной личности в познавательном и эмоциональном отношении, 2) имеющие «сверхличностный характер», т.е. хорошо известные широкому окружению данной личности, включая её предшественников и современников, и, наконец, такие, 3) обращение к которым возобновляется неоднократно в дискурсе данной языковой личности». Вслед за Ю.Н. Карауловым, мы относим понятие прецедентности не только к художественным текстам, но и к явлениям культуры, в т. ч. и массовой [4].

Для данного исследования были привлечены современные медийные тексты: песни (8), Интернет-мемы (4), рекламные слоганы (4), материалы ТВ-шоу (2). В результате удалось выявить несколько наиболее часто встречающихся текстов, созданных в 1990-е годы (будем понимать этот отрезок времени в более расширенном контексте – конец 80-х – начало 2000-х). Видимо, именно они вызывают наиболее понятные современным носителям языка ассоциативные смысловые приращения, то есть можно говорить о процессе их прецедентизации.

1. Песня «Выпьем за любовь» Игоря Николаева, 1995 год [9].

Неожиданно актуализировался интерес к дискографии И. Николаева в социальных сетях среди молодёжной аудитории в 2016 году. Его старая лирическая песня «Выпьем за любовь» вдруг стала ярким прецедентным феноменом и даже в ряде случаев преобразовалась в интернет-мемы. Началось это с обнародования личного фото певца в бане с кружкой пива, которое шуточно подписали «Выпьем за любовь». Впоследствии вышли различные интернет-шутки с изменёнными формулировками («Твоё лицо, когда ты выпил за любовь» (рис. 1), «Что следует сделать, когда уже не надо лишних слов?» (рис. 2), «Как определить, что ты выпил за любовь…» (рис. 3) и т. п.), «Выпьем за любовь» даже стало шуточным девизом для одной из липецких свадеб (рис. 4). Николаеву приписались и строки из других его песен, содержащих упоминание об употреблении алкоголя («Малиновое вино» [10]).



Рисунок 1.



Рисунок 2.



Рисунок 3.



Рисунок 4.

«Мем» просуществовал долго, сделав текст Николаева прецедентным для представителей российского социума второй половины 2010-х годов в целом. Свою актуальность он не теряет даже в 2020 году: 05.02.2020 Николаева пригласили в ТВ-шоу «Вечерний Ургант», придумав для гостя игру под названием «Что я выпил за любовь?» [19].

Мода на «Выпьем за любовь» отразилась и в музыкальном творчестве: создаётся современный ремейк песни совместно с певицей Эмма М, появляются содержательно не связанные композиции молодых исполнителей с идентичным названием («Выпьем за любовь»

Code 25, Komy Ray [21], «Выпьем за любовь» Sunch feat. Touch [24]).

2. Песня и клип «Розовый фламинго» Алёны Свиридовой, 1994 год [16].

Данный текст, «культовый» для своего времени, достаточно часто стал повторяться и в современной массовой культуре. Любопытно обыграна песня в рекламе смартфонов компании «Связной» 2019 года: в качестве заставки звучит отрывок из песни, съёмка произведена с использованием розовой подсветки, на актрисе розовая куртка – всё это отсылает к «гламурному» песенному образу фламинго, знакомому аудитории среднего возраста и, видимо, узнаваемому как примета 90-х более молодыми потребителями рекламируемой продукции.

Встречается словосочетание «розовый фламинго» в названиях и содержании песен современных молодёжных исполнителей, становясь неким образом, метафорой: «Розовый фламинго» Snowzilla, Maika'i [25], «Розовый фламинго» Эмая [20], «Розовый фламинго» Nigel' [2], «Розовый фламинго» Tony Dex feat. Gilson [26] (2019).

3. «Крошка моя» группы «Руки вверх» (Сергей Жуков) 1998 года [2].

Не спадает интерес и к творчеству группы «Руки вверх», солистом которой является Сергей Жуков, первые песни этого коллектива вышли и стали хитами в конце девяностых годов. Творчество группы часто воспринимается как цельный объект, ведь мелодика и ритмика песен похожа. В современных медиа можно встретить разные тексты С. Жукова как прецеденты, но наиболее частотно употребление трека «Крошка моя».

Для рекламы сети магазинов обуви «Zenden» [7] текст песни был оригинально трансформирован, обыгрывается и название группы «Руки вверх» как прецедент: «Все руки вверх, а ноги − в обувь Zenden».

В рекламе аукциона подержанных автомобилей CarPrice [6] остаётся лишь мотив песни и игра самого солиста в видеоролике: акцент сделан на визуальный ряд, а мотивы песен группы «Руки вверх», как предполагается, и без текста узнаются зрителем.

4. «Серые глаза» Ирины Салтыковой 1995 года [15].

Хит И. Салтыковой как один из символов времени также начал актуализироваться в медиа. Например, именно под эту песню делает в мае 2020 года рекламу призов в ретростиле известный блогер Анастасия Ивлеева в своём Instgram-аккаунте [8]: под ритмичную дискотечную музыку «Серые глаза» блогер танцует в винтажном облике.

В прошлом (2019) году выпустила сингл-ремейк на песню дочь артистки А. Салтыкова [14].

5. «Boys», Sabrina, 1988 [23].

В апреле 2020 года на ТК «Пятница» вышло развлекательное шоу «БОЙ С ГЁРЛС» [13], название и музыкальная заставка которой перекликается с песней певицы Sabrina «Boys» 1987 года [23]. Песня относится к ещё более раннему временному периоду (ср. с анализируемым выше) – это конец 80-х, эпоха диско. Но зарубежное диско активно врывается в русскую культуру и продолжает быть популярным в России и позже, в начале девяностых. В припеве оригинальной песни повторяются слова «Boys, boys, boys» («Мальчики, мальчики, мальчики», перевод наш. – А.П.), в заставке шоу они изменены на «Boys, boys, girls» («Мальчики, мальчики, девочки», перевод наш. – А.П.) – появляются девушки, т. к. идея передачи состоит в соревновании парней и девушек.

Итак, в рассмотренных текстах встречается употребление данных пяти прецедентов со следующей частотностью: «Выпьем за любовь» – 8, «Розовый фламинго» – 5, «Крошка моя» – 2, «Серые глаза» – 2, «Boys» – 1. Таким образом, наиболее частотно употребление текстов И. Николаева и А. Свиридовой, причём текст «Выпьем за любовь» был наиболее актуален в 2016-2018 гг., а «Розовый фламинго» – в 2019 г.

При использовании этих когда-то очень популярных песен (их текстов, музыкальных

особенностей, визуального ряда, имен исполнителей и названий групп) в новую эпоху актуализируется образ 90-х годов, каким он концептуализировался в массовом сознании: с некоторой сентиментальностью, подкрепленной алкоголем, несколько пошловатой «гламурностью», наивным эпатажем, тяготением к зарубежной «красивости». Все эти признаки, хорошо считываемые современными людьми, видимо, не вызывают у них отрицательных реакций, поскольку, по оценкам опытных создателей рекламы, прецедентность такого рода способствует формированию положительного образа рекламируемого товара.

Исследование этого небольшого фрагмента современной языковой картины мира показало, что даже на примере маргинального языкового материала можно отчётливо проследить тенденцию к концептуализации понятия «90-х гг. XX в». Тяготение к такой винтажной прецедентности в медийных текстах последних лет (конца 2010-х гг.) является свидетельством повышения интереса к этой эпохе. Повторяемость тех или иных прецедентов свидетельствует:

– о тенденции к концептуализации (причем в целом положительной, хотя и несколько иронически окрашенной) понятия «90-е годы» в сознании современных носителей языка;

– о приобретении песенными текстами, отражающими узнаваемые концептуализированные признаки времени, черт прецедентности.

Литература

1. Алефиренко Н.Ф. Лингвокультурология. Ценностно-смысловое пространство языка. М.: Флинта, 2010 288 с.
2. Жуков С. (гр. "Руки вверх"). Крошка моя [Аудиозапись] Дата создания: 1998 г. Взято из социальной сети "Вконтакте". URL: https://vk.com/audios139473967?q=крошка%20моя (дата обращения: 5. 04. 2020).
3. Казаченко О.В. Концепт "время" в русской языковой картине мира: новые перспективы развития // Вестник Московского государственного областного университета (электронный журнал). М., 2015. № 2. URL: www.evestnik-mgou.ru (дата обращения: 20. 03. 2020).
4. Караулов Ю.Н. Русский язык и языковая личность. М., 1987.
5. Ладо Р. Лингвистика поверх границ культур // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. XXV: Контрастивная лингвистика. М., 1989. С. 46.
6. Музыка из рекламы CarPrice - А я продал машину в Карпрайс (Сергей Жуков) (Россия) (2017)/ [Электронный ресурс, Текст, Видеозапись]. URL: https://muizre.ru/dir/1389-1-0-7341 (дата обращения: 5. 04. 2020).
7. Музыка из рекламы Zenden - Ноги в ZENDEN (Сергей Жуков) (Россия) (2019)/ [Электронный ресурс, Текст, Видеозапись]. URL: https://muizre.ru/dir/1543-1-0-8754 (дата обращения: 5. 04. 2020).
8. Настя Ивлеева − кавер на Ирину Салтыкову (оригинал рекламы − https://www.instagram.com/_agentgirl_/) / [Видеозапись] Дата создания: 2020 г. Взято с портала "Яндекс. Видео". URL: https://yandex.ru/video/preview/?filmId=10789749752 510369201&text=инстаграм%20ивлеева%20призы%20салтыкова&path=wizard&parent-reqid=1590783687571730-698995418562941209100244-prestable-app-host-sas-web-yp-177&redircnt=1590783761.1 (дата обращения: 06. 04. 2020).
9. Николаев И. Выпьем за любовь/ [Аудиозапись] Дата создания: 1995 г. Взято из социальной сети "Вконтакте". URL: https://vk.com/audios139473967?q=выпьем%20за%20любовь& section=all (дата обращения: 5. 04. 2020).
10. Николаев И. Малиновое вино [Аудиозапись] Дата создания: 1994 г. Взято из социальной сети "Вконтакте". URL: https://vk.com/audios139473967?q=малиновое%20вино&

section= recoms (дата обращения: 3. 04. 2020).
11. Пономарева Е.Ю. Концептуальная оппозиция «Жизнь − Смерть» в поэтическом дискурсе (на материале поэзии Д. Томаса и В. Брюсова): автореф. ... дис. канд. филол. наук: 10.02.20. Тюмень, 2008 22 с.
12. Попова З.Д., Стернин И.А. Когнитивная лингвистика. М.: АСТ: Восток-Запад, 2010. 314 с.
13. Премьера шоу «БОЙ С ГЁРЛС». Гудков против Варнавы/ [Видеозапись] Дата создания: 2020 г. Взято с портала YouTube. URL: https://www.youtube.com/watch?v=yUJ7VM-guDE (дата обращения: 6. 04. 2020).
14. Салтыкова А. Серые глаза/ [Аудиозапись] Дата создания: 2019 г. Взято из социальной сети "Вконтакте". URL: https: https://vk.com/audios139473967?q=серые%20глаза%20салтыкова (дата обращения: 6. 04. 2020).
15. Салтыкова И. Серые глаза/ [Аудиозапись] Дата создания: 1995 г. Взято из социальной сети "Вконтакте". URL: https://vk.com/audios139473967?q=серые%20глаза%20салтыкова (дата обращения: 6. 04. 2020).
16. Свиридова А. Розовый фламинго/ [Видеозапись] Дата создания: 1994 г. Взято с портала YouTube. URL: https://www.youtube.com/watch?v=RrlbRBgOjV4 (дата обращения: 5.04.2020).
17. Серебренников Б.А. Как происходит отражение картины мира в языке? // Роль человеческого фактора в языке: Язык и картина мира. М.: Наука, 1988. С. 87-107.
18. Суржанская Ю.В. Индивидуальные и культурные концепты: общее и различное // Электронный ресурс: URL: https://cyberleninka.ru/article/n/individualnye-i-kulturnye-kontsepty-obschee-i-razlichnoe (дата обращения: 29. 03. 2020).
19. Что я выпил за любовь? / Фрагмент из выпуска ТВ-шоу «Вечерний Ургант» [Видеофайл] // Взято с портала YouTube. 05.02.2020. URL: https://yandex.ru/video/preview/?filmId=5490443921119294400&text=ургант%20николаев%20выпьем%20за%20любовь&path=wizard&parent-reqid=1589799540145352-805530251787193369001 25-production-app-host-sas-web-yp-63&redircnt=1589799571.1 (дата обращения: 5. 04. 2020).
20. Эмай. Розовый фламинго [Аудиозапись] Дата создания: 2019 г. Взято из социальной сети "Вконтакте". URL: https://vk.com/audios139473967?q=эмай&z=audio_playlist-2000711204_ 5711204%2Fe62224be3757118ccc (дата обращения: 5. 04. 2020).
21. Code 25, Komi Ray. Выпьем за любовь [Аудиозапись] Дата создания: 2018 г. Взято из социальной сети "Вконтакте". URL: https://vk.com/audios139473967?q=выпьем%20за%20любовь&section=playlists (дата обращения: 5. 04. 2020).
22. Nigel'. Розовый фламинго/ [Аудиозапись] Дата создания: 2019 г. Взято из социальной сети «Вконтакте». URL: https://vk.com/audios139473967?section=playlists (дата обращения: 5. 04. 2020).
23. Sabrina. Boys/ [Аудиозапись] Дата создания: 1988 г. Взято из социальной сети "Вконтакте". URL: https://vk.com/audios139473967?q=sabrina%20boys (дата обращения: 6.04.2020).
24. Sanch feat. Touch. Выпьем за любовь [Аудиозапись] Дата создания: 2019 г. Взято из социальной сети "Вконтакте". URL: https://vk.com/audios139473967?q=выпьем%20за%20любовь&section=playlists (дата обращения: 5. 04. 2020).
25. Snowzilla, Maika'i. Розовый фламинго [Аудиозапись] Дата создания: 2019 г. URL: https://vk.com/audios139473967?section=playlists (дата обращения: 5. 04. 2020).
26. Tony Dex feat. Gilson. Розовый фламинго/ [Аудиозапись] Дата создания: 2019 г. Взято из социальной сети "Вконтакте". URL: https://vk.com/audios139473967?q =эмай&z=audio_playlist-2000711204_5711204%2Fe62224be3757118ccc (дата обращения: 5. 04. 2020).

ОСОБЕННОСТИ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ КАТЕГОРИИ ВРЕМЕНИ В РОМАНЕ-ЭПОПЕЕ М. ШОЛОХОВА «ТИХИЙ ДОН»

Ростова А.В., Крыжановская В.А.
Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия

В статье рассматриваются способы репрезентации категории «время» во фразеологических единицах романа-эпопеи М.Шолохова «Тихий Дон». Выявляются устойчивые выражения, относящиеся к ядру поля художественного времени и его периферии, а также описываются стилистически неоднородные элементы.

Ключевые слова: *категория времени, время, «Тихий Дон», фразеологизм, фразеологическое поле, ядро, периферия.*

Текст как объект лингвистических исследований имеет систему категорий. Время – одна из универсальных составляющих структуры текста вообще и художественного в частности. «Ни одно художественное произведение не существует в пространственно-временном вакууме. В нем всегда так или иначе присутствуют время и пространство» [3].

Цель исследования заключается в анализе временной организации художественного текста и выявлении особенностей репрезентации категории времени, отражающих как национально-культурное, так и индивидуально-авторское восприятие.

Временная организация романа «Тихий Дон» М. Шолохова представляет интерес на всех языковых уровнях, в частности на фразеологическом. Исследование устойчивых сочетаний дает возможность выявить ценностные приоритеты рассматриваемой культуры, особенности национального характера народа, так как во фразеологии закладываются образные представления и ассоциации, присущие его мышлению. Мы, вслед за Г.А. Мартинович, под фразеологическими единицами (ФЕ) понимаем «как собственно идиомы, так и поговорки, пословицы, афоризмы писателей, устойчивые формулы выражения (клише, штампы), научно-терминологические обороты, производственно-технические выражения и т.п., и даже отдельные слова с ярким метафорическим значением» [2].

В тексте романа-эпопеи «Тихий Дон» нами было проанализировано 87 ФЕ, которые имеют разную степень проявления значения времени, в связи с чем распределяются по разным слоям фразеологического поля (ФП) времени.

Ядро ФП – фразеологические единицы, в составе которых присутствует компонент-слово во временном значении, при этом целостное значение фразеологизма – темпоральное: *изо дня в день* (ежедневно, постоянно), *калиф на час* (человек, который наделен властью на короткое время, случайно), *в конце концов* (наконец; в конечном итоге), *день ото дня* (с каждым днём, постепенно), *раз и навсегда* (неизменно на всё время), *год от года* (с каждым годом), *черные дни* (несчастные дни), *битый час* (очень долго), *в недобрый час* (в то время, когда может произойти какое-либо нежелательное событие), *в [один] миг/момент/секунду* (сразу, очень быстро, без промедления, тотчас же), *время не указывает* (о невозможности что-либо сделать из-за отсутствия времени), *время от времени* (иногда), *в своё время* (когда настанет удобное время для совершения какого-либо дела), *выждать/выиграть время* (повременить с каким-либо делом, подождать, не спешить), *день – деньской* (в течение целого светового дня), *день и ночь* (всё время, постоянно, непрерывно), *до поры до времени* (до такого момента, когда это будет необходимо), *до последнего времени* (до настоящего момента), *испокон века/веков* (издавна, с давних времен), *и старые и малые* (все, без различия возраста), *лихое*

время (время тяжелых испытаний), *на своем веку* (на протяжении всей своей жизни), *час пробил* (наступило время), *ни свет ни заря* (очень рано, спозаранку), *до сей поры/до сих пор* (до настоящего момента), *коротать время* (приятно проводить время), *вставать с зарёй* (просыпаться очень рано), *в лихой час* (в нежелательное время), *мёртвый час* (время послеобеденного отдыха), *тем часом* (в то время, тогда), *дать срок* (согласиться подождать некоторое время), *браться за старое* (начать опять заниматься каким-либо прежним делом, в основном, неблаговидным), *в добрый час* (пожелание удачи, благополучия (при начинании какого-либо дела, при проводах кого-либо)), *жить одним днём* (жить сегодняшними заботами, ни о чём другом не думая), *девичьи слёзы – что роса на восходе солнца* (девичьи слезы быстро проходят; причина, вызвавшая девичьи слезы, быстро забывается), *день год кормит* (о необходимости ценить каждый день на полевых работах), *деревцо один раз в году цветёт* (любовь бывает только раз), *лиха беда начало* (трудно только начать какое-либо дело), *вечерний чай; что день грядущий мне готовит* и мн. др.

В ближайшую периферию входят ФЕ без темпорального компонента, но с целостным темпоральным значением, которое создается за счет образности, обусловленной экстралингвистическими факторами: *одной ногой в могиле* (быть близким к смерти, доживать свою жизнь (обычно о больном или старом человеке)), *без/о [всяких] разговоров/разговора/разговору* (много не рассуждая, не теряя времени напрасно, безоговорочно), *бывай(те) здоров(ы)* (традиционное пожелание при прощании: будь здоров(а), будьте здоровы), *во весь дух* (очень быстро), *во весь мах* (очень быстро), *во всю рысь* (очень быстро), *в первую очередь* (первоначально, раньше чего-либо другого), *в соку* (в расцвете сил и лет), *к шапошному разбору* (к самому концу какого-либо мероприятия), *на одной ноге* (очень быстро), *чуть свет* (очень рано, на рассвете), *в аккурат* (как раз, точно), *всего хорошего* (доброе пожелание при расставании), *вторые петухи* (глубокая ночь), *месяц на ущербе* (переход луны в третью фазу, когда она принимает вид серпа) и мн.др.

Дальняя периферия представляет собой ФЕ, включающие темпоральный компонент, но не имеющие целостного темпорального значения: *на худой конец* (в худшем случае, рассчитывая на худшее), *быть мрачнее ночи* (находиться в очень плохом настроении), *век бы не видать* (о нежелании никогда не видеть и не иметь дело с кем-либо или с чем-либо), *в лучшем случае* (при самых благоприятных обстоятельствах), *во всяком случае* (при всех условиях, несмотря ни на что), *днём с огнём не сыскать* (трудно, почти невозможно отыскать кого- или что-либо), *ловить случай* (искать возможность для исполнения какого-либо дела), *кто старое помянет (вспомянет) – тому глаз вон, на всякий случай* (допуская возможность чего-либо неожиданного, неопределённого), *любви все возрасты покорны* и мн.др.

Роман М. Шолохова насыщен также стилистически неоднородными ФЕ, включающими как общерусские, так и просторечно-диалектные элементы, что выделяет его среди других произведений, а также помогает наблюдать процесс концептуализации категории «время».

Опираясь на «Фразеологический словарь языка М.А. Шолохова» И.А. Васильева [1], мы смогли выделить следующие ФЕ, в структуре или в значении которых присутствует компонент с временным значением.

Таблица 1 – Стилистически неоднородные ФЕ.

ФЕ	Значение ФЕ
Кугá зелёная (кужóнок зелёный)	насмеш. – по отношению к молодым, неопытным в воинской службе казакам
Быть коротко знакомым с кем	иметь тёплые дружеские отношения с кем-либо
В измальстве	в детстве

В одночас(ь)	быстро, сразу
В оста́тний разо́чек	в последний раз
Лепиться к старине	придерживаться старинных казачьих обычаев
Вторые кочета	вторые петухи (крик петухов в 2–3 часа ночи)
Входить в по́ру	достигать брачного возраста
Давнишние счёты	о существующих между кем-либо неприязненных отношениях в течение долгого времени
Доживать последние дни	1) держать себя чужим(ой) с людьми, которые ей были ранее близки; 2) быть в состоянии перед полным исчезновением
До се	до настоящего времени, до сих пор
За один чох	очень быстро, сразу
Заря выкинула (выкинет)	возвратиться домой на заре от своей любушки
Исде́латься ста́рцами	стать нищими, обнищать
На провесне	ранней весной
На-час	на минутку
Солнце стало в полдуба	полдень
Рано аль поздно	когда-л. в будущем
Медовые дни	счастливые дни, счастливое время
Перестарки в девках кулюкают	о девушке, возраст которой считается неподходящим, чтобы выйти замуж
Старое, как водится, старилось; молодое росло зеленями (пословица)	

Рассмотрение в произведении М. Шолохова данного лексико-семантического фонда донских казаков знакомит с особенностями мировоззрения носителей этой культуры, который вписывается в общую систему картины мира русского человека.

Итак, категория «время» в романе-эпопее М. Шолохова «Тихий Дон» имеет свою специфику выражения. Языковая модель мира складывается из презентации мира на фразеологическом уровне. Значение времени в ФЕ может быть представлено как эксплицитно, так и имплицитно, а сами фразеологизмы могут быть стилистически неоднородны. Рассмотрение данного феномена позволяет выявить особенности идиостиля писателя, а также лингвокультурные знания народа, так как категория «время» не только становится структурным компонентом текста, но и концептуализируется.

Литература

1. Васильев А.И. Фразеологический словарь языка М.А. Шолохова. Т. 1. Стерлитамак, 2015. 420 с.
2. Мартинович Г.А. Устойчивые словосочетания и фразеологизмы в русском языке. URL: http://lit.lib.ru/m/martinowich_g_a/09frazeolog.shtml (дата обращения: 12.05.2020).
3. Николаев А.И. Основы литературоведения: учеб. пос. для студентов филологических специальностей. Иваново: ЛИСТОС, 2011. URL: https://www.listos.biz/филология/ николаев-а-и-основы-литературоведения/анализ-художественного-пространства-и-времени/ (дата обращения: 12.05.2020).

СПЕЦИФИКА ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ПРЕЦЕДЕНТНЫХ ФЕНОМЕНОВ В РЕКЛАМНОМ ТЕКСТЕ

Рудиянова Н.А., Исаева Л.А.
Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия

В статье анализируется структура рекламных текстов медицинских услуг, содержащих в своей основе прецедентный феномен, оценивается успешность и уместность подобной рекламы.

Ключевые слова: *прецедентный феномен, прецедентный текст, рекламный текст, реклама, интертекстуальность.*

Всё чаще используются нестандартные решения при создании рекламных текстов. Важное условие качественной, профессиональной рекламы – это соотнесенность всех компонентов рекламного текста с предметом рекламы, характером аудитории, целями и задачами темы [2]. Наряду с такими структурными единицами, как языковая игра на разных уровнях, оригинальные заголовки, слоганы, составители часто используют прецедентные феномены, являющиеся культурными, политическими и социальными маркерами, в качестве компонента или основы рекламы.

В России основа возникновения теории прецедентности была заложена М.М. Бахтиным в 30-е годы XX века. Позже на базе этих исследований возникла теория интертекстуальности. Интертекстуальность – это своеобразная текстовая коммуникация, осуществляемая посредством апелляции к тексту-источнику. Источником интертекстуальности может выступать любой общеизвестный текст [3, с. 15]. Термин прецедентный текст был введён Ю.Н. Карауловым. Ученый дал следующее определение: «Это тексты, обладающие познавательной и эмоциональной значимостью для языковой личности, имеющие сверхличностный характер и постоянно возобновляемые в дискурсе данной языковой личности» [5]. Сторонники когнитивной лингвистики [3, с. 16] полагают, что это определение может быть подходящим и для прецедентного феномена в целом. Прецедентный феномен – это актуальный, широко известный для определённого сообщества и постоянно возобновляемый в речи феномен. Главная составляющая прецедентного феномена – ценностная и культурная значимость, инвариант [5].

Использование прецедентных текстов, по утверждению Ю.Н. Караулова, выявляет «глубинные свойства языковой личности, обусловленные либо доминирующими целями, мотивами, установками, либо ситуативными интенциональностями» [4, с. 241]. Отметим, что реципиенты иногда оперируют прецедентными феноменами, но не всегда знакомы с ними. Ведь часто представление о чём-либо формируется из отзывов, чужих мнений и слов. Имея общее представление о прецедентном феномене, можно понять заложенные скрытые смыслы, пусть и не в полной мере. Это необходимо учитывать при составлении рекламных текстов: чем шире целевая аудитория, тем более известным и лёгким для понимания должен быть прецедент. Важно помнить, что прецедентность, как и любая другая составляющая рекламного текста, должна быть уместна и понятна, это главное условие достижения максимального эффекта.

Креолизованный текст считается одним из видов актуального рекламного текста и отличается семиотической неоднородностью, структурной неделимостью. Согласно определению Н.С. Валгиной, «сочетание вербальных и невербальных, изобразительных средств передачи информации образует креолизованный (смешанного типа) текст. Взаимодействуя друг

с другом, вербальный и иконический тексты обеспечивают целостность и связность произведения, его коммуникативный эффект» [1, с. 34]. Прецедентные феномены могут быть как вербальными, так и невербальными.

Обратимся к рассмотрению креолизованной медицинской рекламы. В качестве материала привлечены рекламные тексты пластического хирурга Владимира Демченко, в которых использованы различные прецедентные феномены на разных уровнях.

В первой рекламе используется следующий заголовок: «НЕ ОГРАНИЧИВАЙТЕ СЕБЯ 50 ОТТЕНКАМИ… РАССМОТРИТЕ ВЕСЬ СПЕКТР НАШИХ ОПЕРАЦИЙ». Мы видим отсылку к фильму «Пятьдесят оттенков серого», это кассовая мелодрама о сложных отношениях миллиардера и обычной девушки. Реклама вышла как раз перед премьерой фильма. В социальных сетях активно проводилась рекламная компания перед прокатом, подогревался интерес аудитории. Поэтому данный прецедент считывался многими людьми. Важно отметить, что текст напечатан серым цветом на белом фоне – ещё одна параллель с фильмом. Если первая часть заголовка привлекает внимание, то вторая часть выполняет информативную функцию, возвращая потенциальных клиентов к теме рекламируемой услуги. В нижней части рекламы также представлена контактная информация. Это вербальная составляющая креолизованного рекламного текста.

Визуальная составляющая также содержит в своей структуре прецеденты, правда менее явные. Подобно актерам на киноафишах, на бело-сером фоне изображён сам хирург и девушка в роли пациентки. Цветовой акцент сделан на враче, он в темном свитере с высоким горлом, подобные были модными в 90-е годы, это считывается как атрибут того времени. Образу пластического хирурга придается оттенок «опасности», а дополняет этот эффект скальпель в его руке. Акцент на девушке (кроваво-красные губы) придаёт рекламе драматизма. Рядом с врачом девушка с обнаженными плечами выглядит слабой и беззащитной, как героиня в фильме «Пятьдесят оттенков серого». В целом реклама выполнена интересно и нетипично, но устрашающий посыл снижает её эффективность, аудитория не готова пользоваться рекламируемыми услугами.

Чуть позже выходит вторая реклама, которая по своей структуре похожа на проанализированную нами выше и тоже содержит прецедентный феномен. Текст этой рекламы повторяется в трёх последующих и воспринимается уже как слоган Владимира Демченко: «МИССИЯ ВЫПОЛНИМА: СОХРАНИМ ВАШУ ИНДИВИДУАЛЬНОСТЬ, КАК ВЕЛИЧАЙШЕЕ ДОСТОЯНИЕ», в котором используется квазицитата – «миссия выполнима». Это отсылка к голливудскому фильму «Миссия невыполнима», в котором герой совершает невозможное, преодолевает все препятствия и достигает своей цели. Цвет надписи изменили на белый, а общий фон стал значительно темнее. В начале слогана – привлекающий внимание прецедент, а далее следует обещание сохранить индивидуальность. Как утверждают многие пластические хирурги, их работа заключается в том, чтобы подчеркнуть достоинства клиента, а не изменять человека до неузнаваемости. Логотип и слоган теперь поменяли местами: логотип размещён в верхней части рекламы, а слоган – в нижней.

Невербальная составляющая напоминает постановочную сцену приёма. Участники – пластический хирург, пациентка и ассистентка. В центре внимания находится не врач, а пациентка, делается всё для её комфорта. Из иллюстрации можно понять, что девушка собирается сделать операцию по увеличению груди. Данная операция считается самой популярной, наряду с ринопластикой (пластикой носа). Сместив основной акцент на пациента, составители рекламы добились большего успеха. Аудитория воспринимает картинку без негатива и понимает, что создание комфортного приёма пациентов важно для врача и клиники в целом. В третьей рекламе того же пластического хирурга сохранили предыдущий слоган, однако изменили его расположение. Слоган помещен чуть ниже середины,

нвписан белыми буквами на чёрном фоне. Логотип и контактная информация находятся в нижней части рекламы. Этим исчерпываются изменения в вербальной составляющей креолизованного рекламного текста. Визуальная же часть претерпела существенную трансформацию. Составители полностью убрали пластического хирурга, изображена только пациентка с капельницей и перебинтованной головой. Акцент сделан на ухоженности и стиле пациентки, даже с этими медицинскими атрибутами она все равно на высоких шпильках, в модной одежде и солнцезащитных очках стоит в волевой позе и излучает силу и независимость. Эта реклама по сравнению с другими выполнена в более тёмных тонах и наименее привлекла внимание аудитории.

В четвёртой рекламе сохранили текст слогана, но немного его видоизменили: «Миссия выполнима: сохраним вашу индивидуальность как величайшее достояние». Надпись расположена в правом верхнем углу темно-серыми буквами на светло-сером фоне. В правом нижнем углу находится пометка: «Владимир Демченко, пластический хирург». В нижней части по центру крупным шрифтом указан номер телефона для связи. Эта реклама самая минималистичная из всех. Визуальная составляющая тоже довольно скромная. По центру изображён Владимир Демченко в строгом чёрном пиджаке, белой рубашке и со смещенной чёрной бабочкой, но при этом в джинсах. Акцент сделан на правую руку доктора в медицинской перчатке, изящно держащую скальпель. Из-за строгого вида и напряженного взгляда пластический хирург похож на вампира из фильмов или сериалов. Также врач напоминает главного героя фильма «Миссия невыполнима», что создаёт перекличку ассоциаций в вербальной и визуальной составляющих.

Наиболее удачной рекламой большая часть аудитории признала рекламный текст под номером 2, поскольку в нём компоненты находятся в балансе, понятна суть рекламируемой услуги и нет ощущения опасности, транслируемого невербальным компонентом. Отметим, что вербальные и невербальные компоненты в рекламном тексте номер 1 соотносятся друг с другом, обыгрывают прецедент и отвечают требованиям актуальности, но вызывают у большей части целевой аудитории состояние тревоги, опасности, что недопустимо в рекламе, особенно медицинских услуг. Необходимо не только привлечь внимание потенциального покупателя, но и максимально расположить его к рекламируемой услуге или товару. Хорошая реклама не должна вызывать ощущения дискомфорта.

Таким образом, анализируя прецедентные феномены в структуре рекламных текстов одной и той же рекламируемой услуги, мы пришли к выводу, что прецедент привлекает внимание аудитории, но не гарантирует успешной рекламы. Прецедентный феномен может быть в равной степени удачно использован как в вербальной, так и в визуальной составляющей рекламного текста. Эффективной может считаться тот креолизованный рекламный текст, в котором все составляющие гармонично и удачно сочетаются.

Литература

1. Валгина Н.С. Теория текста. 2-е изд., перераб. и доп. М.: Логос, 2004.
2. Елина Е.А. Семиотика рекламы М., 2009. URL: www.e-reading.club/chapter.php/104258/18/Elina_-_S...miotika_reklamy.html (дата обращения: 7.03.20).
3. Завьялова Г.А. Особенности функционирования прецедентных феноменов в детективном дискурсе: автореф. дис. … канд. филол. наук 10.02.19. Кемерово, 2014.
4. Караулов Ю.Н. Русский язык и языковая личность. М.: Наука, 2016.
5. Петрова Н.В. Эволюция понятия прецедентный текст // Вестник ИГЛУ. 2010. № 2 (10). URL: https://cyberleninka.ru/article/n/evolyutsiya-ponyatiya-pretsedentnyy-tekst (дата обращения: 14.05.2020).

КОНЦЕПТ «ЛЮБОВЬ» В ТЕКСТАХ А. ВАСИЛЬЕВА (группа «Сплин»)

Русалеева П.А., Крыжановская В.А.
Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия

В статье рассматриваются особенности репрезентации концепта «любовь» как части индивидуально-авторской картины мира А. Васильева. Образное содержание и семантические элементы концепта «любовь» и изучение отличительных черт его вербального выражения в поэтических текстах группы «Сплин». Описываются наиболее частотные реализации данного концепта.

Ключевые слова: *любовь, концепт, концептосфера.*

В современной лингвистике активно развивается когнитивное направление, которое изучает соотношение языка и сознания, а также категоризацию и концептуализацию мира. Основным понятием этого направления является «концепт». Поэтому в отечественном языкознании уделяется большое внимание описанию и изучению отдельных концептов и репрезентации их в индивидуально-авторской картине мира. Особый интерес вызывает характеристика ключевых концептов в русской языковой картине мира, и концепт «любовь» имеет особое значение в ней.

Целью данной статьи является изучение смыслового наполнения концепта «любовь» в творчестве Александра Георгиевича Васильева, лидера группы «Сплин», и выявление особенностей его репрезентации в индивидуальной концептосфере автора.

Под концептом мы, вслед за Ю.С. Степановым, понимаем «сгусток культуры в сознании человека; то, в виде чего культура входит в ментальный мир человека. И, с другой стороны, концепт – это то, посредством чего человек сам входит в культуру, а в некоторых случаях и влияет на нее» [1, с. 43].

В любом художественном произведении реализуется индивидуально-авторский подход к пониманию мира, т. е. уникальная версия концептуализации окружающего. Совокупность знаний писателя о мире, выражаемой в форме художественных произведений, является системой представлений, образов, идей, мнений и мыслей, ориентированных на читателя. В этой индивидуальной системе ценностей наряду с универсальными знаниями существуют уникальные и неповторимые представления автора об окружающей его действительности.

Проанализировав концепт «любовь» в творчестве группы «Сплин», мы пришли к выводу, что он реализуется во многих поэтических текстах, и можно встретить различные примеры понимания исследуемого концепта. Рассмотрим подробнее смысловое наполнение концепта «любовь»:

1. Любовь-болезнь:

Любовь – это что-то сродни лихорадке
И бьются в каком-то припадке ребятки,
Как будто какая-то страшная сила
Расплющила их и сознание смутила («Ай лов ю»).

И сводит с ума всех влюблённых на свете («Ай лов ю»).

2. Любовь-наркотик:

Любовь – это в венах шипящие иглы («Ай лов ю»).

Двое не спят. Двое глотают колеса любви. Им хорошо.
Станем ли мы нарушать их покой(«Двое не спят»).

3. Любовь–пожар:

Любовь – это что-то вроде пожара,
Где двум обгоревшим трупам не жалко друг друга («Ай лов ю»).

4. Любовь и ненависть:

Любви один шаг от "люблю" до "иди ты" («Ай лов ю»).
Эти руки не согреют, не спасут,

Я люблю тебя, и я хочу, я хочу, я хочу тебя убить («Прирожденный убийца»).

5. Любовь-стихия:

Любовь наповал убивает без флирта («Ай лов ю»).

Любовь на ходу разбивает свой лагерь («Ай лов ю»).

Сто тысяч вольт над больной головой
И в глазах пелена и волна и волна и волна...
Идет волна, когда ты просто улыбаешься («Волна»).

6. Для любви не существует преград:

Любовь ненавидит любые границы,
Любви параллельно, где наши, где фрицы («Ай лов ю»).

«Любовь есть здесь, любовь есть там,
Любовь звенит ключами к любым замкам («Любовь идет по проводам»).

Перепиши свою жизнь на чистые страницы,
И ты увидишь, что любовь не ведает границ («Что ты будешь делать?).

7. Любовь-муза:

Любовью мотив этой песни навеян.
Любовь открывает глазам горизонты,
Наводит на мысли, сужает аорты («Ай лов ю»).

Любовь нас пинает ногами повыше
Туда, где антенны втыкаются в крыши («Ай лов ю»).

8. Любовь-счастье:

Любовь – это время от ласки до неги.
Любовь – это Солнце на пасмурном Небе («Ай лов ю»).

9. Любовь-темница:

А любовь – это клетка, я опять загнан в угол, как беспомощный раненый зверь.
И ни окна, ни пролета, ни двери («Звери»).

10. Любовь – смысл жизни:

Если б я знал, как это трудно – уснуть одному.
Если б я знал, что меня ждет, я бы вышел в окно («Двое не спят»).

Если я не полюблю, то, вероятно, я двинусь («Любовь идет по проводам»).

Скажи, что я её люблю, без нее вся жизнь равна нулю,
Без нее вся жизнь равна нулю («Скажи»).

Итак, можно сделать вывод, что концепт «любовь» в творчестве А. Васильева отражает

индивидуальное понимание этого чувства, что выражается в способах реализации анализируемого концепта. Для репрезентации исследуемого концепта Александр Васильев применяет различные способы, использует такие средства художественной выразительности, как метафора, сравнение, обращается к традиционно-поэтическим символам, например, огня, болезни, оков. Несмотря на то, что любовь чаще всего приносит лирическому герою страдание и горе, он все равно жаждет испытать это чувство и не представляет своей жизни без него. Сам же автор в первой строке своего известного произведения о любви «Ай лов ю» дает очень точное определение этому чувству: «любовь – это самое странное чувство» и подтверждает эту мысль на протяжении всего творчества.

Литература

1. Степанов Ю.С. Константы: Словарь русской культуры. М.: Академический Проект, 2004. 992 с.

ЯЗЫКОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ВОЗДЕЙСТВУЮЩЕЙ РЕЧИ ЛИНГВОКУЛЬТУРНОГО ТИПАЖА «ЧУДИК» В РАССКАЗАХ В.М. ШУКШИНА

Андрианова А.А., Рядчикова Е.Н.
Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия

В статье рассматриваются языковые особенности воздействующей речи лингвокультурного типажа «чудик». Определены некоторые способы речевого воздействия, используемые в рассказах В.М. Шукшина. Данный образ характеризуется с учетом антропоцентрической парадигмы в современной лингвистике.

Ключевые слова: *лингвокультурный типаж, речевое воздействие, способы речевого воздействия, коммуникативный конфликт.*

При антропоцентрическом подходе в современной лингвистике в центре исследовательского внимания находится язык, который рассматривается как транслятор культурно значимой информации, осмысленной, отраженной и структурированной в сознании индивида. Исследуются такие проблемы, как взаимосвязь языка и личности, языка и культуры, вследствие чего становится актуальным выявление и изучение в процессе фонетического, грамматического, лексического, семантического и концептуального анализа материально выраженных репрезентантов – языковых единиц и форм. В этом аспекте большой интерес вызвает исследование разнообразных лингвокуьлтурных типажей.

Лингвокультурный типаж – это узнаваемый образ представителей определенной культуры, совокупность которых и составляет культуру того или иного общества. Узнаваемый образ можно обнаружить по специфическиим характеристикам вербального и невербального поведения и выводимой ценностной ориентации [2, с. 8]. Лингвокультурный типаж предстает ментальным образованием, которое находит свое выражение в типизируемой личности.

Одной из типизируемых личностей в русской литературе выступает «чудик». Его образ появляется в древнерусской литературе и русской классике XVIII – нач. XIX в.

В.М. Шукшин отмечает, что чудик – это обычный человек с необычным складом души, со свойственной ему эксцентричностью, импульсивностью и непредсказуемостью [5, с. 51].

Речь «чудика» можно охарактеризовать как «коммуникативная дисгармония»: герои попадают в ситуации коммуникативного дискомфорта, которые переходят в коммуникативный конфликт. Поведение чудика вызывает недоумение у окружающих людей.

В качестве примера можно привести рассказ В.М. Шукшина «Чудик»:

«Лысый читатель искал свою искусственную челюсть. Чудик отстегнул ремень и тоже стал искать.

– Эта?! – радостно воскликнул он. И подал.

У того даже лысина побагровела.

– Почему надо обязательно руками хватать! – закричал он шепеляво.

Чудик растерялся.

– А чем же?

– Где я её кипятить буду! Где?!

Этого чудик тоже не знал.

– Поедмете со мной? – предложил он. – у меня тут брат живёт, там вскипятим.... Вы опасаетесь, что я туда микробов занёс? У меня их нету.

Читатель удивленно посмотрел на чудика и перестал кричать» [3, с. 96].

В диалоге главный герой пытается прийти к установлению дружеского или партнерского коммуникативного контакта. Это один из вариантов конструктивной стратегии речевого поведения в ситуации речевой агрессии [6, с. 122]. Здесь виден конкретный способ словесного урегулирования конфликта – предложение помощи в решении сложившиеся ситуации. Таким образом, чудику близки эмпатия и толерантность как основополагающие в его речевой культуре с целью преодоления речевой агрессии. Данный пример ярко показывает, как чудик отвечает на агрессию предложением помощи.

Приведем другой пример из рассказа В.М. Шукшина «Артист Федор Грай»:

«– Сидишь тут, как... ворона, глазами хлопаешь. Давно бы уже все было, если бы не такие вот... Сундук старорежимный! Пуп земли... Ты ноль без палочки -- один-то, вот кто. А ломаешься, как дешевый пряник. Душу из тебя вытрясу, если клуб не построишь! -- Федор ходил по кабинету -- сильный, собранный, резкий. Глаза его сверкали гневом. Он был прекрасен.

В зале стояла тишина.

– Запомни мое слово: не начнешь строить клуб, поеду в район, в край... к черту на рога, но я тебя допеку. Ты у меня худой будешь...

– Выйди отсюда моментально! -- взорвался председатель.

– Будет клуб или нет?

Председатель мучительно соображал, как быть. Он понимал, что Федор не выйдет отсюда, пока не добьется своего.

– Я подумаю.

– Завтра подумаешь. Будет клуб?

– Ладно.

– Что ладно?

– Будет вам клуб» [1, с. 3].

В диалоге ярко выражен один из способов речевого воздействия – принуждение. Принудить – значит заставить человека сделать что-либо против его воли. Принуждение основывается обычно на грубом нажиме, вербальной агрессии, апелляции к тяжелым последствиям для собеседника либо на прямой демонстрации грубой силы, угрозах. Принуждение – угроза применения своих контролирующих возможностей для того, чтобы добиться от адресата требуемого поведения [6, с. 135]. Это могут быть полномочия, связанные с лишением прав, благ, изменения места работы.

Другой способ речевого воздействия присутствует в рассказе В.М. Шушкина «Змеиный яд»:

«Мне такое лекарство надо. – Максим поморщился – сердце выбрыкивало нешуточным образом.

– У нас его нет.

– А мне надо. У меня мать помирает. – Максим смотрел на заведующего не мигая: чувствовал, как глаза наполняются слезами.

– Но если нет, что же я могу сделать?

– А мне надо. Я не уйду отсюда, понял? Я вас всех ненавижу, гадов!

Заведующий улыбнулся.

– Это уже серьезнее. Придется найти. – Он сел к телефону и, набирая номер, с любопытством поглядывал на Максима [4, с. 59].

Воздействующий потенциал речи выражен в психологической уловке, связанной со сферой чувств. Такой тип уловки применяется с целью игры на чувствах адресанта. В результате вербального воздействия адресант частично теряет способность здраво рассуждать и

начинает реагировать на раздражители автоматически, то есть подчиняется психологическому воздействию. Кроме того, Федор Грай проявляет агрессивный темп речи и показывает немотивированную агрессию, чем подавляет волю оппонента. Врач бессознательно желает, чтобы это прекратилось, и потому у него возникает желание успокоить посетителя. Таким образом, адресант готов идти на уступки.

Языковой анализ подтверждает семантическую сложность лингвокультурного типажа «чудик». С одной стороны, его поведение отличается от поведения основной массы людей и вызывает недоумение и сочувствие окружающих, но с другой стороны, В.М. Шукшин наделяет своих персонажей большой душой, готовностью прийти на помощь. «Чудик» обличает грехи сильных и слабых людей, старается добиться справедливости. Он импульсивен, но естественен. Чудик – это герой, который стремится приподняться над обыденностью, что является признаком духовного поиска.

Литература

1. Артист Федор Грай: Рассказ // Советская Россия. 1962. 30 апр.
2. Карасик В.И., Дмитриева О.А. Лингвокультурный типаж: к определению понятия // Аксиологическая лингвистика: лингвокультурные типажи: сб. науч. тр. / под ред. В.И. Карасика. Волгоград: Парадигма, 2005.
3. Новые рассказы // Новый мир. 1967. № 9. С. 88 - 108.
4. Рассказы // Новый мир. 1964. N 11. С. 58 - 72.
5. Хисамова Г.Г. Речевое поведение героев рассказов В.М. Шукшина // Русская речь. 2004. № 4. С. 51–55.
6. Щербинина Ю.В. Русский язык: Речевая агрессия и пути ее преодоления: учеб. пос. 3-е изд., стер. М.: Флинта, 2018. 224 с. Лань: электронно-библиотечная система. URL: https://e.lanbook.com/book/109597 (дата обращения: 25.03.2020).

ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКАЯ ДЕРИВАЦИЯ В ЭКОНОМИЧЕСКОМ ДИСКУРСИВНОМ ПРОСТРАНСТВЕ КАК ОТРАЖЕНИЕ РАЗВИТИЯ НАУЧНОГО ЗНАНИЯ

Ачилова Е.Н.
Адыгейский государственный университет
Майкоп, Россия
Буянова Л.Ю.
Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия

Рассматриваются аспекты терминологической деривации в экономическом дискурсивном пространстве; показаны базовые деривационные модели, отражающие формирование языка экономической науки. Деривация как когнитивно-семиотический процесс отражает поступательное развитие научного знания и его результаты в виде разноструктурных терминологических конструктов. Рассмотрены главные аспекты процесса познания и его связи с мышлением и языком.

Ключевые слова: *термин, познание, экономическое дискурсивное пространство, терминологическая деривация, язык науки, деривационная модель, научное знание.*

Экономическое дискурсивное пространство в современную эпоху глобализации характеризуется разнообразием и многообразием тех терминологических моделей и языковых структур, которые легли в его деривационно-семиотическую основу. Причиной такого поло-

жения во многом выступает заимствованный характер вошедших и входящих в язык экономической науки терминов рыночной экономики.

Анализируемое дискурсивное пространство являет собой полифрагментарное с тематической точки зрения динамичное семиотическое образование, выступающее отражением глобальных изменений как в категориально-понятийной, так и в деривационно-когнитивной областях современного терминологического экономического яруса национального языка.

Терминологической основой современного экономического дискурсивного пространства следует признать системный континуум специальных, узкоспециальных, профильных, межотраслевых и профессионально-производственных языковых единиц различной структурной организации, которые в процессе дискурсивной коммуникации объективируют денотаты и понятия рыночно-экономической сферы социума.

При интерпретации понятия экономического дискурсивного пространства актуальна позиция Е.И. Шейгал, которая рассматривает дискурс с позиции дихотомии «дискурс» и «текст». По её мнению, категория дискурса относится к сфере лингвосоциального, а текст принадлежит к сфере лингвистического; дискурс и текст соотносятся как актуальность и виртуальность; дискурс – это процесс, а текст – это результат [4, с. 14].

Экономическое дискурсивное пространство фиксирует и отражает речемыслительную деятельность коммуникантов – субъектов и объектов рыночно-экономической деятельности во всём многообразии и разнообразии её типов и видов. Рыночно-экономическое терминологическое пространство формируется такими деривационными моделями, которые объективируют процессы языковой категоризации и репрезентации.

С позиций концепции *социолингвистического статуса* дискурса экономическое дискурсивное пространство возможно определить как коммуникативную деятельность, как коммуникацию субъектов, рассматриваемую в аспекте их принадлежности к интеллектуально-научной социальной группе и применительно к научно-исследовательской и научно-образовательной речеповеденческой ситуации, как, например, институциональное общение в рамках академического, педагогического, экономического и иных взаимосвязанных дискурсов.

В рыночно-экономическом дискурсивном пространстве терминологическая деривация выступает особым «когнитивно-семиотическим процессом, результатом которого является образование специальных языковых единиц различной структурной сложности», а термины характеризуются метаязыковой аспектностью [1, с. 47].

Исследователи отмечают, что классификационной чертой деривационных процессов является степень их регулярности. Если значение единицы может быть выведено из значения ее частей, она рассматривается не только как мотивированная, но и как форма, построенная по аддитивному, или суммативному, типу. В основе классификации процессов деривации лежит также их кардинальное деление на линейные и нелинейные. В то время как линейные процессы деривации приводят к синтагматическому изменению исходного знака и результатом образования производного знака являются разные модели сочетаний или порядка распределения знаков, нелинейные процессы деривации представляют собой не столько изменение сегментной протяженности знаков, сколько внутреннее изменение самого знака [2].

Результатом поступательного развития научного экономического знания является его фиксация в виде различных семиотико-языковых единиц (термин, аббревиатура, график, схема, математическая формула и т. п.). Особую познавательно-метаязыковую функцию выполняет в экономическом дискурсивном пространстве дериват. Как свёрнутая модель ступе-

ней познания и его конкретного результата, дериват, будучи когнитивным знаком, фиксирует и отражает элемент выводного научного знания и опыта, элемент той или иной научной экономической теории.

Глобальный познавательный процесс представляет собой «расширение физической и духовной ориентации человека в мире, базирующееся на «обычных» способах восприятия (имеется в виду зрение, слух, обоняние, вкус), поставляющих информацию о соответствующих объектах. При этом любое восприятие уже есть абстракция, выбор, зависящий от структуры воспринимающего организма, который по-своему интерпретирует, осмысляет новую информацию» [3, с. 7]. Познание определяют также как отражение и воспроизведение действительности в мышлении человека, что обусловлено взаимодействием субъекта и объекта в процессе практической деятельности, в результате чего рождается новое знание о мире. Для фиксации, накопления и передачи нового знания другим участникам научной дискурсии это знание закрепляется в знаках языка или в знаках иных семиотических систем. В современном экономическом дискурсивном пространстве максимально полно полученное знание передаётся посредством **языка науки**, выступающего подсистемой русского национального языка. Создание новых дериватов экономического профиля различной структуры осуществляется в многовекторных процессах терминологической деривации и представляет собой также результат глобального процесса языковой категоризации мира.

Нами установлены следующие базовые деривационные модели, формирующие терминологическую основу современного языка экономической дискурсии:

1) имя сущ. + -СТВО;
2) имя сущ. + -НИЕ/ЕНИЕ;
3) ОНЛАЙН- + имя сущ.;
4) РЕ + глагол;
5) МАКРО + имя прил.;
6) глагол + ТЕЛЬ;
7) имя сущ. + -ЦИЯ/АЦИЯ;
8) имя прил. + -ОСТЬ;
9) ГИПЕР- + имя сущ.; + имя прил.;
10) КЭШ- + имя сущ.;
11) связанный корень + ЕР и др.

Всё новые и новые дериваты, появляющиеся в современном экономическом дискурсивном пространстве, отражают эволюционный аспект языка экономики в целом. Рыночно-экономическое дискурсивное пространство представляет собой, таким образом, целостную вербальную структуру, отражающую взаимодействие субъектов экономической деятельности в её самых широких областях в рамках конкретных целевых параметров.

Литература

1. Буянова Л.Ю. Терминологическая деривация в современном русском языке (метаязыковой аспект). Краснодар: Краснодарское книжное изд-во, 1996.
2. Буянова Л.Ю. Терминологическая деривация в языке науки: когнитивность, семиотичность, функциональность: монография. М.: ФЛИНТА: Наука, 2014. 256 с.
3. Володина М.Н. Когнитивно-информационная природа термина. М., 2000.
4. Шейгал Е.И. Семиотика политического дискурса. М.: ИТДГК «Гнозис», 2004.

СИМВОЛИКА ЦВЕТА В РУССКОЙ ФРАЗЕОЛОГИЧЕСКОЙ КАРТИНЕ МИРА

Буянова Л.Ю., Павловская Е.С.
Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия

Статья посвящена актуальной проблематике – описанию структурно-семантических, символьно-смысловых и когнитивно-прагматических особенностей фразеологизмов-колоризмов, образующих этноспецифический фрагмент русской фразеологической картины мира.

Ключевые слова: *фразеологизм-колоризм, семантика, русская фразеологическая картина мира, прагматика, цвет, символ, цветонаименование, цветовая картина мира.*

Известно, что фразеологические единицы, отражая в своей семантике длительный исторический процесс развития культуры народа, фиксируют и передают от поколения к поколению культурные установки и стереотипы, эталоны и архетипы. Они являются «душой» всякого национального языка, в них неповторимым образом выражается культурное своеобразие народа [3, с. 56]. По этой причине они представляют собой ценнейший источник знаний об особенностях концептуализации мира, в том числе, цветового пространства в сознании носителей того или иного языка.

Исследователи отмечают, что фразеологические единицы представляют собой «особые концептуальные структуры обыденного знания, в которых в образно-символьной форме кодируются и передаются от поколения к поколению в неизменном виде национально и культурно маркированные оценки и главные для русского этноса нравственно-этические, моральные нормы и стереотипы. В этом проявляется феномен универсальности познавательных (когнитивных) механизмов человеческого восприятия мира» [2, с. 48].

Цвет имеет огромное значение в жизни современного человека. Очень часто от него напрямую зависит настроение, эмоции и даже физическое самочувствие людей, поэтому исследования в области цвета и его влияния на человека являются весьма актуальными в психологии и нейрофизиологии, в других близких научных сферах. С точки зрения Н.В. Серова, специфичность цвета как объекта научного изучения состоит в том, что признание за ним объективного значения требует одновременного отнесения его к феноменам объективной действительности наряду с прочими агентами, закономерно изменяющими физическое и психологическое состояние человека [5].

В русской фразеологической картине мира посредством фразеологизмов с лексическим компонентом-номинантом цвета отражён глубинный исторический и культурный опыт человека, которому свойственно постоянное стремление называть и квалифицировать по различным критериям и параметрам предметы и явления, окружающие его во внешнем мире. Многообразные и разнообразные цвета, которыми окрашен для человека окружающий его мир, формируют особую цветовую картину мира, языковую основу которой образуют лексические единицы-цветонаименования, или лексемы-колоризмы (хроматизмы). Языковеды и этимологи, исследовав десятки языков с этой точки зрения, пришли к выводу о том, что существует ряд универсальных черт в системе цветообозначения в разных языках. Различное отношение к тому или иному оттенку цвета также отражается в образных выражениях, идиомах и поговорках, существующих в языке: они аккумулируют «социально-историческую, интеллектуальную, эмоциональную информацию о конкретном национальном характере» [4, с. 84]. Под фразеологизмом-колоризмом в работе понимается такая фразеологическая единица русского языка, в составе которой присутствует какое-либо прилагательное-колороним, влияющее на репрезентацию всей этой единицей символьной семантики.

Фразеологизм является экспонентом культурного знания, когнитивная «память» которого хранит культурные традиции народного менталитета, что определяет функционирование и воспроизведение фразеологии как константы видения мира [6, с. 129].

В русском языке находят своё отражение и одновременно формируются ценности, идеалы и установки людей, то, как они думают о мире и о своей жизни в этом мире, поэтому соответствующие языковые единицы представляют собой «бесценные ключи» к пониманию этих аспектов культуры. В русской фразеологии есть целые группы слов-символов. Наиболее распространенными являются три группы: наименования животных, наименования цвета и наименования частей человеческого тела. Формирование слов-символов происходит при помощи метафоры. Способность отдельных цветов выступать в качестве символа чего-либо связана с особенностями взаимодействия цвета с сознанием и ощущениями человека.

Фразеологические единицы с лексическим компонентом, номинирующим цвет, составляют значительную группу во фразеологии русского языка. Это вызвано тем, что цветонаименования, являющиеся их неотъемлемым компонентом, характеризуются широким употреблением, многозначностью и большим сочетаемостным потенциалом.

Способность цветообозначений сочетаться при создании фразеологических единиц с большим количеством слов свидетельствует об особой семантической продуктивности этой группы лексем. Определяющим фактором выступает направление развития спектра значений у слов-цветообозначений от конкретного к абстрактному, от признаков, присущих предмету, обладающему каким-либо цветом, к оценочным характеристикам таких реалий, которые могут в принципе и не совмещаться с самим понятием цвета. Широкое использование названий цвета в образовании фразеологизмов связано с переосмыслением самого понятия цвета с его символическим содержанием.

Рассматриваемые фразеологизмы, в соответствии с семантико-грамматической классификацией А.М. Чепасовой, можно распределить по пяти семантико-грамматическим классам: 1) предметные, 2) процессуальные, 3) призначные, или атрибутивно-предикативные, 4) качественно-обстоятельственные, 5) количественные фразеологические единицы [8]. Представители двух других классов (модальные и грамматические) среди группы ФЕ с компонентами цвета в русском языке отсутствуют.

Выборка фразеологизмов-колоризмов из «Фразеологического словаря русского языка» под редакцией А.И. Федорова показывает их широкую представленность в русской фразеологической картине мира в целом и их символьно-оценочный характер. В качестве примеров приведём ФЕ с лексическими компонентами чёрный, белый, красный, синий, золотой, розовый, жёлтый: 1) **чёрный** – «*Держать в черном теле*» («*Разг. Экспрес*. Сурово, очень строго обращаться с кем-либо»), «*Черное дело*» и др.; 2) **белый** – «*Белый свет*» («*Высок.* Окружающий мир; земля со всем, что существует на ней»), «*Белое золото*» и др.; 3) **красный** – «*Красное словцо*» («*Разг. Экспрес.* Остроумная речь; меткое изречение, выражение»), «*Красная цена*» и др.; 4) **синий** – «*Синяя птица*» («*Экспрес. Высок.* То, что воплощает для кого-либо идеал счастья; символ счастья»), «*Гори «синим» огнем*» и др.; 5) **золотой** – «*Золотые слова*» («*Разг. Экспрес.* Об умных, дельных высказываниях, полезных советах»), «*Золотая голова*» и др.; 6) **розовый** – «*Видеть в розовом свете*» («*Экспрес.* Преувеличивать достоинства, качества и т. п. чего-либо, не имея о нём реального представления»), «*Смотреть сквозь розовые очки*» и др.; 7) **жёлтый** – «*Желторотый птенец*» («*Прост. Пренебр.* Молодой, наивный и неопытный человек»), «*Жёлтый дом*» и др. [7].

Семантическая структура номинаций цвета представляет собой совокупность значений, неоднородных по степени отвлеченности и степени семантической значимости, характера связи и зависимости, которые устанавливаются между основным (цветовым) значением

и переносным, порождающим символьность всего фразеологизма. Цветовые прилагательные, участвующие в формировании большого количества фразеологизмов, – это прилагательные качественные, воспринимаемые органами чувств.

Итак, следует констатировать правоту мнения о том, что «в символике народов цвета играют чрезвычайно важную роль. Различие оптических их эффектов, отзывающееся чувствительным образом на настроении и расположении духа, неоспоримое влияние цветов на психическую сферу человека, контраст между светлыми и темными цветами, интенсивность и энергичная живость красного цвета в противоположность слабости и неопределенности синего и фиолетового – всё это моменты, которыми человек пользовался для символизирования и метафорического оживления своих созерцаний, ощущений и представлений» [1, с. 13].

Фразеологические единицы с колоризмами являются важным фактором, способствующим развитию и обогащению русского языка, а также выступают одним из источников пополнения его словарного запаса.

Литература

1. Бакуменко О.Н. Корреляция разноязычных цветоконцептов в идиолекте билингва В. Набокова // Проблемы этнолингвистики и этнопедагогики в контексте региональных исследований: материалы Всероссийской научной конференции. Славянск-на-Кубани, 2005. С. 10-25.
2. Буянова Л.Ю., Волошина К.С. Русский фразеологизм как этнокультурная константа: функционально-категориальная специфика // Этнокультурные константы в русской языковой картине мира: генезис и функционирование: мат-лы Междунар. науч. конф. Белгород: БГУ, 2005. С. 46-49.
3. Маслова В.А. Лингвокультурология. М.: Академия, 2004.
4. Миронова Л.Н. Цветоведение. Минск: Наука, 1984.
5. Серов Н.В. Цвет культуры: психология, культурология, физиология. СПб.: Речь, 2003. 672 с.
6. Телия В.Н. Русская фразеология: семантический, парадигматический и лингвокультурологический аспекты. М.: Академия, 1996.
7. Фёдоров А.И. Фразеологический словарь русского литературного языка: ок. 13 000 фразеологических единиц. 3-е изд., испр. М.: Астрель: АСТ, 2008.
8. Чепасова А.М. Семантические и грамматические свойства фразеологизмов. Челябинск: ЧГПУ, 1993. 120 с.

ФРАЗЕОЛОГИЧЕСКАЯ КАРТИНА МИРА КАК СИМВОЛЬНО-СЕМИОТИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО

Буянова Л.Ю., Танабурьян Р.И.
Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия

Статья посвящена важной проблеме определения статуса фразеологической картины мира национального языка как особого репрезентативного пространства, в котором в символьно-образной форме актуализируются главные ценностные феномены. Особое внимание уделяется анализу языкового воплощения чувства любви в русской и английской фразеологических картинах мира.

Ключевые слова: *фразеологическая картина мира, мировоззрение, менталитет, репрезентация, значение, символ, фразеологизм, эмоциональная система, образ.*

Фразеологическая картина мира представляет собой сегмент языковой картины мира, которая, согласно Е.С. Кубряковой, есть «особое образование, постоянно участвующее в познании мира и задающее образцы интерпретации воспринимаемого. Это – своеобразная сетка, накидываемая на наше восприятие, на его оценку, совокупность обозначений, влияющая на членение опыта и виденье ситуаций, событий и т.п. через призму языка и опыта, приобретенного вместе с усвоением языка и включающего в себя не только огромный корпус единиц номинации, но в известной мере правила их образования и функционирования» [3, с. 64–65].

В рамках когнитивного подхода человек исследуется в комплексе его когнитивных механизмов, личностно-социальных, интеллектуально-психических, психологических, эмоционально-чувственных, а также культурно-ментальных качеств и характеристик. При таком подходе мы выделяем такой когнитивный механизм формирования фразеологической картины мира средствами фразеологических единиц, как **фразеологизация**.

Под фразеологизацией мы понимаем особый когнитивный процесс осмысления действительности и закрепления знаний и опыта, получаемых народом и личностью на протяжении всей своей истории, во фразеологических единицах, формирующих ФКМ. Фразеологизмы и единицы паремиологического фонда национальных языков выступают в функции вербального средства отражения и интерпретации культуры и особого семиотического средства формирования личности. Познание окружающего мира, его осмысление осуществляется путём установления общих черт при сопоставлении прошлого и нового опыта.

Фразеологическая картина мира (ФКМ) является системным фрагментом единой языковой картины мира, которая формируется различными языковыми средствами (лексическими, грамматическими, стилистическими). ФКМ каждого национального языка репрезентирует человеческое бытие, особенности внешнего и внутреннего облика человека, систему его ценностей, которые отражаются в коллективном языковом сознании народа. Фразеологическая картина мира характеризуется рядом базовых признаков: антропоцентризмом, универсальностью, экспрессивностью, образностью, модальностью, структурированностью, когнитивностью. Во ФКМ аккумулируется, сохраняется и репрезентируется образная система мировоззрения и менталитета народа, причём сам выбор образа, основания образности и особенности её символьно-семиотического оформления и репрезентации отражают особенности этнического восприятия и интерпретации мира.

Фразеологическая картина мира каждого национального языка представляет собой символьно-семиотическое пространство, на что указывает открытость его когнитивно-тематических «границ». Сам фразеологизм выступает семиотизированным символом, так как именно язык в семиотике считается особой семиотической системой – символьной, в отличие от индексов и иконических знаков.

Во фразеологической картине мира «раскрывается действительная природа души народа, его подлинная жизненная ментальность, незамутненная искусственными преобразованиями сознательных усилий человеческого разума» [4, с. 93].

Максимально образно во фразеологической картине мира представлена интерпретация любви. Фразеологические единицы, репрезентирующие чувство любви, образуют особый структурный фрагмент ФКМ – «Эмоции, чувства, состояния человека». Отмечается, что «фразеологические единицы представляют собой главное средство, с помощью которого осуществляются процессы фразеологической концептуализации мира. Русский фразеологизм выступает особым когнитивно-аксиологическим знаком, с помощью которого формируется и развивается русская языковая национальная картина мира. Русская концептосфера

может рассматриваться в этой связи как символьно-ассоциативная образная континуумность, конституентами которой выступают фразеологизмы, выполняющие функцию концептуально-национальных доминант» [2, с. 125].

В русской фразеологической картине мира нашли отражение фразеологические единицы различного структурного и содержательно-смыслового плана, которые выступают семиотическими репрезентантами чувства любви. Понятие «любовь» является одним из базовых эмоциональной системы человека. В русской лингвокультуре любовь – это интимное и глубокое чувство, основными когнитивными признаками которого выступают бескорыстие, непредсказуемость выбора, самопожертвование, верность, чувство долга. Проявление бескорыстной любви – это наивысшая функция любви, которая побуждает человека искренне заботиться о других, даже в ущерб собственным интересам. От любви человек *чувствует себя на седьмом небе*; в тяжёлую минуту именно любовь помогает ему *воспрянуть духом*; можно вообще влюбиться *без памяти* и *потерять голову*. Во фразеологической картине русского национального языка зафиксировано, что **чувство любви** пробуждает в человеке сильнейшие эмоции, что также представлено фразеологическими единицами различной структурной организации.

В русской ФКМ *любовь* репрезентируется как одна из главных духовных ценностей, имеющая огромное значение в жизни человека: «*Любовь за деньги не купишь*»; «*С любовью везде простор, со злом везде теснота*»; «*Ищи любовь сердцем, а не головою*»; «*Где любовь да совет, там и горя нет*» и др. [1]. В то же время сильнейшие эмоциональные переживания, отражённые в русских фразеологизмах, репрезентируют такие негативные стороны отношения к любимому человеку, как *ревность*, доходящую иногда до жестокости и приводящую к побоям, которые в русском языковом сознании, закреплённом во ФКМ, считают символом или знаком любви: «*Кто не ревнует, тот не любит*»; «*Кто кого любит, тот того и бьёт*»; «*Лихо терпеть, а стерпится – слюбится*» и др. [1].

В английской фразеологической картине мира отражены отличительные особенности языковой репрезентации чувства любви. Судя по словарям английского языка, любовь – это глубокое чувство, охватывающее и поглощающее человека полностью (образ погружения на глубину в колодец или водоем): «*love sb. deeply*» («любить кого-то глубоко»), «*deep love*» («глубокая любовь»), «*be deep in love*» («быть влюблённым по уши»), «*be fathoms deep in love*» («быть влюблённым по уши»), «*fall in love*» («влюбиться») и др. При символьной характеризации любви используются когнитивные признаки **тёплого дома** как убежища, защиты, крепости, как места тепла и уюта: «*Love*» − это **дом**: «*have a warm corner in one's heart*» («испытывать душевное влечение, тёплое чувство к кому-либо»), «*have a soft spot in one's heart*» («любить кого-либо, относиться с теплотой») и др.

Лексикографическая интерпретация лексем «love» и «любовь» в толковых словарях в сопоставительном аспекте отражает как общие, так и эксклюзивные символьно-семантические когнитивные признаки этих понятий, их национально-ментальную особенность. Например, в русской лингвокультуре выделяют такие образы любви: «любовь (горячая, беззаветная, бескорыстная, страстная), влечение, увлечение, привязанность, склонность, наклонность, слабость (к чему-либо), страсть, пристрастие, преданность, тяготение, мания, симпатия, верность, благоволение, благорасположение, благосклонность, доброжелательство, предрасположение)» [5, с. 214].

В русской и английской фразеологических картинах мира *любовь* ассоциируется со счастьем, однако существуют определённые грамматические несоответствия и ограничения. Так, в английском языке прилагательное «*happy*» («счастливый) не сочетается со словом «*love*» («любовь»). В английском языке *счастливой* бывает жизнь («*life*»), нация («*nation*») и конец фильма «*end*». В силу таких грамматических особенностей во фразеологической картине

мира с целью передачи аналогичного смысла существуют ФЕ «*feel love and happiness*» («чувствовать любовь и счастье») и «*happy in love*» («счастливый в любви»).

В русской фразеологической картине мира *любовь* позиционируется как светлое бескорыстное чувство, она умеет прощать и делает человека счастливым и благородным. Искренняя любовь не зависит от материального достатка и от материальных благ («*С милым рай и в шалаше*»). Такая интерпретация глобального для русской лингвокультуры понятия «*любовь*» во многом обусловлена содержанием православной культуры и православной этики, в рамках которой «*Бог есть Любовь*», а деньги и богатство не считаются главной ценностью в жизни: наоборот, «*легче верблюду пролезть в игольное ушко, чем богатому попасть в Царство небесное*».

Литература

1. Аникин В.П. Русские пословицы и поговорки. М.: Художественная литература, 1988. 432 с.
2. Буянова Л.Ю. Русский фразеологизм: грани ментально-знаковой самобытности // Когнитивно-дискурсивные стратегии развития языка. Белгород: Изд-во «БелГУ», 2016. 508 с.
3. Кубрякова Е.С. Язык и знание: На пути получения знаний о языке: Части речи с когнитивной точки зрения. Роль языка в познании мира. М., 2004. 560 с.
4. Лисицына Т.А. Русские паремии сакрального круга (фрагмент лингвокультурологии) // Фразеология-2000. Тула: ТГПУ, 2000. С. 93–98.
5. Словарь русских синонимов и сходных по смыслу выражений / Под ред. Н. Абрамова. М.: Русские словари, 1999. 530 с.

ТЕРМИН КАК СЕМИОТИЧЕСКИЙ АРТЕФАКТ КУЛЬТУРЫ

Буянова Л.Ю.
Кубанский государственный университет,
Краснодар, Россия
Тлехатук С.Р.
Адыгейский государственный университет
Майкоп, Россия

Статья посвящена важному вопросу интерпретации термина не только как единицы языка науки, но и как знака культуры. Исследуется его роль в становлении и развитии цивилизации, в отражении культурных и научных достижений. Показано, что в термине кодируется научное и культурное знание, полученное человеком в процессе социальной жизни этноса.

Ключевые слова: *термин, культура, артефакт, семиотика, знание, социум.*

Термин, будучи семиотической единицей общенационального языка, представляет собой пусть и вербальный, но артефакт, то есть генетически он связан с Культурой как глобальным постоянным поступательным процессом развития социума, как огромным пространством результирующего опыта. Определение термина как лингвоментального знака культуры опирается на внутреннюю форму самого понятия **«культура»**, являющегося производным от латинского глагола colêre, имеющего три основных семантических компонента – 1) обрабатывать, возделывать, 2) взращивать, 3) населять, обитать [3]. «Новый словарь русского языка» дает 7 значений слова «культура», из которых наиболее значимы для *культурной* интерпретации термина следующие: 1. Совокупность достижений человече-

ства в области общественно-интеллектуальных и производственных отношений // Совокупность таких достижений в определенную эпоху, у определенного народа. 2. Уровень развития каждой из областей – интеллектуальной, общественной и производственной – жизни // Конкретные результаты такого развития [2, с. 754]. Характерно, что английское понятие «culture» основано на сложном сплетении обычаев, традиций, идей, достижений цивилизации. В словаре Collins COBUILD English Dictionary *культура* дефинируется следующим образом:

1. Culture or a culture consists of the ideas, customs, and art that are produced or shared by a particular society.

2. A culture is a particular society or civilization, especially one considered in relation to its ideas, its art, or its way of life» [7] (1. Культура состоит из идей, обычаев и искусства, которые распределены в определённом обществе. 2. Культура – определённое общество или цивилизация, особенно та, которая воспринимается в связи с её идеями, искусством, образом жизни. – Перевод С.Г. Тер-Минасовой) [цит. по: 5, с. 13–14].

Как следует из ряда определений, культура – это набор социально приобретенных **знаний**, это конечный продукт знания, облечённый в языковую форму. «Словарь английского языка и культуры» (Dictionary of English Language and Culture [8]) даёт следующее определение понятию «культура»: «Culture – the customs, beliefs, art, music, and all the other products of human thought made by a particular group of people at a particular time» («Культура – обычаи, верования, искусство, музыка и другие плоды человеческой мысли определённой группы людей в определённое время». – Перевод С.Г. Тер-Минасовой) [цит. по: 5, с. 14].

Современная концепция термина в целом параметрирует термин как языковую единицу, характеризующуюся функциональной и прагматической спецификой. В то же время конкретные лингвистические параметры термина в работах различных терминологических школ и отдельных учёных характеризуются значительным многообразием и разнообразием интерпретаций. Так, результаты проведённого нами анализа разных дефиниций свидетельствуют о том, что лексема «термин» в различных монографических и лексикографических изданиях определяется через следующие вербальные идентификаторы: 1) слово; 2) специальное слово; 3) словесный комплексный мотивированный знак; 4) языковой знак; 5) специальное понятие; 6) словесный комплекс; 7) специальный объект; 8) функция; 9) лексическая единица; 10) лексикализованное сочетание; 11) единство знака и понятия; 12) член терминологической системы; 13) сокращение; 14) компонент языка для специальных целей; 15) единица логоса; 16) когнитивная репрезентанта; 17) кодовая единица и др. Учитывая глобальность самой сферы бытования и функционирования термина – науку, научное знание, – а также современный статус науки и её колоссальное значение в развитии социума, представляется необходимым рассмотреть термин и как лингвоментальный знак Культуры, как её семиотический артефакт и как специфическое языковое средство репрезентации культурного знания. Это обусловлено тем, что важнейшей составной частью культурного знания славянской языковой общности выступает знание научное. Когнитивная сфера социума, являющаяся результатом эволюции Культуры (в самом широком смысле данного понятия, включающего и Просвещение, и Образование) в целом, эксплицируется в русском языке терминологией, базовой единицей которой выступает термин.

Обусловленность логико-семантической и когнитивно-гносеологической организацией той или иной *науки как культурного феномена* влияет на направление и стратегию ее семантико-понятийной категоризации и общую направленность деривационных процессов на создание термина как специфического знака, кодирующего фрагмент (сегмент) научного знания.

Прагматика как важнейшее свойство термина определяется фактором непрерывного развития науки, культуры, социальной жизни этноса. Этапы и результаты такого развития и кодирует термин, навечно запечатлевая и отражая все культурно значимые достижения в области как традиционных, так и вновь создаваемых инновационных производств, сфер деятельности, технологий; в медицине, генетике, экономике, юриспруденции, живописи, искусстве и т.д. Именно поэтому, как отмечают исследователи, «терминология не является устойчивым, или неизменным слоем лексики языка. Прогресс в самых различных областях человеческой деятельности неизбежно ведет к непрерывному изменению и развитию систем терминов. Вечная новизна науки, эволюция и динамика терминологии создают условия неизбежной вариантности терминов на любом этапе развития области знания» [4, с. 49].

Нет ни одной области политико-идеологической, экономико-правовой и социально-культурной жизни общества, становление и развитие которой не сопровождалось бы одновременным формированием, развитием и упорядочением её терминологии. Многие свойства термина как кодирующего культуру знака присущи, например, терминам сравнительно молодой для российской терминологической системы области «Страхование». Этимологически смысл термина «страхование» связан в русском языке со словом **страх**. Термин «страхование» (страховка, подстраховка) иногда употребляется для обозначения поддержки, гарантии удачи в чем-либо и т. д., в настоящее же время все чаще используется в значении инструмента защиты имущественных (материальных) интересов физических и юридических лиц. На языковую репрезентацию терминосферы «Страхование» существенное влияние оказали внеязыковые факторы её становления и эволюции в процессах развития цивилизации и культуры в целом, что отражает важнейшую социолингвистическую функцию языка как главнейшего атрибута Культуры и национального самосознания. Например, главными экстралингвистическими причинами, определившими развитие русской терминосферы страхования, стали следующие историко-культурные события: а) появление системы оплаты труда, которая впервые в масштабном виде была разработана в Римской империи; б) появление страхования как социально-экономического института в Голландии в XIV в.; в) создание резервной банковской системы в Лондоне в середине XVII в.; г) развитие биржевой деятельности, операций с акциями (XVIII в.); д) смена политико-экономических систем в России (1917 г.; 1991 г.); е) глобализация мировой экономики в XX–XXI веках.

Наука как культурный феномен является определяющей цивилизационную перспективу когнитивной сферой социума, формообразующим основанием его культуры. В основе мировидения каждого народа находится своя система предметных значений, социальных стереотипов, когнитивных схем, культурных образцов и ценностей. «Культурно-гносеологическое знание отражается в семиотико-языковой картине мира в виде совокупности разнообразных терминологических систем. Термины, как и любые другие единицы языка, функционируют в определённом культурном пространстве» [1, с. 40].

По справедливому замечанию Р.М. Фрумкиной, «в новой лингвистике и новой психологии на первый план выдвинулись проблемы означивания и роли культурных составляющих, т.е. изучение человека как детерминированного, прежде всего, культурой и историей, а не природой» [6, с. 10]. Термин как уникальный семиотический артефакт, как лингвоментальный знак культуры фиксирует и отражает научное мировоззрение и результат научной, когнитивной культурной деятельности человека. Деривация представляет собой в этом аспекте культурогенный процесс творения семиотического артефакта.

Литература

1. Буянова Л.Ю. Семиотика термина как знака культуры // Современная лингвистика: теория и практика: мат-лы 9 Южно-Российской науч.-практич. конф. Ч. 1. Краснодар, 2009. С. 38–41.
2. Ефремова Т.Ф. Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный: В 2-х т. М.: Наука, 2000. 432 с.
3. Степанов Ю.С. Константы: Словарь русской культуры. М.: Академический Проект, 2001. 992 с.
4. Тененева И. В. Проблема синонимии в английской фототехнической терминологии // Научно-техническая терминология. Вып. 1. М.: Наука, 2001. С. 48–51.
5. Тер-Минасова С.Г. Язык и межкультурная коммуникация. М.: Слово/Slovo, 2000. 624 с.
6. Фрумкина Р.М. Культурологическая семантика в ракурсе эпистемологии // Известия АН. Серия литературы и языка, 1999. Т. 58. № 1. С. 3–10.
7. Collins COBUILD English Dictionary. Harper Collins Publishers, 1995.
8. Dictionary of English Language and Culture. Longman Group Ltd., 1993.

ПРЕДМЕТНАЯ ОБЛАСТЬ «ВОЕННАЯ АВИАЦИЯ» КАК ОБЪЕКТ СЕМИОТИКО-ПРАГМАТИЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ

Буянова Л.Ю.
Кубанский государственный университет
Шпальченко Э.П.
Краснодарское высшее военное авиационное училище лётчиков имени Героя Советского Союза генерала А.К. Серова
Краснодар, Россия

В статье исследуется новая в теории языка предметная область «Военная авиация» с целью её определения, изучения и описания в семиотико-прагматическом аспекте. Проанализированы особенности определения термина «военная авиация» в разных лексикографических источниках; представлены лингвистические и экстралингвистические предпосылки формирования предметной области «Военная авиация»; сформулировано рабочее определение предметной области.

Ключевые слова: *предметная область, военная авиация, термин, семиотика, прагматика, технические науки, понятие, когнитивная база, структура.*

Термин «предметная область» в лингвистике появился и стал употребляться в терминоведческих интегративных исследованиях сравнительно недавно, что обусловлено его когнитивной многопрофильностью и отсутствием чёткой дефиниции. В когнитивной лингвистике предметную область определяют в качестве ключевого организующего начала и условия структурирования и систематизации информации на концептуальном, семиотическом и модальном уровнях. Предметные области формируют когнитивную базу носителей языка, формируя семантическую сеть, отражающую ассоциативность мышления.

Предметная область, по данным разных лексикографических изданий, чаще всего интерпретируется как ряд предметов и явлений действительности, их качеств, свойств, связей и отношений между ними [6]. В лингвистических словарях термин «предметная область» не зафиксирован, что косвенно отражает его лингвистическую неопределённость и междисциплинарный статус. Исследователи признают, что в настоящее время сложно дать

единое формализованное определение понятию предметной области, поэтому целесообразно рассмотреть разные дефиниции и понятийные характеристики данного термина.

Р.А. Фатхутдинов, занимающийся проблемами стратегического маркетинга, считает, что *предметная область* – это часть реального мира, исследуемая в пределах данного контекста. Под контекстом может пониматься область изучения или область, которая является объектом некоторой деятельности [7]. При таком подходе предметная область выступает как структурированное функциональное пространство, в пределах которого возникают и развиваются конкретные связи, отношения между различными предметами, объектами, субъектами и иными элементами пространственной организации. Предметная область в исследованиях и работах по информационным системам и базам данных определяется как мысленно ограниченная область реальной действительности, которая подлежит описанию, моделированию и исследованию [5].

В зарубежных толковых словарях и в специальной литературе, по наблюдениям М.Э. Ахметовой и других учёных, наиболее распространены термины *subject area* (тематическая/предметная область) и *topical area* (тематическая область), которые относят к так называемому *general subject*, то есть повсеместно используемым [1].

В качестве рабочего определения предметной области в нашем исследовании сформулировано следующее: это определённая, тематически единая область изучения или практической деятельности, системно структурированная и репрезентированная разнообразными вербально-семиотическими единицами, отражающими фрагмент реального мира. Предметная область в лингвистике формируется совокупностью знаковых репрезентаций объектов, предметов, их отношений, свойств, признаков, функций, включая методологические и научно-теоретические концепции, исследования, гносеологические сферы.

Предметная область «Военная авиация» ещё не выступала объектом исследования в теории языка, представляет собой новую лингвосемиотическую область. В многотомной «Большой Российской Энциклопедии» (БРЭ) лексема «авиация» трактуется как «понятие, связанное с полётами в атмосфере на летательных аппаратах тяжелее воздуха, охватывающее летательные аппараты, наземные средства, аэропорты, аэродромы и пр. сооружения, предназначенные для обслуживания авиапассажиров, летательных аппаратов и т.д.» [2, с. 76].

Дефиниция термина «военная авиация», согласно БРЭ, отражает в основном функциональный аспект его семантики: «Военная авиация предназначена для поражения авиационных, сухопутных и морских военных группировок противника, нарушения работы тыла и транспорта, поддержки с воздуха своих сухопутных войск и флота, для воздушной разведки и пр.» [3, с. 39]. Как синонимичное приводится в БРЭ такое определение: это «военно-воздушные силы (ВВС), вид вооружённых сил (ВС), предназначенный для отражения агрессии в воздушно-космической сфере и защиты от ударов с воздуха, а также для уничтожения объектов и войск противника с применением средств поражения, и для обеспечения боевых действий войск (сил) др. видов и родов войск ВС» [3, с. 42].

Вербально-семиотическую основу любой предметной области образуют лексические единицы и термины различной структурной организации [4]. Сфера военной авиации относится к научно-техническому и техническому подвидам научного знания. **Технические науки** представляют собой такую сферу знаний, в которой исследуются и описываются закономерности т. н. «второй природы», то есть технического мира. Этим определяется специфика понятийного структурирования предметной области «Военная авиация» (далее – ПО «ВА»): её категориально-понятийный каркас сформирован совокупностью технических и общенаучных понятий, таких как *система, структура, связь, состояние, внешняя среда, модель, поведение (системы) материал, сырьё, механизм, устройство, прибор, скорость, высота,*

свойство, качество, количество, признак, функция, цель, объект, предмет, часть, целое, процесс, движение и др.

Интегративный характер ПО «ВА» обусловил объединение в её пространстве понятий и их терминологических экспликаторов ряда других взаимосвязанных специальных и узкоспециальных когнитивных сфер, таких как «Аэродинамика»; «Аэронавигация»; «Авиационная астрономия»; «Авиационное вооружение»; «Авиационное материаловедение»; «Авиационные двигатели»; «Авиационные дизели»; «Авиационные средства поражения»; «Военная доктрина», определяющая цели и пути развития военной авиации в глобальном масштабе и далёкой перспективе; «Военные аэродромы»; «Самолётостроение»; «Самолётовождение»; «Боевые, учебные и тактические задачи»; «Приборы и оборудование» и многие другие. В исследуемую предметную область входит также языковой материал новейших разработок космической направленности, операций в мирное время, разработки в области авиационного искусственного интеллекта и многое другое. Таким образом, ПО «ВА» в этом плане является открытой, постоянно пополняющейся новыми семиотико-гносеологическими образованиями авиационной, военной и космической областей знания.

Многозадачность, многоплановость, социальная акцентуация, глобальность функций и действий военной авиации становятся стимулом к деривации полилексемных терминов, репрезентирующих усложняющиеся понятия ряда военных отраслей науки и авиации. Данная тенденция в настоящее время лишь усиливается, поэтому можно прогнозировать появление новых понятий и терминологических номинаций в семиотической системе ПО «ВА» с широким спектром денотатов обозначений – от понятий искусственного интеллекта до космических летательных аппаратов и процессов их управления.

Итак, интегративная предметная область «Военная авиация» посредством знаковых образований различной структуры и разных видов (термин, текст, инструкция и др.) отражает социально значимую сферу человеческой деятельности по охране и защите государства военными средствами. Военно-воздушные силы Российской Федерации входят в состав Воздушно-космических сил (ВКС), языковая репрезентация и когнитивно-семиотический анализ которых в пространстве предметной области также выступает современной актуальной лингвистической проблемой.

Литература

1. Ахметова М. Э. Особенности формирования терминологии предметной области «Антикризисное управление»: экстралингвистические и когнитивно-деривационные аспекты (на материале русского и английского языков): автореф. дис. … канд. филол. наук: 10.02.19. Майкоп, 2015. 24 с.
2. Большая Российская Энциклопедия. Т. 1. М.: БРЭ, 2005. 766 с.
3. Большая Российская Энциклопедия. Т. 4. М.: БРЭ, 2006. 766 с.
4. Буянова Л.Ю., Тлехатук С.Р. Лингвистика предметной области: структура и интерпретация // Континуальность и дискретность в языке и речи: материалы V Междунар. науч. конф. Краснодар: КубГУ, 2015. С. 90–93.
5. Коннолли Т. Базы данных: проектирование, реализация и сопровождение: теория и практика / пер. с англ. 3-е изд. М.: Вильямс, 2017. 1439 с.
6. Ловцов Д. А. Информационная теория эргасистем: тезаурус. 2-е изд. испр. и доп. М.: Наука, 2005. 245 с.
7. Фатхутдинов Р. А. Стратегический маркетинг. М.: Питер, 2006. 368 с.

ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКОЕ МОДЕЛИРОВАНИЕ КАК КОГНИТИВНЫЙ ПРОЦЕСС (на материале строительной терминосферы)

Буянова Л.Ю., Ян Сути
Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия

Статья посвящена проблеме специфики терминологического моделирования в строительной семиотикосфере; рассматриваются разные модели строительных терминов, функционирующих в различных текстах сферы строительства. Представлено определение терминологического моделирования; характеризуются частотные терминомодели строительной сферы; рассматривается когнитивный потенциал различных частей речи.

Ключевые слова: *термин, терминологическое моделирование, терминомодель, часть речи, текст, строительная терминосфера, социально-технический подвид, язык науки.*

Наука на рубеже XX–XXI столетий приобретает статус важнейшего инструментария человеческой деятельности, что обусловливает интерес ученых к прагматическим аспектам и проблемам теории познания. Появляются и активно развиваются фундаментальные исследования как процессов научного познания и философии творчества, так и их семиотически актуализированных результатов. Во всех отраслях научного знания исследуются когнитивно-гносеологические механизмы и тенденции моделирования процессов и результатов человеческого мышления и когнитивно-семиотической деятельности человека с учетом последних достижений теоретико-множественной и трансформационной технологий и различных информационно-вероятностных подходов [1]. В строительной терминосфере эти процессы также находят своё отражение, в том числе в области терминоведческих исследований.

Строительная терминологическая сфера представляет собой системно организованный и структурированный континуум терминов, репрезентирующих понятия и категории, относящихся к области строительства. Строительство – это особый в социально-цивилизационном аспекте значимости вид человеческой деятельности, главное направление которого – создание инженерных сооружений и зданий, а также множества разнообразных по виду, назначению, цели, материалов и иных параметров сопутствующих им объектов. Строительство появилось на заре человечества и будет существовать еще такой период времени, сколько будет существовать человечество на планете Земля.

Строительство, как неотъемлемая часть жизни человека, играет важнейшую роль в развитии цивилизации и особенно в развитии экономической системы государства вне зависимости от его геополитического положения, уровня развития, численности населения и других геополитических и социальных характеристик.

Эволюция научного знания детерминировала эволюцию языка науки, особенно в терминологической подсистеме национального языка, как китайского, так и русского. В настоящее время исследование проблемы терминологического моделирования в строительной сфере выступает одной из актуальных и сложных в терминоведении. Это связано и с такой до конца не решённой задачей, как определение частеречной принадлежности термина. В то же время классификация по частям речи достаточно часто применяется для выявления деривационных моделей в терминологиях различных областей.

В современной классификации терминообразовательно-деривационных субсистем языка науки терминосфера строительства должна быть включена, по нашим наблюдениям, в его **социально-технический** подвид.

А.А. Реформатский, на научные идеи которого опираются терминоведы, высказал актуальную и в настоящее время мысль о репрезентации науки в системе её понятий, о поле «лексиса» и поле «логоса», о соотношении её предметной и онтологической аспектности, о вопросах точного представления термином понятия, явления и вещи [3, с. 41]. В соответствии с его концепцией о необходимости дифференцированного подхода к анализу и интерпретации систем терминов в зависимости от их гносеологического статуса и понятийного состава мы сочли целесообразным отнести строительную терминосистему (как максимально социально значимую) к социально-техническому ярусу языка науки, а не к общему научно-техническому подвиду.

Терминологическое моделирование, по нашему определению, представляет собой особый когнитивный процесс соотнесения понятийной специфики термина с его словесно-семиотическим выражением и закреплением результата данного процесса в рамках (знаках) конкретных терминоединиц различной структурно-частеречной организации – моделей. Такой подход определяется положением о том, что «термины связаны понятиями науки, они для каждой науки (в каком-то её едином направлении) исчислимы и принудительно связаны с понятиями данной науки, так как **словесно отражают систему понятий** данной науки» [4, с. 49] (выделено нами. – *Л*.Б., Я.С.). *Для* строительного терминоведения, по нашим наблюдениям, характерен такой принцип анализа терминологических полей и систем, при котором учитываются частеречная принадлежность терминоединиц и соотнесенность термина и понятия. Терминологическое моделирование в сфере строительной терминологии определяется этими критериальными принципами. Результатом процесса терминологического моделирования выступает **терминомодель** как система, обладающая своей структурой и функцией и отражающая структуру и функцию образующих её элементов.

Выборка из различных научных текстов строительной тематики показывает, что в основном в сфере функционирования строительных терминов частотны 5 терминологических моделей: 1) Термин-простое имя существительное (**ТПИС**); 2) Термин-глагол (**ТГ**); 3) Терминологическое словосочетание сущ.+ прил./прил.+сущ. (сущ. – имя существительное, прил. – имя прилагательное) (**ТССП**); 4) Термин-сложное имя существительное (**ТСИС**); 5) Термин-аббревиатура (**ТА**). В качестве примеров приведём следующие терминомодели: 1) *металлизация, гравелит, плунжер, ростверк, стропальщик, застройка* и др.; 2) *строить, бетонировать, монтировать, бронзировать, бурить, вакуумировать* и др.; 3)*авантюриновое стекло, ленточный фундамент, строительный материал, монтажная работа, бетонный завод, сварочная проволока, металлическая конструкция, трубопроводная опора* и др.; 4)*автогрейдер, армоцемент, бетономешалка, бурodержатель, виброкаток, вибропрессование, газопоглотитель* и др.; 5) *ОДЦИ – Оборудование с длительным циклом изготовления; СМР – Строительно-монтажные работы; ПОС – Проект организации строительства; ППРк – Проект производства работ крана; ВЗиС – Временное здание и сооружение; ГЭЭ – Государственная экологическая экспертиза; ПИР – Проектно-изыскательные работы* и др.

Кроме выявленных частотных моделей терминов, анализ структуры терминологических словосочетаний показал, что они состоят как из одного, двух, трех, так и более компонентов, например: 1) трехкомпонентные термины-словосочетания: *акт скрытых работ, стальной кровельный настил, расслабление напрягаемой арматуры, промежуточный уголок жёсткости, журнал сварочных работ, прогресс монтажа трубы* и др.; 2) четырехкомпонентные: *процедура проведения входного контроля, работа по забивке свай, технический контроль качества сварки, допустимое количество бетонной смеси* и др.; 3) пятикомпонентные: *колонна с одним защемлённым концом; процедура проектирования плоской фундаментной плиты; замоноличенная труба в железобетонную плиту; расчет длины зоны передачи напряжений; проверка осевой*

линии конструкционной колоны; арматура в растянутой зоне сечения и др.; 4) шестикомпонентные: *строительные документы на испытание и осмотр; расчёт прочности с расчётной предельной нагрузкой; сборные сооружения из стальных рамных конструкций* и др.

Как показывает материал, большинство многокомпонентных строительных терминовсловосочетаний образованы на базе номинативных единиц. Имя существительное и имя прилагательное выступают в данной терминосфере не только в функции репрезентант соответствующих понятий, но и как когнитивные знаки особого статуса. Как подмечает Е.С. Кубрякова, «существование частей речи как разных слов есть верное отражение того факта, что онтологически в мире представлены разные объекты и разные явления и что такое верное виденье мира объективируется в языке» [2, с. 98].

Интерпретация терминологического моделирования как когнитивного процесса отражает такой аспект языковой категоризации мира, как учёт того, что акт номинации представляет собой не просто особый речемыслительный акт, а познавательную процедуру мышления, фиксирующую и закрепляющую результат познавательной деятельности человека в форме языкового знака.

Литература

1. Буянова Л.Ю. Термин как единица логоса. М.: Флинта; Наука, 2014. 224 с.
2. Кубрякова Е.С. Язык и знание: На пути получения знаний о языке: Части речи с когнитивной точки зрения. Роль языка в познании мира. М.: Языки славянской культуры, 2004. 560 с.
3. Реформатский А.А. Введение в языковедение. М., 1947.
4. Реформатский А.А. Что такое термин и терминология // Вопросы терминологии: материалы Всесоюзного терминологического совещания. М., 1961.

ОСОБЕННОСТИ ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ТЕКСТА В СОВРЕМЕННОЙ ЛИНГВИСТИКЕ

Марутян Ш.С., Буянова Л.Ю.
Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия

В статье предпринята попытка проанализировать различные трактовки понятия «текст», представленные как в разных лексикографических источниках, так и в работах лингвистов; охарактеризованы важнейшие признаки и свойства текста. Показана система лексем-идентификаторов, участвующих в процессах интерпретации феномена текста.

Ключевые слова: *текст, текстология, язык, речь, лексема-идентификатор, ментально-знаковое поле, лингвистический дискурс, дефиниция.*

При исследовании текста молитвы, который мы интерпретируем как сакральный текст, необходимо осмыслить сам феномен текста с лингвистической точки зрения. Наши наблюдения показывают, что к настоящему времени в науке сформировано несколько различных текстологических направлений, каждое из которых интерпретирует текст в рамках конкретных лингвистических позиций и подходов, с опорой на различные критерия его идентификации.

При анализе словарных дефиниций слова «текст» сначала главное внимание было направлено нами на лексемы-идентификаторы, то есть на те лексические единицы, посред-

ством которых данное слово соотносится с понятием. В результате такого подхода подтверждено положение о том, что термин «текст» по-разному интерпретируется и категоризируется в метаязыке лингвистики и что конкретное толкование термина «текст» во многом обусловливается типом и жанром текста (научный, художественный, публицистический текст и т. п.).

Так, в результате выборки лексем-идентификаторов из нескольких разных словарей установлено, что текст в этих словарях определяется следующим образом: 1) **текст** – это «*авторское словесное сочинение или документ*», «*слова* (к муз. сочинению)», «*последовательность знаков*» [7]; 2) это «*последовательность символов*», «в полиграфии: *основная часть печатного набора*», «*последовательность отрезков* (письменного произведения)», «*записанная речь*» [6]; 3) это «*слова, предложения* (в определенной связи и последовательности)», «*основной материал* (документа – в отличие от примечаний, комментариев», «*словесное произведение*» [9, с. 1553]; 4) это «*всякая записанная речь* (литературное произведение, сочинение, документ, а также часть, отрывок из них)», «*последовательность отрезков* письменного произведения» [8]; 5) это «*результат говорения или письма*», «*основная единица коммуникации*», «*продукт речевой деятельности*» [1].

Таким образом, мы можем сделать вывод, что термин «текст» безк онкретизации его типов в словарях (сфера фиксации терминов) имеет значительное количество дефиниций, в которых главными когнитивными признаками текста выступают понятия *речь, символ, слово, словесное сочинение, единица коммуникации*. С учётом лингвистического подхода целесообразно в этом аспекте называть текстом последовательность знаков языка, расположенных по правилам данного языка, образующих смысловое и тематическое единое целое.

В научном лингвистическом дискурсе, организационной основой которой выступают научные статьи, тезисы, монографии, диссертации по самым разнообразным проблемам лингвистики и другие его жанровые образования (сфера функционирования), текст тоже определяется по-разному различными субъектами научного дискурса. Например, некоторые лингвисты так интерпретируют **художественный** текст: «В целом художественный текст как когнитивно-семиотическая модель мира представляет собой специфическое индивидуально-авторское *семиотическое пространство*, в котором органично синтезируются все модусы идеальной субстанции знака, репрезентированные грамматическими, словообразовательно-деривационными, морфологическими, лексическими, фразеологическими и синтаксическими средствами, воплощающими замысел авторской языковой личности» [3, с. 125] и др.

Важнейшим вопросом в лингвистике текста является вопрос о сущностных, ключевых свойствах и признаках текста. Например, многоаспектность феномена текста отражена в определении И.Р. Гальперина: «Текст – произведение речетворческого процесса, обладающего завершенностью, объективированное в виде письменного документа; произведение, состоящее из названия и ряда особых языковых единиц (сверхфразовых единств), объединенных разными типами лексической, грамматической, стилистической связи, имеющих определенную целенаправленность и прагматическую установку» [4, с. 18–19].

Л.А. Исаева предлагаёт следующую характеристику языковых единиц текста с позиции коммуникативного подхода: «Значительные достижения в “структурном”, “атомарном” исследовании языковых единиц различных уровней привели к пониманию, что именно в тексте все единицы языка становятся коммуникативно значимыми, коммуникативно обусловленными, объединёнными в систему, в которой каждое из них наиболее полно проявляет свои сущностные признаки и, кроме того, обнаруживают новые, текстообразующие функции» [5, с. 7].

По мнению М.М. Бахтина, текст является первичной данностью гуманитарно-философского мышления, он та непосредственная действительность, из которой только и могут исходить эти дисциплины и это мышление [2].

Текст в его отношении к системе языка и субъектам (высказывание), высказывание как единица речевого общения, порождение высказывания, его диалогичность – вот минимум вопросов о сущности текста.

По мнению многих исследователей феномена текста, наиболее универсальными категориями, характерными для максимального числа типов текстов, выступают цельность, целостность (когерентность), связность (когезия), модальность, пространственно-временной континуум, информативность, завершённость, отдельность, проспекция и ретроспекция.

Обобщение имеющихся концепций текста показывает, что в современной теории текста он интерпретируется как 1) знак (сложный знак или знаковая последовательность) (В.Г. Гак, А.И. Новиков и др.); 2) единица динамическая (Е.С. Кубрякова, Г.И. Богин и др.); 3) система, тип и феномен (М.Н. Кожина, М.П. Котюрова и др.); 4) компонент культуры, средство межкультурной коммуникации (Н.Л. Галеева, Ю.А. Сорокин и др.); 5) психо- и социолингвистический феномен, явление культуры (В.П. Белянин, А.А. Залевская и др.); 6) комплексный, междисциплинарный объект (У. Эко и др.).

Итак, можно сделать вывод, что текст (в самом широком аспекте) представляет собой целостно-цельное ментально-знаковое индивидуальное поле репрезентации картины мира автора текста, где он изображает свою когнитивную и виртуальную картину мира, свои мысли и чувства, интерпретируя и как бы «накладывая» информационные фрагменты друг на друга, формируя данное поле.

Литература

1. Азимов Э., Щукин А. Современный словарь методических терминов и понятий. Теория и практика обучения языкам. М.: Русский язык. Курсы, 2019. 496 с.
2. Бахтин М.М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках // Эстетика словесного творчества. М., 1986.
3. Буянова Л.Ю. Авторское языковое сознание: когнитивно-семиотический код // Текст как единица филологической интерпретации: сб. ст. III Всеросс. научно-практич. конф. с международным участием (25 апреля 2013 г., г. Куйбышев) / Отв. ред. А.А. Курулёнок. Новосибирск: Изд-во ООО «Немо Пресс», 2013. С. 125–132.
4. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. М., 1981.
5. Исаева Л.А. Лингвистический анализ художественного текста: проблемы интерпретации скрытых смыслов. Краснодар: КубГУ, 2008.
6. Караулов Ю.Н., Молчанов В.И., Афанасьев В.А., Михалев Н.В. Русский семантический словарь: Опыт автомат. построения тезауруса: от понятия к слову / Отв. ред. С.Г. Бархударов. М.: Наука, 1983. 566 с.
7. Новый словарь иностранных слов / Сост. Захаренко Е.Н., Комарова Л.Н., Нечаева И.В. М.: «Азбуковник», 2003.
8. Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. М.: АЗЪ, 1995.
9. Российский энциклопедический словарь: В 2 кн. / Гл. ред.: А.М. Прохоров. М.: Большая Российская энциклопедия, 2001.

ПРОБЛЕМА ИМПЛИЦИТНОГО В ЛИНГВИСТИЧЕСКОЙ ЭКСПЕРТИЗЕ ТЕКСТА

Бычкова С.Е.
Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия

В статье приводится один из возможных подходов к извлечению имплицитной информации из текста в ходе проведения лингвистической экспертизы по делам о защите чести, достоинства и деловой репутации.

Ключевые слова: *имплицитная информация, пресуппозиция, импликация, лингвистическая экспертиза.*

Основная сложность при производстве лингвистических экспертиз возникает в связи с тем, что «речевые преступления совершаются в нематериальной области смыслов, сущностное свойство которых – множественность интерпретаций» [4, с. 48]. Известный юрист Г.М. Резник указывает, что смысл текстов СМИ зачастую «постигается тщательной аналитической работой, извлекается из контекста и подтекста, каскадов намеков и вопросов, разоблачением изощренных стилистических приемов манипулирования сознанием респондентов» [1, с. 3].

Известно, что далеко не вся информация, присутствующая в высказывании или тексте, отражается в его поверхностной языковой структуре. Так, Е.В. Падучева отмечает, что «во всяком тексте, помимо эксплицитно выраженной информации, имеются самые разные виды имплицитной информации, которая не содержится в высказывании в явном виде и, тем не менее, имеется в виду говорящим и воспринимается слушающим» [8, с. 23]. Имплицитные компоненты семантики высказывания «не находят себе прямого соответствия в лексико-синтаксической структуре предложения» [5, с. 215]. По определению Е.Г. Борисовой и Ю.М. Мартемьянова, имплицитной называется «та информация, для получения которой требуются усилия слушателя, не сводимые к сопоставлению языковых единиц их значений» [3, с. 10].

Зачастую именно в имплицитной части содержательного плана высказываний оказываются скрытыми важнейшие компоненты семантики. В связи с проблемой анализа текстов при проведении лингвистических экспертиз (в частности по делам о защите чести и достоинства) выявление скрытой семантики может оказать решающее влияние на результаты экспертного исследования: например, как отмечает Д.С. Кондрашова, «при сознательном уводе определенной части информации в имплицитный слой плана содержания такой способ передачи сообщения следует рассматривать как прием речевого воздействия» [6, с. 9]. А.Н. Баранов также рассматривает «слоистую» структуру плана содержания как одну из предпосылок речевого воздействия [1, с. 40], поскольку сведения, полученные адресатом в имплицитной форме, могут быть восприняты некритически, «приняты на веру»: «Относя нужную информацию к исходным условиям коммуникации, говорящий имеет возможность имплицитно навязывать ее слушающему» [там же, с. 178].

В связи с этим интерпретация семантики текста связана с извлечением из речевого произведения имплицитной информации, которая прямо не явлена в языковом выражении.

В рамках разработки классификации типов скрытой информации, извлекаемой при проведении лингвистических экспертиз, Д.С. Кондрашова выделяет такие группы, как сентенциальные пресуппозиции, импликации, импликатуры дискурса, условия успешности речевого акта, лексические пресуппозиции и ассоциации, а также имплицитные смыслы, возникающие в результате использования тропов и риторических приемов [6, с. 77]. В целом

положительно оценивая попытку осуществления классификации типов имплицитной информации для целей лингвистической экспертизы, мы не можем согласиться с автором в частностях: на наш взгляд, имплицитная информация, порождаемая в речи метафорами и другими тропами, может быть логически отнесена в более широкий класс импликаций. Однако данная научная дискуссия находится за рамками настоящей статьи.

Мы, в свою очередь, рассмотрим возможности использования в экспертном лингвистическом исследовании таких традиционно выделяемых в научной литературе типов скрытой информации, как пресуппозиция и импликация. При этом мы обратим особое внимание на то, что при выявлении в тексте имплицитной информации, особенно в случае проведения лингвистической экспертизы, исследователь опирается на эксплицитные составляющие речевого произведения, обнаруживая в нем те или иные индикаторы, актуализирующие в сознании получателя речевого сообщения имплицитные, подразумеваемые смыслы.

Под пресуппозицией понимается семантический компонент, обеспечивающий наличие смысла в сообщении, пресуппозиции являются условием осмысленности высказывания и связаны с объективной информацией. С точки зрения актуального членения предложения они соотносятся с темой высказывания, поскольку не несут никакой новой информации и полностью не эксплицируются в силу своей избыточности. О наличии пресуппозиции в высказывании свидетельствует языковое средство, которое служит индикатором пресуппозиции [5, с. 215]. В качестве примера таких индикаторов И.М. Кобозева приводит так называемые фактивные предикаты, рассмотренные в работе П. и К. Кипарских: употребляя фактивный предикат, автор текста (говорящий, пишущий) исходит из того, что описываемое положение дел является фактом [10, с. 216]. Иными словами, как отмечает Е.В. Падучева, фактивным глаголом признается «глагол с презумпцией истинности своего пропозиционального дополнения» [7, с. 256]. Это такие глаголы, как «знать», «понимать», «признавать», «радоваться», предикативы «быть известным», «располагать информацией» и другие.

Приведем пример использования понятия фактивного предиката в лингвистической экспертизе. На исследование было представлено следующее высказывание: «*Зная неустойчивый и истерический характер Б., располагая от нее самой информацией о том, что она ранее находилась на излечении в психиатрической больнице, не имея никакой информации о детях и связи с ними в течение нескольких дней, я, после неоднократных оставшихся без ответа обращений к Б., был вынужден обратиться в полицию за установлением состояния и местонахождения детей*». Перед экспертом, среди прочих, был поставлен вопрос: «Является ли информация о том, что Б. находилась на излечении в психиатрической больнице, утверждением о факте или мнением (предположением) автора высказывания?» Отметим, что автор спорного высказывания настаивал, что содержащаяся в нем информация представлена в форме мнения, поскольку имеется ссылка на источник сообщения («располагая *от нее самой* информацией...»). Согласно толковым словарям русского языка, «располагать информацией» означает «иметь сведения, быть осведомленным о чем-либо»: «*Располагать.* Иметь в своем распоряжении что-л., обладать чем-л.»; «*Информация.* Сведения об окружающем мире и протекающих в нем процессах»; «*Сведения.* Факты, данные, характеризующие кого-л., что-л.; познания в какой-л. области, осведомленность в чем-л.» [2]. Таким образом, семантический анализ позволяет установить, что в высказывании содержится информация следующего вида: субъект осведомлен, что Б. проходила лечение в психиатрической больнице. При этом использование фактивного предиката свидетельствует о том, что информация представлена в форме знания о действительности, а не мнения: указание на источник в данном случае не может являться маркером мнения, поскольку субъект не высказывает сомнений в истинности передаваемого сообщения, напротив, преподносит данную информацию как верную, правдивую, соответ-

ствующую действительности. Такой вывод подкрепляется контекстом: ранее в том же высказывании используется деепричастие «зная», которое может быть преобразовано в аналогичный фактивный предикат («зная…, я...» = «я знаю»). Согласимся с И.М. Кобозевой, которая отмечает, что «знать» («быть известным») – фактивный предикат, связанный с семантической пресуппозицией истинности: «Известным (в строгом смысле слова) может быть названо только то положение, которое имеет место в мире (по мнению говорящего), и тем самым информация о нем может быть для него только истинной» [5, с. 255]. Таким образом, в рассмотренном примере индикаторами пресуппозиции истинности («я передаю информацию, которую считаю истинной») передаваемого сообщения служат лексические единицы, которые могут быть преобразованы в фактивные предикаты и предикативы («знаю», «обладаю информацией»).

В отличие от пресуппозиций, которые связаны с объективной, предметно-логической информацией, импликации (или следствия) характеризуются субъективностью и допускают варианты интерпретации. Импликации можно назвать скрытой информацией в точном смысле, их выявление в тексте зависит в первую очередь от слушателя (читателя) и может носить факультативный, необязательный характер. Согласимся с А.Н. Барановым в том, что факультативные следствия не могут оказывать влияние на выводы лингвистической экспертизы, поскольку «в определенном смысле за факультативное следствие несет ответственность сам адресат» [1, с. 53]. Однако эксперт может иметь дело и с обязательными импликациями: в этом случае, если исключить информацию, которая является логическим следствием эксплицитного содержания высказывания, текст теряет связность – такого рода информация может квалифицироваться как скрытое утверждение [1, с. 202].

Приведем пример. На исследование был представлен текст [9] с сайта compromat.ru, в котором, в частности, содержался следующий фрагмент: «*Следствию же еще только предстоит разбираться в тесных связях Г.С. и таджикской элиты. Выяснять, на каких условиях и за какой профит З.А. и его окружение согласились помогать фигуранту уголовного дела охранять его дорогостоящий актив. Существует версия, что таджикский бизнесмен использует завод для отмывания денег. Но ее, как и другие, еще предстоит проверять. В частности, сыщикам придется выяснить, какая роль в этом сценарии отведена члену «Справедливой России» и бывшему депутату Госдумы А.Л. По некоторым сведениям, он, используя накопленный административный ресурс, помогает З.А. «беречь» завод. Как замотивирован бывший парламентарий – тоже вопрос к следствию. Многочисленная документация, изъятая в ходе обысков, должна помочь ответить на все эти вопросы. И, возможно, в ближайшее время по делу в качестве обвиняемого будет проходить уже не один только Г.С.*». Перед экспертом были поставлены вопросы относительно тех фрагментов текста, где упоминается З.А. Из приведенного фрагмента выводятся следующие семантические следствия: З.А. связан с Г.С., который проходит по уголовному делу в качестве обвиняемого, З.А. «бережет» некий завод («дорогостоящий актив», который принадлежит «фигуранту уголовного дела» – Г.С.), в этом ему помогает депутат Госдумы, который в данном деле «замотивирован». Все эти сообщения содержатся в тексте в виде «версий», которыми предстоит заниматься следствию. З.А. связывается автором с преступной деятельностью, хотя прямо это не утверждается. Тем не менее автор не ставит под сомнение наличие тесной связи между З.А. и Г.С., при этом осуществляемая ими деятельность однозначно оценивается как преступная, незаконная. Таким образом, хотя детали дела, о котором сообщается в тексте, излагаются автором в форме версий, которые будут проверяться в ходе следствия, связь З.А. с преступными операциями и его участие в незаконной деятельности не подвергаются сомнению. Следовательно, логический вывод «З.А. связан с осуществлением преступной деятельности, в связи с чем проводится расследование» является обязательным

(квалифицируется как скрытое утверждение). Языковыми индикаторами указанной имплицитной семантики служат следующие выражения: «*следствию предстоит разбираться*», «*существует версия <...> ее <...> предстоит проверять*» (импликация «если следствие будет изучать деятельность З.А., то эта деятельность, возможно, является незаконной»), «*следствию предстоит <...> выяснить, <...> за какой профит З.А. [согласился] помогать фигуранту уголовного дела [Г.С.]*» (пресуппозиция «З.А. помогает фигуранту уголовного дела и получает за это прибыль, доход»; импликация «если З.А. помогает фигуранту уголовного дела, что является предметом расследования, то деятельность З.А., возможно, также является незаконной»), «*какая роль в этом сценарии отведена*» (пресуппозиция «существует некий сценарий, в соответствии с которым действуют указанные в тексте лица»; импликация «если указанный сценарий (план) изучается следственными органами, то он, возможно, является незаконным»), «*возможно, в ближайшее время по делу в качестве обвиняемого будет проходить уже не один только Г.С.*» (импликация «если Г.С. является обвиняемым в уголовном деле и в осуществлении деятельности ему помогает З.А., то, возможно, после проведенных следствием проверок одним из фигурантов дела станет З.А.»).

Таким образом, очевидно, что в ходе проведения лингвистической экспертизы текста выявление имплицитной информации является крайне важным. При этом следует разграничивать информацию, которая является обязательной и однозначно восстанавливается из контекста, практически не допуская вариативной интерпретации, и сведения, которые разные адресаты могут воспринимать или вербализовать по-разному. Накопленный опыт проведения лингвистических экспертиз свидетельствует о том, что наиболее продуктивным способом извлечения имплицитной семантики из высказываний и текстов является выявление и логико-семантическая интерпретация эксплицитных индикаторов пресуппозиции и импликации с целью восстановления и вербализации сведений, сообщаемых в скрытой, неявной форме.

Литература

1. Баранов А.Н. Лингвистическая экспертиза текста. М.: Флинта, Наука, 2013. 592 с.
2. Ефремова Т.Ф. Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный. URL: https://classes.ru/all-russian/russian-dictionary-Efremova.htm (дата обращения: 09.02.2020).
3. Имплицитность в языке и речи / отв. ред. Е.Г. Борисова и Ю.С. Мартемьянов. М.: Языки русской культуры, 1999. 200 с.
4. Кара-Мурза Е.С. Лингвистическая экспертиза как процедура политической лингвистики // Политическая лингвистика. 2009. № 1 (27). С. 47–71.
5. Кобозева И.М. Лингвистическая семантика. М.: Эдиториал УРСС, 2000.
6. Кондрашова Д.С. Лингвистическое обеспечение процедуры извлечения имплицитной информации при проведении семантических экспертиз: дис. … канд. филол. наук. 10.02.21. М., 2010. 184 с.
7. Падучева Е.В. Динамические модели в семантике лексики. М.: Языки славянской культуры, 2004. 608 с.
8. Падучева Е.В. Презумпция и другие виды неэксплицитной информации в тексте // Автоматизация обработки текста. 1981. Т. 2 (11). С. 23–30.
9. Смирнова В. Кредитная история Георгия Сажинова. URL: http://www.compromat.ru/page_38736.htm (дата обращения: 16.01.2020).
10. Kiparsky P., Kiparsky C. Fact // Bierwisch and Heidolf (eds.) Recent Advances in Linguistics. The Hague: Mouton, 1968.

ЛИНГВОКУЛЬТУРНЫЙ КОНЦЕПТ «ДУША» В РУССКОЙ ЯЗЫКОВОЙ КАРТИНЕ МИРА

Гавриленко Е.В., Лучинская Е.Н.
Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия

Лингвокультурный концепт «душа» рассматривается как способ репрезентации окружающей действительности в сознании людей путем анализа языковой картины мира. Считается, что концепт способен хранить в себе важную культурную информацию, скрывая свое конкретное значение в единице языка. Анализ фразеологических выражений позволяет через слово увидеть внутренний мир носителя языка, а через мироощущение отдельного человека – многовековое формирование национальной языковой картины мира.

Ключевые слова: *концепт, душа, фразеологизмы, лингвокультурология, языковая картина мира.*

Концепт является одним из основных терминов и центральных элементов лингвокультурологии. Концепт осуществляет взаимосвязи языка, мышления и культуры. Концепты появляются для удовлетворения духовных, социальных, коммуникативных потребностей человека. Роль человека в обществе определяется знанием языка культуры, носителем которой он является. Иначе говоря, язык раскрывает культурно-национальную специфику концепта.

Одним из ключевых для русской культуры является концепт «душа». Слово душа происходит от старославянского *доуша*, позднее значение которого – крепостной человек – калькирует греческое *рабы*, буквально *души людские* [10, с. 155]. В философском энциклопедическом словаре дано более близкое к исконному толкование: «Душа – это нематериальное, независимое от тела животворящее и познающее начало». Душа – некая уникальная субстанция, присущая каждому человеку. Сколько людей, столько и душ. В России было принято считать людей по «душам», поэтому в русском языке закрепилось выражение «на душу населения» [1, с. 114]. Произошло это, скорее всего, оттого, что «душа в наивно-языковом представлении воспринимается как своего рода невидимый орган, локализованный где-то в груди и "заведующий" внутренней жизнью человека» [11, с. 303].

Концепт «душа» входит во все религии мира, являясь основой многих вероучений, так как считается, что она дарована Богом. Данный концепт относится к ключевым для раскрытия и понимания представлений о нематериальной составляющей человека в различных культурах и выступает одним из важных элементов, которые формируют языковую картину мира, закрепляя ее в национальной ментальности.

Философы относят данный концепт к числу наиболее трудноопределимых понятий. «Определение души – это понятие, выражающее исторически изменявшиеся воззрения на психику и внутренний мир человека; в религии и идеалистической философии и психологии – понятие об особой нематериальной субстанции, независимой от тела. В ортодоксальных концепциях средневековой христианской и католической философии душа человека – созданное Богом неповторимое бессмертное духовное начало; в новоевропейской философии под душой понимался внутренний мир. Человек является существом социальным, так как его внутренний мир определяется его духовной доминантой, отражающейся в различных формах его деятельности» [4, с. 369].

В русском языке выделяются несколько основных образных воплощений понятия «душа»:

1) душа как вместилище: полость, одежда, оболочка, хранилище. М. Михеев, анализируя образный потенциал выражения «опустошить душу», видит связь таких представлений о душе со старинными верованиями народа, согласно которым рубашка с незастегнутым воротом оставляет открытой «душу», то есть место под кадыком, где располагается душа (В. Даль) [6, с. 149];

2) душа как полотно (пелена, ткань, занавеска): ткань души / всеми фибрами души;

3) душа как сосуд, емкость: наполнять душу;

4) душа как воздух, входящий (и выходящий) из легких человека вместе с его дыханием: равнодушный / не ровно дышать (к кому-то);

5) душа как струны, нити, фибры или жилы;

6) душа как деревце, побег, росток: потрясти душу / надломить душу / прирасти к кому-либо душой;

7) душа как метонимическое обозначение оставленного ею тела. Тело – это как бы стены тюрьмы, насильно удерживающие всю жизнь пленника-душу внутри себя: плакать над душой [6, с. 150].

Как видно из данных образных представлений, душа в русской картине мира является средоточием психической и эмоциональной жизни человека, воплощением истинного богатства, она противопоставляется телу. В оппозиции «душа – тело» именно душе принадлежит приоритет (в словаре В.И. Даля читаем: «Тебе, телу, во земле лежать, а мне, душе, на ответ идти»). Исследования показывают, что душа, в русских паремиях, например, также выступает в парах с концептами «сердце» и «совесть», которые подчеркивают возможность локализации души в сердце, так как именно «сердце является сосредоточением всех эмоций и чувств, центр мышления и воли» [5, с. 163].

В русской фразеологической картине мира концепт «душа» занимает особое место. Сущность характера русского человека во многом определяется православной религиозностью, так как стремление к нравственному совершенству, жертвенности являются основополагающими доминантами православной культуры. Русской душе присуще испытывать страдание и сострадание, переносить боль, тревогу, чувствовать беспокойство и переносить глубокую скорбь: «болеть душой, душа разрывается; на душе кошки скребут; камень на душе» [3, с. 220].

Концепт «душа» во фразеологических выражениях русского языка отражает положительные чувства и эмоции человека и отличается особенной экспрессивностью: «всей душой, душой и телом; души не чаять» [3, с. 221]. Представляя живую субстанцию, душа способна перемещаться, делает человека ранимым и живым. Приведем пример в следующих фразеологизмах: «всеми фибрами души; от всей души; в глубине души; душа ушла в пятки; душа не на месте; бередить душу» [3, с. 222].

С помощью паремий и фразеологизмов, содержащих лексему *душа*, описывают положительные качества человека: «душа нараспашку; с открытой душой» [3, с. 223] или отрицательные качества личности: «коли душа черная, то и мылом не отмоешь» [3, с. 223]. Для морально-этической оценки внутреннего мира человека характерно противопоставление души и тела: «молодец красив, да душою крив; лицом хорош, да душою непригож» [3, с. 223].

В русском языке мы можем выделить несколько образных воплощений концепта «душа». Она «способна болеть, выступает как вместилище, является компактной, локализована где-то в груди, может функционировать независимо от воли субъекта, хотя отчасти и контролируется им» [8, с. 87].

В разных языковых картинах душа локализуется в различных местах: может находиться в глазах, сердце, животе, пятках, в руках или даже в крови. Самое известное место, куда уходит русская душа, – пятки, а местом, где располагается душа спокойного человека, является грудь.

Душа также может восприниматься как внутреннее «Я» человека. Например: добрая душа, благородная душа, грешная душа, верная душа. Также в нашем теле страдает и болит именно душа – отсюда фразы душа разрывается, душа болит.

Язык и культура – это явления, которые взаимосвязаны друг с другом, невозможно представить национальную культуру без родного языка. Язык – это основа и самый главный элемент культуры. Уровень ее развития определяет национальнообщественные функции и возможности языка. Для того чтобы понять и проникнуться духовной и материальной культурой народа, необходимо хорошо знать его язык. Как отмечает К.Д. Ушинский, язык народа – это уникальный, всегда расцветающий цветок духовной жизни народа... самое эффективное орудие чтобы понять, прочувствовать национальную культуру народа – усвоить его язык [9, с. 192].

Язык – хранитель культуры. В русской лингвокультуре следует различать понятия «душа» и «дух». Дух в ней носит несколько отвлеченный характер, выражая в основном возвышенную религиозную сферу. А душа имеет более абстрактный характер, тесно связанный с внутренним миром человека.

Следует понимать, что концепт «душа» находится в постоянном движении, то есть видоизменяется, чему способствует как сам язык, так и культура его носителей.

Таким образом, подводя итог, можно отметить, что фразеологические выражения, подобные рассмотренным, позволяют через слово заглянуть во внутренний мир носителя языка, а через мироощущение отдельного человека – вглубь веков, в языковую картину мира нации.

Фразеологический уровень представляет собой особый слой в языковой картине мира и является этноспецифическим сводом законов данного народа. Он указывает не только на процесс и результат построения семантического пространства, но также и на социальную, этическую составляющую: что хорошо и что плохо, как надо и как не надо поступать и т.п. В отличие от простого обычая или традиции, «нравственные нормы получают идейное обоснование в виде идеалов добра и зла, должного справедливого, относительно объективного для определенного периода общественного развития» [2, с. 32].

Конечно, не каждое слово, обозначающее то или иное явление действительности, обладает равной значимостью в языке. Только ключевые слова, называющие основные концепты и представляющие для данной культуры наибольшую ценность, становятся «своего рода символами, эмблемами, определенно указывающими на породивший их текст, ситуацию, знания» [7, с. 41].

Литература

1. Аванесян М. Концепт Душа как основа русской ментальности // Сб. статей междунар. науч. конф., посв. 500-летию армянского книгопечатания и 65-летию основания СНО ЕГУ. Т. 2: Гуманитарные науки: филология и педагогика. Ереван, 2013. С. 114–118.
2. Бобрышева Л.К. Фразеологизмы как национально-культурная экзистенциональная картина мира: дис. … канд. филол. наук. Майкоп, 2009.
3. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4-х т. М.: Русский язык, 1982. Т. 1. 699 с.
4. Ланда Н.М. Философский энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1983. 840 с.
5. Маслова В.А. Связь языка и мифа // Фразеология в контексте культуры. М.: Яз. рус. культуры, 1999. С. 158–163.
6. Михеев М.Ю. Отражение слова «душа» в наивной мифологии русского языка (опыт размытого описания образной коннотативной семантики) // Фразеология в контексте культуры. М.: Яз. рус. культуры, 1999. С. 145–158.

7. Степанов Ю.С. Константы. Словарь русской культуры. М., 2004.
8. Урысон Е.В. Душа // Новый объяснительный словарь синонимов русского языка / под общ. рук. Ю.Д. Апресяна. М., 1999.
9. Ушинский К.Д. О воспитании: для педагогов, родителей и студентов педвузов. М.: Школьная Пресса, 2003. 192 с.
10. Фасмер М. Этимологический словарь. М., 1964. Т. 1.
11. Шмелев А.Д. Языки славянской культуры. М., 2001.

ПСИХОЛИНГВИСТИЧЕСКАЯ СЕМАНТИКА СЛОВА
(по экспериментальным данным)

Джинджолия Г.
Западночешский университет.
Пльзень, Чехия

В статье рассматривается психолингвистическое значение слова. Описание строится с учетом социальных, гендерных, возрастных, региональных и других признаков, полученных в результате эксперимента на ассоциации. Психолингвистическое значение сравнивается с дефинициями в традиционных толковых словарях и словарях жаргонной лексики, что позволяет говорить об изменениях в семантике слова и языковой картине мира.

Ключевые слова: *психолингвистическое значение, семантика слова, толковый словарь, жаргонная лексика, литературный язык, просторечие, эмоционально-экспрессивная оценка, языковая картина мира.*

Понятие психолингвистического значения и возможности его лексикографического представления рассмотрены И.А. Стерниным [11].

Целью предлагаемой статьи является описание психолингвистического значения слова *мымра*. Материал исследования – словари русского языка и данные проведенного ассоциативного эксперимента.

Слово *мымра* в народно-областные говоры «попадает из коми-пермяцкого *мыныра* "угрюмый", а из народной речи оно усваивается литературным языком (около середины XIX века)» [3, с. 776].

В народной речи у этого слова появляется значение «нелюдимый человек». «Толковый словарь живого великорусского языка» В.И. Даля определяет значение слова *мымрить* следующим образом: «сидеть безвыходно дома, или забиться»; *мымра* – «домосед» [4, с. 359].

В литературном языке слово *мымра* вернуло себе исходное значение «угрюмый», зафиксированное в толковых словарях, вышедших в XX веке.

Мы можем отметить определенную динамику в толковании этого слова, которая отражает процесс его вхождения в литературный язык.

В первой половине XX в. слово *мымра* дается с пометой «*областное*», в 50-е – 80-е гг. XX в.– с пометой «*просторечное*», в конце XX в. – без социально-жанровой пометы, происходит его стилистическая нейтрализация. Изменения касаются также и эмоционально-экспрессивной составляющей стилистического значения: «*презрительное*» (первая половина XX века), «*бранное*» (50-е – 80-е гг. XX в.), «*грубое*», «*неодобрительное*» (конец XX в.), т. е. смягчается степень отрицательной оценки. В словарных дефинициях в 50-е появляется гендерный параметр («о женщине») [8], «фактор интеллекта» [10].

«Толковый словарь русского языка» под ред. Д.Н. Ушакова (1935-1940 г.) дает следующее толкование: *мымра* – «(*обл. презрит.)* угрюмый, скучный человек» [12, с. 288].

В «Словаре русского языка» (МАС) *мымра* – «*прост. бран.;* об угрюмой, неразговорчивой женщине» [8, с. 434; 9, с. 317].

В «Словаре современного русского литературного языка» (БАС) *мымра* – «*просторечное*; о несообразительном, глупом, вялом человеке [10, с. 1417].

В «Толковом словаре русского языка» *мымра* – «(*прост. неодобр.)* скучный, мрачный и неинтересный человек» [7, с. 372].

В «Большом толковом словаре русского языка» *мымра* – «*грубо;* об угрюмой, неразговорчивой, скучной женщине» [1, с. 566].

На основании приведенных толкований рассматриваемое слово можно представить в виде набора следующих семантических признаков: 1) «нелюдимый человек, домосед» (В.И. Даль); 2) «угрюмый, скучный, неинтересный человек» (Д.Н. Ушаков; МАС; С.И. Ожегов и Н.Ю. Шведова); 3) «несообразительный, глупый человек» (БАС); 4) «о женщине (угрюмой, неразговорчивой, скучной)» (МАС; БТС).

Слово *мымра* зафиксировано в словарях жаргонной лексики. Так, в «Толковом словаре русского сленга» В.С. Елистратова *мымра* – «злая, некрасивая, женщина» [5, с. 230]. «Большой словарь русских прозвищ» Х. Вальтера и В.М. Мокиенко дает следующее толкование: *мымра* – «*шк. презр.* 1) учительница или классная руководительница; 2) уборщица, техничка; 3) некрасивая, непривлекательная женщина; 4) угрюмая, необщительная, неразговорчивая женщина; 5) ворчливая, раздражительная женщина; 6) неряшливая, неопрятная женщина» [2, с. 385]. В этом словаре есть также слово *мымрик* («*ирон.* или *пренебр. Геннадий Андреевич Зюганов*») [2, с. 385].

Как показывает эксперимент на ассоциации, приведенные признаки являются частью психолингвистического значения. Многие его признаки связаны с фильмом «Служебный роман» (1977). Главная героиня фильма – Людмила Прокофьевна Калугина, директор статистического учреждения. «Она знает дело, которым руководит… Приходит на службу раньше всех, а уходит позже всех, из чего понятно, что она, увы, не замужем». Все сотрудники называют ее «нашей мымрой» («конечно, за глаза»).

Людмила Прокофьевна – сугубо деловой человек, погруженностью в работу подавивший в себе женское начало. Оля «вдохновляет» Новосельцева, он «не вдохновляется»:

«– Сходи. Пойди к нашей мымре и поговори с ней. Скажи ей, что у тебя двое детей.

– Да что ты, дети! Она в принципе не знает, что на свете бывают дети. Она уверена, что они появляются на свете взрослыми, согласно штатному расписанию, с должностью и окладом».

Никто из окружающих Людмилу Прокофьевну мужчин не мог разглядеть в ней женщину. Характерный диалог:

«– Видишь ли, Толя, Калугина о тебе невысокого мнения, считает тебя посредственностью.

– Ну, думаю, она права.

– Я понимаю, ирония – маска для беззащитных. Но все-таки надо найти к Калугиной подход. В чем ее слабое место?

– У нее нет слабых мест.

– Она немолодая, некрасивая, одинокая женщина…

– Она не женщина, она директор!»

Людмила Прокофьевна не умеет заниматься своей внешностью. Одевалась она в мешковатый темный костюм, прическа ее лишена всякой женственности, разговаривала резким начальственным тоном. Даже посреди всеобщего веселья Людмила Прокофьевна сохраняет официально-деловой тон и игнорирует неловкие попытки ухаживания со стороны Новосельцева:

«– Разрешите войти, Людмила Прокофьевна?

– Входите, товарищ Новосельцев. У вас ко мне какое-нибудь дело?

– Нет… Да.

– Слушаю.

– Выпейте коктейль.

– Я не пью, товарищ Новосельцев.

– Правильно. Я тоже не пью.

– Тогда зачем вы это принесли?

– Ч-ч-чтобы выпить. Но это моя ошибка.

– И не единственная».

Героиня А. Фрейндлих – Людмила Прокофьевна Калугина – это женщина неопределенного возраста, в очках с грубой оправой. «Вся скрючится, скукожится, как старый рваный башмак, и чешет на работу, как будто сваи вколачивает».

«Служебный роман» делает слово *мымра* широко узнаваемым образом, вошедшим в ассоциативный тезаурус носителей русского языка, о чем свидетельствуют данные опроса.

Респондентам было предложено закончить фразу: «Мымра – это…». Нашими респондентами были студенты, носители русского языка. Возраст – 17-25 лет. Всего мы получили 1611 реакций.

Мымра ассоциируется с **непривлекательной женщиной** (134 реакции)**:** «имеет неприятную внешность», «у нее внешность, далекая от идеала», «невыразительная», «неброская», «серая мышь», «некрасивая», «отвратительная внешность», «страшило», «страшненькая», «ужасная», «уродливая», «уродина», «ведьма», «чучело», «пугало пучеглазое», «кикимора». **Макияж** (37 реакций): «с вызывающим макияжем», «крашеная», «крашеная зараза», «грубая женщина с голубыми тенями и ярко-красными губами», «с большим количеством макияжа», «с минимумом косметики»; «и ненакрашенная страшная, и накрашенная». **Прическа, цвет волос** (10 реакций): «с растрепанными волосами», «распустила Дуня косы…», «с ужасной прической»; рыжая, блондинка, черные волосы; **кожа** (3 реакции): «ужасная кожа», «не ухаживает за своей кожей»; **глаза** (2 реакции): «маленькие глаза»; **улыбка** (1 реакция): «с лошадиной улыбкой»; **нос** (1 реакция): «с большой бородавкой на носу»; **сложение** (1 реакция): «толстая».

Голос, речь (11 реакций): «противный голос», «издает раздражающие звуки», «постоянно повышает голос», «речь ее переполнена нецензурной лексикой», «срывается на всех».

Считается, что *мымра* **«не может правильно подобрать одежду», «не следит за своей одеждой и обувью»** (121 реакция): «неаккуратно одевается, неряшливая», «не следит за собой», «девушка неопрятная», «может быть одета неопрятно, неэстетично», «глупо подобранная одежда», «безвкусно одевается», «странно одевается», «одежда не по фигуре», «в клетчатой юбке», «одевается неброско», «старомодная», «может вполне хорошо одеваться, модно, даже гламурно, но…». **Стиль одежды** (17 реакций): «предпочитает классический стиль в одежде», «скромный стиль в одежде», «строгая одежда», «может смешивать неподходящие друг другу стили одежды», «ужасный стиль одежды», «девушка, у которой спортивный костюм с заячьими розовыми ушками»; **Цвета одежды** (8 реакций): «темные, тусклые цвета одежды», «одевается в серые цвета», серо-коричневое платье, «любит темно-зеленый цвет», «бордовый костюм». **Обувь** (2 реакции): «обувь на каблуках», «девушка, которая не умеет передвигаться на каблуках».

Гендерный параметр: «девушка», «женщина», «обязательно женщина», «представительница женского пола», «особь женского пола», «90 % девушек потока», «многие женщины такие», «некоторые девушки» (19 реакций); «бывают и мужчины» (2 реакции).

Возраст (10 реакций): «женщина лет 50», «неприятная женщина лет 30-40», «старая»,

«возможно, старая», «в возрасте», «средних лет».

Семейное положение (18 реакций): «не замужем (или с мужем-подкаблучником)», «без мужа», «одинокая», «сама по себе».

Региональный параметр (6 реакций): «из сельской местности», «живет в сельской местности», «деревенская».

Вредные привычки (7 реакций) – курение и алкоголь: «сигарета во рту», «держит сигарету», «курит», «думает, что сигарета и мат – это круто»; «алкоголичка».

***Мымра* ассоциируется с животными** (18 реакций): «животное», «некрасивое животное», «речное животное», «обезьяна», «выдра», «жаба», «змея ядовитая», «крыса» («моральная»), «курица», «выхухоль», «крокодил». *Мымра* – «болотный житель», «мифическое существо, которым пугают детей», «живет в лесу, в болоте», «чудовище», «дружит с лешим» (15 реакций).

«Служебный роман» (97 реакций): «Людмила Прокофьевна», «Алиса Фрейндлих (как главная героиня фильма "Служебный роман")», «главная героиня фильма "Служебный роман" (до перевоплощения)», «Людмила Прокофьевна не мымра!».

Персонажи сказок (13 реакций): «мачеха Золушки», «героиня сказки», «сказочный персонаж», «Баба-яга».

Конкретный человек, «которого я знаю» (29 реакций)**:** «знаю одну мымру», «знаю, но не скажу, кто…», «моя подруга (так я ее называю)», «та, с которой я сейчас общаюсь», «бывшая подруга», «моя бабушка (это тайна)» «девочка-выскочка из параллельной группы», «моя бывшая одноклассница», «Маша Б.», «Анна Д.», «наша староста», «моя соседка», «соседка с 4 этажа», «соседка по комнате (в общежитии)»; «бывшая девушка моего парня».

Обобщенная личность (20 реакций): «девушка, которая уделяет знаки внимания моему парню», «конкурентка», «соперница», «разлучница», «любая девушка, которая мне не нравится», «подруга, которая может предать», «бабушки, которые сплетничают у подъезда», «мымра – это мать, которая предпочитает ночные посиделки воспитанию ребенка», «тети, которые пихаются в троллейбусах», «та, которой пришлось уступить место в автобусе».

Учительница, классная руководительница (13 реакций): «учительница биологии», «школьная учительница географии», «бывшая моя учительница по русскому языку», «учительница английского языка в школе», «школьная учительница по математике», «моя учительница по физике в школе», «наша учительница по грамматике», «моя бывшая классная руководительница (Лидия Карповна)».

Отношение *мымры* к работе или учебе (12 реакций): «зациклена на работе», «зациклена на учебе», «трудоголик», «работа прежде всего», «карьеристка», «та, которая добилась лидерства жестокими средствами».

Место работы *мымры*, должность (18 реакций)**:** «руководитель», «директор», «начальница», «работает в офисе», «бизнес-леди», «командирша», «работает в школьной столовой», «дежурная в общежитии», «комендант», «работает в библиотеке», «это продавцы в советских магазинах (хотя сейчас такие тоже имеются)».

Отношение *мымры* к людям (10 реакций): «не любит общество», «не любит людей», «предвзятое отношение к окружающим».

Отношение людей к мымре (143 реакций): «ее не принимает общество», «она вне всех людей», «ее не уважают», «ее не любят», «недолюбленная», «не принимают в обществе», «не всем по вкусу», «изгой общества», «белая ворона», «никто с ней не хочет иметь дело», «не возникает желания с ней общаться», «недруг», «враг», «мне не нравится», «неприятно общаться», «не возникает желания улыбаться ей», «не нравится», «нехороший человек», «плохая женщина», «плохая подруга», «плохой человек».

Коммуникабельность (25 реакций)**:** «не желает общаться с окружающими», «некоммуникабельная», «необщительная», «ей не хватает простого непринужденного общения», «особо не общается с окружающими», «замкнутая», «открывается только своим близким», «неприветливая», «не проводит свободное время в компаниях».

Характер *мымры* (12 реакций): «плохой», «дурной», «мерзкий», «сложный», «сильный», «твердый», «слабый». Имеет «стервозный характер» (38 реакций): «стерва», «стервозная», «стервозная в большой степени», «возможно, слегка стервозная».

Мымре приписывается желание добиться успеха, занять более высокое положение: «она тщеславная», «честолюбивая» (14 реакций).

У *мымры* **высокая самооценка** и сознание превосходства над другими людьми (48 реакций): «высокомерная», «завышенная самооценка», «видит себя выше всех», «говорит надменно», «самоуверенная», «много о себе возомнила», «вся из себя», «с понтами», «пафос из ничего», «выпендривается».

Мымре свойственна **чрезмерная сосредоточенность на собственных интересах** и желаниях (45 реакций), она «думает только о себе»: «эгоистка», «самовлюбленная», «самолюбивая», «ценит только себя», «зациклена на себе», «самодовольная», «считает, что все должно быть так, как она хочет», «не учитывает мнение и чувства других», «действует в своих целях», «эгоцентричная», «что хочу, то и делаю, мне плевать на ваше мнение».

Некоторые респонденты считают, что у *мымры* «**пониженная самооценка**» (6 реакций), «у нее нет собственного достоинства», «она закомплексована».

Морально-этические качества (92 реакции)**:** *мымре* свойственно обманывать доверие других людей и скрыто наносить им ущерб для достижения своих целей: «подлая», «вредная», «коварная», «лживая», «обманщица», «может предать», «лукавая», «двуличная», «в лицо говорит: “Здравствуйте!”, а за спиной – плюет», «подставит при первой же встрече», «черствая», «равнодушная ко всему», «нет душевности», «бессердечная», «сухая», «черствый сухарь», «холодная», «бесчувственная».

Наши респонденты считают, что *мымра* «все время ругается», «все время ворчит», «она злая», «злобная», «обозленная», «злюка» (28 реакции).

Есть и противоположные реакции: «если глубоко посмотреть, то можно увидеть совсем другого человека», «в глубине души она добрая», «в душе нежная и добрая» (4 реакции).

Поведение (116 реакций): «не умеет правильно вести себя в обществе», «сумасшедшая на всю голову», «неадекватная», «ведет себя вызывающе», «беспардонная», «невоспитанная», «особа с непристойным поведением», «некультурная», «неприличная девица» и др.

Мымра «нападает», «может оскорбить», «хамит», ведет себя откровенно грубо и неуважительно, позволяет себе резкие реплики и язвительные выпады в адрес собеседника: «наглая девушка», «наглая до предела и более (стала такой из-за таких же людей)», «нахальная», «дерзкая», «агрессивная» (38 реакций).

В ситуации разногласий с другими людьми скорее пойдет на конфликт, чем будет искать компромисс: «склонна к ссоре», «бескомпромиссная», «принципиальная», «слишком прямолинейная», «упертая», «упрямая», «неуступчивая», «скандалистка», «истеричка» (73 реакции).

Мымра – «угрюмая, мрачная девушка», «скучная», «занудная (очень-очень)», «унылая», «хмурая», «неинтересная», «без чувства юмора», «никогда не улыбается», «серьезная», «молчаливая» (59 реакций).

Она «изворотлива» (5 реакций), прибегает к недомолвкам, хитростям и другим подобным приемам.

Эмоции, психические свойства (38 реакций): «нервная», «раздражительная», «вспыльчивая», «импульсивная», «неуравновешенная»; «неэмоциональная», «холодный взгляд», «к мужчинам относится холодно, но желает их внимания».

Интеллект (51 реакция)**:** «тупая», «глупая», «с ограниченными умственными способностями», «не страдающая работой мозга личность», «необразованная», «мало знает», «дура», «настоящая дура»; «не глупа, но часто умничает», «умная», «заумная».

Мымра «**распускает слухи**», «знает все обо всех», «сплетница».

Мымра **«отличается от всех»:** «не такая, как все», «выглядит странно», «странная», «выделяется среди окружающих».

Рефлексивные высказывания (16 реакций). Слово *мымра* респонденты оценивают как «обидное», «грубое»: «обидное слово для женщины», «по отношению ко мне это слово прошу не употреблять», «это слово не произношу», «этим словом называют того, кому завидуют», «этим словом называют человека при ссоре».

Внутренний мир (6 реакций): «с убогим внутренним миром», «внутри ужасная», «имеет серое восприятие мира».

Отдельные реакции содержат развернутое объяснение, предельно оценочное: «Эта девушка немного похожа на бездомную собаку, которая гавкает тебе вслед, и только ты на нее гаркнешь в ответ, сразу же забьется в угол и замолкнет»; девушка, которая на вопрос: «Кто такой Андрей Болконский? – отвечает: «Диджей…», т.е. тупая до безумия и ужасно необразованная! Типичная современная девушка!.. Куда катится мир?!»

Приведем наименее распространенные признаки: «у меня нет знакомых мымр», «лично не встречался» (3 реакции), «мымрой можно стать легко», «мама мымренка», «часто мымры бывают хорошими мамами», «тоже человек» (по 1 реакции).

Подведем итоги.

Психолингвистическое значение слова *мымра* существенно отличается от лексикографических описаний по объему, структуре, соотношению ядерных и периферийных компонентов и др.

Часть психолингвистических признаков зафиксирована в традиционных толковых словарях и словарях жаргонной лексики (*лицо, противоположное по полу мужчине*; *угрюмая, неразговорчивая, скучная женщина; озлобленная, раздражительная*; *неряшливая, неопрятная* и др.). Признаки, не вошедшие в словарные дефиниции: *непривлекательный внешний вид, наружность* (*прическа, цвет волос, сложение, кожа, глаза, нос* и др.), *грубый лексикон, резкий, неприятный голос*; *склонность к конфликтному поведению*; *сосредоточенность на своих интересах*; *непривлекательный стиль одежды*; *лживая, неискренняя женщина*; *персонаж сказок*, *героиня фильма «Служебный роман»*; *конкретная женщина, «которую я знаю»*; *типизированная личность* и др.).

Значительная часть признаков связана с образом главной героини фильма «Служебный роман» (1977).

Мымра носителями языка идентифицируется как «немолодая, некрасивая одинокая женщина», которая «лишена женственности». Она «директор», «начальник», «зациклена на работе», «черствая, сухая». Может работать «в офисе, в школе». У нее «резкий начальственный голос» и т. д.

Отрицательные оценочные признаки составляют абсолютное большинство реакций. Положительные признаки единичны. Встречаются полярные характеристики: «Людмила Прокофьевна» – «Людмила Прокофьевна не мымра!»; «завышенная самооценка» – «заниженная самооценка»; «слабый характер» – «сильный характер»; «страшненькая» – «будущая умница и красавица»; «с убогим внутренним миром» – «в глубине души добрая», «в душе нежная и добрая».

Литература

1. Большой толковый словарь русского языка / гл. ред. С.А. Кузнецов. СПб.: Норинт, 1998.
2. Вальтер Х., Мокиенко В.М. Большой словарь русских прозвищ. М.: ОЛМА Медиа Групп, 2007.

3. Виноградов В.В. История слов. М.: Ин-т рус. яз. РАН, 1999.
4. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. В 4 т. М.: Рус. яз., 1999. Т. 2.
5. Елистратов В.С. Толковый словарь русского сленга. М.: АСТ-Пресс, 2005.
6. Ожегов С.И. Словарь русского языка / под ред. Н.Ю. Шведовой. М.: Рус. яз., 1990.
7. Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. М.: Азъ, 2016.
8. Словарь русского языка / под ред. А.П. Евгеньевой. В 4 т. М.: Рус. яз., 1957–1960. Т. 2.
9. Словарь русского языка / гл. ред. А.П. Евгеньева. В 4 т. М.: Рус. яз., 1981–1984. Т. 2.
10. Словарь современного русского литературного языка / гл. ред. В.И. Чернышев. В 17 т. М.: Изд-во Академии наук, 1948–1965. Т. 2.
11. Стернин И.А. Лексикографическое представление психолингвистического значения слова // Вестник РУДН. Серия: Русский и иностранный языки и методика их преподавания. 2017. Т. 2. С. 204–214.
12. Толковый словарь русского языка / под ред. Д.Н. Ушакова. В 4 т. М.: Гос. изд-во иностр. и нац. словарей, 1935–1940. Т. 2.

СЛОГАНЫ СМАРТФОНА «XIAOMI» В РОССИЙСКОЙ И КИТАЙСКОЙ РЕКЛАМЕ

Дин Хао
Южный федеральный университет
Ростов-на-Дону, Россия

Представленный в статье анализ российских и китайских слоганов смартфонов одного из самых популярных в России и в Китае смартфонов Xiaomi позволил выявить общее и отличное в представлении русских и китайцев о качественном смартфоне. Предложенная в статье шкала ценностей поможет в рекламировании китайских смартфонов в России.

Ключевые слова: *реклама, слоган, смартфон, Xiaomi.*

Термин «реклама» происходит от латинского слова reclamare, что означает ‘выкрикивать’. Поскольку слово «реклама» иноязычное, обратимся к «Словарю иностранных слов»: «реклама – 1) информация о товарах, различных видах услуг и т. п. с целью оповещения потребителей и создания спроса на эти товары, услуги и т. п.; 2) распространение сведений о ком-чем, чем-либо с целью создания популярности» [1, с. 426].

В конце XVII в. в Британии началась широкомасштабная коммерческая деятельность. В это время термин «реклама» широко использовался и относился не только к одной рекламе, но и к серии рекламных кампаний.

В настоящее время мир наполнен рекламой. Реклама вливается в жизнь людей подобно тому, как начинается прилив, все время привлекая внимание людей. Мы встречаем ее везде: на улице, на стене, на экране, в универмаге, в автобусе, в Интернете... Можно сказать, что пока есть люди, есть реклама. С помощью рекламы люди могут быстро получать всевозможную информацию, которая доставляет им большое удобство.

Важной частью рекламного текста является слоган. Цель слогана – привлечение внимания потребителей, повышения их мотивированности на приобретение (покупку), интереса к бренду, стимулирование коммерческой деятельности, продаж. Поэтому так важно анализировать слоган [3, с. 96].

Рекламный слоган направлен на то, чтобы продвигать, прежде всего, новые товары, в том числе технические новинки. К последним относятся и смартфоны – «устройство, объединяющее в себе функции персонального компьютера и мобильного телефона» [2, с. 926].

Использование смартфонов и приложений для смартфонов в последнее десятилетие действительно стало более распространенным. Почти у каждого есть смартфон, роль его в современном мире становится все важнее, потому что он является не только средством коммуникации, но и источником информации. Люди просматривают различные новости, смотрят фильмы, играют в игры и даже платят по смартфону. На российском и китайском рынке продают смартфоны американских, китайских и других производителей. Xiaomi является одним из самых популярных брендов смартфонов среди них.

Предметом анализа в данной статье выступают слоганы смартфона Xiaomi на рекламном рынке Китая и России. Смартфон Xiaomi является наиболее представительным продуктом Xiaomi (Xiaomi – это название компании). В 2019 г., согласно отчету о мировых поставках смартфонов и доле рынка, объём продаж смартфона Xiaomi составил более 125 миллионов, доля мирового рынка достигла 9,2%, уступая только Apple, Samsung и Huawei. Сегодня, чтобы удовлетворить потребности разных людей, Xiaomi производит разные типы смартфонов, некоторые из их являются дешевыми и подходят для просмотра фильмов и прослушивания музыки. Некоторые смартфоны имеют хорошие свойства и подходят для игр. Некоторые имеют высокие пиксели и подходят для людей, которые любят фотографировать. Далее мы можем рассмотреть несколько слоганов смартфона Xiaomi в Китае (в нашем переводе):

1. Красивый, простой в использовании, недорогой (Redmi 5).
2. Изысканный внешний вид, длительное время использования батарейки, работает быстро (Redmi 7A).
3. 48 Мп. Суперчеткое фото, 18 месяцев гарантии (Redmi Note 7).
4. Одна сторона – техника, другая сторона – искусство (Mix 3).
5. Всего за одну тысячу юаней – 48 миллионов пикселей и четыре камеры (Redmi Note 8).
6. 5000 mAh, как Power Bank (внешний акумулятор) (Redmi 8A).
7. Высокая оценка внешности, красивый цветной корпус (Mi Play).
8. Выглядит прекрасно, работает качественно (Mi 9).
9. Флагманский смартфон к восьмой годовщине (Mi 8 Pro).

В этих слоганах мы можем увидеть такие ключевые слова, как *красивый, прекрасно, внешность* (*внешний вид*), *быстро, качественно, недорогой*. Эти слова отражают как внешние, так и внутренние характеристики самого смартфона: некоторые смартфоны выглядят изысканно и подходят для девушек, другие – дешевы и подходят для школьников и студентов. Одни смартфоны мощные и работают быстро, что подходит для игр, другие имеют батареи большой ёмкости, что подходит для просмотра фильмов и прослушивания музыки. Ключевые смыслы, выраженные этими слоганами, могут помочь людям выбрать смартфон, который им подходит. В то же время эти ключевые слова также отражают ценности, которые важны для китайцев, потому что эта реклама предназначена для китайцев.

Далее мы можем рассмотреть некоторые слоганы смартфонов Xiaomi, когда они продаются в России:

1) 48 Мп. Детали имеют значение. Ультрачеткое изображение с ИИ в новом флагмане с тройной камерой (Mi 9).
2) Взгляд за границы будущего (Mi 8 Pro).
3) Стильный внешний вид и безграничный экран. Двойная основная камера с ИИ (Mi Play).
4) Раскрой свою силу. (Redmi Note 7).
5) Сделай больше. Сделай умнее (Redmi Go).
6) Работает быстрее. Служит дольше (Redmi 7).

Сравнивая российскую и китайскую рекламу смартфонов Xiaomi, мы можем обнаружить, что ключевые смыслы, выраженные в их слоганах, имеют много общего, например: внешний вид, свойства и отлично подходит для фотографирования. Это очень похоже на рекламу китайских смартфонов. Но есть один пункт, на который мы должны обратить внимание, это очень интересно. Два идентичных смартфона Xiaomi имеют разные рекламные слоганы в России и Китае, например: Mi 8 Pro, Mi Play и Redmi Note 7. Это может быть потому, что это две разные страны и их культура различна, поэтому в слоган были внесены некоторые изменения. Здесь можно взять в качестве примера Mi 8 pro. В Китае это уже восьмой год, когда Xiaomi выпускает мобильные телефоны (с 2011 г.). Кроме того, компания Xiaomi стала публичной компанией в этом году. Поэтому этот год является не только знаменательным для Xiaomi, но и важной вехой для всей экосистемы Xiaomi. Так что этот слоган создан, чтобы помнить этот год. Этот год может быть не так важен для россиян, поэтому для российского рынка есть другой слоган – более абстрактный.

Таким образом, реклама смартфонов Xiaomi в России и Китае в основном одинакова, но есть и отличия. При разработке рекламы мы должны учитывать культуру другой страны, уметь выделять самые важные моменты в этой культуре. В этом случае рекламный слоган окажется более эффективным. В то же время это также один из способов культурного общения.

Литература

1. Пчелкина В.В. Словарь иностранных слов. М.: Русский язык; Изд. 14-е, испр. 1987. 608 с.
2. Толковый словарь русского языка начала XXI века. Актуальная лексика / под ред. Г.Н. Скляревской. М.: Эксмо, 2006. 1136 с.
3. Юй Гэньюань. Введение в рекламный дискурс. М.: Пекин, 2007. 235 с.

САРКАЗМ КАК КОММУНИКАТИВНАЯ ТАКТИКА КОСВЕННОГО ВЫРАЖЕНИЯ НЕГАТИВНОГО ОТНОШЕНИЯ

Заросило И.А.
Южный федеральный университет
Ростов-на-Дону, Россия

В статье рассматривается сарказм как коммуникативная тактика косвенного выражения негативного отношения в социальной сети Инстаграм. Выделен ряд приемов создания саркастических выражений, среди которых есть приемы, широко используемые не только в виртуальной коммуникации, но и при офлайн-общении: эвфемизация, отсылка к прецедентному имени, риторические вопросы. Исследование проводится на материале комментариев пользователей социальной сети Инстаграм к публикациям медийных личностей.

Ключевые слова: *социальные сети, Инстаграм, интернет-коммуникация, интернет-комментарий коммуникативная тактика.*

Интернет-коммуникация продолжает оставаться быстро и бурно развивающейся областью коммуникации; создатели первого российского учебника по интернет-стилистике признают, что Интернет «является наиболее влиятельной сферой социальной коммуникации, и он оказывает сильное воздействие на трансформацию традиционных норм и правил речевого поведения…» [4, с. 31]. Более того, интернет-коммуникация и сама является источником новых черт языка, которые с течением времени проявляются и в контактном обще-

нии, в «интернет-коммуникации формируются новые стилевые доминанты, которые определяют ее специфику» [4, с. 31]. К указанным доминантам относятся негативные речевые стратегии.

Объектом нашего исследования стал *сарказм* как коммуникативная тактика, которую используют пользователи социальной сети Инстаграм в рамках речевой стратегии «косвенного выражения негативного отношения». Термин «косвенное выражение негативного отношения» упоминается в работах В.В. Фениной [6, с. 30], которая опирается на исследования В.В. Дементьева о косвенных речевых актах. В рамках этой статьи мы рассмотрим, к каким риторическим приемам прибегают пользователи Инстаграма при создании саркастичных высказываний.

Коммуникативная тактика нами понимается как «одно или несколько действий, которые способствуют реализации стратегии» [3, с. 110]. Таким образом, понятия «стратегия» и «тактика» неразрывно связаны друг с другом, тактики соотносятся со стратегией как общий замысел и способы его реализации.

Под риторическим приемом мы вслед за А.П. Сковородниковым понимаем «такой способ построения речевой единицы, который основан на мотивированном целеустановкой говорящего/пишущего и условиями общения (контекстом и/или ситуацией) отклонении от нормы в широком смысле (нормы языковой или речевой) или её нейтрального варианта с целью оказания воздействия на адресата» [7, с. 558].

Подход к понятию «риторический прием», предложенный А.П. Сковородниковым, позволяет разграничить термины «прием» и «тактика»: «для РП отклонение от нормы или ее нейтрального варианта – признак абсолютный (обязательный), в отличие от, напр., речевой тактики, для которой он факультативен» [5, с. 17].

Для решения поставленной задачи мы исследовали комментарии к постам известных личностей в Инстаграме. Нами были рассмотрены аккаунты следующих селебрити: певицы Ольги Бузовой (15,8 миллионов подписчиков), комика, телеведущего Павла Воли (12,3 миллиона человек), блогера, телеведущей Насти Ивлеевой (12 миллионов подписчиков), телеведущего Ивана Урганта (7,5 миллионов подписчиков), музыканта Сергея Шнурова (4,8 миллионов подписчиков), журналиста, блогера Юрия Дудя (1,9 миллионов человек). При отборе аккаунтов основным критерием служило количество подписчиков, были выбраны аккаунты медийных персон, представляющих различные сферы шоу-бизнеса, с наибольшим количеством подписчиков в русскоязычной части Инстаграма.

Сарказм определяется как едкая, язвительная насмешка, которая основана не только на усиленном контрасте подразумеваемого и выражаемого, но и на немедленном намеренном обнажении подразумеваемого. Сарказм отражает действительность двупланово, но обратный смысл выражен ярче, чем прямой. «Двуплановость здесь тоже присутствует, но она нарочито прозрачна, и обратный смысл выражен ярче, чем прямой» [1, с. 137]. Эмоциональный фон сарказма негативный, уничижительный, а эффект от использования сарказма – обида, неприятие. Сарказм является наиболее резкой формой выражения скрытого негативного отношения.

Нами были выделены следующие приемы построение саркастических высказываний: эвфемизация, отсылка к прецедентному имени, риторические вопросы.

Использование приема эвфемизации часто используется пользователями социальной сети Инстаграм. Прием эвфемизации заключается в использовании эвфемизмов, «эвфемизм (от др.-греч.ευφήμη–«благоречие») – замена грубых или резких слов и выражений более мягкими, стилистически нейтральными. Подобной заменой пользуются, если слово запрещено в обществе, является грубым или непристойным, может кого-то обидеть, расстроить и т. д.» [7, с. 741].

Комментарий «*С таким раскладом – мужики на тебя сыграют*» был оставлен к фотографии Ивана Урганта в зеркале лифта, где он одет в черные брюки и белый фрак, бабочку. Этот комментарий является ответом на текстовую подпись к фотографии «Пошел во двор, в домино с мужиками поиграю». Комментарий строится на использовании эвфемизма «сыграть на» для указания на возможные гомосексуальные связи. Распознать значение этого комментария возможно благодаря знакомству с контекстуальным окружением, другие комментаторы прямо указывали на то, что внешний вид телеведущего, его поведение не соответствуют традиционно принятым для мужчин.

Отсылка к прецедентному имени является одним из ярчайших приемов создания саркастического комментария. Термин «прецедентное имя» мы понимаем вслед за Д.Б. Гудковым как «…индивидуальное имя, связанное или 1) с широко известным текстом, относящимся, как правило, к числу прецедентных (Обломов, Илья Муромец), или 2) с ситуацией, широко известной носителям языка и выступающей как прецедентная (Иван Сусанин, Павлик Морозов). За каждым ПИ стоит инвариант восприятия того “культурного предмета”, на который указывает данное имя» [2, с. 83].

В этом случае комментаторы проводят сравнение автора или участника поста с одной из известных личностей. Для считывания такого сравнения необходимо обладать знаниями о том, как воспринимается эта известная личность обществом. Чаще всего в связи со спецификой интернет-коммуникации пользователи выбирают фигуру, которая воспринимается негативно, в таком случае известная личность является маркером отклонения от нормы социального поведения. Множество комментариев, построенных по такому типу, были оставлены к посту Юрия Дудя с анонсом программы о Надежде Толоконниковой «*Кто следующий? Ак-47?»*,«*Дальше Шурыгина будет?!*» и так далее. В таких комментариях была названа целая группа известных личностей, которые в сознании носителей языка обладают негативным образом: рэп-группа Ак-47, певица Ольга Бузова, героиня шоу «Пусть говорят», интернет-мем Диана Шурыгина, врач, телеведущая Елена Малышева, рэпер Тимати, художник-акционист Петр Павленский и т. д.

Рассмотрим распространенный прием создания саркастичных выражений – задавание риторических вопросов. А.П. Сковородников определяет риторический вопрос как «стилистический приём, представляющий собой вопросительное по форме предложение, но имеющее значение эмоционально усиленного утверждения или отрицания. Р.в. не предполагает ответа, его вопросительная структура и специфическая интонация используются для того, чтобы привлечь внимание, сделать более убедительной выражаемую мысль, повысить эмоциональное воздействие на слушателя/читателя» [7, с. 556]. Например, к фотографии Насти Ивлеевой с молодым человеком были оставлены комментарии: «*Элджей после аналингуса всегда так выглядит?»*; «*Кто из них Ивлеева?*». Целью комментаторов в этом случае является не получение информации по волнующему вопросу, а выражение негативного, презрительного отношения к музыканту и, возможно, его подруге.

Язык – явление, постоянно меняющееся и обновляющееся, поэтому некоторые выделенные нами тактики представляется невозможным четко отнести к определенной категории, такие тактики занимают промежуточное положение, например, между иронией и сарказмом, сарказмом и шуткой.

В качестве примера тактики, в которой соединяются черты иронии и сарказма, приведем комментарий на странице Ольги Бузовой под постом с семейной фотографией. В комментарии «*Твоя мама выглядит лет на 40, такая красивая ты наверное похожа больше на папу*» автор сравнивает Ольгу и ее маму, прямо не вводя антитезу «красивая – некрасивая».

Комментарий «*Где-то сейчас один Артемий Лебедев вырывает себе глаза за этот шрифт*» занимает положение, граничащее между сарказмом и шуткой, цель автора – подчеркнуть

непривлекательность шрифта, но не обидеть при этом его создателя. Этот комментарий был оставлен на странице Юрия Дудя под постом с фотографиями нового мерча шоу Вдудь. Комментарий строится на гиперболизации некрасивости шрифта и доведении до абсурда реакции известного дизайнера Артемия Лебедева на шрифт.

Таким образом, нами был проанализирован сарказм как способ выражения скрытого негативного отношения в социальной сети Инстаграм. Выделен ряд приемов создания саркастичных высказываний, среди которых есть приемы, широко используемые не только в виртуальной коммуникации, но и при офлайн-общении: эвфемизация, отсылка к прецедентному имени, риторические вопросы. Также мы рассмотрели приемы, которые занимают пограничное положение между сарказмом и иронией, сарказмом и шуткой как тактиками выражения скрытого негативного отношения в социальной сети.

Литература

1. Баскакова В.А. Ирония в парадигме комического // Язык и культура (Новосибирск). 2013. № 4. С. 131–137.
2. Гудков Д.Б. Прецедентное имя в когнитивной базе современного русского (результаты эксперимента) // Язык, сознание, коммуникация. 1998. № 4. 128 с.
3. Иссерс О.С. Коммуникативные стратегии и тактики русской речи. М., 2008.
4. Клушина Н.И., Николаева А.В. Стилистика интернет-текста. М.: Эдитус, 2019.
5. Копнина Г.А. Риторические приемы современного русского литературного языка: опыт системного описания: автореф. дис. … д-ра филол. наук: 10.02.01. Красноярск, 2010. 38 с.
6. Фенина В.В. Ирония в обыденном политическом дискурсе (на материале интернет-комментариев пользователей сайта «Эхо Москвы») // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2015. № 1. С. 29–34.
7. Эффективное речевое общение (базовые компетенции) / под ред. А.П. Сковородникова. Красноярск: Сибирский федеральный ун-т, 2012.

ПРОБЛЕМА СТАНДАРТИЗАЦИИ НЕМЕЦКОЯЗЫЧНОГО ОПИСАНИЯ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ В ТЕКСТАХ ПУТЕВОДИТЕЛЕЙ

Зибен Ю.Е.

Институт славяно- и угроведения университета имени В. Гумбольдта

Берлин, Германия

В статье рассматривается вопрос стандартизации немецкоязычного описания русской культуры в путеводителях по Москве и Санкт-Петербургу. Приведены и распределены по группам основные реалии (рутинизмы) русской культуры. Оценивается степень стандартизации языка межкультурного общения. Приводятся примеры основных способов транслитерации (латинизации русизмов) в немецкоязычных путеводителях. Также рассматривается вопрос о способах комментирования рутинизмов, встречающихся в путеводителях.

Ключевые слова: *рутинизмы, реалии русской культуры, стандартизация языка, транслитерация, лингвострановедческий комментарий.*

В рамках нашего диссертационного проекта проводится изучение пласта лексики, описывающей реалии культуры России в ее немецкоязычном выражении. Данную лексику будем называть рутинизмами (от англ. routine), понимая под этим термином специфическое

наименование объектов и элементов культуры, использующихся для описания бытовых ситуаций в сфере туризма [1, с. 201-202].

Отметим, что рутинизмы выделяются в диссертации методом сплошной выборки. Корпус иллюстративного материала составляет 337 единиц, которые представляют собой реалии русской культуры и могут быть квалифицированы следующим образом:

- **этнографические реалии:**

– национальная кухня, кафе и рестораны (*Kwas (ср. нем.: Erfrischungsgetränk - Освежающий напиток (перевод наш. – Ю.З.)), Rassolnik (ср. нем.: Rinderbrühe mit Gemüse und Nieren - Говяжий бульон с овощами и почками (перевод наш. – Ю.З.)), Okroschka (ср. нем.: Eine kalte Suppe aus Kartoffeln, Rettich, Gurken, Schnittlauch - Холодный суп из картофеля, редиса, огурца, зеленого лука (перевод наш. – Ю.З.));*

– русские праздники и традиции (*Masleniza (ср. нем.: Butterwoche Масличная неделя (перевод наш. – Ю.З.)), Roschdestwo Christowo (ср. нем.: Weihnachtsfest))*;

- **топонимы:**

– названия улиц, площадей, памятников культуры (*Novaya Opera, Gostinyj Dwor, Soljanoj pereulok, Kiewskij Woksal, Spas na krowi, uliza Belinskogo)*;

- **историзмы** (*Dewitzy (ср. нем.: junge russische Mädchen - Русские молодые девушки (перевод наш. – Ю.З.)), Opritschniki, Nalitschnik)*;
- **бытовые реалии** (*Marschrutka (ср. нем.: Minibus), Talony (ср. нем.: Fahrscheine), Sanitarnyj den (ср. нем.: einen Tag im Monat, an dem etw. geschlossen ist - Один день в месяц, когда что-то закрыто (перевод наш. – Ю.З.)), Datscha, Basar)*;
- **советизмы и общественно-политические реалии** (*Kommunalka (ср. нем.: Gemeinschaftswohnungen), Peredwischniki (ср. нем.: Wanderer), Perestroijka (ср. нем.: Umgestaltung))*;
- **фразы:**

– русские тосты (Sa sdorowie! (*ср. нем.:* Auf die Gesundheit!), Sa nas! (*ср. нем.:* Auf uns!)).

– бытовые фразы и устойчивые выражения (Prichodite jescho ras (*ср. нем.:* Kommen Sie mal wieder), Wsjo budet! (*ср. нем.:* Das wird schon!)).

– исторические фразы (*Lenin schiw! (ср. нем.: Lenin lebt!), Lenin: „Wsjem! Wsjem! Wsjem! "(ср. нем.: An alle! An alle! An alle!))*.

Проведя данные исследования и сопоставив большое количество лексических единиц из различных путеводителей, выпущенных разными издательствами, нельзя не сказать о том, что во многих случаях в них отсутствует стандартизация языка, то есть очень часто транслитерация русизмов в различных путеводителях производится по-разному.

В XX в. было создано большое количество систем латинизации русизмов, среди которых наиболее известные – British Standard и Library of Congress, однако авторы путеводителей используют преимущественно так называемый House Style, «…система, используемая конкретной страной, издательством или автором» [2, с. 123]. Таким образом, можно сказать, что язык международного общения характеризуется низкой степенью стандартизации.

Если говорить конкретно о немецких системах транслитерации, то в Германии есть две системы русско-немецкой транслитерации: научная и популярная транскрипции.

Научная транскрипция впервые была записана в 1899 г. в «Инструкции для алфавитных каталогов прусских библиотек» («Instruktionen für die alphabetischen Kataloge der preußischen Bibliotheken»). Поэтому она была названа библиотекарская транскрипция. Эта система разрабатывалась с использованием чешских букв и имеет большое преимущество. Но с этим связан также и недостаток этой системы. так как вследствие применения чешских букв (например, z для з, v для в и т. д.) транслитерация не сразу понятна и должна изучаться более подробно. С 1968 г. эта система также внесена в ISO-стандарт (Международная организация по стандартизации – International Organization for Standardisation).

Транскрипция русских букв для широкого круга немецкоязычных читателей, для которой достаточно букв латинского алфавита и которая одновременно учитывает произношение, была предложена в 1950 г. профессором В. Стейниц [6, с. 85]. Эта транскрипция была широко принята путем включения ее в словарь «Der große Duden», впервые опубликованном в 1951 г. институтом библиографии Лейпцига, поэтому эту транскрипцию также называют транскрипцией Дудена [6, с. 82].

В отличие от библиографической транскрипции, в транскрипции Дудена не всегда существует четкое соответствие между используемыми латинскими и русскими буквами. Поэтому повторная передача иногда связана с трудностями z. B. Sorin – Зорин: Sofronow – Софронов, Wissarion – Виссарион: Kolossow – Колосов, Dnepr – Днепр: Dneproges – Днепрогэс, Wolkonski – Волконский: Melgunow – Мельгунов.

Соответствующая система применяется к немецко-российской транслитерации [6, с. 82–83].

Проведя анализ путеводителей, можно сделать вывод о том, что практически все авторы немецкоязычных путеводителей либо используют так называемую «Duden Transkription», либо представляют свою собственную - авторскую транскрипцию.

Лишь в одном из путеводителей «St. Petersburg entdecken: Die europäische Metropole und ihre altrussischen Nachbarn. Trescher Verlag, 2004», авторами Elena Nowak, Anja Otto и Vadim Sergeev используется wissenschaftliche Transkription *(Научная транскрипция (перевод наш. – Ю.З.))*, ср. русс.: для таких букв, как Ё, Ж, Ч, Ш, Щ, они используют следующую транслитерацию: «Ж» – Ž; «Ч» - Č; «Ш» – Š; «Щ» - ŠČ; «Ё» - Ë. Например, Selëdka pod šuboj, Sojuz Molodëži, Šalaš, Devičja, Torgovišče.

Можно также сравнить написание одинаковых слов, транслитерация которых отлична друг от друга: Šampanskoje – Schampanskoje, Vobla – Wobla, Meschdunarodnyj schenskij den - Meždunarodny den ženščin и т. д.

В путеводителях не всегда одинаково используется латинская буква «Y» для обозначения русских букв «И», «Ы»: Bliny [5, с. 32] – Blini [3, с. 59].

По нашему мнению, транскрипция слова «Пасха» не совсем верна, она представлена в следующем виде: Pascha, так как сочетание букв sch на русском языке будет звучать как «Ш», соответственно данное слово больше похоже на мужское имя – Паша, чем на название пасхального блюда.

Не стандартизировано и употребление слов – Bahnhof *(Вокзал (перевод наш. – Ю.З.))* и Woksal: Pawelezkij Bahnhof (Павелецкий вокзал), а в другом случае – Belorusskij Woksal (Белорусский вокзал).

Иногда встречаются и орфографические ошибки в написании русизмов, например, Semljannoj Gorod (ср. нем.: Erdstadt), слово «земляной» было написано с двумя буквами «Н».

Применительно к лингвострановедческому комментарию в пояснении различных рутинизмов, встречающихся в путеводителях, также наблюдается отсутствие единообразных подходов.

В зависимости от издательства или от автора путеводителя комментарии иногда не приводятся вовсе, иногда дается написание той или иной языковой единицы как в виде транскрипции, так и на кириллице, иногда этого нет, например: в одном из путеводителей приводится следующее определение слова «маршрутка» – Minibus oder Omnibus № 39 (транскрипция слова не приводится, дается только его название и объяснение того, что это автобус маленького размера). В другом же варианте приводится следующий пример: Marschrutka (ср. нем.: Minibus); к словосочетанию Tschas Pik не приводится никакого определения; названия достопримечательностей написаны по-разному в различных путеводителях, иногда дается только латинский вариант, например, Winterpalais *(Зимний дворец (перевод наш. – Ю.З.))*,

в другом случае это же название приведено в виде транскрипции Simnij Dworez (ср. нем.: Winterpalast).

Поэтому, как писал В.В. Кабакчи, «стандартизация англоязычного (и не только англоязычного) описания русской культуры остается нерешенной проблемой. Это объясняется тем, что авторы иноязычных описаний русской культуры зачастую не в полной мере владеют как русским языком, так и русской культурой» [2, с. 124].

Подводя итоги, можно сделать вывод о том, что в силу специфики межкультурного контакта туристов в текстах оригинальных путеводителей можно проследить такие стороны межкультурных контактов, которые не проявляются в других видах знакомства с иноязычной культурой.

Литература

1. Егорова К.А. Западный англоязычный путеводитель по России: бытовая лексика // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина. 2012. Вып. № 2. Т. 7.
2. Кабакчи В.В. Англоязычное описание русского города (на материале западных путеводителей): XI междунар. научно-практич. конф. «Лингвистика, перевод, дискурс межкультурной коммуникации». Екатеринбург: ИМС, УГУ им. А.М. Горького, Бизнес-бюро Ассоциации переводчиков, 2009. С. 112–126.
3. Birgit Borowski (und Autorenkollektiv). Baedeker Allianz «St. Petersburg» - Karl Baedeker Verlag, Ostfildern, 2011. 604 S.
4. Elena Nowak, Anja Otto, Vadim Sergeev. St. Petersburg entdecken: Die europäische Metropole und ihre altrussischen Nachbarn. Trescher Verlag, 2004. 410 S.
5. Eva Gerberding. Moskau - Reise-Taschenbuch., Dumont Reiseverlag. Ostfildern, 2014. 292 S.
6. Mulisch Herbert. Handbuch der russischen Gegenwartssprache. (2. Aufl). Leipzig: Langenscheidt, 1996. 400 S.

ТУРИЗМ И ТУРИСТИЧЕСКИЙ ПУТЕВОДИТЕЛЬ ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ КОММОДИФИКАЦИИ ЯЗЫКА

Зибен Ю.Е.

Институт славяно- и угроведения университета имени В. Гумбольдта

Берлин, Германия

В статье анализируется роль языка в эпоху глобализации. Особое внимание уделено процессу коммодификации языка. Акцентируется внимание на проблеме определения понятий «туризм» и «туристический дискурс». Критически анализируются современные типы и жанры туристического дискурса, а также особенности перевода текстов указанной тематики.

На основе проведенного исследования делается вывод о том, что путеводитель проявляет себя как один из сложнейших жанров туристического дискурса, что обусловлено его комплексной структурой и многообразием языковых средств.

Ключевые слова: *глобализация, коммодификация, туризм, туристический дискурс, путеводитель, реалии.*

Современный мир − это мир глобализации и мультилингвизма. Появление новой экономики, которая ориентирована на информативность и оказание услуг в мировом масштабе, привело к тому, что в сфере обслуживания и туризма требуются совершенно разные языки межкультурного общения.

Изучение востребованности языка находится в центре внимания нового направления западной социолингвистики, которое исследует процесс коммодификации, то есть превращения языков в товар *(англ. commodity)* в эпоху глобализации. Данным вопросом занимаются такие ученые, как Heller M., Duchene A., [9, с. 1−21]. Kelly-Holmes H. [10, с. 507−519] и т. д. Таким образом, компании заинтересованы в сотрудниках, которые владеют языком самой широко представленной группы клиентов. Путешественники из России и стран СНГ славятся своей щедростью, и работники туристического бизнеса поняли, что обращение к русскоязычным туристам на русском языке может принести дополнительную выгоду.

Наиболее заметными и существенными становятся пять сфер экономики, в которых язык и его пользователи занимают особое место − туризм, маркетинг и реклама, обучение иностранным языкам и перевод, колл-центры, а также такой вид искусства, как перформанс [8, с. 101, 114].

Из всех вышеперечисленных областей наиболее важным и глубоко изученным является туризм, как организованный, так и индивидуальный (например, экстремальные виды спорта, приключенческий или историко-культурный туризм).

Туризм как одна из самых активно развивающихся отраслей экономики является неотъемлемой частью любой культуры, общества. «Туризм поднимает престиж страны, ее авторитет в мировом сообществе и среди рядовых граждан. Он укрепляет межрегиональные и международные дружеские связи, развивает народную дипломатию, стабилизирует отношения между регионами и государствами» [1, с. 2].

Общий рост числа русскоговорящих туристов, выезжающих за рубеж, объясняет рост интереса к русскому языку и включение русского языка в «список» туристических языков.

По данным исследования А. Павленко [3, с. 25-26], можно выделить несколько причин широкого использования русского языка за рубежом:

- ✓ большая доля русскоязычных приезжих среди остальных туристов;
- ✓ низкий уровень знания английского среди русскоязычных приезжих;
- ✓ высокие расходы русских туристов за рубежом и традиционная русская щедрость.

Именно поэтому русский язык за рубежом появляется в языковом ландшафте городов: в названиях и вывесках, в объявлениях, меню ресторанов. В области туризма возникает спрос на фирмы и на гидов, обслуживающих русских туристов на их языке, печатаются и появляются информационные материалы, книги и карты на русском языке.

Помимо того, что туризм на данном этапе развития экономики является областью коммодификации языка, в языке самого туризма переплетается несколько жанров и стилей, что делает его обладателем своей индивидуальной специфики.

Сейчас немаловажно обозначить, что представляют собой понятие «*туристический дискурс*». Под туристическим дискурсом понимается совокупность текстов, представляющих собой продукт речевой деятельности в области туризма. Туристический дискурс обладает разговорным стилем, который располагает к более доверительному и близкому тону общения. В каждом типе дискурса имеются как идеальный адресант речевого сообщения, так и свой идеальный адресат.

Жанры туристического дискурса могут быть обозначены следующим образом:

1) ***вербальные жанры***, которые зависят от того, в какой ситуации и при каких обстоятельствах происходит вербальное общение *(диалог с туроператором, экскурсия с гидом и т. д.)*;

2) ***невербальные жанры***, т. е. письменные или печатные разновидности туристических текстов *(брошюры, буклеты, путеводители, разговорники и т.д.)* [7, Вып. 3].

Наиболее сложным и своеобразным из вышеперечисленных жанров туристического дискурса является путеводитель. Он не только является самым распространенным, но и сочетает в себе несколько других жанров туристического дискурса.

Путеводитель в условиях межкультурной коммуникации призван реализовать не только традиционную информационно – развлекательную функцию, но и имиджеобразующую. Феномен туристических путеводителей заключается в их функциональной разнонаправленности: информирующей, рекламной, развлекающей.

Современное коммуникативно-дискурсивное пространство в условиях интернационализации ставит вопрос о пересмотре функций привычных и прочно устоявшихся типов текста. Современный немецкоязычный путеводитель не является исключением.

В этом свете отбор лексических единиц, нуждающихся в лингвокультурном комментировании, а также определение их функции в тексте путеводителя являются принципиальным. От качества исполнения путеводителя, объяснения и перевода автором сложных для понимания реалий русского языка, комментирования культурно-специфической лексики зависит не только успех его распространения на рынке, но и формирование образа «чужой» страны в сознании иностранцев, стереотипизация инокультурных реалий. Соответственно качественно выполненный путеводитель – наиболее важный элемент в формировании заинтересованности иностранца изучением русского языка и культуры. То есть путеводитель непосредственно участвует в процессе коммодификации языка.

При этом все путеводители составляются таким образом, чтобы оказать должный эффект на читателя, заинтересовать, вызвать желание посетить интересующую страну. Таким образом, путеводители способны психологически воздействовать на читателя.

Путеводитель можно рассматривать как текст, соединяющий научно-справочный и научно-популярный подстили, то есть как «синкретичное образование, находящееся на пересечении нескольких стилей, соответственно вмещающие в себе их черты» [6, с. 20], тексты, целенаправленно предоставляющие эмпирическую информацию о регионе, но вместе с тем как тексты, в которых репрезентированы социокультурные особенности региона. Путеводитель представляет собой полифункциональный феномен массовой культуры. Кроме всеми признаваемой справочной функции, он:

- формирует новые стереотипы поведения;
- регулирует процесс потребления культурных ценностей в новых социокультурных условиях;
- транслирует профессиональные научные знания на уровень обыденных представлений;
- выполняет рекламно-имиджевые функции [5, с. 18].

Путеводитель сложно отнести к определенному типу текстов: например, в рамках типологии текстов К. Райс (K. Reiß) туристические тексты в жанре «путеводитель» обладают признаками всех выделяемых ею типов и содержат апеллятивный, экспрессивный и информативный компоненты [11, с. 105], где доминанта какой-либо определенной функции обусловлена контекстом.

В нашем исследовании мы рассматриваем немецкоязычные путеводители по России с позиций лингвистической дисциплины – интерлингвокультурологии, которая исследует иностранный язык межкультурного общения, обращенного на российскую культуру.

Нами были выбраны для анализа только те справочные издания, которые адресованы путешественникам и для которых в других языках имеются специальные слова и словосочетания: *travel guides* в английском, *Reiseführer* в немецком.

Все немецкоязычные путеводители можно разделить на два основных вида: рекламно-справочные, представленные проспектами, буклетами и брошюрами, и авторские путеводители, представляющие собой информационно-рекламные и справочно-энциклопедические издания [4].

Анализ путеводителей показывает, что, несмотря на различие видов, объемов и целевого назначения, содержательная часть обоих типов путеводителей является практически одинаковой, составляя его базовую часть. Она представлена следующим образом: историческая справка *(Geschichte und Kultur),* описание достопримечательностей *(Kunst und Kultur; Sehenswertes),* карта *(Stadtplan),* экскурсии и туры *(Ausflüge und Touren),* информация для гостей города *(Reiseinformation),* информация об известных кафе, ресторанах, магазинах и сувенирных лавках *(Hotels und Restaurants; Einkaufen; Unterhaltung),* важные номера телефонов и адреса. Справочно-информационные службы *(Praktische Hinweise; im Notfall).* Тем не менее путеводители могут содержать и другие разделы и иметь совершенно разную структуру.

Мы детально исследовали особенности языка аутентичного (подлинного) немецкоязычного описания русского города (Москвы и Санкт-Петербурга) немецкоязычными авторами. Во всех примерах, приводимых далее, сохранен текст оригинала, а также орфографические и языковые особенности.

Материалом исследования послужили немецкоязычные печатные путеводители, опубликованные с 2004 по 2014 годы, посвященные культурогической информации о Москве и Санкт-Петербурге, общим объемом около 2500000 печатных знаков, что составляет 337 единиц иллюстративного материала, которые представляют собой культурно-исторические реалии русской культуры:

– *Eva Gerberding. Moskau - Reise-Taschenbuch. Dumont Reiseverlag, Ostfildern, 2014.*

– *Eva Gerberding. St. Petersburg - Reise-Taschenbuch. Dumont Reiseverlag, Ostfildern, 2010.*

– *Birgit Borowski (und Autorenkollektiv). Baedeker Allianz «St. Pe-tersburg» - Karl Baedeker Verlag, Ostfildern, 2011.*

– *Heike Maria Johenning. CityTrip Moskau. Reise Know How Verlag, Bielefeld, 2007.*

– *Christian Funk, Aglaya Sintschenko. CityTrip St. Petersburg. Reise Know How Verlag, Bielefeld, 2008.*

– *Rice Christopher, Rece Melanie, Carrasco Demetrio. Moskau: [Kreml, Museen, Cafés, Bal-lett, Stadtplan, U-Bahn, Kathedralen, Wodka, Parks, Spaziergänge, Architektur]. München: Dorling Kindersley, 2010.*

– *Elena Nowak, Anja Otto, Vadim Sergeev. St. Petersburg entdecken: Die europäische Metropole und ihre altrussischen Nachbarn. Trescher Verlag, 2004.*

– *Neumann-Adrian Edda, Neumann-Adrian Michael. Reiseführer plus St. Petersburg: mit Maxi-Faltkarte zum Herausnehmen. München: ADAC-Verl., 2004.*

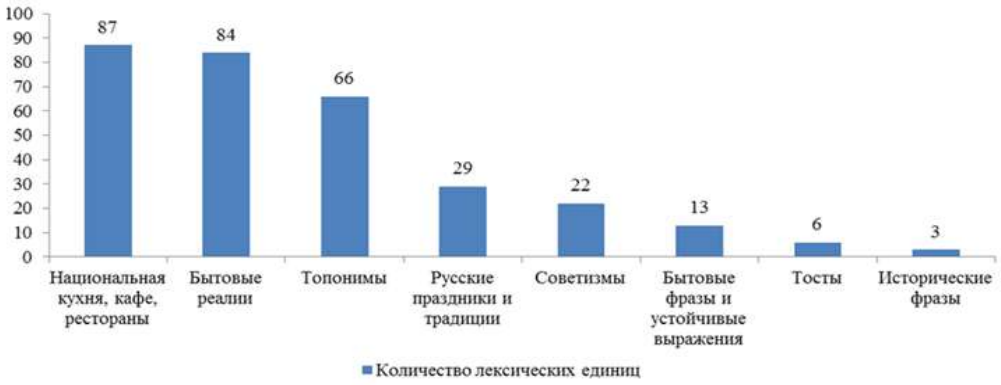
– *Mrozek Gisbert. Moskau mit City-Atlas. Marco Polo Reiseführer. Ostfildern: MAIRDU-MONT, 2009.*

– *Howard Jeremy. St. Petersburg / Jeremy Howard. Fotos von Juri Belinski. [Übers: Claudia Buchholtz ...]. Hamburg: National Geographic Deutschland, 2007.*

Практически все авторы, путеводители которых мы выбрали, работали, учились или какое-то время находились в России, например, Eva Gerberding является экспертом русской культуры и литературы, Heike Maria Johenning изучала славистику в Москве, Gisbert Mrozek в 1989 работал корреспондентом в Москве и т. д. То есть они все изучали и познавали русский язык и культуру, находясь в России.

Реалии выделяются в диссертационной работе методом сплошной выборки и на базе интуиции носителя языка. Функциональный дуализм выявленных в ходе нашего исследования реалий дает возможность рассматривать их в качестве ключевых слов, поддерживающих интерес читателя к истории и культуре России.

Полученные выводы графически можно изобразить следующим образом:



Наиболее частотны реалии в группе этнографических реалий ***«Национальная кухня, кафе и рестораны» (87 единиц).***

В эту группу входят названия блюд национальной русской кухни, напитков, приводятся даже рецепты по приготовлению некоторых блюд. Также в этот раздел вошли названия различных заведений общественного питания, названия популярных в России овощей и фруктов. Например: *Kwas (Erfrischungsgetränk), Rassolnik (Rinderbrühe mit Gemüse und Nieren), Okroschka (Eine kalte Suppe aus Kartoffeln,Rettich, Gurken, Schnittlauch, Smetana (Sauerrahm), Kulitsch (Einer Art Osterbrot), Piwnaja (Bierkneipe), Pyschetschnaja (für Pyschki – Donuts), Borschtsch (Rote-Bete-Suppe).* Такой интерес немцев к русской кухне можно объяснить тем, что блюда немецкой кухни и русской очень различаются. Немцы не понимают, как русские могут есть так много каши – гречневой, манной и т. д., окрошка, приготовленная на квасе, ввергает в шок иностранцев, и еще много других несовпадений в культуре питания вызывает интерес у туристов, им хочется самим испробовать то, что кажется таким нетипичным.

Следующе место по количественному критерию занимает группа ***«Бытовые реалии»***, которая включает в себя ***84 единицы***.

В состав второй группы входят реалии из различных сфер жизни русского народа – это транспорт, названия различных предметов пользования, которые могут понадобиться в повседневной жизни, а также отдельные слова, которые сложно поделить на отдельные подгруппы, но которые очень часто можно услышать от русского человека. Иностранцы, приезжающие в Россию, очень активно пользуются автобусами, маршрутками, метрополитеном, а в пригороды Москвы и Санкт-Петербурга предпочтитают отправляться на электричках. Поездки на поезде на дальние расстояния особенно ценятся среди иностранных туристов, так как это позволяет лучше узнать и понять культуру России «изнутри». Например: *Elektrischka, Marschrutka (Minibus), Talony (Fahrscheine), Sanitarnyj den (einen Tag im Monat, an dem etw.geschlossen ist), Datscha, Basar, Sprawka (Beleg), Propiska (Wohn- und Arbeitserlaubnis für die Hauptstadt)* и т. д.

Третье место занимает группа ***«Топонимы» (66 единиц)***, обозначающие различные названия достопримечательностей, улиц и площадей. Это объясняется тем обстоятельством, что туристы едут в Россию главным образом за тем, чтобы поближе познакомиться с ее культурой, историей и архитектурой. По этой причине авторы путеводителей подробно описывают знаменитые маршруты по городу, известные места Москвы и Санкт-Петербурга. Это позволяет иностранцу чувствовать себя комфортно, особенно если они путешествуют самостоятельно.

Также некоторые наименования улиц и площадей Москвы и Санкт-Петербурга приобрели в России символическое значение благодаря песням и стихам, которые были написаны в их честь, фильмам, снятым в их честь. Например, песня Булата Окуджавы *«Песенка об Арбате»* или *«Есть улицы центральные»* Юрия Антонова. И, конечно, иностранцам интересно побывать в местах, описанных в этих песнях, возможно, понять, почему эти песни и названия улиц вызывают такие теплые чувства у русских.

Можно привести следующие примеры таких реалий: *Novaya Opera, Gostinyj Dwor, Soljanoj pereulok, Kiewskij Woksal, Spas na krowi, uliza Belinskogo, Gorochowaja uliza, Sadowaja uliza,* аббревиатуры - *WWZ (WDNH), GUM* и т. д.

В отдельную группу мы выделяем ***«Советизмы и общественно-политические реалии» (22 единицы)***. По нашему мнению, это достаточно важный материал, который необходимо знать иностранцам или хотя бы иметь какое-то представление, потому что такие слова − это часть истории и политики народа, без знания которых будет сложнее понять город и его жителей. Ср.: *Kommunalka (Gemeinschaftswohnungen), Peredwischniki (=Wanderer), Perestroijka (Umgestaltung)* и т. д.

Достаточно большой является также группа ***«Русские праздники и традиции»***, которая включает в себя ***29 входных единиц***, например: *Masleniza (Butterwoche), Roschdestwo Christowo (Weihnachtsfest).* В путеводителях в большом количестве мы можем встретить различные ***историзмы***, которые должны более точно и глубоко описать культуру России в различные эпохи и времена, например: *Dewitzy (junge russische Mädchen), Opritschniki, Nalitschnik („Verkleidung"Gemusterte Gardine um Sims und Fenster einer Haus Fassade ranken).*

Минимальными по количественному составу реалий являются следующие тематические группы:

- ***Клиширование, фразы:***

– ***Русские тосты – 6 единиц*** *(Sa sdorowie! (Auf die Gesundheit!), Sa nas! (Auf uns!);*

– ***Бытовые фразы и устойчивые выражения – 13 единиц*** *(Prichodite jescho ras (Kommen Sie mal wieder), Wsjo budet! (Das wird schon! – als Warten und Geduld den Lebensrhytmus bestimmten);*

– ***Исторические фразы – 3 единицы*** *(Lenin schiw! (Lenin lebt!), Lenin: „Wsjem! Wsjem! Wsjem!"(An alle! An alle! An alle!).*

Итак, реалии преобладают в тех группах, где, по определению В.В. Кабакчи, русскокультурные реалии (или «*инолингвокультурный субстрат*») встречается наиболее часто.

Популярность описанных выше групп объясняется тем, что именно здесь идет прямой межкультурный диалог, во время которого туристам необходимо вступать в контакт с местными жителями. Напомним, что «любой язык, любая форма существования языка может служить эффективным средством общения только в том случае, если он стандартизирован» [2, с. 123]. В этом списке опора на ключевые слова и устойчивые выражения обеспечивает «пороговый» уровень выживания в инокультурной среде.

Таким образом, можно сделать вывод, что в туристическом дискурсе наблюдается ряд особенностей и жанров, которые сформировались из-за потребности оптимизации межкультурной коммуникации в пределах данного дискурса. Туристический путеводитель, как было сказано выше, представляет собой наиболее сложный жанр туристического дискурса, так как обладает более сложной структурной организацией.

Данные, которые отбираются из путеводителей, могут быть использованы как материал для лингвистического ландшафта, для привлечения интереса к стране и русскому языку как таковому, для создания положительного имиджа страны.

Путеводитель является самым сложным как по структурной организации, так и по разнообразию речевых тактик, вербальных и невербальных кодов. Становление этого жанра туристического дискурса прошло несколько этапов, обусловленных социокультурными особенностями. И на данный момент времени снова наступает переходный момент в практике преподавания, изучения и функционирования языка.

Литература

1. Винокуров М.А. Что такое туризм? // Известия Байкальского государственного университета экономики и права, 2004.

2. Кабакчи В.В. Англоязычное описание русского города (на материале западных путеводителей) // XI междунар. научно-практич. конф. «Лингвистика, перевод, дискурс межкультурной коммуникации». Екатеринбург: ИМС, УГУ им. А.М. Горького, Бизнес-бюро Ассоциации переводчиков, 2009. С. 112–126.
3. Павленко А. Русский язык как лингва франка в зарубежной сфере обслуживания. СПб: Мир русского слова. Изд-во. Общество преподавателей русского языка и литературы, 2016, С. 23–32.
4. Протченко А.В. Типологические и функционально-стилистические характеристики англоязычного путеводителя: автореф. дис. … канд. филол. наук: 10.02.04. Самара, 2006. 19 с.
5. Руцинская И.И. Путеводитель как феномен массовой культуры. Образы российских регионов в провинциальных путеводителях второй половины XIX – начала XX века. М.: Ленард, 2013.
6. Руцинская И.И. Путеводитель как инструмент конструирования региональных достопримечательностей (вторая половина XIX - начало XX в.) // Вестник Московского университета. Сер. 19. Лингвистика н межкультурная коммуникация. Вып. 1. М., 2011.
7. Тарнаева Л.П., Дацюк В.В. Туристический дискурс: лингвопрагматические характеристики // Вестник СПбГУ. Сер. 9. 2013. Вып. 3.
8. Heller M. The Commodification of Language. Annual Review of Anthropology.2010. Vol. 39. S. 101–114.
9. Heller M., Duchene A. Pride and Profit: Changing Discourses of Language, Capital, and Nationstate. In: Duchene A., Heller M. (eds.) Language in Late Capitalism: Pride and Profit. New York: Routledge, 2012. S. 1–21.
10. Kelly-Holmes H. Multilingualism and Commercial Language Practices on the Internet // Journal of Sociolinguistics. 2006. Vol. 10, no. 4. S. 507–519.
11. Reiß K. Text Types, Translation Types and Translation Assessment. Chesterman A., ed. Readings in Translation Theory. Helsinki: Finn Lectura, 1989. P. 105–115.

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ЭМОЦИОНАЛЬНОГО И ОЦЕНОЧНОГО КОМПОНЕНТОВ В ЭМОТИВНОЙ ЛЕКСИКЕ

Котельникова А.Н.
Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия

В статье рассматривается проблема взаимокорреляции оценочности и эмоциональности в эмотивной лексике, являющейся средством вербализации эмоциональных концептов. Все ощущения, чувства, эмоции, восприятия, проходя через оценочную деятельность человеческого сознания, концептуализируются в языке и лингвоэмоциональной картине мира.

Ключевые слова: *эмотивность, эмоциональность, эмотивная лексика, оценочность, оценка, эмоции.*

При изучении эмотивной лексики рассматриваются такие категории, как оценочность, экспрессивность, образность, так как любая информация о внешнем и внутреннем мире, поступая в мозг, оценивается в форме непосредственного переживания. Таким образом, чувства и эмоции содержат в себе не только эмоциональный, но и интеллектуальный компонент. Взаимодействие эмоции и оценки заключается в том, что оценка – это мнение субъекта

о ценности объекта для него, а эмоция – это переживание субъектом данного мнения. В результате «эмоциональная оценка объекта как хорошего или плохого может быть представлена оценочной когнитивной процедурой с оператором *я чувствую что-то хорошее или плохое*» [5, с. 37].

В науке существуют разные точки зрения насчет характера связи между категориями эмоциональности и оценочности. Согласно первой точке зрения, оценочность и эмоциональность представляют собой нерасторжимое единство. Данной позиции придерживаются В.И. Шаховский, Н.А. Лукьянова, Л.И. Коноваленко. «Мнение, или оценка, обычно сопровождается проявлением определенных чувств, а проявление эмоций в той или иной степени невольно вызывает оценку. Эмоциональные слова всегда оценочны» [4, с. 12]. Е.М. Вольф рассматривает компоненты «эмоциональность» и «оценочность» как часть и целое.

Исследователи отмечают наличие еще одной позиции: оценочность и эмотивность. По мнению сторонников этой точки зрения, оценочность не в равной степени свойственна эмоциональной лексике. Е.М. Вольф выделяет два типа оценочных слов: общеоценочная лексика типа *нравиться/не нравиться, одобрение/неодобрение*; частнооценочные слова или интерпретирующие «эмотивный аспект» оценки слова, типа *любовь, презрение*. Вторые отличаются от первых совмещением оценочного и дескриптивного смыслов. Они содержат наряду с оценочной модальностью обозначение эмоции. Оценка определяется как сложное действие, производимое субъектом при восприятии и обработке информации о внешнем мире. Именно в оценочных высказываниях проявляются свойства человеческой психики, взгляды людей на мир, ценностные установки и приоритеты [4].

Связь эмоции и оценки является одной из основных проблем при анализе эмоционального состояния, поскольку наше отношение к людям, вещам и событиям показывает, как мы их оцениваем. Те предметы и явления, которые мы любим, которыми восхищаемся, получают в нашем сознании положительную оценку; то, что мы ненавидим, чего боимся или стыдимся, отражается в нашем мышлении как отрицательное явление. Проблема связи эмоций с оценкой также исследуется в философии. Д. Юм, например, полагал, что эмоции можно рассматривать как приятные и неприятные ощущения, то есть оценка входит в состав ощущений. По мнению Д. Юма, эмоции – это ощущения, а не восприятия, а оценка – это способность человека иметь ощущения и на их основе делать заключения о моральных и эстетических ценностях [8]. Согласно идеям философа Ф. Брентано, все эмоции сами по себе содержат оценочный компонент, положительный или отрицательный. Но при этом ценностные характеристики, вносимые эмоциями, могут не совпадать с моральными ценностями [1].

В психологических исследованиях обращают внимание в первую очередь на оценки самого переживания: положительные эмоциональные состояния приятны для субъекта, а отрицательные – неприятны.

По мнению Е.М. Вольф, оценочный аспект играет важную роль в классификации эмоций. Исследовательница отмечает, что во многих концепциях – философских, психологических, собственно лингвистических – оценочный компонент кладется в основу разделения предикатов эмоционального состояния на две основные группы – положительные и отрицательные. Однако не принимаются во внимание такие эмоциональные состояния, как *волнение, спокойствие, удивление* и тому подобные, которые могут оцениваться и как хорошие, и как плохие. Проблема семантики оценки для предикатов эмоционального состояния, как замечает Е.М. Вольф, «не так проста, как может показаться» [2, с. 152]. Например, такие предикаты, как *грусть, огорчение, гнев, стыд*, характеризуются в обыденном сознании знаком

«плохо». Эта отрицательная оценка связана с тем, что *грусть, горе, разочарование* подразумевают переживание самого субъекта эмоционального состояния: я *скучаю, я грущу, я разочарован* подразумевают, что субъекту плохо. Это не значит, что оценивается сам субъект – он не является ни плохим, ни хорошим. В случаях вроде: «*…старушка очень обрадовалась, что я увижу ее Пашеньку…*» *[6, с. 22]* субъект испытывает положительное чувство, обусловленное причиной, которая также оценивается как хорошая для субъекта. Предикат *обрадоваться* может сочетаться только с хорошей для субъекта причиной. Предикаты *страдать, презирать, ненавидеть* означают, что субъект испытывает неприятные, соответственно, отрицательные чувства, и их причина также оценивается субъектом как плохая: «*… он считал себя обязанным заставлять* ***страдать*** *людей, в которых он будто* ***разочарован*** *за что-то и которых он будто бы* ***презирал*** *и* ***ненавидел***» [6, с. 27].

Таким образом, в эмоциональном состоянии учитываются два субъекта: 1) оценка самого переживания как приятного или неприятного; 2) оценка ситуации как хорошей или плохой.

В этих подходах отражаются две основные стороны эмоционального состояния: с одной стороны, их связь с субъективным аспектом ситуации, с другой – с оценкой вызвавших его причин или объектов эмоционального состояния – с когнитивным аспектом, который связывает субъект эмоционального состояния с положением дел, то есть объективным аспектом ситуации. При этом определяющим в структуре эмоционального состояния является семантика предиката. Если предикат эмоционального состояния не содержит оценки, то оценка отсутствует и в структуре в целом. Так, при предикатах *удивления* смысл «хорошо / плохо» при отсутствии дополнительных условий не появляется. Например: *Его приход удивил меня – его приход* не расценивается ни как хороший, ни как плохой. В то же время присутствие оценочного знака в предикате эмоционального состояния накладывает определенные ограничения на его сочетаемость не только с обозначениями причины, но и с любыми другими элементами высказывания. Е.М. Вольф отмечает, что в некоторых конструкциях оценочный смысл актуализируется. Так, например, *волноваться,* которое может подразумевать как положительное, так и отрицательное эмоциональное состояние субъекта, в императивах приобретает знак «-». Ср.: *Не волнуйся!* – речевой акт совета, предполагающий, что волноваться плохо, а прекращение этого состояния хорошо для субъекта (с точки зрения того, кто дает совет). Ср. также: *Не радуйся!* – это высказывание предполагает, что в данной ситуации состояние радости для субъекта плохо (или не имеет достаточных причин) [7].

Итак, различия между положительными, отрицательными эмоциями, эмоциями, не имеющими определенного (положительного или отрицательного) знака, основываются на различии мнений об объекте и вызванных ими эмоциональных состояний. В процедуре оценивания находит свое отражение когнитивное основание разных по знаку эмоциональных состояний.

Л.И. Коноваленко обращает внимание на то, что объекты оценки не полностью зависят от субъекта, так как в мире существуют объективные ценности. «Очевидно, что избирательность, предпочтительность, лежащие в основе оценки, всегда субъективны, что ценностные качества объекта всегда определяются в отношении к точке зрения, вкусу на обозначаемое со стороны субъекта. Однако если оценка является суждением о ценности, адресованным кому-либо, то оценка не может не быть объективированной посредством ее согласования с системой ценностей» [4, с. 8].

К проблеме объективности / субъективности оценки обращается В.И. Карасик. Он указывает на различное содержание понятий «выражение отношения» и «вынесение оценки». Испытывать какое-либо чувство (любви, ревности, восторга) – значит находиться

под влиянием своих впечатлений и ощущений, эмоционально переживать свое состояние, которое в известной мере не зависит от воли человека и общества. Однако некоторые чувства человек не выражает, а только оценивает, то есть высказывает свое мнение о достоинствах и недостатках объекта оценки в соответствии с имеющейся у него осознанной или неосознанной системой ценностей. Ценности имеют общественную значимость. Давая оценку, индивид тем самым присваивает себе право представлять общество. В.И. Карасик считает, что «выражение отношения» – явление субъективное, а «вынесение оценки» – объективное. «Иначе говоря, человек отражает свое отношение как независимый от общества субъект и выносит оценку как представитель общества» [3, с. 155].

Однако мы не согласны с противопоставлением объективного и субъективного в категории оценки, поскольку объективное значение всегда преломляется через индивидуальное, субъективное.

Литература

1. Брентано Ф. О происхождении нравственного познания. СПб., 2000.
2. Вольф Е.М. Функциональная семантика оценки. М., 1985.
3. Карасик В.И. Язык социального статуса. М., 1992.
4. Коноваленко Л.И. Семантико-синтаксические средства выражения оценочной модальности в русском и английском я языках: Дис. … канд. филол. наук. Краснодар, 1997.
5. Тарасова М.В. О когнитивном основании эмотивности // Вопросы филологии. 1999. № 2.
6. Толстой Л.Н. Набег. М., 1981.
7. Функциональная семантика: оценка, экспрессивность, модальность. М., 1996.
8. Юм Д. Сочинения в 2 т. М., 1996.

РУССКИЙ ФРАЗЕОЛОГИЗМ КАК ОТРАЖЕНИЕ ГЕНДЕРНЫХ СТЕРЕОТИПОВ

Куц Е.А., Буянова Л.Ю.
Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия

В статье рассматривается русская фразеология и паремиология, единицы которой в образно-экспрессивной форме отражают понятия «мужчина» и «женщина», репрезентируя гендерную специфику фразеологической картины мира русского этноса.

Ключевые слова: *фразеология, паремиология, фразеологизм, этнос, культура, гендер, ментальность.*

Антропологический подход, выступающий в качестве одного из принципов при моделировании языковой картины мира, отражает тесную связь языка и культуры человека. С.Г. Тер-Минасова пишет: «Язык – зеркало культуры, в нём отражается не только реальный мир, окружающий человека, не только реальные условия его жизни, но и общественное самосознание народа, его менталитет, национальный характер, образ жизни, традиции, обычаи, мораль, система ценностей, мироощущение, видение мира» [4, с. 14]. Язык является самым мощным средством идентификации и репрезентации человеком своей личности, быта и мировоззрения.

Фразеология, как один из важнейших уровней языка, наиболее ярко и точно отражает культуру и менталитет того или иного этноса. Полное изучение данного аспекта невоз-

можно без рассмотрения гендерных отношений, исследование которых началось в российской лингвистике в 80–90-х годах прошлого века. Сам термин «гендер» имеет огромное количество дефиниций. Л.Ю. Буянова и О.М. Бочарова трактуют его как «базовое измерение социальной структуры общества, которое вместе с другими социально-демографическими и культурными характеристиками (раса, класс, возраст) организует социальную систему» [2, с. 490–493]. С. Бем определяет гендер как «совокупность социальных и культурных норм, которые в обществе посредством власти и доминирования предписывается выполнять людям в зависимости от их пола» [1, с. 281]. Необходимо отметить, что исследование специфики гендерных отношений находит своё воплощение в междисциплинарной парадигме, а потому они могут быть рассмотрены в любой области лингвистики, в том числе и во фразеологии. Осмысление культуры того или иного этноса, норм его поведения, быта, языковых особенностей в связи с гендерной идентичностью становится наиболее значительным при изучении фразеологических и паремиологических единиц, создателем которых является народ.

Обращаясь к полюсным понятиям «мужчина» – «женщина», следует отметить, что в русском фразеологическом пространстве отразились социальные, культурные и когнитивные характеристики представителя того или иного пола. Изучая фразеологические и паремиологические образования, содержащие упомянутые выше понятия, «представляется возможным установить статус мужчины и женщины в обществе и в системе семейно-родственных отношений, выявить национально-культурную специфику мужского и женского вербального поведения в призме языковой картины мира» [3, с. 68]. Целесообразно рассмотреть фразеологические и паремиологические единицы, направленные на гендерную характеристику мужчин и женщин.

Традиционно мужчине приписывались следующие психологические и характерологические особенности: сила, решительность, твёрдость, жестокость. В русской традиции в связи с патриархальностью общественного строя и семейного уклада мужчина является центром и главой семьи: *Муж – голова, жена – душа; муж в дому, что глава на церкви* [6]. Во фразеологии находят своё воплощение и социальные маркеры мужской деятельности, его занятия хозяйством, выполнение трудной работы, например: *Муж пашет, а жена пляшет; нужна мужская рука; мужик и собака во дворе, баба и кошка в доме; за хорошим мужем и свинка – господинка* [6]. В обязанности мужа входила не только забота о семье (*За мужем как за каменной стеной; за мужнину жену есть кому вступиться; муженёк хоть всего с кулачок, да за мужниной головой не живу сиротой*) [6], но и способность учить (бить) жену, воспитывать её, что отразилось в следующих устойчивых выражениях: *Люби жену, как душу, тряси её как грушу; бей жену к обеду, а к ужину опять (без боя за стол не сядь); чем больше жену бьёшь, тем щи вкуснее; да убоится жена мужа* [6].

В русской культурно-языковой традиции имеется немало фразеологических единиц, описывающих такие отношения между мужчинами, как братство, дружба, умение составлять единство в случае опасности, беды, например: *Бой красен мужеством, а приятель – дружеством; доброе братство дороже всякого богатства; один в поле не воин* [6].

Ещё один аспект, который следует рассмотреть, – мужская внешность. Интересно, что в славянской традиции внешний облик мужчины не базируется на обязательном наличии красоты. Безусловно, можно отметить такие ФЕ, как *писаный красавец; красив как Бог* [5]. Но всё же в количественном отношении превалируют следующие выражения: *Мужичок неказист, да в плечах харчист; не казист лицом, да тряхнёт молодцом; лыс конь – не увечье, плешив молодец – не бесчестье; наш сокол мал, да удал* [6].

В русской фразеологии отразилось также знание о том, что мужчине не свойственны те

черты, которыми наделены представительницы женского пола: сплетни, грех, слёзы, слабость. Но во фразеологическом пространстве имеют место такие выражения, в которых мужчине приписываются женские качества. Данные ФЕ имеют негативную коннотацию и высмеивают представителей мужского пола: *Трусливый как баба; тебе не штаны носить, а юбку; не мужчина ты, а шляпа (тряпка); не будь бабой; мужик в юбке; истеричен как женщина; робкий муж и лестовок боится; не то смешно, что жена мужа бьёт, а то смешно, что муж плачет* [5; 6].

Обратимся к номинациям, которые называют в русском языке лиц женского пола: баба, жена, женщина, мать. Опираясь на лексические значения, данные в толковых словарях, можем сделать вывод, что в гендерном аспекте женщина противопоставлена мужчине во всех отношениях. В русском фонде фразеологии и паремиологии можно найти огромное количество пословиц, поговорок и фразеологизмов, содержащих лексемы, репрезентирующие понятие «женщина». Большинство таких единиц репрезентирует женщину с отрицательной коннотацией. Данный факт связан с патриархальным укладом жизни русского народа. Если мужчина выступал как глава семьи, как человек, наделённый силой, властью, то женщина представлялась как человек «второго сорта»: *Курица не птица, а баба не человек; курице не быть петухом, а бабе мужиком; кобыла не лошадь, а баба не человек; я думал, идут двое, ан нет: мужик с бабой* [6]. Женщине приписывались различные отрицательные черты: неверность, хитрость, зловредность, например: *Лучше раздразнить собаку, нежели бабу; базарная баба; вавилонская блудница; змея подколодная; Лиса Патрикеевна* [5; 6].

Считается, что женщины, в отличие от мужчин, говорят быстрее и больше. Этот факт также нашёл своё воплощение и отражение в русской фразеологии и репрезентирует женщин как болтливое создание: *Бабу не переговоришь; бабий кадык не заткнёшь ни пирогом, ни рукавицей; бабий язык, куда ни завались, достанет* [6]. В то же время женщине в представлении русского народа присуща слабость, слезливость: *Женский обычай слезами в беде помогать; баба слезами беде помогает; без плачу у бабы дело не спорится* [6].

Помимо отрицательных черт, в русских ФЕ описываются и положительные женские качества. В русской традиции женщина должна быть красива лицом (*Всего милее, у кого жена белее*) [6], но важнее всего её ум, сноровка, кротость, умение вести хозяйство (*Три друга: отец, да мать, да верная жена; умная жена, как нищему сума; добрую жену взять – ни скуки, ни горя не знать; хорошая жена – юрт*) [6].

В народной традиции русских считается, что муж и жена – одно целое. Безусловно, это представление берёт своё начало из христианских источников. В Евангелие от Матфея говорится: «…посему оставит человек отца и мать и прилепится к жене своей, и будут два одною плотью, так что они уже не двое, но одна плоть» (Мф. 19:5–6). Во фразеологической картине мира следует отметить данный стереотип, присущий русскому народу: *Жена не сапог (не лапоть), с ноги не скинешь; жена не гусли: поиграв, на стенку не повесишь; муж да жена – одна душа; муж да жена – одна сатана; промеж мужа и жены нитки не проденешь; где муж, там и жена* [6].

Приведённые примеры показывают, что в русском фразеологическом и паремиологическом пространстве отразились гендерные особенности и стереотипы, показывающие социальные роли в социуме мужчин и женщин. Такие фразеологические единицы во всей полноте передают морально-нравственные, этико-эстетические, поведенческие и бытовые представления о мужчинах и женщинах, заложенные в сознание носителей русского языка и ставшие стереотипными. Исследование фразеологических единиц, репрезентирующих образы мужчины и женщины в гендерном плане, позволяет глубже проникнуть в русскую культуру, представленную во фразеологической картине мира.

Литература

1. Бем С. Линзы гендера: Трансформация взглядов на проблему неравенства полов / Пер. с англ. М.: «Российская политическая энциклопедия», 2004.

2. Буянова Л.Ю., Бочарова О.М. Гендер как когниция: становление и перспективы развития в лингвистике текста // Этика и социология текста: Сб. ст. науч.-метод. семинара «TEXSTUS». Вып. 10. СПб.; Ставрополь, 2005. С. 490–493.
3. Дашиева С.Ц.-Д. Гендерная специфика во фразеологии (на материале бурятского, китайского и русского языков). URL: https://cyberleninka.ru/article/n/gendernaya-spetsifika-vo-frazeologii-na-materiale-buryatskogo-kitayskogo-i-russkogo-yazykov (дата обращения 14.03.2020).
4. Тер-Минасова С.Г. Язык и межкультурная коммуникация. М.: Высшая школа, 2000.
5. Фразеологический словарь русского языка / Под ред. А.И. Молоткова. М., 1968.
6. Megabook – Универсальная энциклопедия Кирилла и Мефодия. URL: https://megabook.ru/article/Муж%20-%20жена%20—%20Пословицы%20и%20поговорки%20русского%20народа%20В.И.%20Даля(дата обращения 14.03.2020).

СУППЛЕТИВНЫЕ ЗООЛОГИЗМЫ КАК ЭНТРОПИЙНАЯ ЗОНА ЗООЛЕКСИКИ

Ли Ли
Южный федеральный университет
Ростов-на-Дону, Россия

Статья посвящена анализу группы супплетивных зоологизмов, выявлена тенденция к выравниванию парадигмы за счет образования неодериватов – названий самок и детенышей, находящихся в отношениях словообразовательной производности со словами, входящими в семью.

Ключевые слова: *зоологизм, неодериват, Викисловарь, неформальная интернет-коммуникация.*

Супплетивные зоологизмы составляют особый пласт в зоолексике и вызывают большой интерес. Это такие лексемы, как:

Баран – овца – ягненок.

Бык – корова – теленок.

Конь – лошадь – жеребенок.

Пес – собака – щенок.

Петух – курица – цыпленок.

Все приведенные супплетивные пары названий взрослых животных обладают высокой частотностью, при этом «женский коррелят либо превосходит по частотности мужской, либо незначительно им уступает» [8, с. 64], ср.: *лошадь* (126), *корова* (75) – *бык* (68), *овца* (33) – *баран* (8), *курица* (26) – *петух* (18).

Такая же картина наблюдается и при обозначении детенышей: «Почти все наиболее частотные названия детенышей – это немотивированные слова, хотя и имеющие суфф. *-онок* <…>. Это названия детенышей всех основных домашних животных, имеющихся в крестьянском хозяйстве: *лошадь – жеребенок* (частотность 5), *свинья – поросенок* (частотность 6), *корова – теленок* (частотность 9), *собака – щенок* (частотность 8), *курица – цыпленок* (частотность 12), *овца – ягненок* (частотность 12)» [там же, с. 65].

В то же время эта группа явно является «слабым» звеном в зоолексике, так как для последней характерна мотивированность, поступенчатое словообразование, названия самок и детенышей мотивированы, связаны отношениями словообразовательной производности с названием самца, напр.: *барсук – барсучиха – барсучонок* или название детеныша является про-

изводным от названия взрослого животного, напр.: *аист – аистенок*. Производные слова выступают как мотивированные [4, с. 423]. Супплетивные же семьи построены по другим правилам, связь между входящими в семью словами не имеет объяснения с точки зрения синхронии.

Подобные явления, будучи *энтропийными*, имеют тенденцию к замене на более «сильные» варианты [7, с. 132], в роли которых выступают *неодериваты* – новые производные слова, часто являющиеся продуктом языковой игры, напр., названия самок, которые возникают в детской речи, ср.: *поросиха, цыплиха* [9].

Особый интерес вызывают обозначения детенышей, что находит живой отклик в неформальной интернет-коммуникации, в дискуссиях интернет-пользователей, напр.: *Как правильно назвать детеныша овцы?* Часто можно встретить такие названия:

овчик;
ребенок овцы;
овчёнок;
бараненок;
маленькая овечка;
овченыш и т.д [https://mnogo-krolikov.ru/ovcy/kak-nazyvayut-rebenka-ovechki-i-barana-yagnenok-ili-ovchenok.html].

Как видим, здесь представлены и производное от названия самца, что соответствует норме, и производные от названия самки, что является нарушением нормы.

Т.А. Гридина приводит еще один вариант наименования детеныша в детской речи: «Овечка овёнка родила [2, с. 100].

Бык – корова – теленок.

В Викисловаре зафиксирована лексема *бычонок* с пометой *разг.* и со значением «молодой бык». С таким же значением она приводится и в «Толковом словаре» Ефремовой.

Конь – лошадь – жеребенок.

В неформальной интернет-коммуникации неологизм *лошаденок* обладает высокой частотностью употребления. Во-первых, там можно увидеть ряд стихотворений с одноименным названием. В одном из них *Лошадиха* (мать Лошаденка) в ответ на призывы других животных называть ее сына *Жеребенком* возмущенно стучит копытами и настаивает на своем праве называть сына *Лошаденком*:

Но-но-но!
Вам здесь права не дано
мне указывать – и точка!
Пусть я матерь-одиночка,
но лошастик – мой ребёнок!
Значит, будет Лошадёнок! [https://www.stihi.ru/2019/12/13/3148].

Встречается в интернет-коммуникации и неодериват *коненок*, появляющийся в ходе дискуссии о том, как называть ребенка лошади, ср.: *Почему так: кот – котенок, слон – слоненок, конь – жеребенок, а не коненок* [https://otvet.mail.ru/question/35474949].

Пес – собака – щенок.

Лексема *псенок*, по всей видимости, приобрела уже узуальный характер, о чем свидетельствует включение ее: а) в Викисловарь, правда, без указания значения и примеров употребления; б) в «Толковый словарь» Ефремовой со значением «щенок» и пометой разг.; в) в «Толковый словарь» Кузнецова с тем же значением.

Аналогичен, видимо, статус и лексемы *собачонок.* Ее можно увидеть в Викисловаре со значением «щенок собаки» и с пометой *разг*. и в «Толковом словаре» Ефремовой с той же пометой и со значениями «детеныш собаки; щенок».

Петух – курица – цыпленок.

Неодериват *петушонок* можно встретить в неформальной интернет- коммуникации для обозначения детеныша петуха, напр. *Петух и петушонок* [https://www.passionforum.ru/posts/58056-petuh-i-petushonok.html].

*Л*ексема *куренок* зафиксирована в Викисловаре с пометой *прост*. в значении «птенец курицы; цыпленок».

Л.И. Плотникова, анализируя новые слова с позиций порождения речи, замечает, что если «готовое слово» по каким-то причинам не устраивало говорящего, то «он конструировал сам необходимую единицу, используя известные ему словообразовательные модели» [6, с. 287]. Такой причиной для конструирования неодеривата является интуитивное стремление к мотивированности знака.

Таким образом, словотворчество направлено не столько на языковую игру, на желание развлечься и развлечь других интернет-пользователей, сколько на стремление к конструированию производного слова, связанного мотивационными отношениями с одним из членов семьи, и таким образом представление о связях между словами, «бывшее до этого смутным, расплывчаты, неопределенным, теперь сконцентрировано и закреплено за знаком» [4, с. 422].

Литература

1. Викисловарь. URL: ru.wiktionary.org/wiki (дата обращения: 20.02.2020).
2. Гридина Т.А. Коновалова Н.И. Современный русский язык. Словообразование: теория, алгоритмы анализа, тренинг: учеб. пособие. М., 2007. 160 с.
3. Ефремова Т.Ф. Толковый словарь русского языка. URL: www.efremova.info (дата обращения: 20.02.2020).
4. Кубрякова Е.С. Язык и знание: На пути получения знаний о языке: Части речи с когнитивной точки зрения. Роль языка в познании мира. М., 2004.
5. Кузнецов С.А. Толковый словарь URL: https://gufo.me/dict/kuznetsov (дата обращения 21.02.2020).
6. Плотникова *Л*.И. Новое слово с позиций порождения речи // Русский язык: исторические судьбы и современность: II Междунар. конгресс исследователей русского языка (Москва, МГУ им. М.В. *Л*омоносова, фил. ф-т, 18–21 марта 2004 г.): Труды и материалы М., 2004. С. 286–287.
7. Пятаева Н.В. Антропоцентрический и синергетический принципы *л*инвистики в динамическом исследовании лексических гнезд. М., 2018. 212 с.
8. Улуханов И.С. Мотивация в словообразовательной системе русского языка. М., 2005. 314 с.
9. Цейтлин С. Очерки по словообразованию и формообразованию в детской речи URL:razovaniyu-i-formoobrazovaniyu-v-detskoy-rechi-stella-ceytlin/read/page-1.html (дата обращения 05.03.2020).

ЖЕСТ КАК КОМПОНЕНТ ОБЩЕНИЯ СВЯЩЕННОСЛУЖИТЕЛЕЙ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ А.П. ЧЕХОВА

Манукян Э.Г.
Южный федеральный университет
Ростов-на-Дону, Россия

В статье рассмотрена невербальная коммуникация священнослужителей в произведениях А.П. Чехова, а именно жестикуляция в ситуации общения на бытовые и возвышенные темы. Священнослужители в произведениях Чехова демонстрируют коммуникативные жесты, а также

симптоматические движения рук, соотносимые с эмоциональным состоянием.

Ключевые слова: *Чехов, священнослужители, жесты, коммуникативные жесты, симптоматические жесты.*

Жестикуляция рук в поведении священнослужителей является сакральным элементом: каждый жест имеет свое значение. Однако в произведениях А.П. Чехова жесты священнослужителей в большинстве случаев не носят тот самый сакральный характер, а являются движением руки – кисти и пальцев, вызванным реакцией извне либо выражающим внутреннее состояние. В данном исследовании под жестами понимается движение рук, то есть узкое понимание жестикуляции. Необходимо отметить, что рассмотрены не ритуальные движения рук священнослужителей, а коммуникативные, передающие информацию невербальным способом и сопровождающие речь, и симптоматические, свидетельствующие об эмоциональном состоянии говорящего.

К коммуникативным жестам относятся этикетные и общекоммуникативные движения рук. Жест может сопровождать речь священнослужителя в сфере, совершенно противоположной религиозной сфере, – светской. Так, в рассказе «У предводительши» жестикуляция дьякона имеет этикетно-ритуальный характер:

«*Этот завтрак до того роскошен, что дьякон Конкордиев ежегодно, при взгляде на него, считает своею обязанностью развести руками, покачать в изумлении головой и сказать: – Сверхъестественно!*» [«У предводительши», С. III, с. 171].

В рассказе «Кошмар» отец Яков демонстрирует общекоммуникативный жест, приветствуя Кунина и одновременно отвечая на его вопрос о возрасте:

«*Двадцать восемь-с… – проговорил отец Яков, слабо пожимая протянутую руку и, неизвестно отчего, краснея*» [«Кошмар», С. V, с. 60].

Жестикуляция рук отца Якова раскрывает его характер, на что указывает наречие-распространитель ‘слабо’. Так, жест руки на коленях выражает робость:

«*Отец Яков кашлянул в кулак, неловко опустился на край кресла и положил ладони на колени*» [«Кошмар», С. V, с. 69].

Однако его собеседник, Кунин, по-своему трактует этот жест: «… *в позе отца Якова, в этом держании ладоней на коленях и в сидении на краешке, ему виделось отсутствие достоинства и даже подхалимство*» [«Кошмар», С. V, с. 69].

Если говорить о симптоматическом характере, то движение рук отца Якова может обозначать отчаяние:

«*Боже мой! Боже мой! – забормотал он, то поднимая руки, то опуская <…> И зачем было такой сан на себя принимать, ежели ты маловер и сил у тебя нет?*» [«Кошмар», С. V, с. 69].

Противоположностью робости и отчаянию (или стыду) отца Якова можно назвать строгость отца Федора из рассказа «Письмо»: он «*важный и строгий, с привычным, никогда не сходящим с лица выражением достоинства*» [«Письмо», С. VI, с. 153]. Его характер демонстрирует жест, который сопровождает его речь о неверии Петра, сына дьякона Любимова:

«*И заложив большие пальцы обеих рук за пояс, он выпрямился и сказал тоном, каким говорил обыкновенно проповеди или объяснял ученикам в уездном училище закон божий*» [«Письмо», С. VI, с. 155].

Исследователь невербальной коммуникации Аллан Пиз говорит о том, что во многих культурах использование больших пальцев рук, особенно их выставление, говорит о «властности, превосходстве и даже агрессивности человека» и обозначает «силу характера и эго личности» [2, с. 182].

Антиподом отцу Федору в этом рассказе является дьякон Любимов, характерные особенности которого – добродушие и робость. Обращение дьякона к отцу Федору написать

письмо сопровождается жестом, обозначающим просьбу:

«*О. Федор! – сказал дьякон, склоняя голову набок и прижимая руку к сердцу*» [«Письмо», С. VI, с. 156].

Данный жест обычно «исполняется по отношению к адресату с более высоким социальным статусом, от которого зависит нечто, чего очень хочет жестикулирующий» [1, с. 119]. Это отражается в его жесте, когда он говорит о греховности своего сына:

«*Дьякон всплеснул руками и сказал со вздохом: – А ведь мне же за него отвечать придется!*» [«Письмо», С. VI, с. 155].

По С.А. Григорьевой и др., «неожиданное наступление некоторой ситуации может вызывать у жестикулирующего различные эмоции, наиболее типичными являются удивления, сильное огорчение, возмущение, страх, отчаяние и, реже, радость» [1, с. 42]. В данном случае Чехов с помощью симптоматического жеста всплеска руками демонстрирует отчаяние и страх дьякона. Далее дьякон повторяет этот жест, но уже демонстрирую восторженность письмом:

«*Дар, истинно дар! – сказал он, восторженно глядя на благочинного и всплескивая руками*» [«Письмо», С. VI, с. 158].

Жест всплеска руками демонстрирует возмущение в рассказе «Панихида:

«*– Вот как ты понимаешь! – всплескивает руками отец Григорий. – Но ведь господь простил – понимаешь? – простил, а ты осуждаешь, поносишь, непристойным словом обзываешь, да еще кого! Усопшую дочь родную!*» [«Панихида», С. V, с. 353].

Здесь данный жест демонстрирует возмущение и негодование отца Григория, который упрекает лавочника за бранное слово в отношении усопшей дочери и наставляет его на путь милосердия.

Однако жест чеховских священнослужителей в большинстве случаев выражается глаголами с семой ‘мах’, то есть жест махания рукой. Этот жест может обозначать различные внутренние состояния чеховских священнослужителей.

Жест махания рукой по своему значению близок с бросанием шапки оземь. В русской традиции бросание шапки на землю было связано с совершением действия, несущего в себе риск, то есть это экспрессивный жест, который «артикулировал какое-то отчаянное решение» [3]. Добровольное бросание на землю шапки демонстрировало готовность человека пойти на риск. Однако данный жест может использоваться и различных ситуациях. Характерно употребление жеста махания руками в ситуации, когда «жестикулирующий раздражен тем, что адресат говорит или делает совсем не то, чего он от него ждет» [1, с. 67].

Жестовый фразеологизм ‘*махнуть рукой на кого-л. или что-л.*’ означает ‘испытывая досаду на что-*л*. или на кого-*л*., чувство неудовлетворенности чем-*л*., перестать что-*л*. делать *л*и обращать внимание на кого-*л*., что-*л*.’ [4, с. 476]. Например, жесты дьякона Победова из повести «Дуэль» и отца Христофора из повести «Степь» в ситуации бытовых разговоров:

«*– Не спрашивайте! – махнул рукой дьякон. – Нечистый попутал: иди да иди…*» [«Дуэль», VII, с. 448];

«*А я ему и говорю: “Бог с ним, с этим сжатым воздухом!” – выговорил он сквозь смех и махнул обеими руками*» [«Степь», С. VII, с. 53].

Жест махания рукой псаломщика из рассказа «Певчие» демонстрирует негативную реакцию – испуг, которую усиливают сопутствующие жесты:

«*Выражение доброты то и дело сменяется испугом. Он машет руками, шевелит пальцами, дергает плечами*» [«Певчие», С. II, с. 353].

Жесту махания руки отца Якова сопутствует жест чесания головы, они обозначают нервный эмоциональный всплеск, возбуждение при исповедальной интенции и раскрытии своих переживаний:

«*Отец Яков махнул рукой и нервно зачесал обеими руками голову*» [«Кошмар», С. V, 70].

Махание рукой может сопровождать речь, произносимую с целью дать совет или внушить дьякону не посылать письмо сыну:

«*– Не посылай! – сказал тот, махнув кистью руки*» [«Письмо, С. VI, с. 162].

Жест протоиерея Амаликитянского из рассказа «Упразднили» – единственная реакция священнослужителя на слова об отсутствии на нем орденов, так как речевому общению в такой ситуации священнослужитель предпочёл язык жеста. В данном случае жест имеет коммуникативный характер:

«*– А отчего вы сегодня без орденов? Батюшка вместо ответа нахмурился, махнул рукой и зашагал дальше*» [«Упразднили», С. III, с. 227].

Шевеление пальцами рук также характерно для чеховских священнослужителей. Однако этот жест может выражать различную семантику. Например, в коммуникативном аспекте полилога в рассказе «Письмо» он выражает желание отца Анастасия высказаться:

«*О. Анастасий сипло рассмеялся, закашлялся и шевельнул в воздухе пальцами, как бы собираясь что-то сказать*» [«Письмо», С. VI, с.159].

В рассказе «Певчие» этот жест в симптоматическом аспекте выражает испуг отца Кузьмы, в то же время являясь и коммуникативным жестом, на что указывает междометие «ну, ну», обозначающее просьбу:

«*Отец Кузьма испуганно озирается и шевелит пальцами. – Ну, ну, шепчет он. – Молчи, диакон. Молю…*» [«Певчие», С. II, с. 355].

В этом же рассказе «Певчие» акт жестикуляции завершает сюжет рассказа, тем самым завершая конфронтацию диакона Авдиесова и псаломщика Алексея:

«*И враги, взявшись под руки, идут в ворота*» [«Певчие», С. II, с. 355].

Дьячок Отлукавин из рассказа «Канитель» демонстрирует пример того, как А.П. Чехов иронически описывает образ священнослужителя, привлекая для этого жестикуляцию:

«*– Дальше кого? – спрашивает дьячок, лениво почесывая за ухом*» [«Канитель», С. III, с. 233].

Здесь Чехов представляет языковой вариант такого жеста, как почесывание затылка. В русском понимании человек чешет затылок (то есть за ухом), когда чем-то озадачен. Одна из версий происхождения этого жеста связана с народным магическим действием: таким образом предки вызывали на помощь покровителя рода для того, чтобы получить его помощь, например, в решении вопроса [3]. В данном случае этот жест сопутствует недоумению дьякона, его озадаченности в разговоре со старушкой на клиросе насчет того, какие имена вносить в список «о здравии», а какие – «за упокой».

Таким образом, демонстрация жестов как невербальных компонентов, сопровождающих речь персонажей-священнослужителей и не являющихся сакральными атрибутами, имеет как коммуникативный, так и симптоматический характер. Чехов, описывая жестикуляцию священнослужителей, показывает их, в первую очередь, как людей, рефлексирующих и выражающих эмоции невербально, в том числе жестами: движениями рук, кистей рук и пальцев. Это, в свою очередь, помогает более точно передать образ священнослужителя в аспекте действительности.

Литература

1. Григорьева С.А., Григорьев Н.В., Крейдлин Г.Е. Словарь языка русских жестов. Москва–Вена: Языки русской культуры; Венский славистический альманах, 2001. 256 с.
2. Пиз А., Пиз Б. Язык Телодвижений. М.: Эксмо-Пресс, 2017. 448 с.
3. Специфика русских жестов. URL: http://psychologiya.ucoz.ru/publ/16-1-0-83 (дата обращения: 14.02.2020).
4. Фразеологический словарь русского литературного языка / под ред. А.И. Федорова. М.: Астрель, АСТ, 2008. 878 с.
5. Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. М.: Наука, 1974–1983.

ФОРМИРОВАНИЕ РУССКОЙ ФРАЗЕОЛОГИЧЕСКОЙ КАРТИНЫ МИРА НА ОСНОВЕ ФРАЗЕОЛОГИИ БИБЛЕЙСКОГО ПРОИСХОЖДЕНИЯ

Маруневич О.И., Буянова Л.Ю.
Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия

В статье рассматривается природа фразеологии библейского происхождения. Такие фразеологизмы являются частью фразеологической картины мира православной культуры, так как их семантика в образной форме отражает особенности мировидения и мировоззрения, сформировавшиеся в далеком прошлом. Библейские фразеологизмы, вошедшие в сокровищницу русской лингвокультуры, во многом являются отражением характера русского народа, его нравственных ценностей, традиций и обычаев.

Ключевые слова: *конфессия, лингвоконфессиология, библеизм, фразеологическая картина мира, национальная картина мира, новозаветизмы.*

Религия является неотъемлемой частью духовной культуры любого общества. Она направлена на формирование особого мировоззрения и мироощущения, определяет морально-нравственные ценности нации. Одним из способов выражения религиозно-конфессионального миропонимания в языке является употребление фразеологии библейского происхождения, вобравшей в себя уникальный исторический опыт.

В современном мире библеизмы с их образной системой и глубоким нравственным содержанием выступают своеобразным лингвоконфессиональным центром христианской лингвокультуры, в том числе и православной [2]. Интерес к библейским выражениям в настоящее время не только не угасает, но даже усиливается; иногда обнаруживается тенденция к чрезмерному употреблению евангельских фраз в речи и в самых различных текстах, в том числе и в медиасфере, и к превращению их в штампы [1]. Нередко люди употребляют библейские выражения без точных знаний об их значении. Н.П. Матвеева в словаре «Библеизмы русской словесности» понимает данный термин очень объемно, так как он включает в себя огромное количество языковых фактов, обозначающих понятия, прямо или косвенно связанные не только с Библией, но и в целом с христианством. Многие употребляемые фразеологические единицы требуют уточнения их этимологии, особенно когда речь идет о переводе, чтобы решить вопрос об их статусе как библеизмов. Эту задачу могут решить только лингвисты, культурологи, антропологи, переводчики и то путем совместных усилий [4].

Итак, в нашем исследовании условно разделяются два термина: «фразеологизм библейского происхождения» и «библеизм». Под термином «фразеологизм библейского происхождения» понимается устойчивое, воспроизводимое, экспрессивно-образное выражение, обладающее целостным значением и восходящее к текстам Библии. Библейская фразеология включает в себя устойчивые, воспроизводимые в речи, раздельнооформленные обороты, которые, как правило, обладают экспрессивностью, эмоционально-оценочными характеристиками и имеют переносные значения (метафорические, символические, аллегорические, обобщённо-образные).

По структуре они делятся на две группы:

1) Обороты, соотносимые со словосочетаниями, т. е. собственно фразеологизмы: *блудный сын; вавилонское столпотворение; башня из слоновой кости; козёл отпущения; рыть яму кому-либо; питаться манной небесной; стереть с лица земли; соль земли* и т. п.

2) Обороты-предложения, которые в пословично-афористической форме выражают всевозможные наставления, советы, нравоучения, предостережения, запреты, предписания, увещевания, пожелания и т. п.: *Не судите, да не судимы будете; Не сотвори себе кумира; Не хлебом единым жив человек; Не мечите бисер перед свиньями; Врачу! Исцелися сам!; Чти отца своего и матерь свою; Взявши меч – от меча и погибнут* и т. п. [1].

Кроме библейских фразеологизмов, т.е. оборотов-словосочетаний и оборотов-предложений, исследователи выделяют также и отдельные слова, восходящие к Библии, которые за её пределами часто становятся образными метафорами и символами, например: *крест, рай, ад, пророк, Голгофа, Воскресение, Рождество* и др. Вместе с библейскими фразеологизмами эти слова входят в более широкое лексико-фразеологическое объединение, которое принято называть библеизмами. В нашей работе за основу берётся широкий подход к пониманию библеизма и термин, данный И. Харазиньской в диссертационном исследовании «Библеизмы в русской фразеологии»: «Под **библеизмом** понимается единица языка, обладающая определённым значением, возникшая на базе текста Библии или библейского сюжета» [6, с. 11]. К понятию «библеизм» могут относиться единицы различных уровней языка, а основой данного объединения является факт связи с библейским источником. Выделяют три группы библеизмов, соответствующих единицам определенных уровней языка:

1) Лексические библеизмы (*Мафусаил, фарисей*);

2) Фразеологические библеизмы (*козёл отпущения*);

3) Паремиологические библеизмы (*Кто мечом воюет, тот от меча и погибает*) [6, с. 12].

На основе данной классификации фразеологизмы библейского происхождения, исследуемые в нашей работе, относятся к библеизмам фразеологического уровня. Таким образом, термин «библеизм» является широким общим понятием, включающим в себя единицы различных уровней языка, относящихся к текстам Библии. Термин же «фразеологизм библейского происхождения» имеет более узкую направленность и соотносится с единицами фразеологического уровня. Среди библеизмов-слов, рассматриваемых в рамках лингвоконфессионального подхода [2], много **конфессионимов:** антропонимов (имён собственных): *Каин, Адам, Ева, Соломон, Иуда, Яой, Ирод* и др.; топонимов (географических названий): *Иерусалим, Вавилон, Вифлеем, Иерихон, Назарет, Иордан* и др. Помимо того, что библеизмы-слова имеют возможность образовывать собственные переносные значения, они ещё могут входить и в состав библейских фразеологизмов. Например: *Потерянный рай, рай земной, ад кромешный, взойти на Голгофу, Каиново клеймо, ветхий Адам, в костюме Адама и Евы, Хамовы дети, Ноев ковчег, Иуда-предатель, Иродова душа, Иерихонская труба, Новый Вавилон, Вифлеемская звезда* и др.

Библеизмы, вошедшие в русский язык, связаны неисчислимыми и разнообразными нитями с Библией – её идеями, философией, образами, сюжетами, текстами. Вместе с тем на библейские слова и обороты накладывает определённый отпечаток и весь тот значительный период времени от создания Библии до наших дней, и все её многоэтапные переводы, и многочисленные переводчики, чьё влияние на современное состояние библейских слов и выражений (как на их содержание, так и на форму) нельзя недооценивать. Отметим, что библейская фразеология русского языка, с одной стороны, является частью его фразеологической системы, так как библейские фразеологизмы обладают всеми признаками фразеологической единицы, а с другой – они имеют ряд специфических черт, которые определяются и их происхождением, и особой семантикой, и стилистической характеристикой, и определёнными функциями в языке [3]. Как и все фразеологические единицы, фразеологические библеизмы обладают следующими дифференциальными признаками: устойчивостью, вос-

производимостью, семантической целостностью при структурной раздельнооформленности [5, с. 56–58].

Русские фразеологизмы библейского происхождения можно разделить на три группы:

1) новозаветизмы, заимствованные из старославянского языка, точнее, из старославянского (церковнославянского) варианта Нового Завета, имеющего хождение с момента введения христианства на Руси по сей день. Эти фразеологические обороты представляют собой цитаты из Евангелий и других книг Нового Завета, написанных на старославянском языке. Это довольно многочисленная группа фразеологизмов, таких, как, например, *краеугольный камень; в плоть и кровь; хлеб насущный; не от мира сего; медь звенящая* и др.

2) Новозаветизмы собственно русские, представляющие собой цитаты из Библейских текстов. Это такие фразеологизмы, как: *Левая рука не знает, что делает правая; будьте мудры, как змии, и просты, как голуби; жнёт, где не сеял* и др.

3) В эту группу входят многочисленные фразеологические обороты, возникшие в русском языке на базе новозаветных образов и ситуаций путём их переосмысления. Такими, например, являются устойчивые обороты *волк в овечьей шкуре; мёртвая буква; иудин поцелуй; всё тайное становится явным; петь Лазаря; книга за семью печатями* и др.

Библеизмы, как фразеологизмы библейского происхождения, выступают основой формирования русской фразеологической картины мира. По устоявшемуся мнению лингвистов, фразеологическая картина мира – это часть языковой картины мира, описанная средствами фразеологии, в которой каждый фразеологический оборот выступает элементом ментально-семиотической системы, выполняя функции аккумуляции, хранения и описания различных фрагментов окружающей действительности.

Ментально-мировоззренческая специфика русского сознания уходит своими корнями в православие. Соборность, общинность – важнейшие черты и качества русской нации, социальная форма жизни народа и принцип самоидентификации русского человека [3]. Община всегда была приходом и вне церкви существовать не могла, «на соборе» решались насущные вопросы при участии всех ее членов, что закрепилось и во фразеологической картине мира: *Один в поле не воин; все мы под Богом ходим; старый друг лучше новых двух; с кем поведешься, от того и наберешься; надежный друг дороже денег* и др. Православная интерпретация труда как искупления греховности человека обусловила понимание необходимости труда: «*В поте лица твоего будешь есть хлеб*» (Быт. 3:19); *кто не работает, тот не ест; праздность – мать пороков; кто рано встает, тому Бог подает* и др.

В православной лингвокультуре можно встретить множество библейских цитат и аллюзий, призывающих к труду и подчеркивающих важность честной работы: «*Почивать от трудов праведных*» (Быт. 2:3); *Не посеешь, не пожнешь* (Мф. 25:24); *Жнешь, где не сеял* (Лк. 19:21); к четности, к самоотверженности (*и в огонь и в воду*), к надежде (*ищите и обрящете*), к мудрости и простоте (*Будьте мудры, как змии, и просты, как голуби*).

Таким образом, русские библеизмы (в самом широком понимании) в пространстве национальной фразеологической картины мира отражают важнейшие духовно-сакральные и нравственные аспекты православной культуры и особенности интерпретации библейских текстов.

Литература

1. Бакалова Е.Е. Фразеологические библеизмы в современном русском языке // Молодой ученый. 2019. № 1. С. 193–196. URL https://moluch.ru/archive/239/55360/ (дата обращения: 14.03.2020).
2. Буянова Л.Ю. Русский фразеологизм как репрезентанта национальной лингвоконфессиональной культуры этноса // Устойчивые фразы в парадигмах науки: мат-лы научной междунар. конф., посв. 100-летию со дня рождения В.Л. Архангельского (8–11 июня 2015 г.). Тула, 2015. С. 349–353.

3. Копосова Е.М. Библейская фразеология как символический указатель культурных концептов. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/bibleyskaya-frazeologiya-kak-simvolicheskiy-ukazatel-kulturnyh-kontseptov (дата обращения: 14.03.2020).
4. Зубова Ж.А. Библейская фразеология в художественных произведениях М.М. Пришвина. URL : https://cyberleninka.ru/article/n/bibleyskaya-frazeologiya-v-hudozhestvennyh-proizvedeniyah-m-m-prishvina (дата обращения: 14.03.2020).
5. Клюкина Т.П. Особенности употребления и перевода библеизмов. М.: Столпотворение. № 8; 9. 2003.
6. Харазиньска И. Библеизмы в русской фразеологии: дис. … канд. филол. наук. Ростов-на-Дону, 1987. 193 с.

ОТРАЖЕНИЕ РУССКОГО И ИРЛАНДСКОГО НАЦИОНАЛЬНЫХ ХАРАКТЕРОВ В БЫЛИНАХ И САГАХ

Моргунова А.И., Рядчикова Е.Н.
Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия

В статье предпринято сопоставление русских былин и ирландских саг с целью выявления схожих черт менталитетов обоих народов.

Ключевые слова: *национальный характер, народ, ирландцы, русские, эпос, история, сходство.*

Эпос – термин, означающий, в частности, героические сказания, былины, сказы в народном творчестве. Это героическое повествование о прошлом, содержащее целостную картину народной жизни и представляющее в гармоническом единстве некий эпический мир и героев-богатырей. Героический эпос бытует как в книжной, так и в устной форме, причём большинство его книжных памятников имеют фольклорные истоки. Поэтому героический эпос часто называют народным [5; 6].

На протяжении своей жизни мы довольно часто встречаемся с такими понятиями, как «менталитет», «национальный характер» (конкретно в отношении нашего народа – «русский характер»). Что же эти понятия означают? С.М. Арутюнян определяет национальный характер как «своеобразный… колорит чувств и эмоций, образа мыслей и действий, устойчивые и национальные черты привычек и традиций, формирующихся под влиянием условий материальной жизни, особенностей исторического развития данной нации и проявляющихся в специфике ее национальной культуры» [1, с. 31]. Иными словами, это картина мира, сложившаяся в сознании определенной нации, восприятие народом действительности, набор определенных ценностей и жизненных установок, передаваемые из поколения в поколение и нашедшие отражение в фольклоре, в частности в эпосе.

Каждый народ уникален и неповторим. То же касается и эпоса. Русские былины, скандинавские Старшая и Младшая Эдда, греческие «Илиада» и «Одиссея», ирландские саги о Кухулине и Финне МакКумала – все эти произведения отображают жизнь по-разному. Однако, как правило, один народ не может существовать сам по себе на протяжении целых тысячелетий; различные нации, племена так или иначе взаимодействуют друг с другом, ведут между собой торговлю, войны. В результате складывается так называемый «диалог культур». Более того, события, происходящие непосредственно внутри государства, зачастую оказыва-

ются сходными в истории как минимум двух разных этносов. Возможно, так получается потому, что человечество как сообщество проходит через примерно общие этапы развития; условия и обстановка, в которой пребывает народ, и его менталитет лишь в разной степени корректирует их. Но что было бы, если бы национальное мировосприятие не вносило свои «правки»? Может быть, разделения на этносы не было бы вовсе, как и всего того культурного многообразия, что существует сейчас. Впрочем, врядли такое вообще возможно, ведь и сама природа (которая играет довольно большую роль в формировании менталитета) в разных частях нашей планеты неодинакова.

Если история и менталитет одного этноса схож с какими-либо другими национальными характерами, то есть смысл сравнивать их друг с другом. Изучив чужой народ, можно больше узнать о своем собственном.

С каким же народом у нас больше общего? С одной стороны, следовало бы искать народность, разительно отличающуюся от нашей. Ведь даже отдельный человек может познавать себя через отрицание: «Я – не». С другой стороны, любое взаимодействие с материальным миром позволяет человеку создавать образ собственного «Я». Поэтому следует обратить внимание именно на те народы, с которыми у русских много общего.

Что же это за народы? С одной стороны, все, которые входят в состав славянской группы. С другой, в последнее время нередко приходится слышать, как русских сравнивают с ирландцами. Это представляется удивительным и побуждает узнать об этом народе, его менталитете побольше.

При изучении истории Ирландии [2] обращает на себя внимание схожесть отдельных ее событий с историей нашей страны [7]. Вот лишь некоторые из тех параллелей, которые удалось обнаружить, начиная с древности: 1) долгая и упорная борьба с соседними племенами; кстати, у славян и кельтов были общие враги и торговые партнеры, например, германцы и викинги. 2) Деление на племена. У славян – на полян, северян, кривичей, радимичей, ильменских словен и т. д., у кельтов – на аттакотов, каледонцев, гэлов, бойев, галлов и т. д. 3) Христианизация. У русичей – политика княгини Ольги и князя Владимира, у кельтов – миссионерская деятельность святого Патрика. 4) В более позднее время – XVIII-XIX вв. – две очень схожие ситуации (если точнее, два бедствия): в России – крепостное право, в Ирландии – британское господство. В XX в. – революции: Великая Октябрьская революция в России и Пасхальное восстание в Ирландии.

Различные исторические реалии так или иначе отражаются в народном творчестве, в частности в эпосе, хотя последний, как замечает Б.Н. Путилов, «…меньше всего… заботится о сохранении их контекста и их достоверности» [3, с. 22]. И если история двух народов имеет сходные моменты, ситуации, то вполне стоит ожидать того же от их эпоса. А близкие по своему содержанию произведения народного творчества – одно из доказательств того, что оба сравниваемых этноса имеют сходное мироощущение.

Чтобы проверить эту теорию, мы решили обратиться к русским былинам и ирландским сагам как наиболее близким формам эпического творчества. В качестве объекта сравнения были выбраны былины киевского цикла и героические саги так называемого уладского (или ульстерского) цикла.

Изучение позволило выделить в отдельную группу девять общих сюжетных тем:

1. Богатырское детство и первые подвиги героя.
2. Героическое сватовство, добывание суженой.
3. Оборона города или крепости.
4. Разгром вражеского нашествия.
5. Поединки с лучшими воинами, героями противника.
6. Встреча и поединок отца с сыном.

7. Встреча и поединок братьев или побратимов.
8. Эпические состязания.
9. Появление девы-воительницы.
10. Конфликты между героем и правителем.

Помимо этого, следует выделить еще две группы, в которые вошли:

1. Темы, не имеющие аналогов в ирландских сагах.
2. Темы, не имеющие аналогов в русских былинах.

Следует заметить, что вторая и третья группы достаточно условны. Далеко не все кельтские саги, слагаемые примерно с VII в. н. э., сохранились. Те же, которые уцелели, дошли до нас не в полном объеме и в отредактированном, исправленном виде (например, исследователи обнаруживали в них следы христианизации). Содержание многих из них неоднократно подвергалось серьезной переработке или восстанавливалось по отдельным фрагментам [4, с. 22]. Поэтому можно только предполагать, что приведенные здесь сюжетные темы былин не имеют аналогов в сагах (и наоборот).

Обнаруженные параллели можно представить в следующих таблицах:

1 группа

Общие сюжетные темы

	В былинах	**В сагах**
1	Поединок Добрыни Никитича со Змеей («Добрыня и Змей» [3, с. 77]) Сражение Ильи Муромца с Соловьем-Разбойником («Илья Муромец и Соловей-Разбойник» [3, с. 57]) Бой Алеши Поповича с Тугариным («Алеша Попович и Тугарин») [3, с. 73]	Описание детства Кухулина; эпизод, в котором герой, тогда еще шестилетний ребенок, в одиночку справляется со ста пятьюдесятью своими сверстниками, а затем с ужасным псом («Рождение и детство Кухулина»), («Повесть о юношеских деяниях Кухулина») [4, с. 95; 8]
2	Сватовство Хотена Блудовича к Чейне («Хотен Блудович» [3, с. 219]) Поездка Дуная Ивановича за невестой для князя («Дунай Иванович» [3, с. 195])	Сватовство Кухулина к Эмер в одноименной саге [4, с. 103]
3	Защита Ильей Муромцем Киева, бой с войском Калина-царя («Илья Муромец и Калин-царь» [3, с. 106]) Освобождение Ильей Муромцем Чернигова от татар («Илья Муромец и Соловей-Разбойник») Второе сражение Добрыни со Змеей («Добрыня и Змей») Защита богатырями границ Киева, их служба на заставе («Илья Муромец и сын» [3, с. 170])	Бой Кухулина с войском королевы Медб, напавшим на Улад («Похищение быка из Куальнге»)
4	Герой побивает врагов, попадает в плен, но вырывается из него («Илья Муромец и Калин-царь»)	Бой Кухулина с войском великанши Айфе («Сватовство к Эмер»)
5	Сражение Ильи Муромца с Соловьем-Разбойником («Илья Муромец и Соловей-Разбойник»)	Поединки Кухулина с лучшими бойцами Коннахта – Фердиадом, Фергу-

	Бой Алеши Поповича с Тугариным («Алеша Попович и Тугарин Змеевич»)	сом и др. («Похищение быка из Куальнге»)
6	Поединок Ильи Муромца с Сокольником («Илья Муромец и сын»)	Поединок Кухулина с Конлайхом («Похищение быка из Куальнге»)
7	Столкновение героев в результате ссоры («Добрыня Никитич и Дунай Иванович»), («Добрыня Никитич и Илья Муромец») Герой бьется с неузнанной невестой-воином: Дунай Иванович и Настасья Микулична («Дунай Иванович»)	Поединок Кухулина с молочным братом и лучшим другом («Бой Кухулина с Фердиадом» [4, с. 133])
8	Состязание на поднятие тяжелого предмета («Вольга и Микула» [3, с. 94]) Состязание, кто лучше стреляет («Дунай Иванович»)	Описание различных состязаний героев и игр во время праздника, например, в Самайн («Недуг уладов» [4, с. 75])
9	Появление поляниц, женщин-богатырок в былинах «Дунай Иванович», «Илья Муромец и сын»	Появление таких персонажей, как королева Медб, великанша Айфе, Скатах – женщина-воин, обучавшая Кухулина боевому искусству («Сватовство к Эмер»), («Похищение быка из Куальнге»)
10	Герой поднимает бунт против князя («Илья Муромец в ссоре с князем Владимиром» [3, с. 103])	Герой сражается на стороне сыновей Уснеха, когда король нарушает своё обещание сохранить последним жизнь, и поджигает Эмайн Маху, после чего уходит в Коннахт к Айлилю и Медб, уведя с собой три тысячи воинов («Изгнание сыновей Уснеха» [4, с. 59])

2 группа
Темы, не имеющие аналогов в ирландских сагах

1	Змееборчество («Добрыня и Змей»)
2	Освобождение полона («Добрыня и Змей»)
3	Муж на свадьбе своей жены («Добрыня Никитич, его жена и Алеша Попович [3, с. 236]»)
4	Борьба с женой-предательницей («Иван Годинович» [3, с. 204])
5	Освобождение героя из плена («Илья Муромец и Калин-царь»)

3 группа
Темы, не имеющие аналогов в русских былинах

1	Непорочное зачатие, герой-полубог («Рождение Кухулина» [4, с. 95])
2	Вмешательство богов, которые либо помогают герою, либо строят ему козни, например, из мести (Луг, Морриган) («Похищение быка из Куальнге», «Смерть Кухулина» [4, с. 203])

На первый взгляд, ирландцы и русские – два совершенно разных народа. Конечно, ни в коем случае не подлежит оспариванию уникальность каждого из них. Но сопоставление произ-

ведений героического эпоса подтверждает мысль о том, что на самом деле между нами есть немало общего. Это может объясняться перекрестными влияниями и заимствованиями у германцев и викингов либо общностью культурного быта. Так или иначе, и в былинах, и в сагах присутствуют общие сюжетные темы, звучат схожие мотивы, а значит, в определенных вещах мировосприятие русских совпадает с картиной мира, сложившейся у ирландского народа.

Литература

1. Арутюнян С.М. Нация и ее психический склад. Краснодар, 1966.
2. Афанасьев Г.Е. История Ирландии. СПб.: Типография Акционерного Общества "Брокгауз-Ефрон", 1907. 312 с.
3. Былины: сборник / Вступ. ст., сост., подгот. текстов и примеч. Б.Н. Путилова. Л.: Сов. писатель, 1986.
4. Ирландские саги / Перевод, предисловие, вступ. ст. и комментарии А.А. Смирнова. М.: ACADEMIA, 1933.
5. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н. Николюкина. СПб.: Институт научной информации по общественным наукам РАН: Интелвак, 2001.
6. Хализев В.Е., Мелетинский Е.М. Экслибрис. М.: Советская энциклопедия, 1978.
7. Школьник Ю.К. История России: полная энциклопедия. М.: ЭКСМО, 2010.

ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНЫЙ ОПРОС КАК МЕТОДИКА ВЫЯВЛЕНИЯ ЛЕКСИЧЕСКИХ ОШИБОК В РЕЧИ МОЛОДЕЖИ

Муллинова Т.А., Муллинова О.А.
Краснодарское высшее военное авиационное училище летчиков
имени Героя Советского Союза генерала А.К. Серова
Краснодар, Россия

В статье освещается роль культуры речи для коммуникации вообще и для современной молодежи в частности. Представлены результаты экспериментального опроса, в ходе которого учащиеся смогли увидеть и классифицировать свои речевые ошибки.

Ключевые слова: *культура речи, лексические ошибки, эксперимент, опрос.*

Умение правильно и точно употреблять лексические единицы считается одним из показателей высокого уровня владения языковой культурой. Культура речи как учебная дисциплина имеет целью формирование образцовой языковой личности специалиста, речь которого соответствует принятым языковым нормам. Языковые нормы существуют в качестве правил использования языковых средств в определенный период развития литературного языка и являются образцами единообразного, общепризнанного употребления элементов языка. Соблюдение норм является обязательным требованием при общении на литературном языке. Стремление к улучшению качества речи, совершенствованию своей речевой культуры считается необходимым свойством думающего, развитого индивидуума. Наличие четко закрепленных норм позволяет носителям языка ориентироваться на конкретный идеал, соизмерять свою речь с ним.

При систематизации правил использования в речи языковых единиц разных уровней лексические нормы обычно выделяются в отдельную группу. Под лексическими нормами традиционно понимают правильность выбора слова, уместность его применения в соответствии с общеизвестным значением, его коммуникативную целесообразность [3, с. 239].

Именно в области лексики квалификация нормативности явлений представляет иногда значительные трудности, поскольку лексическая система в силу ее многоаспектности и диффузности сложнее других поддается унификации.

Лексические ошибки относятся к наиболее распространенным типам ошибок, трудность в их преодолении часто напрямую связана с их особенностями: носители языка могут иметь в своем словарном запасе определенные лексические единицы, усвоенные когда-то неправильно – с искажением семантики, эмоциональной окраски, сочетаемости. Некоторая уверенность в понимании значения слова и его употреблении «по традиции» и приводит к искажению смысла, ухода от эффективной коммуникации, которая подразумевает одинаковое понимание знаков, сопровождающееся одинаковыми убеждениями [2, с. 344].

Понимание и преодоление лексических ошибок – процесс длительный и осознанный, стремление к точности позволяет достичь двух основных коммуникативных целей: правильно отражать действительность и правильно выражать мысли и оформлять их с помощью слов [1]. Умение не только верно подобрать необходимое слово, но и верно употребить его в речи, сопоставив все его ресурсы и возможности с задуманной коммуникативной целью, – это та задача, которая стоит перед культурой речи в целом и усвоением лексических норм в частности.

Процесс эффективной коммуникации подразумевает умение выбрать слово так, чтобы оно наиболее точно соответствовало передаваемому содержанию. Однако в речи носителей русского языка нередко встречаются лексические ошибки, которые заключаются в нарушении смысловой точности, ясности, логичности словоупотребления, ошибки в выборе слов и фразеологизмов. Лексические ошибки являются наиболее сложными для идентификации и корректировки в процессе обучения.

Нами был составлен опросник и проведен эксперимент, целью чего было узнать, какие лексические ошибки вызывают наибольшие затруднения у современной учащейся молодежи. Философская энциклопедия определяет эксперимент (от лат. experimentum – проба, опыт) как процедуру, выполняемую для поддержки, опровержения или подтверждения гипотезы или теории, а также как метод познания, при помощи которого в контролируемых и управляемых условиях исследуются явления действительности [5].

Эксперимент был проведен в январе 2020 г. в Краснодарском высшем военном авиационном училище летчиков имени А.К. Серова и в Кубанском государственном аграрном университете имени И.Т. Трубилина. В эксперименте приняли участие 115 курсантов первого курса авиационного училища и 61 студент второго курса аграрного университета. Опрашиваемым были предложены 60 предложений, в которых встречались разные типы лексических ошибок:

1) употребление слова в несвойственном ему значении;
2) употребление лексических анахронизмов;
3) логические ошибки;
4) смешение паронимов;
5) нарушение лексической сочетаемости;
6) речевая избыточность;
7) речевая недостаточность;
8) ложная синонимия;
9) ложная антонимия;
10) разрушение фразеологизмов.

Учащиеся должны были найти лексические ошибки в этих предложениях и исправить их.

Эксперимент показал, что меньше всего затруднений вызвали предложения пп. 4, 6. Но

и в них были такие, в которых многие курсанты и студенты не увидели ошибку. 62% опрошенных посчитали правильным предложение «*Вам необходимо поставить роспись в документе*», а 59% – «*Чтобы понять национальный менталитет русского народа, надо серьезно изучать историю России*».

Экспериментальный опрос выявил, что наиболее распространенные лексические ошибки связаны с употреблением анахронизмов и фразеологизмов (пп. 2 и 10). Так, 63% учащихся не нашли ошибку в предложении «*Лиза была домработницей в доме Фамусовых*», 75% – в предложениях «*Зарплата у Хлестакова была маленькой*», «*Ломоносов поступил в вуз*», 78% – в предложении «*Раскольников, будучи студентом вуза, зарабатывал репетиторством*», 95% – в предложении «*Раньше Мармеладов имел работу, но его сократили*».

Неточность в употреблении фразеологизмов выражалась в расширении / сокращении состава ФЕ, изменении ее грамматической формы, замене одного из компонентов и изменении порядка слов. 70% опрошенных не увидели ошибок в употреблении фразеологизмов в таких предложениях: «*Ему было впору биться о стенку*» – ср. «биться головой о стенку»[4, с. 26], «*Он в таких делах съел собаку*» – ср. «собаку съел» [4, с. 631]. 73% – в предложении «*Одет он был плохо: рваная куртка с чужих плеч и рваные башмаки*» – ср. «с чужого плеча» [4, с. 446].

Таким образом, экспериментальный опрос показал, что современная учащаяся молодежь в большинстве своем не владеет в достаточной степени нормами русского литературного языка. Такое положение дел должно привлечь к серьезному размышлению преподавателей-филологов, разработчиков учебных курсов русского языка и культуры речи в неязыковых учебных заведениях.

Литература

1. Плещенко Т.П., Федотова Н.В., Чечет Р.Г. Стилистика и культура речи. Минск, 2001. URL: http:// www.textologia.ru (дата обращения: 14.03.2020).
2. Шафф Л. Введение в семантику / Пер. с польского М. Головинской и др. Вступ. ст. В. Звегинцева. Ред. А. Якушева. М.: Издательство иностранной литературы, 1963. 374 с.
3. Штрекер Н.Ю. Русский язык и культура речи: Учеб. пособие для вузов. М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2007. 383 с.
4. Фразеологический словарь русского литературного языка / Сост. А.И. Федоров. М.: ООО «Фирма «Издательство АСТ», 2001. 720 с.
5. Эксперимент // Философская энциклопедия. URL: https://dic.academic.ru/dic/nsf (дата обращения: 14.03.2020).

ЯЗЫКОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ЗАГОЛОВКОВ СТАТЕЙ ГАЗЕТЫ «КРАСНАЯ ЗВЕЗДА»

Муллинова Т.А., Муллинова О.А.
Краснодарское высшее военное авиационное училище летчиков
имени Героя Советского Союза генерала А.К. Серова
Краснодар, Россия

В статье проанализирована лексика газетных заголовков с точки зрения стилистической принадлежности; выделены заголовки, в которых используются фразеологические сочетания, как традиционные, так и трансформированные, а также перифраза – стилистический приём, характерный для публицистики.

Ключевые слова: *газета, заголовок, культура речи, перифраза.*

Несмотря на развитие таких средств массовой коммуникации, как радио, телевидение и интернет, газета продолжает занимать своё место в жизни современного общества. Неотъемлемым элементом издания является заголовок. Это то, на что читатель сразу обращает внимание. Заголовки помогают:

- быстро ознакомиться с содержанием номера,
- понять, о чем сообщают его публикации,
- определить, что представляет особый интерес.

Чем ярче, образнее и выразительнее название статьи, тем больше вероятность того, что она будет прочитана.

Выбор для исследования издания «Красная звезда» обусловлен тем, что это газета Вооружённых Сил Российской Федерации, она выходит с 1924 г. и до сих пор имеет большую аудиторию читателей, во многом формируя их мировоззрение, отношение к профессии и к речи.

Нами были рассмотрены выпуски за полгода (с ноября 2019 по апрель 2020 г.). Мы проанализировали лексику газетных заголовков с точки зрения стилистической принадлежности; выделили заголовки, в которых используются фразеологические сочетания, как традиционные, так и трансформированные; рассмотрели перифразу – стилистический приём, характерный для публицистики.

Перейдём к рассмотрению лексики с точки зрения стилистической принадлежности.

В заголовках газеты «Красная звезда» используются преимущественно нейтральные слова, например: «*Мы все гордимся уровнем развития наших вооруженных сил*» (20.12.2019), «*Его задачи решал министр обороны*» (27.03.2020), «*Система, не имеющая аналогов в мире*» (22.01.2020), «*Работа, которую лучше назвать судьбой..!*» (13.03.2020), «*Пополняется состав Северного флота*» (22.01.2020). Экспрессивные заголовки создаются на основе стилистически окрашенной лексики, то есть в названиях статей используются лексические единицы, имеющие разные стилистические пометы. Так, например, слова *плеяда, сакральный, незыблемый, пребыть*, которые имеют в словаре [1] помету «книжное», встречаются в таких заголовках: «Из *плеяды* первых стратегов» (12.02.2020), «*Сакральные* символы великой победы» (23.03.2020), «Историческая правда *незыблема*» (17.01.2020), «Югра *благоволила* армейцам» (20.03.2020), «И да *пребудут* с нами ваши имена!» (06.11.2019).

Немногочисленны заголовки, в которых слова имеют другие пометы, характеризующие книжную форму современного языка. Так, в названии статьи «*Судьбоносный* разговор, сформировавший путь» (11.11.2019) помету «публицистический (термин)» имеет прилагательное *судьбоносный* [1].

В заголовке «Курсанты военной академии РВСН имени Петра Великого *убыли* на войсковую стажировку» (23.03.2020) глагол *убы́ть* [1] имеет помету «официальное». А помету «специальное» имеет глагол *сканировать* [1]: «Они *сканируют* и защищают небо».

Помимо книжной лексики, в названиях статей газеты «Красная звезда» встречается и разговорная. Приведём примеры: «Удачи в небе, смелые *девчата*!» (20.03.2020), «Спас *парнишку* из пылающей машины» (06.11.2019), «Крылатые *транспортники* не подведут» (22.11.2019), «Военных инженеров непогодой не *проймешь*» (14.02.2020), «Зарядились бодростью, *продышались* на дистанции» (12.02.2020). Такие лексические единицы не выходят за рамки норм литературного словоупотребления, но придают речи некоторую непринуждённость и демонстрируют близость к широкой аудитории читателей.

В следующих заголовках представлены лексические единицы с пометой «высокое», которая призвана выражать эмоционально-экспрессивную оценку. Такие слова придают речи оттенок торжественности, приподнятости, например: «*Стяг* взметнулся над строем» (20.01.2020), «*Нетленна* память о павших» (05.02.2020), «Мы *чтим* морпехов из разведки»

(19.02.2020), «На верность поклялись *Отчизне*» (19.02.2020), «Сокровищница морской славы *Отечества*» (22.11.2019).

Заметим, что слово *Отечество* встречалось в заголовках 13 раз за полгода. Вот некоторые из них: «Творчество на службе *Отечеству*» (10.01.2020), «Морская элита *Отечества*» (26.02.2020), «Красноярские выпускники служат *Отечеству*» (25.03.2020), «Прикоснуться к героической истории *Отечества*» (12.02.2020) и др.

Особую яркость заголовкам придают фразеологизмы – устойчивые сочетания слов, постоянные по своему значению, составу и структуре, воспроизводимые в речи в качестве готовых и целостных лексических единиц.

Нейтральные (или межстилевые) фразеологические единицы, представленные в заголовках статей газеты «Красная звезда», составляют меньшую часть всех проанализированных фразеологизмов. Примеры: «*Идти в ногу* со временем» (20.01.2020), «Сибиряки *прямой наводкой* бьют без промаха» (07.02.2020), «Штурмовики СУ-25СМ3 *вывели из строя* аэродромы «противника» (04.12.2019), «Договорённости России и Турции должны *положить конец* страданиям мирных сирийцев» (06.03.2020), «И *поднимает дух* оркестр военный» (23.03.2020).

Большинство устойчивых сочетаний имеет различную стилистическую окраску. Так, например, фразеологизмы *во славу* [2, с. 584] и *на страже* [2, с. 622] имеют помету «книжное» – «Парады *во славу* победителей» (20.03.2020), «*На страже* мира у Памира» (15.11.2019).

Устойчивое сочетание *от сердца к сердцу* [2, с. 571] с пометой «книжное, экспрессивное» встречалось в качестве заголовка как самостоятельно («*От сердца к сердцу*» (21.02.2020), так и в составе предложения – «Любовь к Родине передается *от сердца к сердцу*» (22.11.2019).

К фразеологизмам с пометой, характеризующей книжную форму современного языка, относится и специальное устойчивое сочетание *ставить на крыло* [2, с. 610]: «Здесь воздушных "ветеранов" снова *ставят на крыло*» (18.03.2020).

Кроме книжных фразеологизмов, журналисты довольно часто используют разговорные. Например: «"Авиатор" *держит марку*» (08.11.2019), «*Без конца и края*» (13.12.2019), «*Как за каменной стеной*» (27.01.2020).

Некоторые фразеологические единицы этой группы несколько раз встречались в названиях статей, например, устойчивое сочетание *по плечу* [2, с. 446]: «Десантникам любое дело *по плечу*» (12.02.2019), «Специалистам МТО любые задачи *по плечу*» (28.12.2019), «Всё ей *по плечу* и по душе» (01.11.2019).

Помету «ироничное», которая передаёт эмоционально-экспрессивную оценку, имеют фразеологизмы *на словах* [2, с. 587] и *крепкий орешек* [2, с. 412]: «НАТО поддерживает Турцию... *на словах*» (17.02.2020), «Связисты – *крепкий орешек*» (17.04.2020).

Как известно, журналисты употребляют разнообразную лексику, включая ту, которая находится за пределами литературного языка. Так, в заголовке двух статей были использованы фразеологизмы с пометой «просторечное»: «Курсанты «Медиа-АС» *показали класс*» (25.03.2020), «В Сталинграде *сломали хребет* нацизму» (03.02.2020).

Роль ярких заголовков способны играть не только традиционные формы фразеологизмов, но и трансформированные. Так, может отсутствовать один из компонентов устойчивого сочетания. Например, глагол: «*Рука помощи* на глубине» (06.11.2019) – *протянуть руку помощи* [2, с. 509], «*Зеленый свет* батальону Т-34» (30.03.2020) – *дать зеленый свет* [2, с. 101], «*Добро* на бой от фронтовиков» (20.03.2020) – *дать добро* [2, с. 154].

Фразеологизм на *щите или со щитом* [2, с. 715] в заголовке «Из Испании вернулись *на щите*» (25.11.2019) используется без одного существительного.

При трансформации может быть заменён один из компонентов. Например, фразеологизм *с корабля на бал* [2, с. 296] представлен в следующем виде: «*С корабля – на* ринг» (21.02.2020). В данном случае произошла замена существительного *бал* на *ринг*. В заголовке «*С*

корабля на футбольный *бал*!» (27.11.2019) устойчивое сочетание *с корабля на бал* дополнено прилагательным *футбольный*.

Говоря о языковых особенностях заголовков газеты «Красная звезда», считаем необходимым сказать о достаточно широко используемом стилистическом приёме в публицистике – перифразе (описательном выражении, которое заменяет прямое название и содержит в себе признаки не названного прямо предмета). Можно выделить две большие группы перифраз.

Первая группа – это географические объекты: «С *Белого континента* стираются белые пятна» (16.03.2020), «Военные моряки открыли *шестой континент*» (22.01.2020), «Победной поступью в *Поднебесной*» (11.11.2019), «Надежный щит над *янтарным краем*» (13.01.2020), «На страже *Янтарного края*» (13.11.2019), «*Из края вулканов* – в старый Петергоф» (22.04.2020), «У *житницы страны* достойные растут сыны» (08.04.2020), «*Северная столица* увидит «Шестой континент» (20.01.2020), «На коврах *Вечного города*» (10.02.2020).

Вторая большая группа – это перифразы, указывающие на разные рода войск: «*Крылатая гвардия* не знает поражений» (09.12.2029), «Кулинар из «*крылатой пехоты*» (06.11.2019), «*Царица полей* наращивает мощь» (25.11.2019), «*Черные береты*» с Каспия на гребне успеха» (27.11.2019), «*Громовержцы войны*» действуют в режиме онлайн» (18.11.2019).

В заголовке «Спецназ *в белых халатах*» (06.03.2020) используется известная перифраза «*Люди в белых халатах*» в трансформированном виде.

Кроме указанных больших групп, в заголовках статей газеты «Красная звезда» встречаются и другие виды перифраз: «Повелителей *винтокрылых машин* учат в Сызрани» (20.11.2019), «*Сердце* "Углича" в походе работало ритмично» (10.01.2020), «*Потомков викингов* превзошли на их земле» (13.12.2019), «Первыми соревновались мастера *летающего мяча*» (17.02.2020).

В следующем примере в заголовке имеется и перифраза, и слово, которое она обозначает: «"*Сердце*" самолета МС-21 – авиадвигатель ПД-14 доставлен на Иркутский авиазавод» (22.01.2020).

Для статьи, рассказывающей о космодроме Плесецк, журналист использует в заголовке такое описательное выражение: «*Северная космическая гавань России* – 25 лет в статусе космодрома» (11.11.2019).

Вместо словосочетания *железная дорога* в названии можно увидеть перифразу *стальная магистраль*: «Полвека сражений на *стальных магистралях*» (28.02.1029). А статья с заголовком «*Создатель оружия мира*» (11.11.2019) рассказывает о Михаиле Калашникове.

Таким образом, в результате анализа материала было установлено, что в названиях газетных статей журналисты используют разные языковые средства, характерные для публицистического стиля:

1) лексику разной стилистической окрашенности (слова с пометами *книжное, публицистический (термин), официальное, специальное и разговорное*), при этом преобладает количество слов с пометой «книжное», а также лексику, передающую эмоционально-экспрессивную оценку (слова с пометами *высокое, ироническое*);

2) фразеологизмы (традиционные и трансформированные), некоторые устойчивые сочетания самостоятельно выступают в качестве заголовков;

3) стилистический приём – перифразу.

Эти приемы помогают привлечь внимание читателей, сделать заголовки более эмоциональными и разнообразными по лексике и стилистике. Заголовки с использованием фразеологизмов и перифраз развивают образное мышление и воображение читателя, расширяют кругозор, повышают культуру речи, языковое чутьё.

Литература

1. Большой толковый словарь. URL: http://gramota.ru/slovari/info/bts/ (дата обращения: 14.03.2020).
2. Фразеологический словарь русского литературного языка / Сост. А.И. Федоров. М.: ООО «Фирма «Издательство АСТ», 2001. 720 с.

ОСОБЕННОСТИ РЕЧЕВОГО ОБЩЕНИЯ В ПОЛИНАЦИОНАЛЬНЫХ ФУТБОЛЬНЫХ КОМАНДАХ

Назарова И.П.
Кубанский государственный университет физической культуры, спорта и туризма
Краснодар, Россия

В статье на примере интервью спортсменов рассматриваются особенности их речевого общения и выясняется, что в противовес распространенному мнению о небольшой важности речевой коммуникации для футболистов они должны обладать навыками общения на нескольких языках.

Ключевые слова: *речевая коммуникация футболистов, межнациональное общение, успешное сотрудничество.*

Для вида спорта, который имеет репутацию, когда его «ноги говорят громче, чем язык», удивительно, но не неожиданно, что общение протекает чаще в устной форме. Дело в том, что футбольный клуб использует вербальные формы как наиболее распространенные средства общения, будь то технические или тактические инструкции, во время тренировок или во время чемпионата, в командных дискуссиях, сеансах физиотерапии или организационных беседах, словесная форма выражения определенно предпочтительна. В конце концов, успешное сотрудничество в футбольной команде каждой лиги зависит не только от чисто спортивных способностей игроков. Кроме того, коммуникация в команде и, в частности, специфика лингвистического аспекта так же актуальны, чтобы действительно иметь возможность достигать больших успехов. Как только клуб планирует подписать контракт с иностранным игроком, возникает ряд ситуаций, в которых необходимы языковые навыки на разных уровнях – будь то переговоры об аренде, просмотре или подписании контракта, первый личный контакт легионера с персоналом клуба и интеграция игрока в новую структуру команды и в новую культуру: без языковых навыков невозможно вести успешное общение. С одной стороны, речь идет о родном языке команды, с другой стороны – также о возможностях общения на более привычном для себя языке.

Не следует недооценивать также все формы невербального общения, так как даже малейший жест в движениях или инструкции от тренера, в том числе и от самих футболистов, могут быть решающими в ходе матча. Кроме того, аудиовизуальные материалы включаются в анализ видеоматериалов прошедших игр, тренировочных занятий, просмотра матчей команды соперника. Даже графическое общение имеет свое значение, поскольку движения часто приближаются к флипчартам. Все эти меры используются независимо от присутствия легионеров, потому что они служат лучшему пониманию всей команды.

На материале австрийской прессы нами был изучен ряд интервью футболистов и их тренеров. Перевод с немецкого языка сделан нами.

Анализ интервью позволил выявить следующие особенности речевой коммуникации в межнациональных футбольных клубах.

Каждый игрок на поле должен иметь возможность общаться со всеми остальными. Тем

не менее, существуют различия в необходимости языка между игровыми позициями. От тренера Вальтера Коглера исходит такой тезис: «чем дольше вы играете, тем больше игроков перед вами и тем чаще вы обязаны давать указания им и помогать» [2].

Легионеры футбольных клубов могут интегрироваться путем постоянного общения, особенно с защитниками и полузащитниками, которые имеют решающую роль в игре. Ситуация, которую описывает испанский игрок австрийского футбольного клуба «Ваккер Инсбрук» Иньяки Беа Яуреги, очень хорошо иллюстрирует этот момент: «Я вижу игрока противоположной команды, приближающегося к нашим воротам, и я точно знаю, в каком направлении движется этот игрок. Если я скажу Томашу Абрахаму, который играет в центре поля, что он должен прикрыть соперника слева или справа, то я, скорее всего, исключу возможность паса мяча, который мог быть опасным для нашей команды» [1].

Михаэль Лангер, вратарь немецкого «Зандхаузена», также подтвердил в интервью, что, по его мнению, общение для вратарей и защитников важнее, чем, например, для нападающих, поскольку им приходится чаще взаимодействовать друг с другом. Аналогичным образом в статье для прессы бывший защитник «Вольфсбурга» Арне Фридрих сообщил, что ему приходилось постоянно общаться в футбольном футболе с вратарем и коллегами по обороне. Однако помощник тренера «Ваккер Инсбрук» Флориан Клауснер видит разницу между центральными игровыми позициями и считает, что игроки, находящиеся в середине поля, с большей вероятностью используют между собой общение на основе «языка футбола» [3].

То, что речевое общение должно присутствовать в каждой футбольной команде, вполне очевидно, но интересно исследовать, как это общение на самом деле выглядит в конкретном клубе. Например, в клубе «Ваккер Инсбрук» в какой-то период времени пять легионеров были по контракту: Иньяки Беа Яуреги (Испания, защитник, говорит по-испански, по-баскски, по-немецки); Карлос Мерино Гонсалес (Испания, полузащитник, говорит по-испански, по-английски, немного по-немецки); Миран Бургич (Словения, нападающий, говорит на словенском, английском, немного итальянском и немного немецком); Томаш Абрахам (Чехия, полузащитник, говорит на чешском, турецком, немецком и немного английском); Мартин Швейнох (Чехия, защитник, говорит на чешском, немецком и немного английском).

В то время как Иньяки Беа Яуреги, Томаш Абрахам и Мартин Швейнох хорошо владеют немецким языком, Миран Бургич весьма посредственно может выразить свои мысли на этом языке, а Карлос Мерино Гонсалес знает лишь основные футбольные термины. Кроме того, тренерский штаб состоит из четырех тренеров: Вальтера Коглера, Флориана Клауснера, Стефана Раппа и Вальтера де Вора. Каждый из них говорит по-немецки и по-английски, что связано с тем фактом, что немецкий является родным языком отдельных преподавателей и что английский язык изучался всеми в качестве первого иностранного языка во время их обучения в школе. Кроме того, В. Коглер владеет французским языком, а С. Рапп – испанским. Все дополнительные функционеры, такие как физиотерапевты, обслуживающий и управленческий персонал, говорят только на немецком (родной язык) и английском (первый иностранный язык в курсе школьного образования).

Можно заметить, что два языка, немецкий и английский, являются в некоторой степени «само собой разумеющимися» в коллективе, поскольку каждый австриец обычно говорит на немецком языке как на родном и владеет английским языком в рамках обязательной школьной программы. Однако все равно возникает некоторая языковая проблема, связанная с тем, что существует коммуникативный дефицит, особенно в испанском, среди тренеров, помощников и официальных лиц.

В общем плане в футбольных командах почти всегда принято, что местный разговорный язык выступает в качестве языка общения в клубе (это потому, что футбольные клубы весьма интернациональны, однако всегда имеют сильные местные и региональные корни, которые очень важны для их идентичности). Поэтому вполне естественно, что тренерский состав «Ваккер Инсбрук» предпочитает общаться на немецком. Это означает, что все тренеры требуют общения между игроками и тренерами, между игроками и между игроками и должностными лицами/сотрудниками на немецком языке. Виманн сообщает об аналогичном решении по языковой политике в 2010 году: в клубе «Кельн» при бывшем тренере Звонимире Солдо был следующий лозунг: «Приказы генерала Солдо: все на немецком!» [5]. Хотя это «нормально», это, тем не менее, не всегда кажется естественным в международных клубах. Можно предположить, что большинство клубов имеют сложную, но основанную на правилах сеть шаблонов голосового набора, в которой, однако, «родной язык» клуба играет привилегированную роль.

Таким образом, немецкий язык является официальным языком общения в клубе «Ваккер Инсбрук», как это обычно бывает с немецкими и австрийскими клубами. Можно также сказать, что немецкий язык в клубе – это «выбор языка без опознавательных знаков». Однако это только очень общее положение, и в зависимости от микроситуации у участников могут возникнуть совершенно разные языковые предпочтения. В любом случае инструкции для тренировок и игр чемпионата, в управлении клубом всегда ведутся на немецком языке, хоть и просматриваются порой ситуации общения на немецком и английском одновременно.

Помимо немецкого, англоязычные носители языка общаются между собой именно на английском. Основное общение на английском языке работает в случаях, например, когда физиотерапевт Саймон Эггер, который пытается общаться с легионерами в основном на немецком языке, вынужден избегать особых опасений по поводу травм футболистов. Прежде всего, это происходит во время игры чемпионата. Если легионер получает травму, общение между физиотерапевтом и игроком должно быть очень быстрым, и тогда С. Эггер адаптируется к знаниям игроков, поэтому выбирает основным языком тот, которым соответствующий игрок владеет лучше. Например, он говорит по-немецки с Иньяки, по-английски – с Карлосом Мерино Гонсалесом и Мираном Бургичем [4].

Кроме того, журналисты самых популярных газет, которые пишут о клубе, знают о языковых навыках легионеров и приспосабливаются к каждому. Например, интервью с Иньяки Беа Яуреги, Томашем Абрахамом и Мартином Швейнохом, как признаются журналисты, с самого начала планируется на немецком языке, а вопросы к Карлосу Мерино Гонсалесу и Мирану Бургичу даются на английском языке, так что при общении с прессой существуют оба варианта общения, в зависимости от компетенций и предпочтений игрока.

В дополнение к общению в качестве основного на немецком и английском языках всегда существуют ситуации, в которых легионеры из одной и той же языковой области общаются друг с другом на общем родном языке, но только если один из них не понимает один язык, а другой выступает как переводчик или же если содержание разговора не имеет отношения к остальным товарищам по команде.

Испанцами Иньяки Беа Яуреги и Карлосом Мерино Гонсалесом за исключением того, что предписано в рамках клуба, во всех разговорах и объяснениях используется только испанский. Одна из главных причин такого рода общения заключается в том, что испанцам легче – даже если они владеют иностранным языком – обсуждать такие сложные бюрократические темы на своем родном языке, поскольку это удобнее: можно полностью сосредоточиться на содержании и говорить все, как есть, выражать мысли в привычном и неформальном ракурсе. Это также увеличивает шансы легионеров с самого начала легко понять

все, что дает им чувство безопасности. Кроме того, нет никакой опасности, что нить разговора может быть потеряна. Оба испанца приехали в Тироль без членов семьи и, таким образом, наслаждаются такими моментами, в которых они могут выразить себя на испанском языке.

В многонациональном клубе легионеры обязаны хотя бы выучить базовый словарь футбола на языке той страны, где он располагается, в данном случае – на немецком языке. Однако, если игрок хочет зарекомендовать себя в качестве постоянного игрока в долгосрочной перспективе и стать неотъемлемой частью структуры команды, этих основ определенно недостаточно, поскольку язык также тесно связан как с личными достижениями, так и с общим успехом.

Чем лучше иностранный игрок освоит немецкий язык (в конкретном случае), тем больше вероятность того, что он будет чувствовать себя хорошо среди товарищей по команде и, следовательно, быстрее адаптируется и освоится в коллективе, что в свою очередь будет отличать его лично как футболиста. Он при этом также очень помогает всей команде, поскольку может тренировать других игроков на поле, подсказывать, принимать советы, обсуждать с другими игроками тактические схемы и поддерживать межличностные отношения.

В дополнение к чисто немецкоязычным разговорам иногда происходит переключение с немецкого на английский, особенно если общение должно быть быстрым, например, во время травмы футболиста в течение игры или в ходе различных интервью. Английский язык используется потому, что все участники клуба «Ваккер Инсбрук», а также все легионеры, за исключением одного испанца, могут прекрасно общаться на этом языке.

С другой стороны, если это личные разговоры, содержание которых не имеет отношения к другим, легионеры используют общий родной язык между собой. Он также используется в ситуациях, когда иностранный игрок переводит инструкции, которые не понятны другому. Таким образом, возможные коммуникационные барьеры исключаются с самого начала. Для этого футбольные команды даже нанимают специального сотрудника, владеющего несколькими языками и выступающего в роли «девушки для всего». Но даже несмотря на это, оптимальной считается та ситуация, когда игрок межнациональной футбольной команды хорошо владеет не только своим родным языком, но также языком той страны, которой принадлежит футбольный клуб, и английским как одним из международных языков.

Литература

1. Joschko Günther/Glöckl, Birgitt. 2010. Auf der Wiese daheim, in der Welt zu Hause. In: Blecking, Diethelm/Dembowski, Gerd (eds.): Der Ball ist bunt. Frankfurt am Main: Brandes & Apsel.
2. Klausner Florian. 2012. Interview mit Jasmin Steiner. Universität Innsbruck, 17.01.2012.
3. Lavric E. Steiner, J. (2011): «Wenn er die Sprache kann, spielt er gleich besser» – 11 Thesen zur Mehrsprachigkeit im Fußball. In: Mendoza, I./Pöll, B./Behensky, S. (Hg.): Sprachkontakt und Mehrsprachigkeit als Herausforderung für Soziolinguistik und Systemlinguistik. Ausgewählte Beiträge des gleichnamigen Workshops der 37. Österreichischen Linguistiktagung 2009. Language contact and multilingualism as a challenge for sociolinguistics and theoretical linguistics. Selected papers from ÖLT 2009, München, 101-120.
4. Larcher Manuela. 2010. Zusammenfassende Inhaltsanalyse nach Mayring. Überlegungen zu einer QDA-Software unterstützten Anwendung. In: Universität für Bodenkultur Wien, 01.2010. URL: http://www.wiso.boku.ac.at/h731_publikationen.html (дата обращения: 18.02.2013).
5. Selting M. et al. (1998): Gesprächsanalytisches Transkriptionssystem (GAT). In: Linguistische Berichte 173, 91−122.

ДИХОТОМИЧЕСКИЕ СТРУКТУРЫ В СЮЖЕТЕ РОМАНА В. ОРЛОВА «АЛЬТИСТ ДАНИЛОВ»

Новикова В.Ю.
Краснодарский государственный институт культуры
Краснодар, Россия

В статье рассматривается проблема существования дихотомических структур в сюжете романа В. Орлова «Альтист Данилов». Автор приходит к выводу, что дихотомическая модель свойственна тексту произведения как на уровне характерологической образности, где примером такой дихотомии является личность главного героя, так и на уровне образной гиперсистемы описанного автором демонического мира Девяти Слоев.

Ключевые слова: *художественная литература, дихотомия, образ, роман, В. Орлов, «Альтист Данилов».*

Роман Владимира Орлова «Альтист Данилов», вышедший в 1980 году, в русской филологии до сих пор является предметом непрекращающихся споров. Сразу после публикации романа критиков беспокоила идейная сомнительность произведения (а на деле – полное отсутствие соцреалистического метода изображения действительности). Вызывала вопросы жанровая неопределенность текста: сказка, сатирический роман, фантастический роман, роман в жанре городской фэнтези или магического реализма, интеллектуальный постмодернистский роман, игровая проза – вот только некоторые из определений, которые критика пыталась навязать произведению В. Орлова. Интеллектуальная насыщенность романа, большое количество интертекстуальных ссылок на предшествующую литературу – и музыкальную культуру! – в понимании критиков никак не могли быть увязаны с откровенно развлекательным и достаточно простым, классически линейным сюжетом, больше напоминающим не серьезную литературу под лозунгом «душа обязана трудиться!», а мейнстримный текст массовой литературы. Откровенная ядовитая сатира на советскую действительность эпохи застоя 70-х гг. XX в. в сочетании с фантастической составляющей сюжета воспринималась критикой как нонсенс: в начале 80-х гг. фантастика в советской литературе еще квалифицировалась как «низкий», сугубо развлекательный пласт литературного творчества, а социальная сатира подобного рода в основном была в те годы уделом диссидентской прозы или самиздата. При этом двойственность романа В. Орлова отчетливо видна не только на жанровом уровне. Пространство сюжета, созданного автором, тоже имеет дихотомическую структуру.

Главный герой романа – Владимир Алексеевич Данилов – альтист в одном из московских театров. Его жизнь – это типичное бытие московского интеллигента эпохи застоя. Работа, вечный поиск приработка, семейные проблемы с бывшей, но продолжающей назойливо существовать в жизни Данилова женой Клавдией, встречи с друзьями и знакомыми, мелкие бытовые неурядицы. Этот пласт романа чем-то неуловимо напоминает городскую прозу 70-х. Уже то, как в начале романа описывается характерная для московской интеллигенции встреча у «культурной семьи» знакомых Данилова, Муравлевых, словно бы настраивает читателя на довольно обычную, с легким налетом сатиры, городскую прозу о жизни творческой интеллигенции: домашние посиделки, обед из дефицитных продуктов, неспешные разговоры, песни Окуджавы на пластинке, привезенной из-за границы. Но уже в этом отрывке Данилов ощущается некой странной фигурой. Его не совсем понятные оговорки словно повисают в воздухе:

«– Ну вот, – говорит Муравлев Данилову, накладывая тому последнюю порцию плова, – а ты

два года мучил себя и нас своим вегетарианством!

– Мучил, – соглашается Данилов. И добавляет печально: – А мне их и сейчас жалко… И этого вот барашка… И мать его осталась теперь одна…» [2, с. 5].

Причину того, что скрывается за этими оговорками, автор не скрывает. Уже с самой первой страницы он прямым текстом, будто это само собой разумеется, говорит о том, что скромный музыкант из Останкино Данилов на самом деле – демон.

Данилов – демон «на договоре», не слишком хорошего происхождения (его отец демон, а мать – обычная земная женщина), получивший хорошее образование, но «шалопай», не особенно усердствующий в постижении всех тех ценностей, которые дороги демоническому сообществу. В демоническом мире Девяти Слоев Данилов при всех его талантах и успехах в светском обществе становится практически изгоем, когда его ссылают на Землю (на Тот Еще Свет, как называют ее демоны) и «прикрепляют к домовым», что для любого уважающего себя демона было бы страшным унижением. Но Данилов, равнодушный ко всему, кроме музыки, которая наполняет его сущность, не обращает внимание на эти жизненные неурядицы. И это безразличие, а иногда даже отвращение ко всему, что радует душу любого демона, постепенно делает его все больше человеком.

Двойственная суть Данилова – демона по происхождению, но человека по своей сути – является нервом всего романа. Потому что двойственность самого героя на самом деле разрастается до двойственной сути всего мира, который окружает Данилова. Демоническое и человеческое в нем переплетены так же, как в пространстве романа В. Орлова переплетены миры людей и демонов. Данилов постепенно все больше и больше теряет интерес к тому, что раньше составляло его суть как демона и все больше вовлекается в жизнь человеческую, порой забывая о своем демоническом всесилии, полное обладание которым, как владение Большим Откровением, его и прежде не манило. Модные удовольствия от полетов в атмосфере, купание в молниях, восприятие людей как забавных слабеньких зверушек – все это теряет для Данилова смысл. Радость от встречи с демоном-однокашником Кармадоном превращается в холодную ярость после их ссоры из-за Наташи, земной возлюбленной Данилова, которую Кармадон не воспринимает как серьезное увлечение, скорее, видит в ней инструмент для излечения собственной меланхолии и избавление от экзистенциального кризиса. После вызова в Девять Слоев Данилов бродит по местам своей юности и все, что раньше приносило ему радость, не вызывает у него даже приятных воспоминаний. А былые возлюбленные – и хрупкая нежная Химеко, и огнеглазая демоническая женщина Анастасия – не возбуждают у него и тени прежней страсти. Данилов постепенно становится человеком, потому что константой его существования стали доброта и человечность, а не прагматизм и холодное равнодушие, отличающие демонов.

Но ключевой сценой для понимания перерождения сущности Данилова является эпизод в Колодце Ожидания. Фантасмагория являющихся ему образов оказывается тестом на выявление его внутренней сущности. *«То тут, то там словно на особых экранах возникали объемные картины-действия, и были в этих картинах сюжеты, одинаково неприятные Данилову. Вот ножом резали ребенка, и кровь стекала в ведро. Вот на поросшие лесом горы выехал казак на вороном коне, заснувший хлопец, младенец-паж, сидел за его спиной, казак швырнул в пропасть странного мертвеца, тут же костлявые пальцы желтых скелетов схватили мертвеца и стали душить его, и какой-то огромный почерневший скелет отчаянно старался прогрызться сквозь землю к мертвецу, но тщетно, и он страдал, мучился от своего бессилия, а горы тряслись, и рушились хаты. Вот красивую женщину, совсем юную, замуровывали в крепостную башню, она билась, пыталась уйти от погибели, но кирпич за кирпичом закрывал нишу, и серый раствор тут же схватывал швы кладки, лишь краешек красной юбки застыл между нижними рядами кирпича. Вот в зеленой ложбине падали мины, летели обрубки металла, кровавые куски мяса, живые еще люди куда-то бежали,*

кололи друг друга, серые дымовые кусты от снарядов и бомб стояли плотные, упругие, будто вечные, черный паук полз по холодной шее уткнувшегося лицом в траву ефрейтора» [2, с. 351]. Изображения подобных ужасов практически мучают Данилова, в том время как обычному демону они были бы, скорее, приятны. Другие картины, точно составленные безумным конструктором бытия, представляли собой неупорядоченный хаос из повседневных предметов и образов, которые обычно представлялись демонам чем-то вроде высокого искусства. «*Отрубленная задняя половина автомобиля "Шевроле" была сочленена с крупом и ногами парнокопытной особи, породу которой Данилов определить не решился. Рога оленя украшали миниатюрную пудреницу. В одиноко порхающем крыле бабочки-капустницы размером с покрывало Пьеретты серьгой висел амбарный замок. Из ратушных часов выползал дымчатый плезавр и никак не мог выползти. Граммофонная труба устроилась среди щупалец дешевого синтетического осьминога, из трубы выскакивали творожные сырки в унылой коричневой фольге, в трубу же они и падали*» [2, с. 347]. Все образы, которые демонстрируют Данилову, одинаково подтверждают его отвращение ко всему, что составляет суть демонической природы. Позже, на суде, всесильный Начальник Канцелярии от Того Света непреклонно припечатает: «*Явления, дорогие демонам, вызывали в нем дрожь, а то и протест*» [2, с. 441].

Демон Данилов становится человеком не из-за некого проклятия или по слабости своей демонической натуры. Напротив, В. Орлов подчеркивает, что именно человечность придает ему силу и развивает талант. Вырастая как музыкант и композитор, Данилов ни минуты не использует при этом безграничные возможности демонического постижения мира. Именно человеческая сторона его «Я», слабая и недолговечная, помогает ему возвыситься над сухой бюрократией мира демонов с их холодной и бессмысленной философией, ложью о безграничности познания и трусливым замалчиванием «проблемы Синего Быка», о котором никто ничего не знает наверняка и которого все боятся.

Двойственная натура Данилова – это своеобразный микромир, где разворачивается дихотомия «демоническое vs. человеческое». На макроуровне текста романа, в рамках уже целой образной гиперсистемы, эта дихотомия существует во всем пространстве реальности, окружающей Данилова, где мир человеческий противопоставлен демонической цивилизации, но при этом неразрывно связан с ней. Парадокс организации Девяти Слоев, населенных демонами, в том, что ее бюрократическая модель полностью списана с позднесоветской действительности. Огромное количество канцелярий и комитетов с их специфической подковёрной борьбой и подсиживанием (в романе персонажем, связанным с подобными интригами, очевидно, является Уграэль, который метит на место Данилова»), судебные инстанции, ориентированные сплошь на обвинительные заключения. В романе мы видим в демоническом обществе и псевдонаучные структуры, занятые бессмысленным абстрактным теоретизированием (типичный пример – штудии Нового Маргарита) или организованные в лаборатории прагматически ориентированные, но бесчеловечные или вредные в своих начинаниях (таков труд «эффективного менеджера» Малибана). Подобные социальные конструкты, по сути своей, копируют советскую жизнь послевоенной поры. Таким образом, гордо противопоставляющая себя человечеству демоническая цивилизация на деле является полным его отражением через кривое зеркало авторской сатиры.

Единственная загадочная константа общества демонов, которая, казалось бы, не имеет аналогий в человеческом мире, – это Синий Бык. Он что-то вроде аксиомы в Девяти Слоях: вечно существующий, вечно держащий их на своей спине, по слухам, то ли их создатель, то ли просто животное «загадочного» происхождения, но при этом данность, которая не должна подвергаться сомнению. И демоны подходят к «проблеме Синего Быка» так же, как в этой ситуации действуют люди: запрещают приближаться к нему и рассматривать, за-

прещают исследовать его как некий вселенский парадокс. То, что Данилов из озорства оказался близко к Синему Быку, словно подчеркнуто желая нарушить один из самых суровых запретов в Девяти Слоях, и даже отнесся к Синему Быку не как к священной корове, а как к бесконечно уставшему измученному живому существу, почесав ему натруженную спину, только демонстрирует то, насколько далеки для Данилова ценности демонов и насколько он в своей человечности уже превратился в человека. Заметим, что при изучении истории редактуры и публикации романа «Альтист Данилов» выяснилось, что первоначально В. Орлов первоначально планировал сделать Быка Красным. Но на стадии редакторской правки было решено Быка «перекрасить в другой цвет, поскольку, как выяснилось, Красным быком называли на Западе Ленина. И бык стал синим» [1, с. 159]. Из этого следует, что даже здесь в романе тоже заложена некая дихотомическая связь, очевидно, с самым мифологизированным образом в сознании типичного советского человека – с образом В. И. Ленина, который нельзя было ни осуждать, ни обсуждать, ни подвергать критическому переосмыслению. Таким образом, даже в основе своей – в образе Синего Быка – Девять Слоев демонического мира тоже оказываются дихотомически связаны с миром советской действительности.

Литература

1. Моисеева В. Г. Демон, домовой, писатель // Stephanos. 2014. № 5 (7). С. 152–162.
2. Орлов В. В. Альтист Данилов. М.: АСТ, 2008. 510 с.

ЛОГИКО-СЕМАНТИЧЕСКАЯ МОДЕЛЬ КАК АРХЕТИП

Сусидко Р.А.
Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия

В статье выделены основные логико-семантические модели, характерные для номинативных языков. С помощью сравнительного метода проанализированы реализации логико-семантических моделей. Выяснена необходимость выделения архетипов естественных языков для создания кибернетической модели искусственного интеллекта.

Ключевые слова: *анализ, архетип, процесс, состояние, языки развитой системы времен, языки неразвитой системы времен, языковая синхрония.*

В данном исследовании рассматриваются логико-семантические модели с позиции синхронии для реализации в проекте, связанном с разработкой алгоритма для создания языка искусственного интеллекта. Поэтому уместно привести определение архетипа для информатики.

Архетип (от древнегреческого ἀρχέτυπον первообраз, прообраз, образец) – формализованная и многократно используемая модель некоторого понятия предметной области.

Отличия логико-семантической и логико-грамматической моделей.

Обе модели подходят под вышеприведенное определение архетипа. Эти модели формализованы и многократно используются в своей предметной области, обусловленной языком.

Пример. Логико-грамматическая модель – это модель простого предложения, по которой строятся предложения в номинативных языках. Как правило, такая модель реализована следующим образом: SVO (S- подлежащее, V-сказуемое, O – дополнение.)

К языкам SVO относятся, например, русский, немецкий, китайский, португальский, английский, французский.

Логико-семантическая модель также формализована и многократно используется, но только с точки зрения синтаксической семантики.

Логико-семантическая модель как архетип.

Каждая логико-семантическая модель представляет бинарную оппозицию [1, с. 155], а именно:

1. Состояние – процесс (имперфективность).
2. Состояние /имперфективность – перфективность

Приведенные логико-семантические модели универсальны и употребляются в разных языках нераздельно от своей логико-грамматической модели. Один смысловой аспект или одна логико-семантическая модель может быть выражена конкретной логико-грамматической моделью, что происходит в языках с развитой системой времен. Если в языке система времен неразвита, тогда одна логико-грамматическая модель может выражать два смысловых аспекта или две логико-смысловые модели.

Пример. Английский и португальский языки обладают развитой системой времен. Глагол в русском языке представлен тремя временами, а именно: настоящим, прошедшим и будущим. Настоящее время имеет одну грамматическую форму, или логико-грамматическую модель. Прошедшее время – две грамматические формы, или две логико-грамматические модели: прошедшее время имперфективное и прошедшее время перфективное. Будущее время – две грамматические формы, или две логико-грамматические модели: будущее время имперфективное (сложная форма) и будущее время перфективное (простая форма) [2, с. 236]. Иначе говоря, русский язык представляет неразвитую систему времен.

Сравним.

Логико-семантическая модель, выражающая состояние.

Английский	*Португальский*	*Русский*
She **washes** dishes	Ela **lava** os pratos	Она **моет** посуду

Логико-семантическая модель, выражающая процесс.

Английский	*Португальский*	*Русский*
She **is washing** dishes	Ela **está lavado** os pratos	Она **моет** посуду (в данный момент речи)

В русском языке и состояние, и процесс представлены одной логико-грамматической моделью, в которой совмещены два смысловых аспекта (глагол **моет** – форма 3 лица, единственного числа). В английском и португальском языках две логико-семантические модели выражены двумя разными логико-грамматическими моделями.

Для выражения состояния в португальском и английском языках употребляется форма настоящего простого времени, выраженная глаголами с окончаниями, выражающими это время (wash**es** – Present Simple, lav**a** – Presente do Indicativo).

Для выражения процесса в этих же языках употребляется форма сложного сказуемого, реализующаяся по логико-грамматической модели **глагол-связка + причастие настоящего времени**, а именно: is + wash+ing – Present Continuous; está + lav +ado – Presente Continuo.

Рассмотрим теперь бинарную оппозицию логико-семантической модели **Состояние/ имперфективность – Перфективность**.

Эта логико-семантическая модель может рассматриваться как архетип, поскольку реа-

лизуется также во всех языках. При этом формально выражается отдельной логико-грамматической моделью даже в языках с неразвитой системой времен.

Русский язык.

Состояние	*Имперфективность*	*Перфективность*
Ученик **писал** каждый день	Когда учитель вернулся, ученик **писал** (в тот момент)	Тетрадь лежит в стороне (уастоящий момент речи.) Ученик **написал** сочинение (hезультат к настоящему моменту речи)

В русском языке логико-семантическая модель «состояние/имперфективность» выражается одной логико-грамматической моделью в силу формальной неразвитости языка, но различие состояния или имперфективности определяется синтаксически. Напротив, логико-сематическая модель (аспект) перфективности выражена конкретной логико-грамматической моделью, а именно: префикс - **на** + **писал** - глагол в форме прошедшего времени. В случае с выражением перфективности контекст играет второстепенную роль в русском языке.

В языках с развитой системой времен логико-семантическая модель, выражающая перфективность, всегда будет обладать собственной логико-грамматической моделью.

А вот логико-семантический аспект состояния/процесса в таких языках, как немецкий и французский, в настоящем времени различается синтаксически как в русском языке, то есть в данном случае здесь идет речь об отсутствии отдельной логико-грамматической модели для выражения состояния и процесса.

Настоящее время.

Немецкий		Английский		Французский	
состояние	*процесс*	*состояние*	*процесс*	*Состояние*	*процесс*
Der Schuler **schreibt** ein Diktat jeden Tag. – Ученик **пишет** диктант каждый день/	Der Schuler **schreibt** ein Diktat zur Zeit. – Ученик **пишет** диктант сейчас.	A pupil **writes** a dictation every day. – Ученик **пишет** диктант каждый день.	A pupil **is writing** a dictation now. – Ученик **пишет** диктант сейчас.	L`écolier **écrit** une dictée chaque jour. – Ученик **пишет** диктант каждый день.	L`écolier **écrit** une dictée maintenant. – Ученик **пишет** диктант сейчас.

Таким образом, логико-семантическая модель, характеризующая состояние/процесс, нерегулярна. Соответственно она является слабым членом вышеупомянутой оппозиции.

По-другому выражена логико-семантическая модель, характеризующая перфективность. Данный архетип реализуется во всех языках регулярно. Поэтому является сильным членом оппозиции.

Что означает перфективность? Данная модель употребляется, когда необходимо указать на результат действия к настоящему, прошедшему или будущему моменту речи. Иначе говоря, показать причинно-следственную связь. Так, причинно-следственная связь к настоящему моменту речи – это преднастоящее время (перфект).

Пример.

Английский	*Немецкий*	*Французский*	*Русский*
The cup is dirty (следствие).	Die Tasse ist schmutzig (следствие).	La tasse est salle (следствие).	Чашка грязная (следствие).

Mum **has drunk** some tea (причина)	Mutter **hat** den Tee **getrunken** (причина).	La mêre **a bu** du thé (причина).	Мама **выпила** чай (причина).

Причинно-следственная связь к прошедшему моменту речи – это предпрошедшее время (плюсквамперфект).

Пример.

Английский	*Немецкий*	*Французский*	*Русский*
The jar was empty (следствие). We **had eaten** some pozzy (причина).	Das Glass war leer (следствие). Wir **hatten** die Konfiture **gegessen** (причина).	Le pot etait vide (следствие). Nous **avions mangé** la confiture (причина).	Банка была пуста (следствие). Мы **съели** варенье (причина).

Причинно-следственная связь к будущему моменту речи – это предбудущее время.

Пример.

Английский	*Немецкий*	*Французский*	*Русский*
Our notebooks will be collected by the teacher at 9 o`clock (следствие). By this time we **shall have written** a composition (причина).	Unsere Hefte werden um 9 Uhr vom Lehrer gesammelt warden (следствие). Zur Zeit **werden** Wir eine Komposition **aufgeschrieben haben** (причина).	Nos cahiers serons collectés par le maître à 9 heures (следствие). Au temps nous **aurons écrit** une composition (причина).	Наши тетради будут собраны учителем в 9 часов (следствие). К этому времени мы **напишем** сочинение (причина).

Что касается логико-грамматической модели в русском языке, то можно отметить, что благодаря словообразовательной форме совершенного вида глагола она унифицирована. Её можно представить следующим образом, а именно: **префикс + основа глагола + окончание прошедшего/будущего времени**.

Сравним аналитическую логико-грамматическую модель для языков развитой системы времен. Эта модель всегда содержит два компонента: вспомогательный глагол **иметь (have (англ.) /avoir (фр.)/ haben (нем.) + причастие прошедшего времени**.

Несмотря на разный способ образования логико-грамматической модели, нельзя отрицать существование в русском языке логико-семантического архетипа перфективности. Соответсвенно перфективность характерна для языков развитой и неразвитой системы времен.

Вывод.

Важность выделения логико-семантических архетипов необходима не только для глубокого понимания грамматической формы при изучении русскоязычными студентами какого-либо иностранного языка, но имеет своей целью формализовать костяк кибернетической модели искусственного интеллекта, поскольку без знания алгоритма представленных архетипов вряд ли возможен всесторонний подход к изучению когнитивных процессов как внутри естественной материи языка, так и для создания его машинного аналога у искусственного интеллекта.

Литература

1. Блох М.Я. Теоретическая грамматика английского языка. М.: Высшая школа, 1983.
2. Розенталь Д.Э., Голуб И.Б., Теленкова М.А. Современный русский язык. 11-е изд. М.: Айрес-пресс, 2010.

АРХАИЗАЦИЯ ОБЩЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКОЙ ЛЕКСИКИ КОНЦА XX ВЕКА

Схаляхова С.Ш.
Майкопский государственный технологический университет
Майкоп, Россия

В статье рассматриваются особенности протекания процесса архаизации каждой из таких групп, как: а) наименования государства, органов власти и их представителей; б) названия политических органов, организаций и мероприятий; в) названия социально-политических явлений и процессов.

Ключевые слова: *архаизация, историзмы, названия, общественно-политическая лексика, советизмы.*

Одним из наиболее ярких и динамичных процессов развития русского языка на исходе XX в. является перераспределение лексики активного и пассивного запасов. Указанное перераспределение происходит за счет устаревания ряда лексем (в основном советизмов) и возрождения устаревших (чаще всего после Октябрьской революции) слов, а также активизации малоупотребительных лексем.

В связи с изменениями в общественно-политической жизни нашего государства в 80–90-е гг. XX в. в пассивный запас уходят целые лексические пласты, связанные с обозначением реалий советской действительности, хотя «процесс выпадения слов – процесс, безусловно, длительный, более длительный, во всяком случае, чем процесс усвоения новых слов и перехода последних из индивидуального или группового в общее употребление» [6, с. 11]. В каждый определенный период функционирования языка наряду с лексикой активного употребления, с одной стороны, и устаревшей лексикой, с другой, можно выделить круг слов, окончательно не перешедших в пассивный словарь, но ставших, по терминологии Л.В. Щербы, «менее обыденными» [8, с. 59].

По мнению В.М. Мокиенко и Г.Г. Никитиной, вся советская лексика относится к разряду устаревшей, однако частотность былого употребления на страницах советской периодической печати конца 90-х годов, общественно-политической и художественной литературы, еще не утратившей своей актуальности, создает некоторую иллюзию живого функционирования советизмов [3, с. 8].

Большинство советизмов, выпавших из активного употребления в 80–90-е гг. XX века, в начале XXI в. находились на ранней ступени архаизации или представляли собой особую лексическую группу «потенциальных историзмов» [2, с. 69].

Основная масса слов, подвергшихся архаизации в этот период, принадлежит общественно-политической и социально-экономической лексике.

Устаревающие лексемы общественно-политического дискурса на основании дифференциальных признаков «государство и его граждане», «орган власти», «политические органы и мероприятия», «социально-политические явления и процессы» можно подразделить на следующие тематические группы:

1) наименования государства, органов власти и их представителей (*СССР, Советский Союз, Страна Советов, РСФСР, советский (народ), Советы, облисполком, райисполком, КГБ, ГК ЧП* и др.);

2) названия политических органов, организаций и мероприятий (*КПСС, ВЛКСМ*, лексемы с компонентами *парт -, полит-* и др.);

3) названия социально-политических явлений и процессов (*антисоветчина, всесоюзный, невыездной, непроходной, диссиденство* и др., а также терминология перестройки).

Рассмотрим особенности протекания процесса архаизации каждой из данных групп.

1. Архаизация наименований государства, органов власти и их представителей.

Изменения социально-политического устройства общества вызвали деактуализацию многих лексем, отражавших советские реалии. Из живого употребления уходят лексемы: *СССР, Советский Союз, Страна Советов, РСФСР, Президиум Верховного Совета, Съезд народных депутатов, Совмин, Председатель Совмина (СССР, республик), Татарская АССР* и т. п., входившие ранее в активный словарь не только носителей русского языка и граждан бывших союзных республик, но и всех языков мира.

Устаревание названий органов власти различных уровней обусловлено изменениями в политическом устройстве нашего государства. Так, с введением президентской формы правления, при которой президент является главой государства и главой исполнительной власти, парламент – высшее государственное законодательное и представительное собрание; президент и парламент избираются народом, выходит из употребления лексема Советы, являвшаяся обозначением системы органов государственной власти в СССР (Верховный Совет СССР, Верховные Советы республик, краевые, областные, районные и т. д. советы).

Тем не менее, лексема *совет* в политическом значении не уходит окончательно на периферию языка. Она используется для обозначения выборного органа самоуправления в ряде сложных образований: *облсовет, горсовет, сельсовет* и т. п.

Переустройство государства явилось решающим фактором устаревания лексем: исполком − «исполнительный комитет Совета депутатов трудящихся» (облисполком, райисполком и т. п.), исполкомовец – «член или сотрудник исполкома» и др. Ср.: *«Тут народ самых разных специальностей, − заговорил Астахов. − И партработники, и исполкомовцы, и комсомольцы. Угольщики есть, нефтяники»* (*Чаковский*). На смену исполкому пришла администрация – «исполнительные и распорядительные органы управления власти в государстве». Соответственно лексемы *облисполком, райисполком, горисполком* заменились в активном употреблении словами *обладминистрация, райадминистрация, горадминистрация*. Исполкомовцы сменились работниками (служащими) администрации. Между советскими исполнительными органами власти и новыми существует определенная преемственность. Однако семантика этих слов отнюдь не равнозначна. Членами исполкома являлись избранные депутаты, тогда как работники администрации назначаются главой этого органа. Эти и другие отличительные особенности не позволяют считать лексему *исполком* устаревшим синонимом лексемы *администрация*, следовательно, нельзя отнести эту лексему к архаизмам. Таким образом, лексемы *исполком, исполкомовец* (и разг. *исполкомщик*) переходят в разряд лексических историзмов.

ГКЧП – Государственный Комитет по Чрезвычайному Положению как орган государственной власти просуществовал менее недели (с 18 по 21 августа 1991 г.). Однако политический резонанс этого явления и его последующая широкая негативная оценка как у нас в России, так и за границей привели к длительному употреблению данной аббревиатуры: «Основные лица августовских событий все еще в тени. Они благополучно продолжают работать. И в этом смысле члены ГКЧП – жертвы, их просто “подставили”» («КП». 1991. 20 ноября). Свидетельством усвоенности этой аббревиатуры в политическом словаре и речевом обиходе, по словам Р.Н. Попова является ее словообразовательная активность [4, с. 70]. Например: «Естественно, жены гэкачепистов сейчас готовы на все, на любые интервью, на любые рассказы - лишь бы облегчить участь своих супругов» («КП». 1991. 24 окт.); «Часть видеоматериалов уголовного дела в отношении «чепистов» с устного согласия прокуратуры была продана зарубежным средствам массовой информации» («КП». 1992. 27 марта). Тем не менее уже к концу 90-х годов лексемы *ГКЧП, ГКЧПист* (*гэкачепист, чепист*) перешли в разряд ***терминов***

исторической науки.

2. Архаизация названий политических органов, организаций и мероприятий.

Смена политического режима государства, введение многопартийности, легализация самых разнообразных политических течений, движений стали причинами архаизации значительного ряда сложных слов с первой частью *парт-(партийный): партактив, партбюро, парткабинет, партработник, партком, парткомовец, партсобрание, партстаж, партсъезд, партшкола, партгрупорг* и т.п. Все эти лексемы использовались по отношению к коммунистической партии Советского Союза. В словарях последних лет они имеют помету «в СССР». Трансформации подверглась семантика лексемы *партия*, так как из ее состава исчез конкретизатор – «коммунистическая». Как отмечает О.П. Ермакова, в советский период данное слово «употреблялось без семантического приращения только по отношению к зарубежной действительности. Ср., например, прежние контексты: Он член партии (теперь обязательно – какой); Он вступил в партию и т. п.» [1, с. 34].

Соответственно изменилась семантическая структура слов *партиец, партийный, беспартийный.* У этих слов деактуализируется значение «состоящий / не состоящий (соответственно) в партии коммунистов», заменяясь значением «состоящий в какой-либо партии / не состоящий ни в одной из политических партий»: «Глеб встал и строго оглядел партийцев» (Гладков); «Две недели ходил он беспартийным, а за это время в райкоме произошла смена руководства» (Шолохов). Таким образом, данные лексемы переходят в разряд ***семантических архаизмов.***

Архаизации подвергся ряд слов, образованных из начальной части *полит(политический)* и целого слова: *политбюро, политуправление, политотдел, политотделец, политчасть, политсостав, политработа, политработник, политсеть, политдень, политчас, политшкола, политучеба, политзанятие, политинформация, политинформатор, политкружок* и некоторые др. В БТС все они имеют помету «в СССР», что свидетельствует о выходе данных слов из активного употребления после распада Советского Союза. Указанные лексемы переходят в разряд ***лексических историзмов***.

Следует отметить, что архаизации группы слов с компонентом *полит-*, являющихся обозначением политических органов, организаций и мероприятий, способствовала их однозначность, номинативность, ограниченность словообразовательной активности (в подавляющем большинстве – полное отсутствие дериватов). Кроме того, все эти лексемы производные, образованы сложносокращенным способом, т. е. наименее устойчивым из всех словообразовательных типов. И наконец, на переход этих слов в пассивный запас влияет тот фактор, что компонент *полит-* накладывает на значения слов определенные семантические ограничения.

Качественная и количественная реконструкция компартии и коммунистического союза молодежи явились причинами архаизации лексем *КПСС, ВЛКСМ*, а также производных соединений *райком КПСС (ВЛКСМ), обком КПСС (ВЛКСМ)* и т.п. Тем не менее, в данном случае обозначаемые этими словами реалии не утратились, а лишь изменили свой объем и частично содержание, получив новые названия: *КПРФ, РКСМ* соответственно. Вышедшие из активного употребления обозначения, с нашей точки зрения, перешли в разряд архаизмов.

3. Архаизация названий социально-политических явлений и процессов.

К устаревшим названиям социально-политических явлений и процессов, характерных для советского общества, относятся слова: *антисоветизм* – «идеология и политика, основанная на враждебном отношении к Советскому Союзу, советскому строю»; а также *антисоветчина* – «агитационная деятельность, направленная против советского строя, Советского Со-

юза»; *антисоветский* – «настроенный или относящийся враждебно к советской власти, имеющий целые причинить ей ущерб, вред»; *антисоветчик* – «тот, кто занимается антисоветской деятельностью»; *всесоюзный* – «общий для всего Союза Советских Социалистических Республик, имеющий значение для всех народов СССР» и др. Данные лексемы вышли из употребления в связи с распадом Советского Союза и отказом от социалистического строя, государственным переустройством. Они пополняют класс ***лексических историзмов***.

Изменения социально-политического устройства общества вызвали деактуализацию лексико-семантических вариантов некоторых многозначных слов, отражавших сугубо советские реалии, что приводит к пополнению класса семантических историзмов. К ним относятся значения, не попавшие в толковые словари по идеологическим соображениям; *выездной* (невыездной) – «о человеке, которому разрешается (не разрешается) выезд за границу. Ср.: «Он был негласно приговорен к иной судьбе – объявлен невыездным за то, что во время войны его отец был в плену» («Огонек». 1991. № 33); «Ашкенази был, что называется выездным» (Довлатов).

Аналогично *невыездному* по отношению к произведениям художественной литературы и публицистики употреблялось слово *непроходной* – «такой, который не проходит по условиям цензуры». Ср.: «Я отнес роман... в журнал "Молодая гвардия" – отказали. Тогда я ринулся в "Юность" – сказали, что непроходной» («КП». 1990. 4 мая).

Таким образом, лексемы *выездной (невыездной), непроходной* являются ***семантическими историзмами***. Сужение семантики наблюдается у глагола *сигнализировать* в значении «предупредить, сообщить о чем-либо нежелательном, что совершилось или может совершиться» [5, с. 4, с. 120]. Данная лексема употреблялась «без адресата или с локальным неопределенным дескриптором – куда следует» [1, с. 35]. Реально это означало – сообщить в обком или горком, в партком, в органы безопасности. Соответственно употреблялось и слово сигнал. Ср.: «Если еще будут сигналы о твоем поведении, поставлю вопрос на бюро» (Антонов). Следовательно, лексемы *сигнализировать, сигнал* в «советском» значении следует отнести к **коннотативным архаизмам**.

Семантическую трансформацию претерпели лексемы *диссидент, диссиденство*. В конце 80-х – 90-х годов XX в. данные лексемы получили однозначно положительную окрашенность. Ср.: «Мы должны благородно склонить головы перед миллионами замученных в лагерях диссидентов, гражданское мужество которых приблизило наступление объективно неизбежного периода перестройки» («Российская газета». 1991. 24 янв.). И.А. Стернин говорит о семантической модификации этого слова, так как наряду с изменением оценочной семы, вместо семы «выступающий против социалистического строя в стране», появилась сема «выступающий против тоталитарного государства» [7]. Вместе с тем в новых политических условиях явление диссидентства утрачивает былую актуальность. В постсоветском узусе для обозначения людей, несогласных с идеологией власти, употребляется слово «оппозиция». Однако слова *диссидент и оппозиционер*, не являются синонимами, следовательно, лексемы *диссидент, диссидентство* становятся семантическими историзмами.

Литература

1. Ермакова О.П. Семантические процессы в лексике // Русский язык конца XX столетия (1985–1995). М., 2000.
2. Какорина Е.В. Трансформация лексической семантики и сочетаемости (на материале языка газет) // Русский язык конца XX столетия (1985–1995). М., 2000.
3. Мокиенко В.М., Никитина Г.Г. Вместо предисловия // В.М. Мокиенко, Г.Г. Никитина. Толковый словарь языка Совдепии. СПб., 1998.
4. Попов Р.Н. Новые слова на газетной полосе // Русский язык в школе. 1993. № 1.
5. Словарь русского языка: В 4-х т. / Под ред. А.П. Евгеньевой. М., 1981–1984.

6. Сорокин Ю.С. Развитие словарного состава русского литературного языка. 30–90-е годы XIX века. Л.: Наука, 1965.
7. Стернин И.А. Общественные процессы и развитие современного русского языка. Очерк изменений в русском языке конца XX века. Воронеж, 1997.
8. Щерба Л.В. Языковая система и речевая деятельность. Л.: Наука, 1974.

КУЛЬТУРНО-ЯЗЫКОВАЯ СУДЬБА ЛЕКСЕМЫ «ПЕРЕСТРОЙКА»

Схаляхова С.Ш.
Майкопский государственный технологический университет.
Майкоп, Россия

В статье затрагивается проблема существования лексем общественно-политического характера в обществе, зависимости их коннотативной оценки от культурно-исторических изменений социума. Прослеживается трансформация семантики и оценочности лексемы «перестройка» и ее производных.

Ключевые слова: *неологизм, неологизация, историзм, перестройка, семантика, языковая трансформация.*

В рамках данной статьи представляется интересным проследить то, как слова становятся семантическими историзмами.

К данной тематической группе мы относим своеобразный комплекс слов, получивших в лингвистике обозначение «язык перестройки» или «словарь перестройки» [2; 5; 6; 13 и др.], под которым подразумевается политическое осмысление общеупотребительных лексем: *перестройка, гласность, ускорение, разрядка, застой* и др. В связи с изменениями в сферах государственной, общественной жизни, в идеологии, политике и т. п. эти хорошо известные русскому языку слова получили в перестроечный период (1985–1991 гг.) новое семантическое наполнение. Таким образом, произошло расширение семантической структуры лексических единиц на основе сужения или специализации их значения. Если сопоставить прежние словарные значения этих слов с новыми, то можно увидеть «весьма существенное приращение смысла в их новом терминологическом использовании» [9, с. 48]. Выявим своеобразие этих «приращений», используя материалы толковых словарей.

Во-первых, интересен процесс переосмысления и интенсификации употребления лексемы «перестройка». Заметим, что это слово известно в языке издавна. В словаре В.И. Даля отмечается, что существительное «перестройка» обозначает действие по глаголу перестраивать (перестроить), имеющему следующие значения: 1. «Переделывать стройкою, выстроить, отделать иначе» (На всякую перестройку смело клади вполовину больше сметы; Прихотливые ломки да перестройки кого угодно разорят); 2. «Построить иначе, изменить строй расположение частей (о войске)»; 3. «Переладить, дать иной строй, выше, ниже (о музыкальном инструменте)» [4, т. 4, с. 300]. На протяжении XX века слово «перестройка» сохраняет приведенные выше значения. Однако в словаре С.И. Ожегова к ним добавляется еще одно, более абстрактное значение: «Построить, переделать по-новому, внеся изменения в порядок, систему чего-нибудь» [8, с. 110]. По всей видимости, именно на основе этого значения происходит переосмысление лексемы «перестройка». Она становится своеобразным термином, обозначающим важный в историческом плане общественный процесс: «В СССР 1985–1991 гг.: процесс коренного изменения экономики общественного сознания, направленный на развитие демократии и гласности, окончание холодной войны» [1, с. 818].

Более подробно данное значение толкуется в «Словаре перестройки» В.И. Максимова: «Декларированный ЦК КПСС, поддержанный народом процесс коренного изменения норм и принципов руководства экономики, общественного сознания с целью совершенствования и ускоренной развития народного хозяйства на основе обновления технической и технологической базы производства, самофинансирования и хозяйственной расчета, а также с целью развития демократии, гласности, личной трудовой инициативы, ускорения социального прогресса (1985–1991)» [7, с. 157].

В этом значении слово «перестройка» выступило как семантический неологизм, однако довольно быстро оно получило широкую известность и вошло в активный словарный запас языка, в первую очередь, благодаря особенно частотному его использованию в языке газет и телевидения, так как именно в газетно-журнальной публицистике, живущей делами и чувствами сегодняшнего дня, быстро отражающей любые изменения в жизни, возникают и определяются многие важнейшие тенденции развития современного русского литературного языка. «Язык публицистики дает право печатного слов большинству неологизмов, становится первым печатным источником фиксации новых печатных слов и значений, содержит примеры актуализации слот, находившихся ранее на периферии языка» [3, с. 48]. Ср. «Перестройка сама побудила к активности тысячи людей» («Известия». 16 февр.1989]; «Перестройка является революцией в общественных отношениях, она всем своим содержанием развернута к массам» («Известия. 2 дек. 1989).

Новое политизированное значение слова «перестройка» обусловило терминологизацию лексем *перестроечный, перестройщик*, а также возникновение новых производных прилагательных: *антиперестроечный, доперестроечный.* Подобным образом произошла актуализация и переосмысление других лексем. Ср.: *разрядка* – действие по глаголу разрядить – «вынуть заряд из оружия, лишить электрического заряда» и *разрядка* – «ослабление военно-политической напряженности в отношениях между странами и государствами»; *ускорение* – действие по глаголу ускорить – «сделать более скорым» быстрым» и *ускорение* – «убыстрение темпов производства, средств производства с целью подъема экономики общества»; *гласность* – «известность, общеизвестность чего-нибудь, оглашение, огласка» и *гласность* – «одна из черт подлинной демократии, открытая и полная информация о любой общественно значимой деятельности и возможность ее свободного и широкого обсуждения»; *застой* – «отсутствие развития, остановка в какой-либо области жизни, деятельности» и *застой* – «негативная характеристика определенного периода в жизни страны, которому присущи спад в развитии, деградация социально-политического уклада» и т. д. (данные из [12]).

Однако, если вначале эти семантические неологизмы имели положительную коннотацию, то уже к началу 90-х годов XX в. они приобретают негативную оценку, так как прежняя экономическая система оказалась не перестроенной, а практически полностью разрушенной. Общество вошло в состояние глубокого кризиса, упадка во всех сферах жизни. Слово «перестройка» как общественно-политический термин начинает употребляться в ироническом плане как нечто бессмысленное, пустое: «Обмороки, а то и смерти в очередях становятся явлением обыденным и повсеместным. Таким финалом для некоторых наших соотечественников заканчивается перестройка» («Советская Россия». 3 янв. 1992); «Генеральный прораб перестройки Горбачев пытался доказать, что перестройка была необходима... Может быть, тут и есть доля правды, все мы в 1985 году стремились быть прорабами, мастерами, на крайний случай ефрейторами перестройки. Но неужели же среди нас не было тогда людей, способных предугадать, что уже через пять лет мы устроим из нашего Союза такой бардак, которого и свет не видывал?» («Советская Россия». 18 янв. 1992).

Аналогична судьба других терминов перестройки. Все они приобрели особый эмо-

ционально-отрицательный облик со стороны социума, произошло изменение их модально-семантического облика. Их прежний смысл отторгнут» самой действительностью. На фоне разорения страны они стали употребляться в сугубо ироническом, фельетонном ракурсе. Ср.: «Потерпев фиаско при реализации программы «Перестройка и ускорение», наши экономисты решили поставить уже не на тех, кто производит, а на тех, кто распределяет и перераспределяет» («Советская Россия». 14 янв. 1992); «Вот уже семь лет мы живем под неизменным руководящим лозунгом: «Иного не дано!» Не было альтернативы ускорению, перестройке, новому мышлению, демократическому социализму... теперь нет альтернативы либерализации цен» («Советская Россия». 3 янв. 1992).

Таким образом, рассматриваемые политические термины в течение короткого отрезка времени подверглись семантической трансформации. Наряду с изменением эмоционально-оценочного отношения к обозначаемым реалиям (замена семы мелиоративной оценки на пейоративную) исчезла сема «в интересах обновления социализма».

Г.И. Ольшанский относит лексему «перестройка» к референтам, которые «по своим основным и второстепенным признакам являются уникальными, присущим» только данной культуре» [10, с. 15]. Ср.: «Перестройка и гласность – это сейчас самые известные в мире слова. Очень удачные слова. Они не переводятся ни на испанский, ни на французский, ни на английский языки. “Гласность” и “перестройка” произносят по-русски во всем мире» («Правда». 16 июля 1987). Однако в последние годы наблюдается тенденция перехода данных лексем на периферию языка. Уже в конце XX в. В.Г. Костомаров писал: «Трудно угадать, выживут ли они действительно как явления лексикона; в повседневном обиходе они уже кажутся устарелыми, скомпрометированными и в обиход нового поколения могут, видимо, войти лишь как окрашенные принадлежности прошедшей эпохи» [6, с. 116]. Что касается прежних, нетерминологических значений данных лексических единиц, то они продолжают оставаться в активном употреблении. По мнению И.А. Стернина, в данных лексемах происходит «реструктурация смысловой структуры слова», т. е. изменение соотношения между отдельными значениями в их структуре, в результате чего «центральные для смысловой структуры слов во второй половине 80-х гг. XX века значения словообразовательного гнезда «перестройка», а также других слов, входящих в «язык перестройки», уходят на дальнюю периферию смысловой структуры слова» [11, с. 39].

Таким образом, слово «перестройка» за относительно небольшой исторический период – конец XX-начало XXI вв. – проделало путь от культурно-языкового семантического неологизма к историзму, поменяло коннотацию с положительной на отрицательную.

Литература

1. Большой толковый словарь русского языка / Гл. ред. С. А. Кузнецов. СПб., 1998.
2. Вариченко Г.В. Новая жизнь старых слов // Русский язык в школе. 1990. № 3.
3. Говердовская Е.В. Новые существительные в лексике современного русского литературного языка // Русский язык в школе. 1992. № 3–4.
4. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4-х т. М., 1989–1991.
5. Костомаров В.Г. Перестройка и русский язык // Русская речь. 1987. № 6.
6. Костомаров В.Г. Языковой вкус эпохи. Из наблюдений над речевой практикой масс-медиа. М., 1994.
7. Максимов В.И. и др. Словарь перестройки: (1985–1992). СПб., 1992.
8. Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. М., 1997.
9. Попов Р.Н. Новые слова на газетной полосе // Русский язык в школе. 1993. № 1.
10. Ольшанский И.Г. Лексика, фразеология, текст: лингвокультурологические компоненты // Язык и культура. Сборник обзоров. М., 1999.

11. Стернин И.А. Общественные процессы и развитие современного русского языка. Очерк изменений в русском языке конца XX века. Воронеж, 1997.
12. Толковый словарь русского языка конца XX века. Языковые изменения / Под ред. Г.И. Скляревской. СПб., 1998.
13. Эмирова А.М. Фразеология перестройки: тематика и семантика // Русский язык в школе. 1990. № 3.

ЛИНГВОКУЛЬТУРНАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА АМЕРИКАНСКОГО СУДА И СУДОПРОИЗВОДСТВА НАЧАЛА XX ВЕКА

Тагиева Н.И., Тагиева Н.В.
Кубанский госуниверситет,
Академия маркетинга и социально-информативных технологий
Краснодар, Россия

В статье рассматриваются основные концепты судопроизводства, представленные в произведениях Т. Драйзера «Финансист», «Титан», «Стоик», «Американская трагедия», выявляется их лингвокультурная характеристика.

Ключевые слова: *Т. Драйзер, суд, судопроизводство, концепты юридической сферы.*

Изучая язык художественного произведения, менталитет писателя, лингвист получает возможность исследовать уникальный художественный мир, который признаётся в современной филологии важнейшей категорией и характеризуется как «система всех образов и мотивов, присутствующих в данном тексте» [1, т. II, с. 416].

Уникальность языка произведений Т. Драйзера обусловлена реальным жизненным материалом, на котором они основаны. Америка времен Драйзера находилась на переломе эпох и общественного сознания.

Произведения Т. Драйзера дают представление о картине мира, сложившейся в его художественном сознании, и, соответственно, в художественном сознании американцев.

В романах Т. Драйзера «Американская трагедия» (AT), «Финансист» (F), «Титан» (T), «Стоик» (C) концепты юридической сферы, охватывающие неодушевленные предметы (закон, право, суд и т. п.), зачастую по способу воздействия синонимизируются, идентифицируются с одушевленными активными деятелями. Подобное неразличение наблюдается и в русском языке, поскольку юрист действует от имени закона и является его выразителем, «озвучивает закон».

Самая главная характеристика суда – признание его власти, силы. Поэтому авторитет суда создается, в первую очередь, требованием уважения. Оно вошло в ритуал судебной процедуры: «... a resounding whack, whack, from somewhere. And then a voice: “Order in the court! His Honor, the Court! Everybody please rise!” And as suddenly the whispering and stirring audience growing completely silent» (AT). – «… где-то раздались два громких удара и затем возглас: “К порядку! Суд идет! Прошу встать!” И разом шепот и движение в зале сменились глубокой тишиной» (AT). «His Honor the Cort, hat off. Everybody please rise» (F). – «Суд идет – обнажить головы! Прошу всех встать!» (Ф).

Любое нарушение правил приличного поведения может негативно повлиять на ход заседания; оно моментально замечается законниками и жестко пресекается: «Gentlemen! Gentlemen! You are both in contempt of court, both of you! You will apologize to the court and to each other, or I`ll declare a mis-trial and commit you both for ten days and fine you five hundred dollars

each» (AT). – «− Джентльмены! Вы оба проявляете неуважение к суду! Немедленно извинитесь перед судом и друг перед другом, иначе я объявлю процесс недействительным, подвергну вас десятидневному аресту и оштрафую на пятьсот долларов каждого» (AT). «This is a court of law, not a bar-room. It is not becoming to a court of law. I will not caution either of you again» (F). – «Вы в суде, а не в пивной! Ваше недопустимое поведение оскорбляет суд. Я вас предупреждаю в последний раз» (Ф). «But if the law in to be respected its decisions can never be altered except for reasons that in themselves are full of legal merit» (AT). – «Но если мы хотим, чтобы люди уважали закон, мы не должны менять основанные на нем решения, не имея на то законных же оснований» (AT).

Если нет уважения к суду, его решения не выполняются, а это подрывает устои любого государства, ибо ведет к произволу и безответственности людей за свои поступки. Вторая причина – выполнение судом карательной функции. Это даёт обществу надежду на то, что зло должно быть наказано. Поэтому еще одно необходимое свойство суда, должное быть в глазах общества, – его прочность, незыблемость: «For, frowning directly before him, like a huge and basalt headland above a troubled and angry sea, was the trial itself» (AT). – «Ибо перед ним, подобно огромной базальтовой скале над бурным разгневанным морем, стоял суд» (AT).

Однако эти качества – внешняя сторона; это то, что должно быть. Драйзер же задаётся вопросом: а что на самом деле? Может ли суд поистине вызывать требуемое уважение? И, судя по всему, отвечает на этот вопрос отрицательно.

В судах по большей части царит скука, существует множество непонятных обывателю процедурных формальностей: «It`ll be just as long and dull this afternoon» (AT). – «− После перерыва всё будет также длинно и скучно» (AT). − «And then five entire days consumed by Mason and Belknap in selecting a jury» (AT). – «Пять долгих дней потратили Мейсон и Белнеп на подбор присяжных» (AT). «During the long and tedious arrangement of the day`s docket and while the various minor motions of lawyers were being considered ...» (F). – «Покуда тянулась длинная и нудная процедура подготовки дел к слушанию и разбирались разные мелкие ходатайства адвокатов…» (Ф 358).

Среди крайне неприятных явлений – судебные проволочки, длительность которых также находится в руках суда: «He might, as Steger pointed out to him, string out these bankruptcy proceedings for years, tiring out one creditor and another ...» (F). – «Он мог бы, как объяснил ему [адвокат] Стеджер, годами тянуть исковые тяжбы, возникшие в связи с его банкротством, выматывая душу из кредиторов…» (Ф). «And while the estate had now been in the course of probation for two years in Chicago, no more had been made to settle affairs in New York» (S). – «Два года чикагский суд тянул и медлил, прежде чем утвердить завещание Каупервуда, а тем временем в Нью-Йорке не делалось ровно ничего, чтобы хоть как-то уладить дела» (C). «The hearing was adjourned for three weeks» (S). – «Выслушав Эйлин, судья отложил разбор дела на три недели» (C). «And now there were endless delays, courts, claims to be satisfied, and decisions to be made» (S). – «И вот потянулась бесконечная судебная волокита: иски следовали за исками и решения за решениями» (C).

Описывая невыносимость и никчёмность судебных проволочек, Драйзер поднимается до формы трагического эпоса, что выражается даже в структуре построения речи, в выборе параллельных синтаксических конструкций:

«Hence action was postponed indefinitely to give attorneys for both sides opportunity to reach an agreement.

More delay! Delay! Delay!

Corporations! Corporations! Corporations!

Decisions! Decisions! Decisions!

Courts! Courts! Courts!

Until, in fact, five years had passed» (S). –

«Решение дела было отложено на неопределенно долгое время, чтобы адвокаты обеих сторон имели возможность договориться.

И снова отсрочки! Отсрочки! Отсрочки!

Иски корпораций! Иски! Иски!

И решения! Решения! Решения!

И суды! Суды! Суды!

Так прошло пять лет…» (С).

Еще более страшная вещь – требование больших денег для судопроизводства. Требование это отнюдь не избирательно и распространяется как на имущих, так и на малоимущих, на правых и виновных: «He gestured toward his dead child. "I have no money to help prosecute a scoundrel like that. But I will work. I will sell my farm"» (AT). – «Тайтус указал на лицо мертвой дочери. − У меня нет денег, чтобы судиться с таким негодяем, но я буду работать… Я продам ферму…» (AT).

Чтобы добиться справедливости через суд, человек зачастую готов пойти даже на самые крайние меры. Это становится питательной почвой для жестокости, алчности юристов: «Five years of wandering through the endless wilderness of law, lawyers, corporations, courts, and judges had left Aileen with the painful realization that at the end of whatever steps she took in any direction, there was nothing» (S). – «Пять лет скиталась Эйлин по джунглям закона; суды и судьи, адвокаты и корпорации предъявляли своей жертве все новые и новые иски и претензии, и, наконец, ею овладело чувство мучительной безнадежности: что ни делай, куда ни кинься, все заранее обречено на провал» (С).

Эти пороки являются апофеозом трилогии о баснословно разбогатевшем финансисте Фрэнке Каупервуде, после смерти которого всё его многомиллионное наследство ушло на покрытие судебных издержек, оплату закладных, долговых обязательств и т. п.

«Too many legal vultures descended on the estate right after Frank`s death. They came from everywhere, with their claims and counterclaims, foreclosure papers, and even legal disputes over the choice of executors. Four and a half million dollars worth of bonds were declared worthless. Bills for interest on mortgages, legal expenses of all kinds, always mounting against the estate, until finally it devindled to a tenth of what it had been originally ... after he (Frank) was gone, his fortune, through the legal connivance of many people, had shrunk to almost nothing» (S). – «Слишком много стервятников набросилось под прикрытием закона на состояние Фрэнка после его смерти. Со всех сторон посыпались встречные иски, требования об отказе в праве выкупа закладных; даже состав душеприказчиков и тот был опротестован. Большое количество акций – на четыре с половиной миллиона долларов – было признано обесцененными. Пришлось выплачивать проценты по закладным, покрывать всевозможные судебные издержки, росли горы счетов, и в конце концов от громадного состояния уцелела едва десятая часть. …Когда Фрэнк умер, от его богатства при попустительстве господ законников осталось одно воспоминание» (С).

Вдова, которая могла получить через четыре года после смерти мужа наследство в 11,5 миллионов долларов, оказалась в таком плачевном положении: «The law and the corporations and the executors, like wolves, were constantly on her trail, and finally they had caught up with her to the place where she now had to move out of her own home in order that it could be auctioned off to strangers» (S). – «Закон, корпорации, судебные исполнители, словно стая голодных волков, преследовали ее по пятам, пока не загнали в угол, - и вот ей пришлось расстаться с собственным домом: его продадут с молотка, в нем поселятся чужие люди» (С).

Алчность законников, безнравственность и несовершенство судопроизводства допускают неприкрытый ничем и никем не наказуемый обман: «And their lawyers, without the knowledge of Aileen or her lawyers, woeked out a plan with Jamieson and Frank Cowperwood,

Jr., whereby an auction was held and this gallery, along with the pictures in it, wasw sold» (S). – «Адвокаты общества без ведома Эйлин и ее поверенных, договорились с Джемисоном и Фрэнком Каупервудом-младшим и продали с аукциона всю пристройку вместе с находившимися в ней картинами» (С).

Двойная мораль человеческого закона не опирается на законы Высшего суда, поэтому развращает и разлагает изнутри его служителей, предоставляя им неограниченную власть: «He would take Clyde and, although the law specifically guaranteed accused persons against compulsions, compel him to retrace the scenes of his crime» (AT). – «Правда, закон охраняет обвиняемых от какого-либо принуждения, но он все же заставит Клайда вновь пройти шаг за шагом все стадии преступления» (AT).

Такое развращение порождает двурушничество, неповиновение закону со стороны самого суда. Складывается двойная мораль – одна для себя, другая для публики. Она обязана выполнять правовые законы, а представители суда могут их нарушать: над ними суда нет.

«However, Judge Severing, refusing to remove Jamieson as executor, remarked: "On the question of the widow`s award, an executor who would charge a percentage for the collection of her award, in addition to his fee from the whole estate, and who would be so forgetful of his duties, ought to be removed, it is true. But it is doubtful if I have the power to remove for that cause alone. Whereupon Aileen started plans for an appeal to the Supreme Court"» (S). – «Судья Северинг отказался отстранить Джемисона от обязанностей душеприказчика, однако счел необходимым заявить: − Разумеется, если душеприказчик, получивший за выполнение своих обязанностей определенную долю состояния покойного, требует еще с вдовы выплаты процентов за оформление завещанного ей наследства, хотя это его прямой долг, − его следовало бы отстранить от обязанностей душеприказчика. Но сомнительно, имею ли я право отстранить его только на этом основании. После этого Эйлин стала подумывать о том, чтобы передать дело в Верховный суд» (С).

Особого внимания заслуживает следующий контекст:

«And those once ascertained to center upon such a defense as would most honestly tend to establish only such facts as were honestly favorable to Clyde – i short, in no way, either by legal chicane or casuistry or trickery of any kind, to seek to establish a false innocence nd so defeat the ends of justice» (AT). – «А потом нужно будет позаботиться о такой защите, которая добросовестно стремилась бы установить все факты, действительно благоприятные для Клайда, − но только факты: короче говоря, никаких юридических хитростей, казуистики или плутовства в какой-либо форме, никаких попыток объявить невинным виновного и обмануть правосудие» (AT).

Напрашивается вывод о том, что уловки и недобросовестная защита – привычное и широко распространенное явление для юриспруденции, так как о добросовестной защите нужно беспокоиться отдельно. Очевидно, что юридические хитрости, казуистика, плутовство стали стереотипами для американского сознания.

Юрисдикция Америки конца XIX – начала XX вв. – это бесчеловечность, самоуправство, произвол, нарушение установленных правил: «The Court appointed one William H. Cunningham as reciever in connection with this suit, and this receiver, although Aileen was ill of pneumonia at the time, proceeded to place guards on duty at the Fifth Avenue property, and three days later arranged for a three-day auction of pictures, rugs, and tapestries to meet the claim... They roamed over the premises, to the great prejudice of orderly management of the household, and in defiance of the right of possession and occupancy. Charles Day, one of Aileen`s lawyers, submitted to the court that the proceeding was one of the worst pieces of judicial tyranny ever attempted in this country; that it was purely a conspiracy to get into the house by illegal means...» (S). – «Суд назначил судебным исполнителем некоего Уильяма Каннинг-

хема, и сей муж, невзирая на то, что Эйлин только что слегла в постель с воспалением легких, расставил охрану вокруг дворца Каупервуда на Пятой авеню, а через три дня решил устроить трехдневный аукцион для распродажи картин, ковров и гобеленов, чтобы уплатить по иску… Агенты из охраны шныряли по дому, внося повсюду беспорядок и нарушая право неприкосновенности имущества и жилища. Чарльз Дэй, один из адвокатов Эйлин, тотчас обжаловал решение суда, заявив, что разбор этого дела – худший пример судебного произвола, когда-либо имевшего место в Америке: это самый настоящий заговор с целью проникнуть в дом противозаконным путем…» (С).

Сила и власть суда беспредельны, бороться с ними бесполезно: «He was under the impression that an attempt was going to be made to convict him whether the facts warranted it or not» (F). – «Он не сомневался, что суд, о чем бы ни свидетельствовали факты, сделает все возможное для вынесения ему обвинительного приговора» (Ф).

Возможно, что добиться справедливости может лишь представитель того же клана юристов, любому другому человеку это сделать трудно, а подчас и вовсе невозможно. Причем Драйзер подводит читателя к выводу о том, что власть суда выше всемогущей сласти денег: «And opposed to these, a legally uninformed widow, whose total supply of money, left her by her dead husband, was being used in defence of her complicated rights» (S). – «И всё это обрушилось на вдову, ничего не смыслившую в юриспруденции и тратившую все деньги, оставленные покойным мужем, на защиту своих прав, которые оказалось так трудно отстоять» (С).

Фальшь и продажность, алчность и двуличие – вот, по Драйзеру, истинный «двигатель прогресса» Америки конца XIX – начала XX вв.: «And the sanctity of the law is raised like a great banner by which the pride of the incumbent is strengthened» (F). – «А святость закона между тем вознесена, подобно стягу, во славу властей предержащих» (Ф).

Отметим, что почти все контексты произведений Т. Драйзера с описанием служителей Фемиды, отношений между ними и другими людьми оценочны, содержат или явную негативную окраску, или имплицитную оценку их автором, что выражается в употреблении стилистически сниженных слов и ироничных замечаний для характеристики их внешности, жестов, слов, поступков.

Литература

1. Гаспаров М.Л. Избранные труды. М., 1997.

СОЧЕТАЕМОСТНЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ ПРИЛАГАТЕЛЬНЫХ С ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНО-ОЦЕНОЧНОЙ СЕМАНТИКОЙ

Ткаченко М.С.
Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия

В статье рассматриваются прилагательные с экзистенциально-оценочной семантикой и их сочетаемостные возможности, обусловленные спецификой ментальных стереотипов.

Ключевые слова: *семантика, критериальная оценочность, экзистенциальная оценочность, ментальные стереотипы.*

Оценочность, будучи явлением ментального характера, широко и многоаспектно представлена в речи. Оценивать те или иные предметы, процессы или явления – значит оперировать некими критериями, или ментальными стереотипами. Последние, таким образом,

предшествуют мыслительным операциям оценки и представляют собой некий фон, который постоянно формируется и меняется. Однако задача исследователя не только в том, чтобы видеть многообразие явлений и способы их выражения, но, главным образом, понимать его причины.

Поиском критериев оценки и их трактовке посвящена обширная научная литература. Достаточно упомянуть о работах Л.А. Зеленова [5], Е.М. Вольф [4], Н.Д. Арутюновой [1], В.М. Богуславского [2]. В отечественной литературе эту проблему обозначил еще Г.В. Белинский в статье «Критический взгляд на основы, значение и приемы современной критики искусства». Уже тогда известный критик указал на необходимость выработки методологии оценки произведений искусства в противовес оценкам субъективного характера (хорошо/плохо).

Однако противоречивость высказанных и высказываемых исследователями мнений о сущности и типах оценки говорит о сложности проблемы. Представляется наиболее разумным использовать индуктивный метод, что в нашем случае означает работу с речевым материалом, а лишь затем обобщение.

С.О. Малевинский предлагает основания оценки разделить на объективные и субъективные [6, с. 86]. Эта классификация, на наш взгляд, является условной, потому что человеку свойственно относить к сфере объективной действительности то, что на самом деле является широко распространенным, обычным в его деятельности. Поэтому говорить об объективных оценках в строгом смысле слова нельзя. Однако эта классификация является справедливой в том случае, если мы имеем в виду оценки общепринятые, а потому не зависящие от отдельного человека.

К числу критериальных оценок В.М. Богуславский отнес экзистенциальные [2, с. 16]. Однако исследователь, верно обозначив данное явление, сузил его границы, а именно ограничился основаниями полноты представленности в предмете деталей и их количественных показателей. На наш взгляд, ближе к истине С.О. Малевинский и С.А. Ахмадзаи, которые под экзистенциальными оценками предложили понимать такой тип оценочности, суть которого состоит в соотнесении оцениваемого предмета со стереотипизированными признаками, которые присущи предметам данного класса и являются для него как бы постоянными и идентификационными [6, с. 88]. Иначе говоря, это оценка постоянных признаков, без которых то или иное явление или не существует, или не отождествляется с ему подобными.

Стереотипы экзистенциального характера могут выражаться лексемами *типичный/нетипичный.* В этом случае оценочность реализует семантику качества и отношения, которые мыслятся как свойственные большинству представителей какого-либо класса предметов. Семантика этих прилагательных, исходя из словарных дефиниций [3, с. 1324; 7, т. 4, с. 366] и контекстов, в которых они употребляются, отражает признаки предмета наиболее важные, наиболее существенные в коммуникативных контекстах: «*Это был* […] *типичный курортный городок, чистенький удобный, вымытый, с множеством маленьких магазинчиков*» (Ю. Бондарев); «*в начале шестого часа приехал муж блондинки, господин лет сорока, с типичной наружностью учителя: с растрепанной бородой, брюнет, в золотых очках*» (А.И. Куприн).

Нетрудно заметить, что число этих признаков бывает неодинаковым (и не всегда ожидаемым), что, видимо, зависит также от авторского замысла и содержит дополнительную смысловую нагрузку: «*У фельетониста была типично литераторская внешность: длинные до плеч пушистые волосы, козлиная борода, бледное лицо с тонкими чертами*» (Н.С. Лесков).

Оценка экзистенциального характера может быть как общей, так и аспектуальной. Последняя проявляется часто при характеристике людей с точки зрения их этнической, профессиональной принадлежности, а также внешности: «*типичный немец, типичный банкир*».

«*Среднего роста, статный, широкоплечий, Изварин был типичным казаком*» (М. Шолохов); «*Это был типичный морской волк, худой, краснолицый, с орлиным профилем*» (С. Довлатов); «*Это был типичный российский сиделец, вороватый и льстивый, нахальный и умеющий вовремя принизиться*» (*Д.* Мамин-Сибиряк).

Следует заметить, что далеко не все словарные значения прилагательного *типичный* реализуют оценочную семантику. К примеру, выражения *типичная грубость* или *типичная лень* указывают скорее на степень проявления признака, чем на меру соответствия какому-то стереотипу. То же можно сказать и о словосочетаниях *типичный обман, типичный грипп, типичный лодырь,* которые имеют значение *явный (очевидный) обман, явный грипп, настоящий лодырь*.

Прилагательное *настоящий* в экзистенциально-оценочном употреблении реализует семантику полного соответствия предмета его понятийному содержанию: *настоящий шторм, настоящий ливень.* Семантический признак неподдельности появляется, когда эти лексемы сочетаются с именами предметных классов: *настоящее золото, настоящая слоновая кость, настоящий бриллиант*, *настоящий жемчуг*.

Экзистенциально-оценочные смыслы у лексемы *настоящий* фиксируются при использовании этого слова в значении *соответствующий определенным требованиям, представляющий собой лучший образец, идеал* [3, с. 602]: *настоящий поэт, настоящий офицер. «Дан – настоящий ученый. Он никогда не пойдет против своих убеждений*» (*Д.* Гранин); «*Настоящий артист переступает через все мелкие ущербы вкуса и стиля, то есть через самолюбие*» (В. Аксенов). Нет сомнений в том, что говорящий в этих случаях оперирует устоявшимися стереотипами о поэте, офицере или ученом.

Интересно отметить, что прилагательное *настоящий* иногда указывает не на признаки, которые предусмотрены содержанием логического понятия, а на высокую степень проявления этих или других признаков: *настоящая зима, настоящее горе, настоящая учеба.* А вот о *настоящем мужчине* или о *настоящей женщине* и о том, какие качества соответствуют этим идеализированным представлениям, стоит поразмыслить отдельно. Последние, как кажется, наиболее специфичны, поскольку затрагивают представления об образцовости, которые сильно отличаются у людей различных возрастных и этнических групп.

К числу прилагательных, выражающих значение типичности объекта, мы отнесли также прилагательные *истинный и классический*. Первое, имея значение неподдельности, как и *настоящий*, сочетается лишь с обозначениями лиц или абстрактными понятиями: *истинный автор изобретения, истинное лицо, истинный возраст*. Однако в данных контекстах оценки нет, поскольку соответствие чему-либо определяется не ментальным стереотипом, а внешним по отношению к субъекту соответствием (или несоответствием) положению дел. Кроме того, эта лексема часто выражает представление о должном, образцовом: *истинное искусство*, *истинный ученый*. Экзистенциально-оценочное значение появляется в словосочетаниях типа *истинный ариец, истинный друг, истинный гуманист, истинный патриот, истинное раскаяние.* Здесь уже усматривается значение типичности, соответствие какому-то стереотипу: «*Он уже входил в мой номер – все такой же стройный, сухощавый, корректный, истинный петербуржец*» (В. Катаев).

Важно отметить, что экзистенциально-оценочная семантика у этого слова проявляется часто лишь в сочетании с именами личной семантики (*истинный Бог, истинный свидетель).* Следует указать на невозможность сочетания слов *зима, шторм, град* с прилагательным *истинный*, тогда как выражения *настоящая буря, настоящий град* выглядят вполне естественно.

Прилагательное *классический*, сочетаясь с одушевленными и неодушевленными существительными, реализует наибольшие возможности лексической сочетаемости: *классический учебник, классический пейзаж для зимы, классический промышленный город*, *классический футбол,*

классическая красота. Однако от упомянутых выше прилагательных оно отличается тем, что выражает значение такой полноты признаков, которая «нейтрализует» семантику «выделительности»: «*Это классический полноприводник, на котором в любой ситуации чувствуешь себя уверенно*» (С. Воскресенский); «*Классический бандитизм никуда не делся*» (Е. Левшин).

К числу прилагательных с экзистенциально-оценочным значением относятся также *банальный* и *тривиальный*. В отличие от рассмотренных выше эти лексемы могут использоваться для оценки меры оригинальности, новизны какого-либо явления. Сочетаемостные возможности зачастую (по данным словарей) ограничены кругом слов с абстрактным значением, а именно понятиями, обозначающими ментальные феномены и продукты мыслительной деятельности человека: *банальная истина, мысль, идея, сравнение, шутка, банальный вопрос, тривиальная пьеса, речь*. Однако в речи эти прилагательные нередко сочетаются с существительными, обозначающими лиц: «*Нет, мой родитель – банальный вор*» (Д. Донцова); «*Он, тривиальный и тертый советский литературовед*» (Э. Герштейн); а также предметы и события: «*Это не был банальный кабинет, но комната, уставленная дорогими копиями с великих мастеров*» (А. Белый); «*Случай тривиальный – Барсуков заболел*» (Е. и В. Гордеевы).

Таким образом, мы видим, что прилагательные *типичный/нетипичный, настоящий, истинный, классический, банальный и тривиальный* отражают разные аспекты экзистенциально-оценочной семантики, которая во многих случаях и обусловливает особенности лексической сочетаемости. На наш взгляд, именно оценочный аспект, который нужно изучать путем наблюдения за сочетаемостными возможностями, поможет провести грани между синонимами с едва уловимыми смысловыми различиями, а также выявлять концептуальные смыслы, которые выходят за рамки понятийного содержания и бывают обусловлены ментальными стереотипами или авторским замыслом.

Литература

1. Арутюнова Н.Д. Типы языковых значений. Оценка. Событие. Факт. М.: Наука, 1988.
2. Богуславский В.М. Типология значений образных средств оценки внешности человека: автореф. дис. … д-ра филол. наук. М., 1995.
3. Большой толковый словарь русского языкат / сост. и гл. ред. С.А. Кузнецов. СПб.: Норинт, 1998.
4. Вольф Е.М. Функциональная семантика оценки. М.: Наука, 1985.
5. Зеленов Л. А. Процесс эстетического отражения. М.: Искусство, 1969.
6. Малевинский С.О., Ахмадзаи С.А. Критериальная оценочность в русской речи. Краснодар: КубГУ, 2016.
7. Словарь русского языка: в 4 т. / под ред. А.П. Евгеньевой. 2-е изд. М.: Русский язык, 1981–1984.

ЯЗЫК ЭКОНОМИКИ ПЕРИОДА ГЛОБАЛИЗАЦИИ: СЕМИОТИКО-ДЕРИВАЦИОННЫЙ АСПЕКТ

Тлехатук С.Р.
Адыгейский государственный университет
Майкоп, Россия

Статья посвящена актуальной проблеме выявления семиотических, когнитивных, прагматических, терминологических и деривационных особенностей формирования и эволюции языка экономики в период глобализации. Рассматривается его терминологическая специфика и роль в репрезентации русской экономической картины мира.

Ключевые слова: *язык экономики, экономическая картина мира, глобализация, термин, метафора, семиотика цвета.*

Мир сегодня живёт в эпоху глобализации, под которой чаще всего понимается «ставший возможным в результате инвестиций на финансовых рынках процесс международного масштаба, когда, например, инвесторы одной страны могут купить ценные бумаги непосредственно у брокеров другой страны, не прибегая к посредникам» [4, с. 219].

По нашим наблюдениям, экономический язык в эпоху глобализации приобретает всё большую актуальность как язык, средствами которого формируются не только экономический, но и политический, рекламный, медийный, налоговый, газетно-журнальный, академический и многие другие дискурсы. Это во многом обусловлено тем, что *экономика* в широком значении представляет собой когнитивно взаимосвязанную интегративную совокупность следующих элементов: 1) производственных отношений конкретной стадии эволюции производительных сил социума; 2) основного способа производства и 3) в целом – народного хозяйства той или иной страны или его части (существует экономика транспорта; экономика промышленности; сельского хозяйства; науки и образования; медицины и культуры и т. д.).

Кардинальная смена основ и статуса экономики России с плановой на рыночную сопровождалась и сопровождается в настоящее время экспансией англоязычных заимствований, отражающих денотативное пространство рыночного типа ведения хозяйства, всей экономической системы социума. Отсутствие тех или иных «рыночных» денотатов в российском семиотическом и реальном пространстве обусловило тот факт, что английские рыночно-терминологические номинации, заимствуемые русским языком, претерпевали и претерпевают в эпоху глобализации определённые семантические и семиотические изменения, модификации, связанные с лексико-семантическими закономерностями и особенностями механизмов вербализации именно русского языка. В связи с отсутствием в российских толковых и терминологических словарях многих рыночно-экономических терминов периода глобализации при переводе новых рыночных экономических номинаций главным механизмом их вербализации выступает **метафоризация**.

Как отмечают исследователи, метафора являет собой вербализованный инструмент трансляции результатов познания в языковой феномен. Считается, что в широком значении метафорой «может быть назван любой способ косвенного выражения мысли» [1, с. 296–297]. В языке экономики метафора играет важнейшую роль в репрезентации рыночно-экономических реалий и терминов. Это во многом объясняется тем, что сами процессы мышления и интерпретации сознанием человека окружающего мира метафоричны, метафоризация представляет собой один из ведущих когнитивных механизмов мышления. В экономический дискурс экономическая метафорическая модель включается посредством «ограниченного количества репрезентантов и включает в свёрнутом виде потенциально бесконечное число компонентов» [3, с. 43].

Е.О. Опарина считает, что следует определять *концептуальной* ту метафору, которая обозначает непредметные сущности в таких подсистемах языка, «где установка на образность не является ведущей (язык науки, политический дискурс), т.е. создающей концепты – вербализованные понятия» [5, с. 191]. Такая позиция правомерна по отношению к языку экономики, особенно в эпоху глобализации.

Экономическая картина мира формируется совокупностью тех понятийных и вербально-семиотических конструктов, которые отражают всю информацию и денотативное пространство, связанные с экономикой как основой функционирования и сохранения лю-

бого государства. В зависимости от типа экономического устройства выделяются два главных типа экономики: плановая и рыночная. Язык экономики периода глобализации отражает и формирует рыночно-экономическую картину мира, лексической и терминологической базой которой выступают англо-американские заимствования, вошедшие в русский национальный язык и ставшие его составной частью. Вместе с заимствованными языковыми единицами в русскую лингвокультуру вошли и такие новые рыночно-экономические понятия, у которых до сих пор нет адекватного русского эквивалента. Метафоризация как универсальный когнитивный механизм обусловила возможность создания в таких случаях так называемых метафорических терминов рыночной экономики, которые были включены в различные словари экономических терминов, то есть стали языковой реальностью сферы фиксации терминов. Характерной особенностью таких языковых единиц является употребление их в кавычках, которые в этом случае выступают своеобразными графическими маркёрами их метафоричности.

Так, например, путём переноса признаков по смежности, по ассоциации и по сходству в языке экономики созданы многие специальные единицы, ставшие экономическими терминами, профессионализмами и профессиональными жаргонизмами: «**Дно**» – самый низкий **уровень** деловой активности в экономическом цикле; «**Ловушка нищеты**» – ситуация, когда повышение доходов семьи с низкими доходами влечет за собой утрату льгот, предоставляемых государством, либо рост налогов, что практически «съедает» повышение дохода; «**Воздушный шар**» **–** выплачиваемая время от времени **крупная сумма** для погашения долга; «**Китайская стена**» **– мероприятия**, проводимые брокерской фирмой с целью предотвратить передачу конфиденциальной информации (жарг.); «**Ломаные ноги**» («стрэддл») **– стратегия** дилеров в торговле опционами или фьючерсами, предполагающая одновременно покупку опционов типа пут и коли; наибольшая прибыль – когда курс соответствующей ценной бумаги весьма изменчив и другие; все примеры взяты из [4].

Как показывает анализ лексикографических источников, при формировании метафорических терминов языка экономики используются самые различные коды: соматический; орнитологический; культурологический; «животный мир»; «растительный мир»; кулинарный; хроматический/цветовой; зооморфный, ольфакторный (запах); военный и др. Наиболее востребованы в современном языке экономики метафорические единицы лингвокультурного кода «животный мир» и хроматический/цветовой код культуры.

Мир фауны, животный мир наиболее близок человеку с точки зрения антропоцентрического осмысления окружающей действительности. Чтобы выжить в сложных процессах цивилизационного развития, человеку приходилось очень тесно общаться с животными, одомашнивать их или же бороться с ними путём охоты, истребления, уничтожения и т. п. К образам животных – как домашних, так и диких – наиболее часто обращаются дериватологии и переводчики при создании «глобализационных» рыночно-экономических терминов, денотаты которых трудны для понимания и/или адаптации, например: «**Зебра**» **(Zebra)** – дисконтная **облигация** с нулевым купоном, накопленный доход по которой облагается налогом не в момент ее погашения, а ежегодно; «**Медведь**» **– спекулянт**, играющий на понижение, провоцирующий понижение цен на бирже путем продажи имеющихся у него на руках акций (или контрактов), с тем чтобы через определенное время приобрести их по более низкой цене; «**Бык**» − 1) **специалист**, маклер, играющий на повышение цен на бирже и в данный момент скупающий у своих контрагентов акции; 2) любой (спекулянт или хеджер), кто полагает, что цены возрастут; «**Заяц**» **– нелегальный** биржевой маклер, тайно, без разрешения биржевого комитета проникающий на биржу для совершения биржевых сделок; «**Дойная корова**» – любое предприятие, обеспечивающее постоянный приток наличных средств, и многие другие (все примеры взяты из [4]).

В рыночно-экономической картине мира широко представлена семиотика цвета. **Хроматический/цветовой код** также широко используется при деривации терминов в рыночно-экономической картине мира. Это обусловлено тем, что образование цветоименований, цветовых номинаций представляет собой сложный процесс, также определяемый антропоцентрическим механизмом эволюции языка и отражающий результаты познавательной деятельности человека. При лингвокультурном подходе к проблеме цветообозначений считается, что основную роль в формировании в национальном языке системы знаков-хроматизмов играют культурные факторы. Кроме того, определённое значение имеют этнолингвистические аспекты формирования цветообозначений, отражающие те или иные символьные ассоциации конкретного этноса, запечатлённые в языке.

В языке экономики термины-хроматизмы, обладающие значительным символьным потенциалом, наиболее часто сопряжены с понятием *денег* и *ценных бумаг* во всём многообразии и разнообразии их видов и типов, например: «**Вечнозелёный**» кредит»; «**Зеленый шантаж» (greenmail) – покупка** большого пакета акций компании, которые затем продаются этой же компании с надбавкой к рыночной цене в обмен на обещание не претендовать на контроль над компанией; «**Зеленая» оговорка** – специальная отметка на аккредитиве, оговаривающая условия выплаты по нему; «**Голубые фишки» – акции** компаний с хорошей и устойчивой репутацией на бирже и высокими доходами; «**Законы голубого неба**» – название **законов** в США, требующих регистрации ценных бумаг до того, как начнется торговля ими (жарг.); «**Золотые наручники» – тип контракта** с предоставлением специалисту крупных льгот (доля в капитале и т.д.), но при условии, что в случае увольнения он должен «выплатить» значительную часть таких льгот; «**Золотые пошлины» – таможенные пошлины**, применяющиеся некоторыми зарубежными странами с бумажноденежным обращением для сохранения фискального и протекционистского значения таможенного тарифа; «**Займы золотые**»; «**Белый рыцарь**»; «**Серый рыцарь**»; «**Чёрный рыцарь**»; **Валюта серебряная**; «**Серая волна**»; «**Красная» оговорка**; **Красное условие** и другие (все примеры взяты из [4]).

Результаты нашего исследования языка экономики в эпоху глобализации позволяют присоединиться к выводам Л.Ю. Буяновой о том, что «вербализация любой научной отрасли осуществляется посредством терминов различной семиотической природы, так как именно термин является тем семиотическим маркером, который максимально адекватно и в пределах своего понятийного поля эксплицирует и номинирует научное понятие, представляя его место в системе данной науки» [2, с. 75].

Литература

1. Арутюнова Н.Д. Метафора и дискурс // Теория метафоры. М., 1990. 499 с.
2. Буянова Л.Ю. Термин как универсальное средство понятийно-языковой концептуализации науки: когнитивно-прагматический аспект // Современная лингвистика: теория и практика: мат-лы X Южно-Российской науч.-практич. конф. Ч. 1. Краснодар: КВВАУЛ, 2010. С. 75–79.
3. Мишанкина Н.А. Метафорические модели лингвистического дискурса // Вестник ТГУ. Сер. Филология. 2009. № 324. С. 41–49.
4. Новый экономический словарь / под ред. А. Н. Азрилияна. М. : Ин-т новой экономики, 2009. 1087 с. (НЭС).
5. Опарина Е.О. Исследования метафоры в последней трети XX в. // Лингвистические исследования в конце XX в. М.: Наука, 2000. С. 186–204.

ПОНЯТИЕ «МЫШЛЕНИЕ» ПО ДАННЫМ СЛОВАРЕЙ

Тхакушинова Ж.Б.
Кубанский государственный аграрный университет
Краснодар, Россия

В статье сравниваются данные ряда толковых и специальных словарей русского языка с тем, чтобы установить их единство и различия относительно ударения и толкования лексемы «мышление».

Ключевые слова: *мышление, мысль, словарь.*

Понятие «мышление» относится к разряду тех, о которых каждый человек имеет представление. Но вместе с тем многие обладатели мышления затрудняются сформулировать, что же конкретно это слово обозначает, какие явления и процессы за ним кроются.

В таких случаях приходят на помощь словари, однако их анализ говорит об отсутствии единообразия в дефинициях.

Вначале обратимся к историческим данным.

В «Этимологическом словаре» М. Фасмера сказано: «Мы́шление. От мы́слить, мысль; -шл- происходит из праслав. -sli̯- [19]. Эти данные ничего не дают для понимания мышления как такового.

В «Словаре русского языка XI–XVII веков» приведены такие сведения: «Мысль. Мысль, мышление, разум, сознание. 1. Възлюбише га ба (Господа Бога) своего вьсъм срдцьмь своим, и вьсею дшею твоею, и вьсею мыслию твоею. Матф. 22:37. Остром. Еван. 1057 г. 2. Дума, помысел, идея. 1076 г. 3. Мнение, суждение, убеждение. XI в. 4. Недобрый замысел. XIII в., и т. д. Употреблялись термины: мышлю (мыслить); мышляй (измышление, воля, желание, намерение, XII в.)» [16]. Как видим, сведения здесь довольно скупые, определения краткие, односложные. Приравнивание мышления к убеждению и мнению суживает его суть.

Как ни удивительно, такое ключевое слово для всей человеческой цивилизации, как мышление, в ряде современных словарей конца XX – начала XX вв. вообще отсутствует. В частности, нет его в энциклопедии «Русский язык» (1997) [11], нет в «Кратком словаре когнитивных терминов» (1997) [5], хотя вся когнитивная наука зиждется на процессах мышления, нет в «Словаре культуры XX века» В.П. Руднева (1997) [10], хотя там есть разные виды логики, мифологическое сознание, аутистические мышление, дзэнское мышление, серийное мышление, мышление «как бы», мышление «на самом деле» и его «противоположный тип мышления, который называли hocus-pocus (манипуляционизм)» [10]. То есть разновидности мышления подпадают под определения, а первооснова – нет. Нет ни «мышления», ни «разума» в «Словаре иностранных слов и выражений (Энциклопедический справочник)» [13]. Хотя слово «разум» пришло в русский язык из греческого, а потому наличествовать в таком словаре должно. Понятие «мышление» также отсутствует в «Объяснительном русском орфографическом словаре-справочнике» среди 20 тысяч словарных статей, хотя там есть слово «мыслящий» [1, с. 243].

Теперь проанализируем данные тех словарей, в которых искомая лексема представлена.

Словари не единодушны ни в определении ударения в слове «мышление», ни в его сущностных характеристиках.

Так, в академическом «Словаре русского языка» (МАС) [15, с. 318] и в словаре С.И. Ожегова даются два варианта ударения как равноправные [8, с. 315]. В «Словаре трудностей РЯ» Д.Э. Розенталя и М.А. Теленковой также даны два варианта, но с приоритетом первого

из них: «мышлЕние и доп. мЫшление» [9, с. 346]. Т.Ф. Ефремова настаивает на единственном ударении: мЫшление, но в то же время ориентирует читателя и на иной вариант, указывая: «см. мышлЕние» [4]. В «Большом толковом словаре правильной русской речи» Л.И. Скворцова представлен единственный вариант ударения «мышлЕние», а форма мЫшление дается с пометами «устарелое и профессиональное» [12, с. 436]. Там же приводится такая историческая справка об ударении этого слова: «В Словаре Академии Российской (1793): мЫшление; в "Толковом словаре русского языка" под ред. Д.Н. Ушакова (1938): мЫшление и мышлЕние; в "Орфографическом словаре русского языка" под ред. Р.И. Аванесова (1997): мышлЕние и допустимо мЫшление». На основании этих данных можно сделать вывод о том, что первоначальным было ударение мЫшление, но с течением времени оно поменялось на мышлЕние, хотя далеко не все современные словари отражают это положение дел.

Определения мышления схожи, почти повторяют друг друга в словарях Д.Н. Ушакова, С.И. Ожегова, Малом академическом (МАС), Словаре С.А. Кузнецова. Приведем толкования из них.

«Толковый словарь русского языка» под редакцией Д.Н. Ушакова: «Мышление – способность рассуждать, мыслить, как свойство человека. Мышление и сознание – функции человеческого мозга. 2. Действие по глаг. мыслить в 1 знач. (книжн.). образами» [18].

Словарь русского языка С.И. Ожегова: «Мышление, -я и мЫшление, -я, ср. 1. см. мыслить. 2. Высшая ступень познания – процесс отражения объективной действительности в представлениях, суждениях, понятиях. Формы и законы, мышления» [8].

Академический «Словарь русского языка» под редакцией А.П. Евгеньевой (МАС): «Мышление – способность человека мыслить, рассуждать, делать умозаключения; особая ступень в процессе отражения сознанием объективной действительности» [15, т. II, с. 318].

«Большой толковый словарь русского языка» С.А. Кузнецова: «МЫШЛЕНИЕ, -я; ср. 1. Способность человека мыслить, рассуждать, делать умозаключения; особая ступень в процессе отражения сознанием объективной действительности. Научное м. Мозг - орган мышления. Развивать м. Абстрактное м. М. человека. Быстрота мышления. Изучать м. 2. к Мыслить (1 зн.). Процесс мышления. Образное м.» [6].

«Современный толковый словарь издательства "Большая Советская Энциклопедия"» говорит: «Мышление – высшая ступень человеческого познания. Позволяет получать знание о таких объектах, свойствах и отношениях реального мира, которые не могут быть непосредственно восприняты на чувственной ступени познания» [17].

В этих словарях отражены и переплетены такие свойства мышления, как динамичность, процессуальность мышления (действие, процесс) и статичность (ступень), в которой потенциально заложена возможность действия (способность, функция, позволяет получать знания).

Почти то же самое показано и в словаре Т.Ф. Ефремовой. В нем еще добавляется такое действие, как рассуждение: «Мышление – высшая ступень человеческого познания, процесса отражения объективной действительности; способность человека мыслить. 2. Процесс действия по знач. глаг.: мыслить (1). 3. Рассуждения, размышления, направленные на познание действительности» [4].

Процессуальность мышления акцентируется в «Большом психологическом словаре»: «МЫШЛЕНИЕ − (англ. thinking) − психический процесс отражения действительности, высшая форма творческой активности человека. М. постольку процесс отражения объектов, поскольку оно есть творческое преобразование их субъективных образов в сознании человека» [3], а также в «Новейшем философском словаре»: «МЫШЛЕНИЕ − категория, обозначающая процессуальность функционирования сознания (познавательную деятельность) − традици-

онный предмет философствования, присутствующий в его структуре с момента возникновения философии как таковой» [7]. Здесь, как видим, обозначается категориальность мышления.

Между данными словарей нет единства относительно онтологических свойств мышления, понимания либо активности его как познающего деятеля, либо пассивности как отражателя, своего рода зеркала. Сравним, например, данные «Юридического словаря», где говорится: «Мышление − обобщенное и опосредованное отражение устойчивых, закономерных связей действительности, которые становятся весьма значимыми для решения познавательных проблем» [20], и «Большого медицинского словаря»: «Мышление – опосредованное, отвлеченное, обобщенное познание явлений внешнего мира, их сущности и существующих между ними связей, осуществляемое путем мыслительных операций (анализа и синтеза, сравнения и различения, суждений и умозаключений, абстракции, обобщения и др.); высшая форма отражательной деятельности человека: характерные признаки расстройств М. используются в дифференциальной диагностике психических заболеваний» [2].

Интересно отметить, что современный «Словарь русских синонимов» предлагает в качестве одного из синонимов к «мышлению» такую расплывчатую философско-метафизическую категорию, как «дух»: «Мышление – мысль, познание, осознание, понимание; дух» [14]. Однако в философском словаре эта категория отсутствует.

Таким образом, анализ данных различных словарей показал, что, во-первых, «мышление» как лингвистическое понятие претерпело исторические изменения (они касаются форм слова и ударения); во-вторых, что относительно данного понятия между словарями нет единства относительно ударения в данном слове, а также относительно онтологических свойств мышления, понимания либо активности его как познающего деятеля, либо пассивности как отражателя. Едины словари в том, что они отражают и тесно связывают такие противоположные свойства мышления, как динамичность, процессуальность, и статичность, в которой потенциально заложена возможность действия.

Литература

1. Бешенкова Е.В., Иванова О.Е. Чельцова Л.К. Объяснительный русский орфографический словарь-справочник. М.: АСТ-ПРЕСС КНИГА, 2015. 592 с.
2. Большой медицинский словарь. URL: http://slovariki.org/bolsoj-medicinskij-slovar/28278 (дата обращения 14.03.2020).
3. Большой психологический словарь. URL: https://gufo.me/dict/vasmer/%D0%BC%D1%8B (дата обращения 14.03.2020).
4. Ефремова Т.Ф. Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный. М.: Русский язык, 2000. URL: http://slovariki.org/tolkovyj-clovar-efremovoj/51440 (дата обращения 14.03.2020).
5. Кубрякова Е.С., Демьянков В.З., Панкрац Ю.Г., Лузина Л.Г. Краткий словарь когнитивных терминов. М.: Филол. ф-т МГУ им. М.В. Ломоносова, 1997. 245 с.
6. Кузнецов С.А. Большой толковый словарь русского языка. М., 2000. URL: http://slovariki.org/tolkovyj-slovar-kuznecova/29447 (дата обращения 14.03.2020).
7. Новейший философский словарь. URL: https://gufo.me/dict/philosophy/%D0%9C%D (дата обращения 14.03.2020).
8. Ожегов С.И. Словарь русского языка / под ред. Н.Ю. Шведовой. Изд. 16-е, испр. М.: Русский язык, 1984. URL: http://slovariki.org/tolkovyj-clovar-ozegova/16077 (дата обращения 14.03.2020).
9. Розенталь Д.Э., Теленкова М.А. Словарь трудностей русского языка. М.: Айрис-пресс, 2004.

10. Руднев В.П. Словарь культуры XX века. URL: http://www.philosophy.ru/edu/ref/rudnev/index.htm (дата обращения 14.03.2020).
11. Русский язык. Энциклопедия / гл. ред. Караулов. М.: Изд. дом «Дрофа», 1997.
12. Скворцов Л.И. Большой толковый словарь правильной русской речи. СПб.: «ДИЛЯ», 2006. 1136 с.
13. Словарь иностранных слов и выражений (Энциклопедический справочник) / авт.-сост. Н.В. Трус, Т.Г. Шубина. Минск: Современный литератор, 1999. 576 с.
14. Словарь русских синонимов. URL: https://classes.ru/all-russian/russian-dictionary-synonyms-term-37997.htm (дата обращения 14.03.2020).
15. Словарь русского языка / под ред. А.П. Евгеньевой: В 4 т. М., 1981–1985.
16. Словарь русского языка XI–XVII вв. М.: Изд-во АН СССР, 1982. URL: http://etymolog.ruslang.ru/doc/xi-xvii_9.pdf (дата обращения 14.03.2020).
17. Современный толковый словарь. Изд-во «Большая Советская Энциклопедия». URL: https://classes.ru/all-russian/russian-dictionary-encycl-term-37752.htm (дата обращения 14.03.2020).
18. Толковый словарь русского языка / под ред. Д.Н. Ушакова. URL: http://slovariki.org/tolkovyj-slovar-usakova/49744 (дата обращения 14.03.2020).
19. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: в 4 т. / пер. с нем. и доп. О.Н. Трубачева. 4-е изд., стер. Москва: Астрель: АСТ, 2007.
20. Юридический словарь. URL: http://slovariki.org/uridiceskij-slovar/10536 (дата обращения 14.03.2020).

ОБ ОДНОМ ТИПЕ «ДЕТСКИХ» ЭРГОНИМОВ РОСТОВА-НА-ДОНУ В АСПЕКТЕ СТРАТЕГИЙ НОМИНАЦИИ

Ши Гуанчао
Южный федеральный университет,
Ростов-на-Дону, Россия

Настоящая статья посвящена описанию «детских» эргонимов, в которых реализуется субъективизированная стратегия номинации. Выделены три группы эргонимов, в которых субъект номинации может выступать в роли родителя, ребенка или третьего лица. Отмечается креативность номинатора, игровая модальность номинаций, низкая степень информативности о номинируемом объекте.

Ключевые слова: *эргонимы, стратегии номинации, субъект, объект, адресат.*

Человек всегда стремился словесно обозначить все значимые для него объекты, отражая в номинации свои знания о предметном и непредметном мире и отношение к нему. Сегодня номинативная деятельность заметно активизировалась, что во многом объясняется жесткой экономической конкуренцией, в условиях которой имя предприятия, компании, продукта, бренда, проекта – это важный фактор продвижения на конкурентном рынке. Названия различных деловых объединений людей (научные, учебные, производственные учреждения), коммерческих предприятий (агентства, банки, магазины, фирмы), объектов культуры (кинотеатры, клубы, развлекательные учреждения, театры, парки), спортивных заведений (комплексы, стадионы), предприятий общественного питания (рестораны, кафе, бары), предприятий сервиса (автозаправочные станции, автомойки, химчистки, ремонтные

мастерские, парикмахерские, бани, салоны красоты) и др., в ономастике обозначают термином эргонимы [2, с. 166]. Наше исследование посвящено изучению «детских» эргонимов Ростова-на-Дону, то есть различных объектов номинации, общей целевой аудиторией для которых являются дети.

Как известно, основными элементами акта номинации являются субъект (номинатор), объект (номинат), само именование (номинант), а также адресат [1, с. 242]. М.Э. Рут выделяет две стратегии поведения номинатора – объективизированную и субъективизированную, которые определяют его поведение по отношению к свойствам объекта. При объективизированной стратегии отражается стремление субъекта обозначить в наименовании признак объекта в его языковом воплощении посредством распространенных языковых моделей. «Субъект номинации как бы исключает себя (насколько это вообще возможно, поскольку в подобных номинациях субъективное начало реализуется и в выборе объекта, и в выборе его признака в качестве мотивирующего, и в выборе стратегии) из процесса номинации, стараясь действовать в русле общеизвестных и общедоступных реалий, как бытийных, так и языковых» [3, с. 140]. При выборе субъективизированной стратегии «субъект стремится воплотить признак объекта таким, каким именно он его видит, через индивидуальные образы, ассоциации, оценки» [там же] и отразить свойства объекта наиболее оригинальным способом, используя название в качестве рекламы. Однако достаточно часто стратегии нейтрализуются: индивидуальные ассоциации и образы характеризуются повторяемостью и в ряде случаев тяготеют к узуальным, что значительно ослабляет роль субъекта номинации в этом процессе. В соответствии с указанными стратегиями условно выделяются номинативные единицы трех типов: а) единицы объективной номинации; б) единицы субъективной номинации; в) единицы нейтральной номинации.

Настоящая статья посвящена описанию единиц субъективной номинации, вызывающих наибольший лингвистический интерес. В изучаемом нами материале четко обозначились три группы онимов, в которых в роли субъекта номинации выступают:

а) родители, в первую очередь, матери, а также другие представители взрослого поколения, связанные с воспитанием, развитием детей, с обеспечением их материальных и духовных потребностей;

б) сами дети как объект воспитания и адресат материальных и духовных благ, а также как субъект выражения представления о счастливом детстве;

в) третьи лица как участники коммуникации с родителями или детьми либо как наблюдатели этого процесса.

К первой группе эргонимов, в которых реализована субъективизированная стратегия, относятся номинативные единицы, созданные на основе антропонимов. Как правило, эпонимами являются дети номинаторов; иногда используются популярные в России женские и мужские имена, имеющие в составе неймов уменьшительно-ласкательные суффиксы и воспринимаемые как «домашние», «семейные» имена. Нами выявлены следующие номинации:

– эмпоронимы (названия магазинов (м-н)): «Антошка», «Анютка», «Дашенька», «Капитошка», «Катюша», «Кузя», «Маруся», «Машенька», «Настена», «Сашенька», «Филиппок», «Тёмочка»;

– названия детских садов (д/с): «Аленка», «Аленушка», «Алиса», «Аиша», «Антошка», «Аревик», «Аришка», «Варенька», «Капитошка», «Капитоша и друзья», «Маша и Саша», «Саша и Таня», «Тёма», «Тимоша», Центра развития и ухода за ребенком Детский сад «Яроша»;

– название детского развивающего центра «Сёма»;

– названия компаний-производителей продуктов детского питания «Агуша», «Тёма».

Как видим из примеров, подобные номинации не несут информации о номинируемом

объекте, поэтому часто наблюдается использование одних и тех же антропонимов для обозначения различных объетов.

Вторая группа – это неймы, включающие слова, которые называют детей по различным признакам (орфография и графика сохранены):

– по их внешним признакам (сеть м-нов детских товаров «Карапуз», «Карапузик», «Коротышка», интернет-м-н многоразовых подгузников «Конопуша», детская парикмахерская «Златовласка», м-н товаров для детей «Кроха Baby», д/с «Карапуз и К», «Пупсики»);

– по уровню их интеллектуального развития (д/с «Смышленыш», д/с «Умница», монтессори-центр «Умнички», дошкольный образовательный центр «Всезнайка», центр развития детей «Гений», центры развития ребенка «Разумейка» и «Razoomeйka», м-ны «Вундеркинд», «Вундеркиндер», средняя школа с дошкольным отделением «Эрудит»);

– по их поведенческим признакам (м-ны детской одежды «НепосеДА!», «Хочуха», м-н игрушек «Нахалёнок», д/с «Непоседы», «Шалунишка», «Фантазёры», «Почемучка», детские парикмахерские «Воображуля», «Капризуля», детский игровой клуб «L' Егоза», интернет-м-н кукол и игрушек для девочек «Мамина Модница», м-ны детской одежды «Модняшка» / «Modnyashka», «Stilnyashka», «Модники & модницы», м-ны детской одежды «Принцесса», «Двепринцессы.рус», м-н детской мебели «Princess» (англ. принцесса), м-н детской одежды «Денди», парикмахерская для детей «Маленький босс»);

– по их вкусовым пристрастиям (кафе «Лакомка», «Сладкоежка»);

– по эмоциональному отношению родителей к ним (м-н детской одежды и обуви «Ангелочек», детская парикмахерская «Мой ангел», интернет-м-н «Чудо Моё», д/с «Солнышки», м-ны «Моё солнышко», «Мой цветочек», «Мамино счастье», «Мамина радость», центр развития детей и детский сад «Мамино солнышко», «Лапушка» / «Лапушки», «Любимый заяя», м-н детской одежды «Любимка», сюда же отнесём нейм детского центра «Наши Дети»). Этот вид эргонимов особенно примечателен тем, что в структуре многих из них присутствует притяжательное местоимение *мой* как показатель принадлежности адресата номинанта субъекту номинации, в роли которого выступает чаще всего мать, хотя притяжательное прилагательное *мамин*, как и его производящее существительное *мама* – 'женщина-родитель по отношению к своему ребёнку' – употребляются в речи детей о родной матери.

Еще одна разновидность эргонимов рассматриваемого типа представлена эмпоронимом «Дочки-сыночки», компоненты которого – через свое лексическое значение – указывают на отношение к номинатору.

К эргонимам этого типа отнесём и неймы м-нов спальных принадлежностей «Баю-бай», «Баюшки-баю», представляющие собой междометия, употребляемые родителями при укачивании ребенка.

Группа эргонимов, в которых в позиции субъекта номинации выступают дети, представлена следующими разновидностями:

– эргонимы, компонентом которых является личное местоимение *я*: м-н «Я расту!», сеть детских центров раннего развития «ЯСАМ», д/с «Я сам!», интернет-м-н обуви «Me And Mommy», детский творческий клуб «Мама и я», м-н «Мама папа я», центр развития «Ай да Я!», образовательный д/с «Умный Я», детский клуб «Супер Я», интернет-м-н «Крошка Я», а также притяжательное местоимение *мой*, но, в отличие от номинаций первого типа, обозначающее принадлежность предметов и понятий ребенку, например, центр развития «Моя сказка», м-н «Мои игрушки»;

– эргонимы, образованные с использованием слов, обозначающих членов семьи по отношению к ребенку и используемых им при обращении к ним – мама, бабушка: м-ны «Мам, купи!», «Мама папа я», частный д/с «Мамин сад», компания-производитель продуктов детского питания «Бабушкино лукошко»;

– эргонимы, образованные на основе звукоподражательных слов и междометий, характерных для детской речи (компания-производитель детского питания «Агу-агу», сеть м-нов игрушек «Бим-бом», м-н детского питания «Ням-ням», м-ны детской обуви «Прыг-скок», «Топ-топ», детская парикмахерская «Чик-Чик»);

– эргонимы, в составе которых есть императивы как призыв к родителям осуществить определенное действие: сеть м-нов игрушек «Хочу! Купи!», м-н «Мам, купи!»;

– эргонимы, в которых в качестве компонента используются различные формы (императив, индикатив) глагола *расти* как обозначение жизненного процесса, в результате которого ребенок становится больше ростом, увеличивается в размере, а также становится более социально активным и образованным. Показателем того, что субъектом номинации является ребенок, можно считать наличие личных форм глагола 1-го лица ед. или множ. числа и/или соответствующих им личных местоимений, напр.: эмпоронимы «Растем вместе», «Я расту!», «Растите с нами».

Третья разновидность номинаций, в которых реализуется субъективизированная стратегия, представлена эргонимами, субъект номинации которых проявляет себя либо в качестве третьего участника коммуникации «родители↔дети», либо в качестве стороннего наблюдателя этого процесса. «Эффект присутствия» номинатора создается разными способами:

– использованием формы императива как обращения к родителям (эмпороним «Одень Ребенка») или детям (эмпороним «Учись на отлично»);

– использованием качественных прилагательных, дающих оценку субъекту и объекту процесса развития и воспитания: центр развития детей и родителей «Мама-Умница», компания-производитель продуктов детского питания «Умная мама. Здоровый малыш»; компания по прокату игрушек и детских товаров «Умная мама», м-н «Заботливая мама», д/с «Мудрые совята», м-н детской одежды «Счастливые дети», м-ны «Funny kid» (*англ*. забавный малыш), «Jolly baby» (*англ*. веселый малыш), «Lucky Baby» (*англ*. счастливый малыш); сюда же отнесем онимы «Чудо-детки», «Чудо-чадо», в которых оценочным компонентом является слово *чудо*;

– использованием различных слов, обозначающих отношение родителей к своим детям: д/с «Любимые дети», сеть м-нов для мам и малышей «Mothercare» (*англ*. букв. материнская забота); м-н «Одобрено Мамой»;

– использованием личных форм глагола, обозначающих действия лица-участника процесса развития и воспитания: м-н подарков «Везу мечту»;

– использованием оригинальной модели номинации с расчетом, что название выполнит рекламную функцию: эмпоронимы «ДеткамТут», детский досуговый центр «Свободу мамам»;

– использованием в качестве компонентов номинации знакомых и понятных слов «детской» тематики: «Кувырок», «Сказка», «Ладушки»; названий сказок («Аленький цветочек», «Золотой ключик», «Теремок») и произведений для детей («Синяя птица», «Щелкунчик»), а также имен сказочных (Айболит, Буратино, Гуси-лебеди, Дюймовочка, Жар-птица, Золотая рыбка, Золотой петушок, Золушка, Чиполлино и др.) и мультипликационных героев (Белоснежка, Бэмби, Малышарики, Русалочка, Умка, Чебурашка и др.), сказочных топонимов (Изумрудный город, Лимпопо, Простоквашино, Солнечный город, Тридевятое царство, Цветочный город, Чунга-Чанга и др.).

Таким образом, «детские» эргонимы, демонстрирующие реализацию субъективизированной стратегии, отличаются тем, что в них номинатор демонстрирует свою креативность, выбирает игровую модальность, говорит с адресатом на понятном ему языке. Свойства номинируемых объектов для субъекта номинации оказываются не важными, данные неймы не

несут никакой информации о них, кроме – в лучшем случае – указания на адресат, поэтому могут быть использованы для любого «детского» объекта: магазина, детского сада, центра развития, досугового центра и проч.

Литература

1. Гак В.Г. К типологии лингвистических номинаций // Языковая номинация: общие вопросы. М., 1977.
2. Подольская Н.В. Словарь русской ономастической терминологии. М.: Наука, 1978.
3. Рут М.Э. Объект и субъект номинации: палитра соотношений // Лингвистика креатива-4: / под ред. Т.А. Гридиной. Екатеринбург, 2018. С. 136–157.

СРАВНЕНИЕ ПОСЛОВИЦ О СВАДЬБЕ И БРАКЕ НА РУССКОМ И ПУШТУ

Эмал Нур Ахмад, Рядчикова Е.Н.
Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия

Данная работа посвящена выявлению лингвокультурного сходства и отличий между пословицами, поговорками о свадьбе на русском языке и языке пушту.

Выбор темы обусловлен стремлением ближе познакомиться с национальной афганской культурой, понять, насколько похожи лингвокультурные представления двух народов, или, наоборот, определить, какие мы разные, а также выявить особенности перевода пословиц и поговорок с пушту на русский язык.

Ключевые слова: *пословица, невеста, жених, муж, жена, свадьба, брак, язык, лингвокультурология, русский язык, язык пушту.*

Давно замечено, что мудрость и дух народа появляется в его пословицах и поговорках, а знание пословиц и поговорок того или иного народа способствует не только лучшему знанию языка, но и лучшему пониманию образа мыслей и характера народа.

Сравнение пословиц и поговорок разных народов показывает, как много общего имеют народы, что, в свою очередь, способствует их лучшему взаимопониманию и сближению. В пословицах и поговорках отражен богатый исторический опыт народа, представления, связанные с трудовой деятельностью, бытом и культурой людей. Правильное и уместное использование пословиц и поговорок придаёт речи неповторимое своеобразие и особую выразительность.

Пословицы и поговорки – древнейшие жанры устного народного творчества. Пословица – это жанр фольклора, афористически сжатое, образное, грамматически и логически законченное изречение с поучительным смыслом в ритмически организованной форме. Поговорка – это краткое образное выражение, оборот речи, метко определяющий какое-либо явление жизни, зачастую лишенный обобщающего поучительного смысла, в отличие от пословицы. На этом основании ряд лингвистов противопоставляют данные единицы языка и речи. Однако другие ученые предпочитают их не разграничивать и исследовать как однотипные явления. Для целей данной статьи также не принципиально разграничение пословиц и поговорок, мы будем здесь придерживаться мнения тех лингвистов, которые синонимизируют указанные понятия.

При переводе на русский язык пословиц и поговорок, содержащихся в текстах на пушту, часто встречаются трудности, поскольку их смысл не всегда может быть понятен, а в пушту-русских и русско-пушту словарях не всегда дается их толкование.

В этой статье рассматриваются пословицы о браке на пушту и русском языках. Их анализ показал, что хотя русские и пуштуны живут не в одной и той же географической области и находятся довольно далеко друг от друга, могут иметь значительные культурные различия, но всё-таки прослеживается немало культурных связей, параллелей в менталитете.

Например, русские говорят: «*Всякая невеста для своего жениха родится*». Эта поговорка переводится на пушту так: «*Каждая невеста рождается для своего мужа*». В пушту есть много пословиц, подобных этой, например: «*Права мужа и жены связаны в небе*». Слова в этих пословицах разные, но смысл тот же.

Сравним некоторые пушту и русские пословицы с целью выявить их сходство и различия в значении.

Свадьба – это начало новой жизни. Каждый в этой жизни надеется жить счастливо и для лучшего будущего, но иногда возникают проблемы между мужем и женой, а затем развод. В культуре пуштунов и русских развод не является хорошей идеей. Это отражено в похожих пословицах на обоих языках.

Развод очень тяжел для любого человека, поэтому русские говорят «*женитесь, но не разводитесь*», то есть совместная жизнь пары должна продолжаться, долго, лучше всего – всю жизнь. У пуштунов тоже есть разводы, но очень редко, пуштуны очень плохо смотрят на развод, пуштуны вообще не любят разводов. Все пуштуны являются мусульманами. Развод законен в исламе, но в пуштунских традициях развод все еще рассматривается с презрением и редко встречается среди пуштунов. Пословица «*Женись на девушке ночью, не разводись*» также говорит, что люди должны жениться, но впоследствии не расставаться.

Проследим еще аналогичные высказывания на двух языках (помловицы извлечены из сборников 1, 2, 3, 4).

Жениться – переродиться (русская пословица). **Свадьба – начало новой жизни واده د نوي ژوند پيل دی** (пушту пословица с русским переводом).

Обе эти пословицы отражают одну и ту же концепцию, один и тот же подход к созданию и сохранению крепких супружеских отношений, получение нового статуса человека в браке, обретение новых обязанностей и жизненного уклада, определенное изменение его личности.

Жениться – не лапоть надеть (русская пословица). **Жениться – не шутка / واده مسخری نه دي** (пушту пословица с русским переводом).

Вышеупомянутые русские и пушту пословицы содержат разные слова, но выражают одинаковое значение: брак не легок, это серьёзная, а порой и тяжелая работа. То есть брак требует мысли, внимания, брак не происходит в один день.

Жениха родня, как зубная боль (русская пословица). **Родственники жениха и невесты – головная боль /خپښيان د سر درد دي** (пушту пословица с русским переводом).

Как видим, обе пословицы имеют абсолютное одинаковое значение, в обеих применены почти одинаковые сравнения.

Жену выбирай не глазами, а ушами (русская пословица). **В женщине важна не только внутренняя красота, но и её ум / د ښځي رنګ او عمل دواړه ګوره** (пушту пословица с русским переводом).

Две эти пословицы на русском и пушту имеют одинаковое значение. В русской пословице говорится, что выбирать женщину следует не только глазами, по внешнему виду, но и уметь слушать ее – очевидно потому, что в речи человека проявляется его характер, ум, воспитание. Практически то же самое говорится и в пословице на пушту: выбирать женщину нужно не только за ее красоту, но и за ее поступки и привычки, нравственность, порядочность.

Похожие советы даются и в такой паре пословиц:

Выбирай невесту не в хороводе, а в огороде (русская половица). **Не выбирайте девушку на свадьбе, а юношу на праздники** / د واده په انجونو او د اختر په زلمو مه غولیږی (пушту пословица с русским переводом).

Вышеупомянутые пушту и русские пословицы имеют поразительное сходство: в русской пословице говорится о том, что жену нужно искать не по тому, как она веселится, отдыхает, а по тому, как она работает по дому. Почти то же самое имеется в виду и в поговорке на языке пушту. Там содержится некотрое уточнение: обычно девушка на праздновании чьето свадьбы наносит много косметики, и некрасивая девушка тогда тоже выглядит красиво, но за этим может крыться обман. У пуштунов каждый год проводится два Ид: мальчики должны носить красивую одежду и делать себя красивыми на Ид, поэтому девушка не должна выбирать себе жениха на Ид.

За плохого замуж не хочется, а хорошего негде взять (русская пословица). **Хорошие все женаты, плохой мне не нужен / ښه سړی وزګار نه دی، بد زما په کار نه دی)** (пушту пословица с русским переводом).

Эти пословицы тоже имеют идентичное значение, слова *хороший, плохой, муж* являются общими.

Иной и на корове жениться рад, только бы у нее рога золотые были (русская пословица). **Дочка богатого, берут за богатство /د خان لور په نامه خرصیږي/ Если у человека много денег, девушка приедет из Кала Багх / که یو څوک ډېر پیسي ولري نجلی له قلعه باغ راځي** (пушту пословицы с русским переводом).

В вышеприведенных пословицах значение практически не отличается, разница лишь в том, что в русской пословице используется метафора и нелициеприятное для девушки сравнение с коровой. В обеих пословицах заключен такой смысл, что если женщина богата, люди не смотрят на ее красоту и нравы, на ней женятся лишь в погоне за ее материальным состоянием. Вторая пословица на пушту имеет аналогичное значение, но речь идет уже о богатстве жениха; она говрит о том, что если у мужчины есть деньги, женщину можно найти где угодно (Кала Багх – это название отдаленного региона в Афганистане). К сожалению, в обществе пуштунов существует традиция – легко отдавать дочь богатому человеку.

Однако и в русском языке, и в пушту существуют иные наставления, советы молодым:

Не бери приданое, бери милую девушку (русская пословица). **Хорошая невеста является одеждой для мужа / ښه او حیادار ناوي د نر د تن جامه ده** (пушту пословица с русским переводом).

Женщина – это честь и достоинство мужчины, поэтому она должна быть доброй и верной. Статус женщины высоко ценится в русской и пуштунской культуре. Из этих пословиц очевидно, что верная, добрая, приятная женщина может иметь большое положительное значение в жизни мужчины, что хорошая женщина и сама ведет хорошую, правильную жизнь, и делает ее такой для мужа.

Следующие пословицы это подтверждают:

У хорошей жены и плохой муж будет молодцом (русская половица). **Жена – символ и строитель дома / میرمنه کور ودانه ده(** (пушту пословица с русским переводом).

Здесь так же, как и в предыдущих высказываниях, упоминается ценность женщины: сильная и умная женщина может сделать плохого мужчину хорошим. Пуштуны также говорят, что женщина лучше строит дом, то есть дом умной женщины хорошо организован и выстроен.

Почти такой же смысл заложен и в следующих вцсказываниях, говорящих о непреходящей ценности женщины в доме.

Жена мужу подруга, а не прислуга (русская половица). **Женщина – это солнце для дома /Невеста половина дома /** ښځه د کور څراغ ده (пушту пословица с русским переводом).

В вышеприведенных пословицах концепция та же самая. Русская пословица гласит, что женщина является спутником жизни мужчины, а не слугой. Муж и жена имеют одинаковые права в жизни, они не лучше друг друга. В пушту много пословиц, похожих на вышеупомянутую русскую пословицу. Пуштуны говорят, что женщина – это свет дома. Пословица гласит, что дом без женщины неполон, то есть дом без женщины – это не дом.

Не женат – не человек (русская половица). **Без женщины жизнь собачья / بې ښځې ژوند د سپی دی** (пушту пословица с русским переводом).

В пушту есть много поговорок и пословиц, похожих на приведенную выше русскую поговорку, но они немного отличаются по формулировке и структуре предложений.

В русской пословице говорится о том, что неженатый не может считаться человеком, мужчиной в полном смысле слова, то есть жена очень важна в жизни. В пушту есть по меньшей мере три пословицы, которые имеют одинаковое аналогичное значение. Одна из них гласит о том, что дом без жены неполон, третья очень популярная, говорит о том, что одинокий мужчина разрушен, то есть жизнь без женщины не имеет смысла.

То же самое говорится в пословицах и для женщины.

Без мужа жена всегда сирота (русская пословица). Хороший муж – гордость каждой женщины /خاوند د ښځې غرور دی (пушту пословица с русским переводом).

Как жена важна в жизни мужа, так и муж важен в жизни женщины. В среде пуштунов, когда умирает муж и женщина становится бездомной, люди смотрят на нее свысока. Пуштуны говорят, что муж – гордость и честь жены и что замужняя женщина лучше, чем сотня вдов, то есть женщина без мужа несчастна. Русская пословица гласит, что женщина без мужа – сирота, подобно ребёнку без родителей.

Красны похороны плачем, а свадьба – песнями (русская пословица). **Похороны хорошы плачем и свадьба песнями / مړی په ژړا او واده په سندرو ښه ایسي** (пушту пословица с русским переводом).

Поговорки идентичны, не отличаются почти ничем, за исключением русской метафоры, традиционно закрепляющей за красным цветом положительное значение – одобрения, подтверждения, правильности, важности, красоты и т.п. Смерть и брак имеют одинаковое значение горя и счастья для всего человечества, что и отражено в обеих этих пословицах. Всегда есть слезы и печаль при утрате человека, но всегда есть песни и радость в браке. На пушту есть также поговорка, которая гласит, что мертвые хорошо выглядят в слезах. То есть, когда умершего оплакивают, когда есть, кому оплакать человека, пролить о нём слезы, это положительным образом оценивает его жизненный путь, его личностные качества.

В этих поговорках подчеркивается необходимость соблюдения традиций (на похоронах следует плакать, а на свадьбе – веселиться) и предостережение от их смешения.

Много выбирать – женатым не бывать (русская пословица). **С одной женщиной сердце радуется / یوه خوښه ده زړه خوښه** (пушту пословица с русским переводом).

Общим в значении данных пословиц является противопоставление длительного выбора спутницы жизни, перебирание партнёрш как негативный процесс и недолгий выбор единственной любимой женщины как процесс положитеьлный, радостный. В русской пословице говрится также о том, что, если человек долго выбирает среди многих девушек, он не женится вообще, потому что в этом случае ему становится трудно сделать выбор. Видимо, в этом случае человек подходит к выбору жены в большей степени разумом, нежели сердцем, чувством, а разум всегда найдет, к чему придраться, если сердце молчит. В пушту есть много сходных аналогов этой пословицы. Так, пословица, которая очень популярна среди пуштунов, говорит, что фаворит – это фаворит сердца. Смысл этой пословицы состоит в том, чтобы сделать такой выбор спутника жизни, который желает сердце.

Похожее значение заключено и в следующей паре пословиц.

У невесты женихов сто один, а достанется один (русская половица). **Сто человек её хотят, один её забирает / سل يي غواړي يو يي کوي** (пушту пословица с русским переводом).

Здесь акцент сделан на том, что сколько бы ни выбирала девушка, сколько бы ни было претендентов на ее руку и сердце, за каждого из них выйти замуж невозможно, выбор заканчивается одним мужчиной.

На свадьбе три дня пировать, да до смерти горевать (русская пословица). **Радость свадьбы два с половиной дня /د واده دوي نيمي ورځي خوشحالي وي** (пушту пословица с русским переводом).

Эти пословицы на русском и на пушту имеют одинаковое значение, только русская фраза более развернута: в обоих высказываниях – эксплицитно и имплицитно – содержится противопоставление веселья свадебных дней и тягот дальнейшей семейной жизни.

Невесту доставай собой, а не Федорой да Фомой (русская половица). **Собственный выбор – это выбор сердца / خپله خوښه د زړه خوښه** (пушту пословица с русским переводом).

Эта пословица также очень популярна на языке пушту, ее смысл таков: выбирайте женщину для себя, не выбирайте ради других. Ранее брачная культура пуштунов была сложной, часто родители выбирали невесту или мужа для собственного сына и девочки, но теперь эта традиция уходит в прошлое, каждый юноша и девушка могут сделать собственный выбор, хотя интересы юноши до сих пор соблюдаются в большей степени, чем интересы девушки.

В вышеприведенной русской пословице говорится, что невесту нужно выбирать для себя, а не выбирать по совету других (каких бы то ни было Федоры или Фомы), в пушту также рекомендуется делать свой собственный выбор, то есть выбор, который подсказывает ваше сердце.

Таким образом, немалое количество пословиц и поговорок свидетельствует о том, что в пушту и русской лингвокультурах, менталитете, традициях много общего, и это сближает народы.

Литература

1. Мохамад дин Жвак. Пушту пословицы (Пашту маталона). Кандагар, 2014.
2. Мохамад асиф самим. Коллекция пословиц (да маталоно колят). Нингархар, 2017.
3. Пословицы и поговорки о семье – сборник лучших пословиц о семейных ценностях. URL: https://nauka.club/literatura/stikhi/poslovitsy-i-pogovorki-o-seme.html (дата обращения 14.03.2020).
4. Ща махмуд кадвал. Описание пушту пословиц (да пашту матал спарана). Кабул, 2015.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ СРЕДСТВА В НАУЧНОМ ТЕКСТЕ (на материале учебного пособия по журналистике)

Диванян А.С., Немыка А.А.
Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия

В статье предпринято рассмотрение художественных средств выразительности в научном тексте с целью выявления степени трудности восприятия текста студентом-иностранцем.

Ключевые слова: *научный текст, художественные средства, журналистика, РКИ, языковая картина мира.*

В теории филологических наук тропы присущи преимущественно художественному типу текстов. Тем не менее на практике мы видим, что авторы научных текстов нередко включают средства экспрессивности в академический стиль повествования для того, чтобы глубоко и образно описать необходимый объект.

Следует обратить внимание на то, как эти художественные средства выразительности влияют на понимание текста иностранными студентами. В качестве материала для исследования мы использовали учебное пособие П.Т. Сопкина «Журналистика: основы профессионализма (мастер-класс)». Этот труд заинтересовал нас большим количеством тропов и фигур речи.

Причины того, что автор учебного пособия отклоняется от общепринятых норм научного стиля повествования, мы видим и в самой специфике языковой личности автора, и в особенности профессии «журналист». Чем больше креативности в объекте исследования, тем больше вольностей допускает автор, стремясь смягчить сухость научного языка. Поймет ли этот гибридный язык иностранный студент, только окончивший подготовительный факультет? Будут ли тропы в данном научном тексте мешать восприятию? Или же, наоборот, помогут при правильном объяснении? Попытаемся ответить на эти вопросы.

Как мы уже отметили, многое в стиле, в реализации зависит от автора текста. Автор исследуемого нами пособия – кандидат филологических наук, профессор, заслуженный журналист Кубани, победитель журналистских конкурсов. Кроме того, П.Т. Сопкин известен как очеркист. А очерк − это особый жанр журналистики. Это полудокументальный жанр, в котором большую роль играет описание, таким образом, очерк объединяет в себе публицистику и литературу.

Прежде чем автор напишет текст (любой, в том числе и научного стиля), он формирует его когнитивно. А мышление писателя-очеркиста априори богато образностью. Поэтому в рассматриваемом учебном пособии мы видим, что текст, направленный на обучение студентов, только поступивших в ряды журналистов, богат различными художественными средствами. И нам трудно представить, что данный автор смог бы отказаться от образных средств в любом из своих текстов. Художественные средства раскрывают особенности творческого мышления автора произведения, который с помощью различных тропов достигает образности картины.

На 50 страницах исследуемого нами текста нами было зафиксировано 50 средств выразительности речи. Безусловно, российскому студенту данные экспрессивные слова помогают понять предмет, образно запомнить мысль автора, увидеть контекст повествования. Для студента-иностранца все иначе.

Не секрет, что у каждого народа своя языковая картина мира. Как говорил немецкий лингвист В. Гумбольдт, «язык народа и дух народа тождественны» [1]. А значит, простого перевода художественного средства будет недостаточно для студента-иностранца, у которого языковая картина мира отличается от российской.

Интересно, что в Древней Греции философы считали, что слова в разных языках лишь по-разному произносятся, пишутся, но значат одно и то же. Лишь позже лингвисты выяснили, что каждый язык – это новый мир. И одно и то же слово в разных языках имеет разную семантическую парадигму.

Из 50 тропов в тексте пособия нами было зафиксировано: метафор 36 (72%), эпитетов – 8 (16%) олицетворений – 3 (6%), сравнений – 3 (6%).

Рассмотрим наиболее интересные примеры. Некоторые метафоры в тексте явно будут не понятны иностранному студенту без дополнительных объяснений: «*непрофессионалы нагрянули*», «*руки любителя развязаны*», «*шагнул в журналистику*», «*лечь в строку*», «*пакет требований*», «*берут читателя за живое*». А другие могут способствовать лучшему пониманию смысла: «*читатель отворачивается от штампов*», «*очерки обрели читателей*», «*в арсенале автора*» «*открыть собственное СМИ*», «*освежим их памяти*», «*многослойная тема*».

Все сравнения в данной работе, на наш взгляд, упрощают восприятие текста: «*Как дальняя дорога утомляет путника, так и длинный заголовок ослабляет, притупляет внимание читателя к материалу*» [2, с. 16], «*Первое слово как первое прикосновение к клавишам фортепиано*» [2, с. 17], «*Заголовок в материале, если образно сравнить его с алфавитом, всего лишь первая буква*» [2, с. 16]. Очевидно, что сравнения способствуют пониманию смысла написанного. И иностранец посредством формирования ассоциативной образности поймет мысль автора.

В работе в достаточном количестве представлены фразеологизмы. Приведем примеры из текста: «*взяться за перо*», «*ему не указ*», «*выходят за рамки приличия*», «*дело всей своей жизни*», «*одержать верх*», «*служить интересам России*», «*и Бог велел*», «*Ваш покорный слуга*». Как видно, многие из них являются отражением культурных реалий русского народа и являются частью безэквивалентной лексики.

Если перевести фразеологизм (а именно это и будут делать иностранные студенты), то получится неверное понимание мысли автора, произойдет интерференция понятий. Русская языковая картина мира характеризуется определенной спецификой. Незнание русской истории, литературы, традиций приведет к тому, что иностранец не воспримет информацию в том ключе, который задумал автор.

Попробуем перевести устойчивое выражение «*(заголовок) лег на душу*» из текста автора. На английский она переводится как «the headline lay on the soul» (перевод наш. – А.С.). Что всплывет в мышлении студента-иностранца при таком переводе? Без контекстного объяснения преподавателя здесь не обойтись.

Обратим внимание на то, что это пособие предназначено для 1 курса журналистики, оно знакомит с азами профессии, помогает подготовиться к экзамену, а поэтому иностранный студент, только закончивший подготовительный факультет, не сможет самостоятельно понять данный материал качественно. Для этого потребуются дополнительные занятия, где преподаватель будет объяснять функционал и семантику тропов.

Таким образом, наличие средств выразительности зависит от предмета, от автора, его стиля письма и личных качеств. В языке, как и в мире, нет ничего абсолютного. Художественные средства могут как затруднять, так и облегчать восприятие текста для иностранца. Интерфейсные системы существуют независимо от языка. Задача преподавателя РКИ – уделять внимание разбору не только художественных, но и научных текстов, учебной литературе студента-иностранца.

Литература

1. Боу А. В. фон Гумбольдт. Избранные труды по языкознанию. URL: https://proza.ru/2012/07/10/767 (дата обращения: 18.03.2020).
2. Сопкин П.Т. Журналистика: основы профессионализма (мастер-класс). Краснодар, 2015. С. 3–50.

РОЛЬ ХУДОЖЕСТВЕННО-ВЫРАЗИТЕЛЬНЫХ СРЕДСТВ В ТЕКСТАХ НАУЧНОГО СТИЛЯ

Немыка А.А., Горганчук М.А.
Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия

В данной статье рассматриваются основные особенности текстов научного стиля, а также художественно-выразительные средства в научных текстах.

Ключевые слова: *средства художественной выразительности, научный текст, метафора, эпитет, олицетворение.*

Средства художественной выразительности являются индикаторами соответствующего функционального стиля речи и типа текстов. Но ученые-лингвисты отмечают наличие тропов, а именно метафор, эпитетов, олицетворения и сравнения в текстах научного стиля. И здесь возникает некоторое противоречие, ведь известно, что тексты научного стиля обладают рядом особенностей: подчеркнутая логичность высказываний, последовательность изложения, то есть текст разбит на определенные смысловые части, тесно взаимосвязанные друг с другом.

Ясность, точность изложения является также одним из критериев текста научного стиля. Точность научного стиля достигается употреблением большого числа терминов, как правило, слов однозначных, строго определенных в своих значениях в пределах конкретной науки, выражающих существенные признаки называемых предметов и явлений. Нежелательна и даже недопустима замена терминов синонимами, и вообще для научной речи характерно ограничение синонимических замен; необходимо давать четкие определения вновь вводимым понятиям; слова должны быть однозначны, высказывания − недвусмысленны (явление многозначности слов не свойственно научной речи) [2].

Однако в текстах научного стиля часто можно встретить тропы. С одной стороны, наличие тропов способно оживить текст научного стиля, сделать его ярче, а с другой – затруднять его понимание. Особую сложность в понимании научные тексты с преобладающим количеством тропов могут вызвать у студентов-иностранцев [3].

В ходе исследования нами было рассмотрено методическое пособие Астраханского государственного университета по генной инженерии (2011 года) для студентов 4 курса специальности «Товароведение и экспертиза товаров». В данном пособии рассматриваются процессы репликации ДНК, пересадка отдельных фрагментов ДНК одного организма в участки ДНК других организмов с различными целями. Ознакомившись с представленным материалом, мы выявили большое количество «тропов», каждый из которых несёт определённую смысловую нагрузку. Использование метода сплошной выборки и метода количественного анализа позволило нам выявить в тексте 51% метафор, 47% эпитетов, 3% олицетворений. Проиллюстрируем найденные «тропы».

«*Вирусное потомство» клеток* [1, с. 5] – эпитет, не затрудняет понимание научного фрагмента текста у русскоговорящих читателей.

Далее можно встретить такую развернутую метафору: «*...доля клеток, поглотивших ДНК, меньше*» [1, с. 7]. Без сомнения, данное развернутое образное описание клеточных процессов вызовет затруднение в понимании иностранными студентами.

«*Сахарное кольцо*» [1, с. 14] – таким образным эпитетом авторы методического пособия называют углеродные атомы. Возможно, данная образная формулировка будет мешать понимаю научного текста в иностранной аудитории, но, на наш взгляд, этот красочный пример добавляет некоторую живость тексту.

«*Молекулы одеваются белковой оболочкой*» [1, с. 23] – представляет собой развернутое олицетворение. Можно, без сомнения, утверждать, что такой троп в научном тексте может быть неверно истолкован иностранной аудиторией, но не вызовет никаких затруднений у русскоговорящих студентов-слушателей.

Авторы данного научного пособия по генной инженерии обилием тропов «разбавляют» «сухой» научный текст, вызывая таким образом больший интерес у читающих методические рекомендации к предмету «Генная инженерия».

«*Золотой рис*» [1, с. 23] – ещё один яркий троп, так авторы называют рис с повышенным содержанием витамина А в своем составе, он может быть понят иностранными слушателями без каких-либо затруднений.

«*Химерные растения*» [1, с. 25] – эпитет, постепенно теряющий свою образность и переходящий в разряд терминов, но, тем не менее, привлекающий к себе внимание читателей.

На наш взгляд, интересной и одновременно сложной развернутой метафорой является: «*ДНК, упакованные в вирусные частицы*» [1, с. 40]. В данном примере чрезмерная образность только затруднит общее понимание текста, громоздкие метафоры будут правильно поняты носителями русского языка, но не иностранцами.

Такие метафоры, как «*вшивание целевого фрагмента ДНК*» и «*...белки пришивают одноцепочные молекулы ДНК*» [1, с. 47], понятны, в основном, носителям русского языка, поэтому данные примеры следует отдельно объяснять иностранным студентам-слушателям.

По-своему интересна метафора «*Система адресной доставки рекомбинантных ДНК*» [1, с. 50], она вполне понятна носителями русского языка, но непременно вызовет затруднения в иностранной аудитории.

«*Растущие цепи молекул ДНК*» [1, с. 52] – метафора, не вызывающая затруднения в русскоговорящей аудитории. На наш взгляд, автор вполне уместно употребляет данный троп, привнося, таким образом, разнообразие в научный стиль текста.

«*Растения-биореакторы*» [1, с. 54] – красочный эпитет, который не нуждается в дополнительном пояснении в иностранной аудитории.

«*Молчащий ген*» [1, с. 55] – эпитет, также не нуждающийся в пояснении.

Таким образом, несмотря на изобилие «тропов», нет нарушения понимания научного учебного текста по генетике, наоборот, это позволяет авторам избежать излишней сухости, так часто присущей научным текстам. Однако отдельные примеры художественно-выразительных средств могут мешать правильной интерпретации смысла и требуют частичной адаптации при работе с иностранной аудиторией.

Литература

1. Генная инженерия: методические указания к проведению практических занятий для студентов IV курса специальности 080401.65 «Товароведение и экспертиза товаров» (в области таможенной деятельности) / Сост.: В.Е. Афанасьев. Астрахань: АГТУ, 2011. 56 с.

2. Научный стиль. URL: https://myfilology.ru/145/osobennosti-funktsionalnykh-stilei-russkogo-iazyka/nauchnyi-stil/# (дата обращения 12.12.2019).
3. Средства художественной выразительности: Тропы. URL: https://www.yaklass.ru/materiali?mode=lsntheme&themeid=22 (дата обращения 12.12.2019).

СОВРЕМЕННАЯ ЛИНГВОКУЛЬТУРНАЯ ПАРАДИГМА: БАЗОВЫЕ СТЕРЕОТИПЫ РУССКИХ И КИТАЙСКИХ СТУДЕНТОВ

Немыка А.А., Лю Хуэй
Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия

В данной статье анализируются основные стереотипы студентов России и Китая, определяется их типология и важность таких комплексов когнитивных связей в современной научной языковой культурной парадигме.

Ключевые слова: *лингвокультурная парадигма, национально-культурный стереотип, языковая личность, ассоциативный эксперимент.*

Современная языковая ситуация характеризуется усилением интереса к изучению русского языка как иностранного. В этой парадигме Китай занимает лидирующее место. В связи с этим возникает необходимость создания национально-ориентированных принципов обучения русскому языку китайской аудитории и необходимость детального обследования особенностей языковой личности русских и китайцев, выявления базовых стереотипов.

Стереотип – это некоторый фрагмент концептуальной картины мира, ментальная «картинка», устойчивое культурно-национальное представление о предмете или ситуации. Но это не только ментальный образ, но и его вербальная оболочка. Принадлежность к конкретной культуре определяется именно наличием базового стереотипного ядра знаний, повторяющегося в процессе социализации личности в данном обществе, поэтому стереотипы считаются существенными элементами культуры [2, с. 136]. Важную роль в формировании стереотипов играет частота встречаемости определенных объектов, явлений в жизни людей, что и приводит к стереотипизации подобных единиц.

В настоящее время выделяют две основные тенденции проявления национально-культурной специфики вербальных ассоциаций:

1) наличие общих и различных для сопоставляемых языковых направлений лексических ассоциаций, что обусловливается определенными естественноисторическими, социальными, географическими и другими факторами;

2) факт совпадения реакций в сопоставляемых языках, который не исключает наличия в них и национально-специфических «несовпадений»: реагируя на неэквивалентные стимулы коррелирующими ассоциациями, носители разных языков связывают с ними различные представления.

Первую тенденцию можно интерпретировать в рамках теории «лингвистического ассоциатизма», которая рассматривает ассоциации слов в качестве реального феномена, воплощающего языковую субстанцию в ее социокультурном, психофизическом и семантическом проявлении. Вероятностная структура ассоциативных полей поддерживается как за счет прочных ассоциаций (социальные ограничители и охранители смыслов), так и за счет слабых ассоциаций (индивидуальные расширители и открыватели смыслов).

В ассоциативном эксперименте может проявляться аналогичная ассоциативная связь, не подкрепленная знанием причинности такой ассоциации: она, например, отчетливо прослеживается при соотнесении однотипных ассоциативных реакций в разных языках.

В каждой анкете проявляется индивидуальность конкретного испытуемого, отдельного участника микродиалогов с экспериментатором. Анализ большого массива анкет дает возможность сделать некоторые обобщения, позволяющие говорить как о типовых характеристиках усредненной, совокупной языковой личности носителя современного русского языка, так и о типах коммуникативного поведения личности. В условиях ассоциативного эксперимента, осуществляя через анкету коммуникацию с экспериментатором, испытуемый стремится по возможности заполнить лакуны в его словарном запасе, либо используя для этого известные ему слова самой широкой семантики, либо строя связь предлагаемого им ответа со стимулом на догадке, смутном полузнании.

Нами было проведено исследование ассоциативно-вербальной сети носителей русского языка с точки зрения места и роли лингвокультурных стереотипов в организации речевого общения. Анкетирование проводилось как среди китайских, так и среди русских студентов. Анализ анкет показал, что у русских и у китайцев есть много замечательных черт, указывающих на родство характеров и свойств двух наций. Так, фразеологизмы, включающие компоненты-соматизмы, нередко обнаруживают сходство внутренней формы в русском и китайском языках: несмотря на различие в менталитете и традиционной духовной культуре, отразившееся, естественно, и в языковых стереотипах, во фразеологии русского и китайского языков неизбежно должны присутствовать устойчивые словосочетания, соотносимые по характеру внутренней формы с тем образным представлением, которое положено в основу целостного фразеологического значения. Эта соотносительность может основываться на некоторых универсальных наднациональных представлениях, связанных с восприятием и оценкой человеческих качеств. В этом отношении, например, руки человека как инструмент для творчества оказываются очень значимыми как для русской, так и для китайской фразеологии. Это можно проиллюстрировать с помощью эквивалентных фразеологических оборотов:

– *рука не дрогнет у кого* (что-н. сделать): кто-н. не побоится, не остановится перед тем, чтобы что-н. сделать;

– *рука не поднимается*: у кого-либо не хватает решимости сделать что-либо (обычно предосудительное, преступное);

– *руки коротки у кого*: нет достаточной силы, власти, влияния; слабоват в чём-либо.

Китайские пословицы, как и русские, выражают народную мудрость и охватывают различные стороны человеческой жизни. Пословицы – бесценное наследие каждого народа, которое учит нас, как нужно вести себя в той или иной ситуации. *《锲而不舍，金石可镂》– Всегда нужно продолжать путь и не останавливаться на полпути, так как даже твердый камень можно превратить в прекрасную скульптуру* (перевод наш. – Л.Х.) можно сравнить с русскими пословицами «Терпение и труд все перетрут». Кроме этого, и для китайских народных пословиц так же, как и для русских, характерна троичная символика. «Тот, кого неожиданно укусила змея, три года пугается веревки», «весна, что ребенок – три раза на дню меняется» можно сравнить с русскими пословицами «обещанного три года ждут», «беда беду родит, а третья сама придет» [1, с. 146].

В рамках проведенного эксперимента испытуемые получили задание отсортировать слова «семья», «друзья», «деньги», «здоровье», «репутация», «власть» в порядке важности для себя. Русские поставили «семью», «друзей» в начало списка, а «власть», «деньги» – в конце. Сопоставление этих данных с китайским ассоциативным словарем еще раз доказывает сходство внутренней формы в этих языках. Так, на первом месте «семья», «друг», а слово «власть»,

«деньги» оказывается на периферии.

Конечно, анализ анкет показывает, что у обеих стран также есть различия в характере. Например, «благословение». Наиболее характерной особенностью благословения в России является то, как оно произносится, когда охотник ловит свою добычу, то есть «*ни пуха ни пера*». Русские привыкли выражать свое ожидание с помощью таких риторических благословений. Подобное античное благословение также применимо и к другим случаям. Однако в китайском языке выражения благословения призваны непосредственно выражать почтение, например, пожелание победы на экзаменах. А на днях рождения благословляют на «долго и счастливо», на свадьбах – «быть счастливыми сто лет» и т. д.

Анализ анкет показывает, что при столкновении испытуемого с малознакомыми словами практикуется четыре типа поведения, четыре разных коммуникативных тактики испытуемых: 1) множественные повторы реакций, то есть реагирование одним и тем же словом на разные стимулы; 2) немотивированные ответы, то есть ответы, основанные на очень приблизительном представлении о значимых стимула и типовых контекстах его употребления, ответы, свидетельствующие о незнании слова, денотата, текстов; 3) трансформация самого стимула, преобразование его в известный испытуемому и ответ на этот преобразованный стимул; 4) отказ от ответа.

Рассмотрим подробнее каждую из тактик.

1) Повторы реакций встречаются в следующих словах: руки ассоциируются с теплыми, творчеством, обниманием, телефон – с информацией, средством связи, техникой, дом – с семьей, родителями, счастьем.

2) Незнание проявляется в тех случаях, когда испытуемый сталкивается с агнонимом, то есть когда стимулом, на который ему предстоит ответить, оказывается слово, значение которого ему не известно и с типичными контекстами которого ему не приходилось встречаться. Например, шоурум – магазин одежды, тюнинг – усовершенствование автомобиля, блокбастер – популярный фильм, шаньга – булочка, лепешка.

3) Преобразование стимула в основном проявлялось в терминах родства. Следует сказать, что мысленное преобразование стимула или его неправильное прочтение, то есть тот факт, что на месте реального слова, предложенного в анкете, китайский студент видит похожее на него по написанию другое слово и отвечает именно на это другое, этот факт далеко не всегда объясняется простым незнанием предложенного стимула. В большинстве случаев мы имеем дело с паронимией, проявление которой усиливается из-за ограниченности времени заполнения анкеты, а также недостаточного знания семантики стимула или предлагаемой реакции. Примеры: техникум – техника, коль – колье, половик – половина.

4) Отказы от ответа встречались лишь у китайских студентов в таких словах, как контекст, базар, эра, заставит, манера.

Стимулы-глаголы наиболее ярко демонстрируют образ жизни и мысли студентов – иностранцев. Это не случайно, так как глагол – наиболее валентностно емкая единица, обладает наиболее широкими сочетаемостными возможностями. Акциональная семантическая сущность глагола дает максимальный выход в предикативность, а следовательно, в предложения и высказывания, то есть функциональную реализацию коммуникативных задач. Этим объясняется то, что, изучая данную лексику, можно выявить, что интересует студентов, чем они занимаются и о чем думают.

Анализ национально-культурной специфики речевого общения позволяет сделать некоторые выводы о структуре и содержании этой специфики, выделить наиболее характерные единицы, отражающие устойчивые социокультурные элементы этого общения, прояснить их роль в межкультурной коммуникации. Указанная специфика может проявляться на нескольких уровнях:

1) на уровне семантики языковых единиц, в системе членения и структурирования в

языке «картины мира»;

2) на уровне моделей коммуникации стандартов общения и его составляющих;

3) на уровне проявления социально-статусных и ролевых позиций участников общения;

4) на уровне организации языковой/речевой личности;

5) на уровне типов языковых контактов (соприкосновения, приобщения, проникновения и взаимодействие).

Анализ роли и места социокультурных стереотипов речевого общения в учебных материалах по русскому языку как иностранному позволяет сделать вывод, с одной стороны, о недостаточности отражения в них собственно стереотипов и элементов ассоциативно-вербальной сети носителей русского языка, а с другой – об имеющейся реальной возможности учета этих двух показателей при создании нового поколения учебных материалов для иностранцев. Перспективным в дальнейшем представляется изучение стереотипов общения, связанных с уровнями стратификации национальной культуры и функциональными разновидностями языка с учетом рассмотренного выше соотношения языковой и речевой личности; выявление тех устойчивых социокультурных элементов, которые отражают типологические характеристики парадигм национального языка, национальной культуры и национального самосознания.

Литература

1. Владимирова Т.Е. Призванные в общение. Русский дискурс в межкультурной коммуникации. М., 2010. 304 с.
2. Залевская А.А. Ассоциативный тезаурус – словарь нового типа // Национальная специфика языка и ее отражение в нормативном словаре. М., 1988. С. 136–141.

КАТЕГОРИЯ ВИДА ГЛАГОЛА В РУССКОМ ЯЗЫКЕ И ВОЗМОЖНОСТИ ЕГО ВЫРАЖЕНИЯ ВО ФРАНЦУЗСКОМ ЯЗЫКЕ

Чунчукова Н.В. Немыка А.А.
Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия

В статье рассматриваются сходство и различия в выражении категории вида в русском и французских языках. Авторы обобщают сходные черты и дают рекомендации по введению грамматической темы «вид глагола» во франкоговорящей аудитории.

Ключевые слова: *методика преподавания РКИ, вид глагола, сопоставительный анализ, студенты-франкофоны*.

Категория вида представляет большие трудности и для учащихся, при её усвоении, и для преподавателя при выборе оптимальной стратегии её предъявления [1, с. 281]. Необходимо выбрать оптимальную методику при введении этого нового грамматического материала. Чтобы избежать ошибок в выборе глагола совершенного или несовершенного вида, мы предлагаем применить национально-ориентированную методику и сравнить средства выражения категории вида в русском и французском языках.

В отличие от романских языков, в русском языке существует только одно прошедшее время. Внутри него мы выбираем глагол совершенного вида для выражения результата или однократности действия. Во французском языке несколько прошедших времен. Для более

наглядной демонстрации разницы между глаголами совершенного и несовершенного вида стоить предложить франкоговорящему студенту сравнить времена Passé composé и Imparfait.

Русское предложение «я написал письмо» с использованием глагола совершенного вида «написать» переводится на французский язык временем Passé composé – «j'ai écrit une lettre», где глагольная форма «написал» соответствует «ai écrit» (перевод наш. – Н.Ч.). Известно, что глаголы движения и глаголы «умирать» и «рождаться» во французском языке в сложных временах используют глагол «быть» в качестве вспомогательного глагола, и подлежащее согласуется со сказуемым в роде и числе. Эквивалентом русской фразы «он вернулся» является «il est revenu», «она вернулась» – «elle est revenue», «они вернулись» (мужской род) – «ils sont revenus», «они вернулись» (женский род) – «elles sont revenues» (перевод наш. – Н.Ч.), где гласная «е» является показателем женского рода, а согласный «s» мужского. Преподавателю русского языка как иностранного во франкоговорящей аудитории следует обратить внимание учащихся на то, что в русском языке в прошедшем времени необходимо всегда согласовывать подлежащее и сказуемое в роде (мужской, женский, средний) и в числе (единственное, множественное). В русском языке, в отличие от французского, невозможно согласование по роду во множественном числе.

Таким образом, можно сделать вывод, что совершенный вид глагола в прошедшем времени передается во французском языке вспомогательным глаголом «иметь» или «быть» и причастием смыслового глагола. Следует обратить внимание на то, что, в отличие от французского языка, где для выражения совершенного вида используется два глагола, в русском языке совершенный вид образуется с помощью приставок или суффиксов.

Рассмотрим примеры с теми же глаголами, но уже в форме несовершенного вида. Фраза «я писал письмо весь день» соответствует французскому переводу «j'écrivais une lettre toute la journée» (перевод наш. – Н.Ч.). Русская фраза «он возвращался несколько раз» соответствует французской фразе «Il retournait plusieur fois» (перевод наш. – Н.Ч.). Отсюда следует вывод, что во французском языке глаголы несовершенного вида в прошедшем времени используются без вспомогательного глагола, меняя личные окончания, что соответствует русскому глаголу.

Французский язык также более вариативен при выборе будущих времен. Для обозначения достижения результата к конкретному времени в будущем во французском языке используется время Futur antérieur. Для образования этого времени нам необходимо использовать вспомогательный глагол avoir или être и причастие смыслового глагола. Например, фраза «dans deux heures, j'aurai fini mon travail» эквивалентна русской фразе «через два часа я закончу работу» (перевод наш. – Н. Ч.). Это время также используется для обозначения нескольких действий в будущем, когда одно действие предшествует другому. Например, фраза «Téléphone-moi dès que tu aura appris les nouvelles» переводится на русский язык с использованием глаголов совершенного вида: «Позвони мне, как только узнаешь новости» (перевод наш. – Н.Ч.).

Для обозначения однократного будущего действия, которое произойдет в скором времени после момента речи, во французском языке используется время Futur proche. Для его образования нам нужен вспомогательный глагол «идти» и второй глагол в начальной форме. В таком случае при переводе на русский язык необходимо добавить наречие «сейчас». Фраза «attends-moi, je vais revenir» на русском языке будет звучать как «подожди меня, я сейчас вернусь» (перевод наш. – Н.Ч.).

В остальных случаях во французском языке применяется время Futur simple. Для его образования необходимо добавить личные окончания к инфинитиву глагола. Русское пред-

ложение «я буду путешествовать по Европе этим летом», где длительность действия выражена глаголами «буду путешествовать», соответствует французскому предложению «Je voyagerai en Europe cette été» (перевод наш. – Н. Ч.).

Можно сделать вывод, что сложные французские времена Futur antérieur и Futur proche соответствуют русскому простому будущему времени. Преподавателю РКИ во франкоговорящей аудитории стоит учесть, что в русском языке, в отличие от французского, при выборе глагольной формы не существенен промежуток времени, через который произойдет действие. Обучающемся следует принимать во внимание только результативность и однократность действия в будущем.

Выявленные в результате сопоставления выражения одной грамматической формы в двух языках межъязыковые сходства и расхождения позволяют более эффективно и наглядно представить данные грамматический материал во франкоговорящей группе.

Результаты исследования могут быть использованы как часть курса по сопоставительной грамматике русского и французских языков, а также в практике преподавания русского языка как иностранного.

Литература

1. Вагнер В.Н. Методика преподавания русского языка англоговорящим и франкоговорящим. М., 2001. 384 с.

ОБРАЗ РЕБЕНКА В МАЛОЙ ПРОЗЕ А.П. ПЛАТОНОВА

Агаджанова Т.С., Юрьева М.В.
Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия

В статье предпринята попытка выявления образа ребенка, представленного в рассказах А.П. Платонова, а также сопутствующих мотивов и символов, позволяющих наиболее полно раскрыть данную категорию. Главной его функцией является функция спасения, которая представлена в антонимической паре с мортальным мотивом.

Ключевые слова: *А.П. Платонов, ребенок, взрослый, мать, мортальный мотив.*

Тема детства является одной из ключевых в творчестве Андрея Платонова. Еще в ранней статье 1920 г. «Душа мира» писатель определил значимость ребенка (здесь же появляется и неразрывно сопровождающий его образ матери) в бытийном контексте: «*Некому, кроме ребенка, передавать человеку свои мечты и стремления; некому отдать для конечного завершения свою великую обрывающуюся жизнь <…> И потому дитя – владыка человечества, ибо в жизни всегда господствует грядущая, ожидаемая, еще не рожденная чистая мысль <…> Если дитя – владыка мира, то женщина – мать этого владыки, и смысл ее существования – в сыне…*» [3].

Ребенок в рассказах Платонова полноценен и полнозначен, нередко мудростью и незамутненностью взгляда превосходя взрослого. Так, в рассказе «Корова» герой Вася Рубцов обладает уже особенным сформировавшимся пониманием благообразия, «*он с малолетства уже полный человек*» [5], для которого привлекательным и приходящимся по нраву является работающее тело, доброта: «*Ему нравилось в корове все, что в ней было, – добрые теплые глаза, обведенные темными кругами, словно корова была постоянно утомлена или задумчива <…> ее большое худое тело, которое было таким потому, что свою силу корова не собирала для себя в жир и в мясо, а отдавала ее в молоко и в работу*» [5]. Ребенок полон сострадания ко всему сущему: и к паровозу, испытывающему трудность в движении, и к корове, потерявшей теленка. Преодолев проблему «машинного организма», единственный осознает масштаб материнского горя, периодически наведываясь и проявляя ласку к одиночеству, не могущему осознать, «*что можно одно счастье забыть, найти другое и жить опять, не мучаясь боле*» [5]. В диалоге со взрослым проявляется разность проблемных акцентов: узнав, что отец продал теленка на убой, ребенок ссылается на возраст, тогда как взрослый говорит о цене: «*Маленький дороже, у него мясо нежней*» [5]. Подобная мудрость присутствует и в Семене, герое одноименного рассказа Платонова [8]. Жизнь и ответственность за братьев и сестер не позволяет семилетнему ребенку прожить горе от потери матери, заставляя произвести ролевую рокировку – стать этой самой матерью, ритуально надев на себя платье: «*Папа, давай сначала вместе мать откроем, ее надо обмывать… А потом ты плакать будешь, и я буду, я тоже хочу – мы вместе!*» [8].

Интересно, что внимание ребенка, знакомого с тяжестью быта и ответственностью, чаще всего обращено к низу в антонимической паре «верх – низ», традиционной для Платонова: «*…забываясь в долгом путешествии среди соломинок, сора, камешков и редких травинок двора; он глядел на них вниз сонными глазами и шептался с ними о чем-то или думал в уме, что они тоже такие, как он, и нечего ему скучать, они ведь молчат и не скучают – ни соломинки, ни трава*» [8]. Тогда как ребенок, относительно беззаботно проживающий детство, обращает свое внимание на все многообразие природы, в том числе и на пространственный «верх». Никита из одноименного рассказа: «*Дедушка! – поглядев на солнце, крикнул он вслух. – Дедушка,*

ты там?» [7]. Еще одним поводом для такого взгляда может оказаться надвигающаяся опасность, символически сопровождающаяся ветром, например, в рассказе «Июльская гроза»: «*Антошка молчал: он боялся того, что с ним будет теперь, но его интересовали туча и молния, и он хотел, чтобы случилось что-нибудь страшное, а он бы посмотрел, но только не умер*» [4]. В произведениях дети часто обладают острым зрением, тогда как взор пожилых людей замутнен временем. Так, например, в притчеобразном рассказе «Цветок на земле» дедушка Тит на вопрос внука Афони о цвете глаз отвечает: «*…они от света выцвели и слабые стали; мне глядеть ведь долго пришлось*» [9]. Афоня же в состоянии выбрать хлебные крошки, застрявшие в бороде деда и, что важно, прогнать комарика.

Внимание к деталям, зоркость и пытливость ума становятся еще одной отличительной особенностью образа ребенка, тогда как пожилые люди нередко этой пытливости лишены: «*Проснись, дедушка, скажи мне про все!*» [9]. Здесь же возникает мортальный мотив сна, сопровождающий взрослых. В рассказе «Цветок на земле» призывы ребенка к пробуждению проходят рефреном [9]. Следом возникает и мотив времени. Парадоксально, но часы, для пожилого человека обладающие убаюкивающим эффектом за счет монотонности и привычности хода, становятся символом вневременья, тогда как их остановка позволила деду Титу пробудиться ото сна, метафорически вернувшись к жизни. Однако в рассказах «Семен» и «Маленький солдат» сон обладает положительной коннотацией, «*счастье отдыха*» доступно не всем [8; 6]. Стремлением к познанию, живым интересом к природе вещей также обладает Вася Рубцов: «*Его мучило, если он видел какой-либо предмет или вещество и не понимал, отчего они живут внутри себя и действуют*» [5].

Несмотря на наличие природного незамутненного сознания, «чистого» понимания действительности, а также мудрости и цельности, по Платонову, ребенок все же не может существовать без родителей, в частности без матери. Причиной является незащищенность и наивность восприятия действительности, восходящая к мифологическому бессознательному. Ребенок не в силах осознать метафору, он отождествляет людей с неживой природой, олицетворяя ее: «*Это бабушка наша, она не померла, она избушкой стала*!» [7]. Нередко, лишившись родителя, ребенок берет на себя все функции взрослого человека, тем самым замещая потерю, восполняя архетипическую связь ребенок-мать. Так, в рассказе «Июльская гроза» по-матерински ведет себя с младшим братом Настя, давая наставления, как правильно вести себя в гостях у бабушки, пространство которой навивает тоску – еще одно звено мортального мотива по К.А. Баршту [1, с. 255], а также самозабвенно прикрывая своим телом брата во время грозы на ржаном поле: «*Но ей подумалось, что вдруг Антошка помрет, а она одна уцелеет, – и тогда Наташа закричала криком, как большая женщина, чтоб ее услышали и помогли*» [4]. Материнское отчаяние, горе и нужда в текстах Платонова имеют один голос. Именно так кричало животное, потерявшее теленка, в рассказе «Корова»: «*Корова пробежала мимо мальчика, мимо двора и скрылась в вечернем поле, и оттуда еще раз Вася услышал ее чужой горловой голос*» [5]. Важнее всего в союзе ребенок – взрослый – наличие обеих сторон: значимость ребенка в судьбе взрослого неоценима, ведь первый становится продолжением жизни, бессмертием и надеждой на светлое будущее, взрослый же является незаменимым носителем жизненной мудрости, опыта и знания, к которому так стремится ребенок: «*Уже задремав, старик все еще чувствовал сладость в сердце, вспоминая встреченных детей, прошедших молча и робко мимо него, но точно призвавших его к бессмертной, далекой жизни вместе с собою*» [4].

Вероятно, наиболее пронзительно эта необходимость друг в друге проявилась в позднем рассказе Платонова «Возвращение», в котором действие происходит в период послевоенного времени, когда отслужившие с опаской и холодностью вливаются в мирную жизнь тыла. Здесь возникает образ старика-ребенка, вызывающий у отца неоднозначные впечатления: «*Его встретил сын Петр; сейчас Петрушке шел уже двенадцатый год, и отец не сразу узнал*

своего ребенка в серьезном подростке, который казался старше своего возраста <…> лицо у него было спокойное, словно бы уже привычное к житейским заботам, а маленькие карие глаза его глядели на белый свет сумрачно и недовольно, как будто повсюду они видели один непорядок» [2]. Однако, несмотря на трансформированный образ ребенка с гипертрофированным чувством ответственности, нередко вызывающим раздражение у отца, функция «спасения» остается сохранной. Вневременная мудрость, природная искренность и беззащитность детей (Петрушки и Насти, бегущих за уходящим поездом) разрешают внутренний конфликт капитана гвардии: «*Прежде он чувствовал другую жизнь через преграду самолюбия и собственного интереса, а теперь внезапно коснулся ее обнажившимся сердцем*» [2].

Образ ребенка в малой прозе А.П. Платонова многогранен, однако главной его функцией, позволяющей существовать людям в «художественном космосе», является функция спасения, как следствие, бессмертие. Несмотря на интерес к тайне бытия, возможность замещения воспитательных ролей, «естественную» мудрость, ребенок нуждается в защите взрослого, ведь «*он не привык жить один на свободе, в нем собиралась печаль, и сердце опять хотело заботы*» [8].

Литература

1. Баршт К.А. Поэтика прозы Андрея Платонова. СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2000. 320 с.
2. Платонов А.П. Возвращение. URL: http://platonov-ap.ru/novels/vozvraschenie/ (дата обращения: 20.05.2020).
3. Платонов А.П. Душа мира. URL: http://platonov-ap.ru/publ/dusha-mira/ (дата обращения: 22.05.2020).
4. Платонов А.П. Июльская гроза. URL: http://platonov-ap.ru/novels/iulskaya-groza/ (дата обращения: 22.05.2020).
5. Платонов А.П. Корова. URL: http://platonov-ap.ru/novels/korova/ (дата обращения: 22.05.2020).
6. Платонов А.П. Маленький солдат. URL: http://platonov-ap.ru/novels/malenkyi-soldat/ (дата обращения: 22.05.2020).
7. Платонов А.П. Никита. URL: http://platonov-ap.ru/novels/nikita/ (дата обращения: 22.05.2020).
8. Платонов А.П. Семен. URL: http://platonov-ap.ru/novels/semen/ (дата обращения: 22.05.2020).
9. Платонов А.П. Цветок на земле. URL: http://platonov-ap.ru/novels/cvetok-na-zemle/ (дата обращения: 22.05.2020).

МИФОЛОГИЗМ ПОВЕСТИ МИХАИЛА ЕЛИЗАРОВА «НОГТИ»

Агаджанова Т.С., Юрьева М.В.
Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия

В статье предпринята попытка выявления мифологического подтекста повести М. Елизарова «Ногти». Читательское внимание фиксируется на ужасающей «натуралистичности» сцен, раскрывающих «подноготную» жизни детей-инвалидов в специализированном интернате. Строгость заведенного порядка граничит с ритуальностью и обрядовостью, колдовским действом, размыкающими границы жизни и смерти. Социальные темы, переплетаясь с философскими, выводят идейный мир текста на метафизический уровень.

Ключевые слова: *М. Елизаров, «Ногти», мифологизм, обрядовость, мортальный мотив, двойничество.*

«Ногти» (2001) – нашумевшая повесть, вошедшая в состав одноименного сборника молодого современного автора Михаила Елизарова, написанная в Германии и осмысленная читателями «*в контексте очередного ужастика о России – без метафизики*» [3]. Безусловно, критикам довольно сложно было игнорировать такой мрачный и антигуманный, с одной стороны, и пугающе-узнаваемый – с другой мир этого произведения, отраженный сквозь сознание героев, выросших в доме-интернате для детей-инвалидов. Однако при внимательном прочтении помимо шокирующей натуралистичной действительности, приоткрывающей завесу 90-х, вскрывается еще один пласт – мифологический, воплощенный через обряды, образы, символы и мотивы, «оживающие» в произведении через повествовательную «магию» писателя – профессионального филолога.

В центре книги – история, рассказанная от лица Александра Глостера, музыкально одаренного «*горбуна*» [2], чье появление на свет стало плодом «*эгоизма и безответственности, резюме пьяных рук*» [2]. Несмотря на врожденную физическую патологию, герой был умственно здоровым. Другом для него стал Сергей Бахатов, который «*в сущности, тоже был нормальным, только некрасивым, и оставалось догадываться, что глотала или пила мамаша Бахатова, чтоб избавиться от него*» [2]. Персонажи нераздельны и «неслиянны» одновременно, отражают и дополняют друг друга формально и содержательно как Оля и Яло из советской сказки «Королевство кривых зеркал» Виталия Губарева [1]. С первых дней пребывания в интернате они становятся «братьями»: изъяном Глостера был горб, Бахатова – вмятина на черепе, первому удавались гуманитарные дисциплины, второму – точные, реакцией на жестокие шутки взрослых у одного был чудовищный хохот, у другого – чудовищный смех. Наличие двойников традиционно для жанра повести, однако в данном контексте появляется несколько пародийный характер, лишь подчеркивающий гармоничность союза дополняющих друг друга мировых сил.

Круг «своих», отличных от остальных детей и взрослых (потому близких Глостеру), четко ограничивается: при упоминании о друге и несчастной девочке, находящейся в коме, возникает природный (натуралистический) мотив: «*Он рос из горшка, похожий на бутон тюльпан, и бессмысленно выл <…> У меня появилась любовь, девочка Настенька, слабоумный стебелек*» [2]. Однако семантика жизни, естества и гармонии, традиционно присущая данному мотиву, трансформируется, обрастая дополнительным смысловым пластом болезненности и уязвимости (растительная жизнь).

Жизнь героев в интернате протекает по особым законам в единстве и цикличности времени, а сопровождающим становится мотив смерти: имена дети получали в соответствии со своими физическими или умственными недостатками, умирали с небольшим интервалом и парами (мальчик-девочка), Новый год (пограничное событие) встречали во сне, взрослые имитировали игру на музыкальных инструментах, а дети носили сумки воображаемых мам. Также пространственные координаты специнтерната совпадают с территорией кладбища – особой гордостью директора.

Единственным, что выбивается из мортального процесса существования, становится обряд, проводимый героем Бахатовым раз в месяц, платой за прерывание которого может стать жизнь: «*С утра Бахатов не мыл рук и постился, на закате он доставал клочок "Комсомольской правды" или какой-нибудь другой газеты и, повернувшись лицом к солнцу, громко читал, что там написано. Затем Бахатов закатывал глаза, опускался на колени и начинал обкусывать ноготь на мизинце правой руки, следом – на безымянном, среднем, указательном, большом пальцах – ногти ни в коем случае не выплевывались – и принимался за левую руку.*

Ногти обкусывались в том же порядке – от мизинца к большому пальцу <…> Я пытался занять Бахатова отвинчиванием шариков, <…> объяснял ему, что в этом и есть глубинный смысл – отвинчивать неотвинчиваемое. Бахатов лишь качал головой и улыбался» [2]. Обряд становится сакральным действом, посредством которого возможно преодолеть мертвенность жизни. Однако все же первым «отклонением» от системы специнтерната становится знакомство Глостера с небольшой библиотекой. Герои отличаются здоровым интеллектом, поэтому их обучение происходит по отдельной программе. Интерес Глостера к литературе был неутомимым, особенное место заняло стихотворение из детской книги: «*Двери распахнул отец: - Получайте огурец! Литературная мощь двустишия иногда среди ночи поднимала меня и заставляла безмолвно дрожать животом. Во время обеда я прыскал всех супом, если эта уморительная ситуация всплывала в голове, а я сидел с полным ртом. Если меня уж очень обижали, я уходил в тихое место и там читал для себя про отца и огурец и тихо смеялся*» [2].

Таким образом, контаминация смеха, который в мифе по мысли Ольги Фрейденберг «*избавляет от смерти и недугов, исцеляет, врачует*» [4, с. 93], и литературы становится барьером или очистительным колодцем в противовес тому тягуче-черному, поглощающему нарушившего обряд.

Так как повествование в соответствии со спецификой жанра повести ведется от первого лица, читатель, как в планетарии, наблюдает движение «внутреннего космоса» главного героя, который внимает молчаливой музыке пространства. Именно музыка становится главным мерилом внутренней целостности и «живости» Глостера. Появившаяся в стенах специнтерната через радиоприемник, направившая его к расстроенному пианино, позволившая впоследствии окончить музыкальную школу для одаренных, она проникает в него, натуралистично оседая в самой «инаковой» части тела – в горбу. В период первой влюбленности к обездвиженной Настеньке он наблюдает процесс насилия, совершенный двумя санитарами и повторяет увиденное. Здесь мифическое бессознательное появляется в пограничный момент, герой идентифицирует себя с арфой со сломанными струнами. Действительность же, окружающая подростка, воспитывающегося среди имитации жизни, фарса и жестокости, не обладает потенцией спасения. Глостер не осознает преступности и аморальности поступка: «*я заплакал от жадности к Настенькиному телу, от пустоты в горбу и в голове, от опустошенности души <…> Бахатов не спал. Я сказал ему: "Она высосала мою силу, впустила санитаров. Во мне не осталось звуков, я потерял о них память, а санитары вошли и остались, и едят меня изнутри!"*» [2]. Обряд, проведенный Бахатовым, становится своего рода спасением, Глостер избавляется от смерти внутри себя. «*До этого по ночам мне виделись белые черви*» [2] – сон проецировал состояние духовного разложения, а трупные насекомые становятся символом умирания, а затем и гниения души.

Нужно сказать, что физическая, фактически звериная сила героя на уровне мифа органично «соседствует» с внутренней музыкой, это компоненты ритуала жертвоприношения. Сила проявляется после смерти Настеньки, погибшей в результате наспех сделанного аборта. Глостер повторяет частный ритуал с отвинчиванием литых шариков на кровати, на этот раз ему это удается. Данный эпизод становится предвестником последующего убийства двух санитаров. Сцена расправы обрастает животными образами, рассказчик сравнивает объект нападения с глазом насекомого, при этом сам приобретает фасеточное зрение, как следствие, появляется размытие деталей, острое восприятие света и множественность картинки: «*Вовчик возвышался надо мной, весь в шариках-блестках. Мои руки жадно потянулись к Вовчику и стали привычно отвинчивать от него шарик за шариком. Он закричал, но крика не было, только пронзительный луч света вспыхнул из его рта, как про-*

жектор. Вспыхнул несколько раз и иссяк. Вовчик померк <…> Подчиняясь звериному инстинкту погони, я поймал его за ногу и резко рванул, до хрящевого хруста. Амир, как ящерица, отбросил ногу» [2].

Тело одного убитого Бахатов предает колодцу, другого – на растерзание псу. Такие инфернальные образы традиционно являются символами иного мира. Пес – спутник дьявола, колодец же в мифологии многих народов относится к топосу мира мертвых. Пелена смерти сопровождала и имитированный свадебный обряд, который организовал молодой медицинский персонал, насмехаясь над влюбленным Глостером: «*Бахатов был моим свидетелем, Настеньке нашли полоумную подружку <…> Они верили, что на свадьбе, и радовались, и я почти верил. Злой фарс закончился тем, что нас все равно развели по палатам подвыпившие санитары*» [2]. Глостер прошел свадебную инициацию со «спящей красавицей», после смерти которой фактически «овдовел».

Следующим этапом инициации становится переход Глостера и Бахатова с наступлением совершеннолетия из мира специнтерната в мир «здоровых», «нормальных» людей. Герои, не приученные к социальным навыкам «живой жизни», сталкиваются как с визуально более ярким и красочным пространством, так и с уже знакомыми равнодушием и агрессией. Названые братья остаются неразлучными, получая в бойко принявшем их криминальном мире новые имена, что характерно, ровно по тому же принципу, что и в специнтернате: Глостер на время становится Карпом, Бахатов – Рылом. Удачно пройдя первое испытание действительностью, каждому предоставляется шанс выбрать социальный статус, в соответствии с которым с ними и будут взаимодействовать. И в этой точке Бахатов «*решил остаться на инвалидности, для подстраховки*», тогда как Глостер «*отважился идти в большую жизнь*» [2]. Друзья усиленно совершенствуются в выбранных сферах, пытаясь сохранить невидимую связь: Бахатов работает в ЖЭКе, Глостеру же, как в последствии признанному гениальному музыканту, открываются крупные возможности. Именно здесь в повести перед героем возникает традиционная ситуация выбора, играющая судьбоносную роль. Посредством деталей раскрывается разлад в привычной гармонии и целостности дружбы персонажей: Глостер привозит из гастрольных туров подарки, которые выбирал не он, а помощник. Последующая смерть Бахатова, таким образом, становится результатом индивидуализма, отхода от сакральной обрядовости и единства. Теперь в мире рассказчика главенствует меркантильность, заместившая музыку. Натуралистичность картины обгрызания оставшихся целыми ногтей на большом и указательном пальцах погибшего Бахатова, первоначально шокирующе действующая на читателя, приобретает положительную коннотацию: Глостер решается завершить ритуал, тем самым освобождая друга от пасти пса, следы которого моментально исчезают на шее Бахатова.

Цикличность повести возвращает героя в прежний топос – кладбище при специнтернате, которому тот ритуально предает урну с прахом друга. Смерть закольцовывается, однако мистически выходит на новый уровень. Глостер видит кинематографичную сцену жанра фильмов ужасов, в которой возникает и сам горбун, играющий на старом пианино, и убитые им санитары, танцующие в ритме танго друг с другом, а под аккомпанемент русской «барыни» выходит и умершая Настенька в кровавой простыне, обронив которую, оказывается бестелесной. Здесь же возникает образ пса, также лишенного физической оболочки: «*Уже не приходилось гадать, какой природы это существо. Огромный сгусток невероятно больной эмоции, чудовищный концентрат скорби облепил меня. В каждой молекуле существа, казалось, сосредоточилась боль по десяти умершим сыновьям. Напоровшись на мои стальные ногти, сгусток прорвался и потек. По мне струились слезы, горючие и обжигающие, как кислота*» [2]. Убивая этот «сгусток», Глостер спасает себя. Преодолевая духовную

смерть, он стоически готовится к физической. Действительность же остается неизменной: сторож – старик, ставший свидетелем сцены, – задабривая, предлагает услуги маленькой девочки Настеньки, «*уродицы*» [2], коих осталось единицы.

Стиль повести Елизарова очень натуралистичен и эпатажен, за что и был восторженно принят европейским читателем, однако за этой вязкой описательностью, показной «чернушностью» и трэшем таится мифологический пласт, выводящий социальные темы (принятия людей с инвалидностью) на уровень метафизический – антиномии мировых сил добра и зла, жизни и смерти, реализованных через традицию обряда и разрушающей силе индивидуализма. Мир в тексте Елизарова обречен, однако в этом «*есть глубинный смысл – отвинчивать неотвинчиваемое*» [2].

Литература

1. Губарев В. Королевство кривых зеркал. URL: https://online-knigi.com/page/256245 (дата обращения: 22.05.2020).
2. Елизаров М. Ногти/ URL: http://lib.ru/NEWPROZA/ELIZAROV/nogti.txt (дата обращения: 22.05.2020).
3. Литературная Россия. URL: https://litrossia.ru/item/2621-yavlenie-liberazizma-v-russkoj-politike-bezuslovno-vrednoe-i-opasnoe-s-mikhailom-elizarovym-beseduet-zakhar-prilepin/ (дата обращения: 22.05.2020).
4. Фрейденберг О. Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1997. 448 с.

КОММЕНТИРОВАНИЕ ТЕКСТОВ КАК ОСОБЫЙ ВИД НАУЧНО-ПОПУЛЯРНОГО ТВОРЧЕСТВА (религиозный аспект)

Акульшина Е.А., Юрьева М.В.
Кубанский государственный университет
Россия

В статье анализируется книга поэта, эссеиста, общественного деятеля Олеси Николаевой «Современная культура и Православие», в которой литературный процесс рассмотрен с позиций христианской аксиологии. Выявлено, что писательница ведет напряженный диалог с принципами искусства, отдаляющими человека от истины, делающими неразличимыми порок и добродетель.

Ключевые слова: *Олеся Николаева, православие, постмодернизм, «смерть автора».*

Современная отечественная проза достаточно успешно развивается через освоение жанров non-fiction. В «Словаре современного читателя» дается следующая трактовка данного понятия: «Нон-фикшн – термин, обозначающий все произведения нехудожественной, прикладной литературы» [6]. Отмечается, что тексты, созданные в рамках нон-фикшн, основаны не на авторском вымысле, а, в первую очередь, на неоспоримых фактах и явных свидетельствах. Таким образом, можно сделать вывод, что под указанную категорию попадает огромное количество текстов: от сборников кулинарных рецептов, мемуаров, различных энциклопедий вплоть до книг о личностном росте, астрологии, психологии и т.п.

Одним из первых направлений отечественной словесности, предложившим читателю тесты либо на стыке fiction и non-fiction, либо по сути «чистый» нон-фикшн, стала современная православная/духовная литература.

К этой ветви русской словесности принадлежат произведения Олеси Николаевой – поэта, прозаика и эссеиста. В своем достаточно объемном труде «Современная культура и Пра-

вославие», созданным в конце XX столетия, автор предприняла попытку разобраться в процессах, происходящих в современной культуре, в вопросах взаимосвязи творчества и православия, в истоках различных течений и в возможных последствиях отступления от Божественного замысла.

Комментируя истоки постмодернистского творчества, отмечая опасности, которыми оно грозит современной культуре, Николаева подводит научно-теоретическую базу для декларации собственной концепции: «*Можно без преувеличения утверждать, что мы живем в постмодернистскую эпоху <…>. Постмодернизм предполагает антиуниверсализм. Он отвергает любую систему как таковую <…>. Ни Царству Небесному, ни платоновскому миру идей как таковым нет места в постмодернизме*» [4, с. 12-13]. Это можно объяснить идеологической установкой этой эстетической эпохи на хаос, то есть являет собой отсутствие любой упорядоченности. Возможно, это своего рода стремление возвратиться к тому первоначальному космосу, который был до сотворения мира, о котором было сказано в древнегреческих мифах.

Олеся Николаева выделяет также ключевые черты постмодернистской культуры: «*Смерть становится механизмом стратегии постмодернизма, опирающейся на ницшеанское мироощущение "смерти Бога". Из этого следует, что ангел равнозначен и равновелик демону, благодать неотличима от наваждения и прелести, живое равноправно с мертвым, подлинное равноценно искусственному, сакральное амбивалентно профанному, ибо все представлено в равном достоинстве и равном ничтожестве*» [4, с. 17-18] – речь идет, разумеется, о той идее, что после смерти нас ожидает абсолютное Ничто, что повторяет сбой не только философию Ф. Ницше, но и воззрения более ранних мыслителей. Здесь можно вспомнить о трактате Артура Шопенгауэра «Мир как воля и представление», в котором утверждалось полное «небытие» как до рождения, так и после смерти [8].

Одним из главных «преступлений», совершенных постмодернизмом, считает писательница, является так называемое «убийство автора», на которое обращается особое внимание, – ведь это может быть опасно, в первую очередь, в духовном плане: «*Удаление Автора – это не просто эффект нового письма; это онтологический переворот: каждый читает, как хочет, и воспринимает, как ему придет в голову, ибо Автор устранен на всех уровнях и не является больше "камнем преткновения"*» [4, с. 35-36]. Если вспомнить, что довольно распространена идея «мир – текст», а мир создан Господом, то, соответственно, устранение Автора равно устранению Творца, «мешающего» некоторыми своими правилами написанию текста (читаем «заповедями») – и возможности интерпретировать ТЕКСТ по-своему.

Достаточно точно это определено В. Пелевиным в романе «Т» (в котором, впрочем, и богоборческие мысли встречаются): «*Отчего-то такое чаще всего бывает именно с аристократией <…>. Уходит связь с высшим, всякое дуновение Бога, и на месте души остается только лужа яда для тайной иглы. Отсюда это постоянное стремление высших классов унижать, язвить и одеваться в особые одежды, всячески демонстрируя свое отличие от других. Демонстрировать <…> Это ведь от "демона"*» [5, с. 166]. Здесь очень важна мысль, что постмодернистская культура создавалась как элитарная, то есть была создаваемой и предназначенной именно для представителей высших классов. В этом отношении один из популярнейших современных российских писателей оказался близок к выводам, сделанным О. Николаевой, хотя традиционно причисляется именно к постмодернистам.

«*Постмодернистский автор, – заключает Николаева, – предстает не в виде творящего субъекта, а в роли компилятора, плагиатора, интерпретатора, составителя коллажей и организатора монтажей*» [4, с. 54]. Такого рода снятие с себя ответственности за создаваемое произведение коснулось практических всех видов искусства, включая и театр. Современный драматург просто изображает хаос на подмостках театра, стараясь не выражать при этом своего к этому отношения.

В современном театре «*речь утратила свою смысловую функцию, передав ее жесту, мимике и нечленораздельным звукам*» [4, с. 68]. Иллюстрацией данного тезиса может служить пьеса Олега Богаева «Пикассо» [1]. Сюжет таков: труппа малоизвестных актеров, мечтающих о славе и богатстве, приезжает в дом Пабло Пикассо, ставшего легендой при жизни, по его приглашению. Гостей встречает Смерть (именно так называет Пабло свою жену). С первых же минут начинают происходить странные события: художник приглашает актеров к столу и кормит их краской. Затем им было предложено заключить контракт, по которому они должны сыграть в созданной им пьесе, будучи готовыми даже пожертвовать собой. Важно, что режиссер имеет право на встречу с автором текста только после подписания контракта. Но листы, на которых должна была быть напечатана пьеса, пустые, вместо текста только многоточия: «*Конечно, что может быть бессмысленней слов*» [1].

Действие абсурдно, мысли, идеи, постулируемые в драматическом произведении, порой оказываются пугающими. Сам текст – попытка разобраться в значении и роли нового театра, в механизмах создания постановок, в задачах, решаемых режиссерами, драматургами, актерами. «*Что может быть прекрасней актеров, спящих о время спектакля*» [1], но ведь рядом ходит Смерть, а состояние сна сравнивается со смертью. Смерть в традициях современной культуры, «воспитанной» постмодернизмом, становится важнее жизни в сознании адресатов. «*Смерть не убийца! Она – медсестра, утешитель, спаситель. Смерть не ходит с косой, она держит в руках мандолину*» [1]. Получается, что отведено место и размышлениям о метафизических вопросах: жизнь, показанная в пьесе, сводит с ума, заставляет страдать. Символичен в этом отношении союз (пусть и единожды случившийся) Луиса (режиссера) и Смерти (жены Пикассо) – соитие искусства и Смерти, что делает современное искусство умирающим: «*Современное искусство обречено! Нет личностей, есть жалкие имитации смыслов*» [1], – этими словами драматург Богаев словно выносит приговор современному искусству. Правда он оставляет место и для надежды: «*Художник должен делать работу! Если думать все время о последствиях, искусство подохнет… Художник должен двигаться дальше и дальше! Дальше и дальше!*» [1]. Тот, в чьих руках оказалась судьба искусства, творит бессознательно, но Олеся Николаева в своей книге указывает, что подобная забывчивость может быть опасна.

Она отмечает, что концепты представляют собой «закодированные идеи» [4, с. 41]: «*Означающее до поры камуфлирует означаемое, но вместе с привлекательной упаковкой потребитель получает то, что внутри*» [4, с. 41]. Хотя автор об этом не говорит напрямую, но проницательный читатель может догадываться, что в православии значение (обозначаемое / символизируемое) гораздо важнее и во всех смыслах «привлекательнее» обозначающего. Достаточно в этом плане вспомнить о судьбах многих православных святых. Например, Блаженную Ксению Петербургскую при жизни некоторые воспринимали как потерявшую разум: «*Многим казалось: она сумасшедшая*» [2, с. 275], но «*все дело в том, что Ксения не сошла с ума, не была безумной. Она взвалила на себя тяжкий крест юродства ради Христа. Такой подвиг можно свершить только с благословения. И оно у нее было. Она причащалась и исповедовалась. Только все это открылось уже после ее кончины*» [2, с. 276]. Таким образом, получается, что за поступками, мирянину не всегда понятными, стояли нечеловеческие усилия и благодать.

Олеся Николаева плавно подводит читателя к главному в ее книге, к тому, ради чего она создавалась, – к размышлениям о природе творчества, о пути художника, о предназначении искусства, чтобы доказать, что творчество, как и культура, «*по большому счету, только и может быть христианским*» [4, с. 231]. «*Художнику в силу его собственного духовного несовершенства куда труднее изобразить причастную Истине добродетель, чем порок, который тайно и явно оплетает падшее человеческое существо*» [4, с. 181-182]. Для этого тезиса можно найти множество подтверждающих примеров – и именно в современной духовной прозе. Речь идет о

невероятном мастерстве ортодоксальных писателей, способных сделать эстетически притягательным добродетель, отмечая ее достоинства в сравнении с пороком. Вот как пишет об одной из важнейших христианских добродетелей отец Тихон (Шевкунов) в рассказе «Схиигумен Мелхиседек»: «*Все на нашей земле – простое и сложное, маленькие человеческие проблемы и нахождение великого пути к Богу, тайны нынешнего и будущего века – все разрешается лишь загадочным, непостижимо прекрасным и могущественным смирением. И даже если мы не понимаем его правды и смысла, если оказываемся к этому таинственному смирению неспособными, оно само приоткрывается нам через тех удивительных людей, которые могут его вместить*» [7, с. 113].

Этими строками опровергается утверждение, позднее сделанное В. Пелевиным в романе «Т»: «*Отец всех писателей – диавол. Именно поэтому творчество, демиургия есть самый темный грех их всех возможных*» [5, с. 70]. Эта мысль может быть верной лишь тогда, когда текст создается с целью опорочить божественный замысел. Когда же произведение призвано рассказать о добродетелях, о христианском чуде, творящемся ежеминутно, мы можем говорить именно о божественном даре творчества, сила которого проявляет себя во всех сторонах церковной жизни. «*Красота церковного богослужения – это Слава Божия, явленная церковному народу*» [4, с. 208]. Об этом игумен Нектарий Морозов писал так: «*Нет, кажется, ничего, что лучше раскрывало бы суть, внутреннее содержание праздника, нежели церковное богослужение. Слова канонов и стихир, тропарей и кондаков проливают дивный свет и тепло в душу внимающего тому, что читается и поется за службой, Ум объемлет их и передает сердцу, и там они распускаются, словно бутоны каких-то дивных, прекрасных цветов…*» [3, с. 175].

Стоит обратить внимание и на то, с каким мастерством, с какой легкостью используются православными писателями различные изобразительное-выразительные средства: эпитеты («*дивный свет*», «*дивных, прекрасных цветов*») и сравнения («*словно бутоны*»), как в цитате выше, метафоры («*Ведь кино – это язык. Им можно провозгласить: «Распни, распни!». А можно и прославить Бога*» [7, с. 32]; «*Вы даже не представляете, что такое монастырь! Это жемчужина, это удивительная драгоценность в нашем мире*!» [7, с. 79].

Олеся Николаева приходит к выводу, что искусству, как и создающим его, можно искать спасения только в одном – в союзе с Христом, так как «*в своем высшем проявлении творчество и есть пребывание со Христом: преображение и обожение человека*» [4, с. 267], а «*разрыв культуры с Церковью оборачивается ущербностью, упадком и в конечном счете – смертью культуры*» [4, с. 277].

Литература

1. Богаев О. Пикассо. URL: https://bogaev.narod.ru/doc/picasso.htm (дата обращения: 22.05.2020).
2. Крупин В. Н. Ввысь к небесам: история России в рассказах о святых. М.: Эксмо, 2016. 512 с.
3. Морозов Н. игумен. Детская радость Рождества / Сост. Т.В. Стрыгина. Дары Рождества. Рассказы и истории священников. М.: Никея, 2016. С. 174-179.
4. Николаева О. Современная культура и Православие. М.: Изд. Московского Подворья Свято-Троицкой Сергиевой Лавры, 1999. 288 с.
5. Пелевин В. Т. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2018. 416 с.
6. Словарь современного читателя. URL: https://eksmo.ru/slovar/non-fikshn/ (дата обращения: 25.04.2020).
7. Шевкунов Т. архимандрит. Несвятые святые и другие рассказы. М.: Изд-во Сретенского монастыря, 2012. 640 с.
8. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. URL: http://az.lib.ru/s/shopengauer_a/text_0040.shtml (дата обращения: 25.04.2020).

СПЕЦИФИКА ЖАНРА ХОЖДЕНИЯ В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ДУХОВНОЙ ПРОЗЕ

Акульшина Е.А., Юрьева М.В.
Кубанский государственный университет
Россия

В статье анализируется художественно-публицистическая книга священника Дмитрия Николаева «Чудаки на Русском Севере» с целью выявления жанровых черт традиционного хождения (травелога), популярного в средневековой словесности. Выявлено, что в содержательном и стилевом планах исследуемое произведение являет органический сплав fiction и nonfiction, что свойственно современной русской литературе в целом.

Ключевые слова: *духовная проза, хождение, Дмитрий Николаев, поэтика текста.*

Одним из наиболее интенсивно развивающихся тематических направлений современной отечественной словесности можно считать так называемую духовную прозу (иногда ее называют «православной» [3]). Общей отличительной чертой подобных произведений является целенаправленное изображение области метафизического (богопознание, жизнь и смерть, тайны бытия и т. д.), а также поиск ответов на «вечные» вопросы. Н.В. Пращерук отмечает, что ценностно-структурное ядро такой прозы «составили произведения с преобладанием автобиографического и документального дискурса, с особым статусом повествовательного “я” <…> Многие из этих произведений направлены на активный диалог с читателем, который ведется автором изнутри церковного опыта и мотивируется сердечным стремлением открыть ему мир православия» [6, с. 7].

Одной из «ветвей», выделяемых в рамках широкого круга духовной прозы, по которым происходит ее развитие, является группа текстов, созданных православными священнослужителями. Среди наиболее широко заявивших о себе авторов – московский священник Дмитрий Николаев. Его книга «Чудаки на Русском Севере» – это художественно-публицистическое отражение духовного опыта добровольцев, романтиков и подвижников из отряда «Небо зовет!», который возник благодаря проекту «Общее дело. Возрождение деревянных храмов Севера».

В книге речь идет не только о возрождении разрушенных церквей, но и о преображении опустошенных сердец, о ситуациях драматических, напряженно-эмоциональных, иногда – радостных, даже забавных, но так или иначе призванных вернуть человека к его духовному началу. «*Как люди ищут себя, возвращаясь к истокам*» [5, с. 3], – фраза, резюмирующая основное содержание книги, заявлена в самом начале произведения. Можно предположить, что читательскому вниманию предложен текст, являющийся осовремененным вариантом хождения со всеми его жанровыми признаками. В первую очередь, речь идет о духовных поисках героя; во-вторых, путешествие является для него лишь одним из вариантов обретения душевного спокойствия, способом восхождения из «дольнего мира» в «мир горний». Корнями жанр «хожения» уходит в древнерусскую старину, произрастает из знаменитого рассказа о путешествии игумена Даниила, книги, представляющей собой совокупность очерков о Святой Земле. В них присутствует живое «чувство автора», в сознании и душе которого и происходит «встреча многоликой современности и Священной Истории» [1, с. 15].

Следует отметить существенные различия между произведениями XII и XXI столетий, и одним из них является специфика названий глав. Так, в древнерусском хождении

используются так называемые фактические титлы («О Иерусалиме», «О церкви Воскресения Господня», «О пути к Иордану»), а в книге «Чудаки на Русском Севере» – образный (игровой) заголовок: «Разведка, бомж и футбол», «Кукловоды», «Гламурный костровой» и т. д. Примечательно, что подобный тип названий в целом свойственен современной православной прозе (сборники отца Тихона Шевкунова, Олеси Николаевой), в которой от обыденного, общечеловеческого совершается прорыв к непреходящему. Об этом свидетельствую слова автора-современника, открывающие книгу: «*Ты отправишься в удивительное путешествие на Русский Север, чтобы вместе с героями нашего повествования попасть в разрушающиеся и забытые храмы и часовни, где иногда совсем нет людей, но где продолжает оставаться Ангел Божий и Господь незримо, но явно являет Себя*» [5, с. 10]. Писатель-священник словно приглашает читателя отправиться вместе с героями книги в увлекательное путешествие в поисках истины и самого себя. В тексте также встречается комментарий, помещенный в заголовок: «*За тысячу километров ехать непонятно с кем, с точки зрения современного человека, – это чудачество. Со стороны на нас посмотреть – чудаки приехали*» [5, с. 47], но они не чудаки вовсе – воины Господа: «*Мы, негодные к строевой службе резервисты, Им призванные, вот и идем разжигать духовные костры, вокруг которых свет и тепло среди ночи и холода*» [5, с. 220–221].

Традиционно хождения (проскинитарии) содержали, в том числе, «описание маршрута и самих обстоятельств поездки», «сведения об увиденных святынях или поразивших воображение архитектурных сооружениях», «описания тех или иных религиозных ритуалов» [2, с. 398-399]. Указанные черты мы находим в книге Дмитрия Николаева. Автор подробно расписывает маршрут путешествия: исходная точка – Москва, через Троице-Сергиеву Лавру к далеким северным селам и полуразрушенным храмам, церквям и часовням, практически с обязательным введением исторических сведений об этих комплексах и справки об их современном состоянии: «*Ныне существующий ансамбль состоит из двух церквей – во имя священномученика Власия и святителя Климента, папы Римского <…> является последним сохранившимся комплексом из двух деревянных храмов XVIII – XIX веков, существующим на берегах Северной Двины*» [5, с. 14]. Автор подчеркивает, что они находятся в аварийном состоянии, и, увидев, в каком именно, члены экспедиции едва не поддались отчаянию. Однако после совершения молебна все словно прояснилось, и «работа закипела»: «*Всегда начинать новое дело стоит с молебна*» [5, с. 17].

Важное отличие современного текста от хождения древнерусского и в том, что в последнем христианин предпринимает путешествие в Святую Землю с целью обретения духовной благодати, здесь же он вынужден сначала эту святыню восстановить, чтобы подарить себе и другим возможность в будущем совершить путешествие в эти места. Так, во время работы в Климентьевском храме, пишет Д. Николаев, члены экспедиции познакомились с мужчиной, который «*назвался диким паломником, рассказал, что побывал в Архангельском епархиальном управлении и теперь направляется в один из северных монастырей*» [5, с. 21]. Возможно, после восстановления указанного храмового комплекса и в эти места будут совершаться паломничества.

Закономерностью современной духовной прозы, отмеченной и в произведении отца Дмитрия, является стремление рассказать о том необычном и притягательном, что было увидено собственными глазами, желание поделиться духовным опытом: «*Вечность смотрит на нас сквозь оконные глазницы. Бог рядом. Трепещу. "Крещается раб Божий Георгий", и жестяное ведро становится Иорданом*» [5, с. 25]. Так, долгие годы (с 1919-го г.) в Климентьевском храме не совершались богослужения. И первое, чему суждено было случиться спустя 94 года, рассказывает автор, – крещение мальчика, «*предки которого здесь жили и сто, и двести лет назад, крестились, венчались, умирали. Сегодня село умирает, гибнет, службы*

нет. Но вот приехали странные люди, убирают мусор, стирают пыль. Для чего? Вот ответ – мальчик Егор, шести лет от роду, сегодня станет членом Церкви» [5, с. 24-25].

Стоит отметить, что в тексте гармоничным образом сочетаются аллюзии к Новому Завету с текстами современной отечественной культуры: «*Мы вышли из лодки и теперь уже в самом прямом смысле слова пошли по реке*» [5, с. 176], и «*нам настолько не давала покоя слава культового российского блокбастера "Особенности национальной охоты"*» [5, с. 175]. Последнее связано с авантюрой, предпринятой батюшкой и его товарищами, – «операция» по спасению старинной скамьи из заброшенного села, для чего требовалось пройти путь по реке (в некоторых местах действительно «пройти»). Повествователь иронизирует, оговаривая тот факт, что «*лишь одно серьезное и одновременно трагическое обстоятельство бесконечно отдаляло нас от героев блокбастера – сухой закон, жестко действующий в экспедиции*» [5, с. 175].

Немаловажной чертой анализируемого текста, позволяющей, несмотря на доминирование документальной составляющей, отнести его к художественной словесности, является метафоричность авторского языка: «*…в сумеречной дымке белых ночей зловеще возвышалось огромное мрачное здание без купола, с черными глазницами окон*» [5, с. 15]. Яркая образность речи автора много раз поражает читателя на протяжении всего словесного «пути»: «*Его голос звенел, разносясь на несколько километров вокруг, ложился на деревья, бежал по реке, спускался к болотцу и вновь взлетал высоко в небо*» [5, с. 153]; «*Мы, конечно, надеемся на лучшее и доверяемся Божественному Промыслу, которому лучше нас известно, зачем мы зажигаем эти временно погасшие духовные маяки. Но совершенно очевидно, что Господь позволил нам эти маяки зажечь в первую очередь для самих себя, для своих душ и для тех, кто оказался рядом*» [5, с.195]. И еще: «*Мы все больны и нуждаемся во враче. И наша работа со старыми стенами и крышами – духовный санаторий*» [5, с. 195]. Заметно и подсознательное стремление священнослужителя оживлять образы, в которых присутствие Святого Духа ощущается сильнее всего: «*Храмы уже не кажутся угрюмыми – видно, что они рады нашему приезду*» [5, с. 16]; «*И если уж есть на свете центр, вокруг которого может продолжаться и развиваться подлинная жизнь, то это только храм Божий, в центре которого, в свою очередь, Сам Христос*» [5, с. 220]; «*Пробовали петь литургические песнопения. А комарихи нам подпевали тысячами писклявых голосов*» [5, с. 60] – словно и весь мир живой природы стремится к обретению блага.

Олицетворяются автором не только архитектурные сооружения, но и абстрактные понятия: «*Годы былые, радостные и трагичные, также собрались здесь, склонив головы, кротко принимают почести кадильного дыма*» [5, с. 26]. Возможно, подобная поэтичность речи ортодоксального писателя кроется в специфике их профессиональной деятельности: большинству из священнослужителей приходится по долгу службы произносить проповеди перед прихожанами, призывая на помощь весь свой языковой талант, подбирая правильные и точные слова, должные оказывать воздействие на души слушающих. Можно утверждать, что в содержательном и стилевом планах книга Д. Николаева «Чудаки на Русском Севере» являет органический сплав fiction и nonfiction, что свойственно современной русской литературе в целом.

Д.С. Лихачев отмечал, что «чувство значительности происходящего, значительности всего временного, значительности истории человеческого бытия не покидало древнерусского человека ни в жизни, ни в искусстве, ни в литературе» [4, с. 10]. Очевидно, для современного православного писателя происходящее в реальной жизни наделяется этой «значительностью», он также не нуждается в вымысле для иллюстрации Божественного Промысла, сталкиваясь с его проявлением ежедневно, ежечасно: «*Божия помощь в наших трудах очевидна. Мы ощущаем незримое присутствие Бесплотных Сил Небесных*» [5, с. 20]. Свидетельством Чуда Божия сам отец Дмитрий считает факт, что и во Власьевском, и в Климентьев-

ском храмах были крещены люди (впервые за многие десятилетия), судьба которых глубоко связана с этими местами.

Автор книги «Чудаки на Русском Севере» стремится следовать канонам древнерусской литературы в использовании самоуничижительных формул: «*Надеюсь, никому не придет в голову упрекать меня в хвастовстве, напротив, я даже советую оценить по достоинству мою ложную скромность, ведь сообщаю не все, о чем хотелось бы сказать*» [5, с. 54-55]; «*Обо всем это надо бы писать отдельную книгу, но, конечно, не мне*» [5, с. 96]. В некоторых моментах самоуничижение сочетается с самоиронией, что не свойственно духовной литературе прошлых столетий, да и не часто встречается в произведениях современной православной прозы. Так, очередная экспедиция обещала стать многочисленной, значит, капитан отряда мог исключительно руководить процессом, но, к сожалению, практически в последний момент выяснилось, что большинство заявленных ранее экспедиционеров не сможет поехать, и батюшка должен был вооружиться не планом необходимых работ, а молотком и гвоздями, оставаясь смиренным христианином: «*Все в руках Божиих!» – сумел-таки проскрипеть я внутри себя, отгоняя фатальную мысль об окончательно сорванной экспедиции и с грустью поглядывая на растворяющийся в атмосфере призрачный образ доброго неспешного батюшки*» [5, с. 100].

Можно утверждать, что произведение Дмитрия Николаева – это прекрасный образец совершенно нового типа рассказа о путешествии как в духовной прозе, так и в современной отечественной литературе вообще. Пытаясь решить духовно-дидактическую задачу, автор зачастую излишне откровенен в диалоге с читателем, но он ищет подход к каждому, кто возьмет в руки эту книгу и наполнится ею: «*В нашей команде офицеры и попы крыши кроют, а плотники смиряются и убирают гумус. Это Россия, детка!*» [5, с. 155].

Литература

1. Александрова-Осокина О.Н. Литературная критика 30-х гг. XIX века о духовно-эстетическом содержании паломнической прозы // Грамота. 2016. № 2 (56): в 2-х ч. Ч. 1. С. 14–17.
2. Древнерусская литература. М.: Дрофа, 2014. 414 с.
3. Леонов И.С. Изучение современной русской духовной прозы в рамках проекта «Русский язык, литература и культура сегодня» (Гуманитарный мир современной России). URL: https://st-hum.ru/rn/node/53 (дата обращения: 01.05.2019).
4. Лихачев Д.С. Великое наследие: Классические произведения литературы Древней Руси. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2014. 480 с.
5. Николаев Дмитрий священник. Чудаки на Русском Севере. М.: Никея, 2020. 240 с.
6. Пращерук Н.В. Современная духовная проза: традиции, смыслы, поэтика: учеб. пособие. Екатеринбург: Изд-во Урал. Ун-та, 2018. 110 с.

ГАДАНИЕ НА КАРТАХ В КОНТЕКСТЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ РУССКИХ ПИСАТЕЛЕЙ XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА

Арутюнян К.Д., Мартыненко Л.Б.
Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия

В статье предпринята попытка рассмотреть творческое обращение русских писателей к двум основным типам гадания на картах в повестях «Пиковая дама» (А.С. Пушкин), «Лафертов-

ская маковница» (А. Погорельский), «Олеся» (А.И. Куприн) и в рассказе Б.А. Садовского «Петербургская ворожея». Делаются выводы об особой авторской трактовке личности «гадалки» и роли «пророчества» в судьбе литературных героев.

Ключевые слова: *гадание, карты, ворожея, предсказания, гадалка, пророчества, колдунья, судьба.*

С давних пор люди стремились узнать свою судьбу, заглянуть в будущее, а потому прибегали к гаданию. Еще в конце XVIII в. М.Д. Чулков в своей знаменитой «Абевеге русских суеверий» отмечал многообразие форм народных гаданий: «*…гадают картами, костьми, бобами, тыковными семенами и прочим*» [8, с. 193].

Исследователи выдвигают различные теории относительно того, когда именно возникла «ворожба» на картах. Многие считают, что сначала карточное гадание появилось в Китае, затем распространилось в Японии и Индии, откуда в XIII–XIV вв. попало сначала в Италию, затем в другие европейские государства. Полагают, что в России гадать на картах стали в XVII–XVIII вв.

Способов гадания на картах было множество, однако можно выделить два основных типа данных гаданий: первый, простой, когда загадывают что-то на одну или несколько карт. Подобный тип гадания приводится в «Сказаниях русского народа» И.П. Сахарова. Интересно, что он упомянут среди святочных девичьих гаданий: «*Кладут под подушку четырех королей и говорят: "Кто мой суженый, кто мой ряженый, тот приснись мне во сне". Суженый снится во сне в виде какого-нибудь короля*» [7, с. 130]. В «Пиковой даме» А.С. Пушкина именно такой способ отгадывания карт помог русской графине отыграться в Париже. Тайну нужной комбинации трех карт ей открыл загадочный граф Сен-Жермен, и лишь однажды она указала эти карты, сжалившись над Чаплицким, проигравшим «около трехсот тысяч». Интересно замечание одного из друзей Томского: «*Как! – сказал Нарумов, – у тебя есть бабушка, которая <u>угадывает три карты</u> сряду, а ты до сих пор не перенял у ней ее <u>кабалистики</u>?*» [5, с. 210].

Но, конечно, более распространенным был второй тип гадания, основанный на знании значения карт в их многочисленных комбинациях, когда пытались увидеть прошлое, настоящее и будущее. По мнению И.П. Сахарова, подобная «*ворожба на картах родилась в городах*» [7, с. 115]. Ученый скептически относился как к самому гаданию, так и к ворожейкам – «записным гадальщицам». Однако в своих «Сказаниях» он приводит любопытный заговор «на карты», где тридцать шесть карт (колода) представлены как одна большая патриархальная семья: упомянуты сестры и братья, отцы и матери, свекрови и золовки и т.д. Гадающий требует, чтобы карты без утайки сказали бы «сущую правду», иначе им не жить более на белом свете: «*…а размычу я вас по чистому полю, по зеленым дубровам, по крутым берегам, по синим морям… Заговариваю я, раба такая-то, на карты на выведование своей думы, на спознание дел чужих. Слово мое крепко!*» [7, с. 57].

В романтической повести А. Погорельского «Лафертовская маковница» показана суровая московская колдунья, которая днем продавала маковники, а по ночам гадала людям «разного звания и состояния»: «*… при мелькающем свете лампады на шатком дубовом столе лежала колода карт, на которых от частого употребления едва можно было различить бубны от червей; на лежанке стоял кофейник из красной меди, а на стене висело решето*» [4, с. 57]. Очень интересно замечание автора: «*Старушка, предварительно приняв от гостя добровольное подаяние, – смотря по обстоятельствам – бралась за карты или прибегала к кофейнику и к решету*» [4, с.57].

В «Сказаниях» И.П. Сахарова подробно описаны гадания «на кофе» и «на решете». Важно отметить, что Погорельский относит время действия своей повести «лет за пятнадцать пред сожжением Москвы», то есть к концу XVIII века. Само карточное гадание не по-

казано, но метко подмечено, что «*из красноречивых уст ее (ведьмы) изливались рекою пророчества о будущих благах*» [4, с. 57], за что она нередко получала приличное вознаграждение. Однако можно предположить, что старуха многое угадывала верно, так как слава о ней разнеслась по всей Москве, а карты ее от частого пользования были сильно потерты.

Еще большей известностью пользовалась героиня рассказа Б.А. Садовского «Петербургская ворожея 1818 г.». В отличие от московской колдуньи (Шарлотта Федоровна), Александра Филипповна Кирхгоф – действительно историческое лицо. По воспоминаниям современников, в начале XIX в. к немке-гадалке обращались многие известные люди: Александр I, декабристы, А.С. Грибоедов и многие другие.

В письме к С.Н. Бегичеву от 4 сентября 1817 г. А.С. Грибоедов писал: «*На днях ездил я к Кирховше гадать об том, что со мною будет; да она не больше меня об этом знает; такой вздор врет, хуже Загоскина комедий. Говорила про какую-то страшную смерть на чужбине...*» [1, с. 181]. А в 1819 году посетил гадалку вместе с друзьями А.С. Пушкин. В основе рассказа Б.А. Садовского именно это знаменательное событие. Правда, писатель указывает 1818 год, но большинство исследователей утверждают, что все произошло на год позже [2, с. 601].

Итак, поздней белой ночью друзья: Черкес (П. Мансуров), Юрьев, Сверчок (шутливое прозвище А.С. Пушкина, данное ему в литературном обществе «Арзамас») и кавалергард Вася, очарованные песней цыганки Танюши, задумались о колдовстве. Именно Сверчок произнес: «*Но если бы только знать наверно, какой смертью суждено нам умереть!*» [6, с. 394]. И тут Юрьев вспомнил о гадалке, которая живет у Аничкина моста. Трое друзей отправились погадать. Первым от ворожеи вернулся Вася и сообщил, что ему Кирхгоф предсказала скорую смерть. Но, конечно же, главное внимание в рассказе уделено посещению ворожеи Пушкиным. Казалось, в доме Кирхгоф все располагало к таинственному: медный кофейник, черный кот; а «*у круглого стола, с колодой карт, сидела в креслах полная с орлиным носом женщина, в белом платье*» [6, с. 398]. На вопрос гадалки: «"*Хотите вы узнать вашу судьбу?*" – "*Хочу знать мою смерть*", – *выговорил твердо Сверчок*» [6, с. 398]. Ворожея разложила карты, но что-то смутило ее, и она попросила Сверчка показать его руку, то есть гадание на картах было подкреплено хиромантией: «*Ворожея прищурилась на ладонь и удивленно повела круглым плечом. – Я не знай… Такой линий, как есть у вас, я еще не встречал до нынче… По картам выходит то ж… Ты будешь идолом своей нации. Народ будет поклоняться вам. Только… Она смешала карты. – Только бойтесь белый конь и белый человек*» [6, с. 398]. В рассказе Садовского пророчества ворожеи начали сбываться уже на следующий день. Вне сомнения, писатель был знаком с воспоминаниями друзей Пушкина, которым мистически настроенный поэт не раз рассказывал о посещении Кирхгоф. Однако, как следует из статьи близкого друга поэта С.А. Соболевского «Таинственные приметы в жизни Пушкина», Садовский упомянул в своем рассказе не все пророчества: ничего не сказано о том, что поэт скоро получит деньги, затем ему будет сделано неожиданное предложение, что он дважды подвергнется ссылке. Но главное, что Пушкину предсказали *долгую* жизнь, если «*на 37-м году возраста не случится с ним какой беды от белой лошади, или белой головы, или белого человека…*» [2, с. 316.]. Следовательно, Кирхгоф увидела «кармическую вилку» в судьбе поэта.

Особенно колоритно представлено гадание на картах в повести А.И. Куприна «Олеся». В этом произведении показаны сразу две потомственные «ворожки», прибывшие в Полесье откуда-то с севера. Невежественные и суеверные перебродские крестьяне относятся к ним крайне враждебно. Они изгнали старую Мануйлиху и ее внучку из села, и те вынуждены жить «в избушке на курьих ножках» в Ириновском лесу. Однако тайком перебродцы бегали к Мануйлихе погадать: и не только «бабы», как утверждал Ярмола, но и мужчины, достаточно вспомнить случай с конокрадом Яшкой. Попросил старую колдунью погадать и Иван Тимофеевич: «*…она подошла к столу, достала колоду бурых, распухших от*

времени карт, стасовала их и придвинула ко мне. – Сыми-ка… Левой рукой сыми… От сердца… Поплевав на пальцы, она начала раскладывать каббалу. Карты падали на стол с таким звуком, как будто бы они были сваляны из теста, и укладывались в правильную восьмиконечную звезду. Когда последняя карта легла рубашкой вверх на короля, Мануйлиха протянула ко мне руку…» [3, с. 348–349]. Гадает старуха нехотя, только из жадности, говорит «привычной скороговоркой», произносит трафаретные фразы. Иван Тимофеевич верно подмечает, что *«так и любая баба деревенская сумеет поворожить»* [3, с. 356]. А вот Олеся гадает не за деньги. Она убеждена, что загадывать на судьбу определенного человека можно только один раз: *«Судьбу нельзя два раза пытать»* [3, с. 357]. Одаренная особой интуицией, крепко усвоившая все виды чародейства от бабки, девушка гадает на любимого тайком, поэтому сам процесс гадания на картах в данном случае не показан. По просьбе Ивана Тимофеевича Олеся раскрывает не только тайну его будущего, но и дает ему очень тонкую психологическую характеристику. Важно отметить, что пророчества девушки начинают сбываться очень быстро, а если учесть первоначальное вступление к повести, где герой показан уже пожилым человеком, то очевидно, что хорошенькая полесская ведьма угадала все: и «трефовая дама» пострадала, и Иван Тимофеевич остался одиноким и несчастливым. Очень интересен вопрос героя*: «– И все это тебе карты сказали, Олеся? Она ответила не сразу, уклончиво и как будто бы неохотно: – И карты… Да я и без них узнаю много, вот хоть бы по лицу».* [3, с. 359]. Итак, Олеся гадание на картах сочетает со знаниями по физиогномике, особом искусстве определять характер человека по его лицу и телосложению.

В результате проведенного анализа произведений русских писателей, где важную роль в судьбе героев сыграло гадание на картах, можно сделать некоторые выводы. Если данное гадание в конце XVIII – начале XIX вв. было очень популярно в больших городах, то уже к концу XIX в. оно широко использовалось и в сельской местности. Первоначально искусством «ворожбы на картах» владели отдельные лица, почитавшиеся ведьмами, колдуньями, в дальнейшем помимо истинных гадалок, таких как Мануйлиха и Олеся, гадать на картах мог любой желающий. Если Лафертовская маковница, Кирхгоф и Мануйлиха за свои пророчества ждут щедрого подаяния, то самая талантливая, наделенная магическими сверхспособностями ворожея, Олеся, денег не берет. В случае затруднения профессиональные гадалки подключают и иные типы гаданий: на кофейной гуще, на решете, по линиям ладони, по лицу.

Безусловно, все писатели, обратившиеся в своих произведениях к гаданиям на картах, сами глубоко постигли суть народных верований и суеверий, поэтому все пророчества у их героев сбываются.

Литература

1. Грибоедов А.С. Собр. соч.: в 2 т. Т. 2. М.: Правда, 1971. 367 с.
2. Друзья Пушкина: Переписка; Воспоминания; Дневники: в 2-х т. Т. II / Сост. В. В. Кунин. М.: Правда, 1984. 640 с.
3. Куприн А. И. Олеся // Соч.: в 3 т. Вступ. ст. И.В. Корецкой. М.: ГИХЛ, 1954. С. 335–409.
4. Погорельский А. Лафертовская маковница // Русская романтическая повесть (первая треть XIX века) / Сост. А.А. Грихин. М.: Изд-во МГУ, 1983. С. 56–73.
5. Пушкин А.С. Пиковая дама // Собр. соч.: в 10 томах. М.: Правда, 1981. Т. V. С. 207–231.
6. Садовской Б.А. Петербургская ворожея 1818 г. // Петербургская ворожея: Исторические повести и рассказы начала XX века / Сост. В.Б. Муравьев. М.: Современник, 1991. С. 389–403.
7. Сказания русского народа, собранные И.П. Сахаровым / Вступ. ст., подгот. текста В. Аникина. М.: Худож. лит., 1990. 398 с.
8. Чулков М.Д. «Абевега русских суеверий» // Сказания о чудесах: Т. 1. Русская фантастика XI–XVI вв. / Сост. Ю.М. Медведев. М.: Сов. Россия, 1990. С. 189–209.

ФИЛОСОФИЯ И МУЗЫКА В РОМАНЕ В. Ф. ОДОЕВСКОГО «РУССКИЕ НОЧИ»

Багатюк Д.Д., Сайченко В.В.
Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия

В статье рассматривается влияние идей немецкого романтизма, в частности философии Шеллинга, на музыкальную составляющую романа В.Ф. Одоевского «Русские ночи».

Ключевые слова: *Одоевский, Шеллинг, русская философия, Бах, Бетховен, музыка.*

Специфичность произведения В.Ф. Одоевского «Русские ночи», отмечаемая многими исследователями, состоит прежде всего в уникальной модификации жанра романа, создав которую, автор получил уникальную возможность рассмотрения практически любого феномена (в том числе и музыки) в весьма объемном контексте – философский модус предоставляет такую возможность.

Вопрос о функциональном диапазоне музыки и ее различных проявлений в творчестве князя Одоевского часто становился предметом рассмотрения, однако цель и содержание музыкальной составляющей его произведений до сих пор не описана вызывающим единое одобрение способом. Известны работы, касающиеся ономастического компонента «Русских ночей», интермедиальности как характерного методологического принципа организации этого романа и даже роли Одоевского в «институционализации и автономизации музыкального образования в России вслед за осмыслением “музыки как предмета философской рефлексии”» [3, с. 104].

При этом интересный ракурс восприятия этой проблемы – музыка в философском контексте – возникает, если обратить внимание на тематическую и идейную акцентуацию романа, которую так, по словам Е.А. Тахо-Годи, описывал А.Ф. Лосев: «В интервью 1983 г. Лосев говорит, что Одоевского он “всегда любил за его роскошный романтизм, изысканную фантастику, проникновенную философию музыки и здоровые национальные чувства, доходившие у него до признания величайшей исторической роли России”» [9]. Нас будет интересовать именно романтический контекст «философии музыки» у Одоевского.

«Природа щедро наградила В. Одоевского обилием талантов. При широте своих интеллектуальных интересов он во многих отношениях явление уникальное, хочется сказать – психологический феномен, едва ли имеющий аналогов в богатейшей истории отечественной культуры. Нельзя не подивиться, как много дарований могло вместиться в одной личности. Даровитый литератор, один из основоположников русского классического музыкознания, композитор, критик, публицист, общественный деятель, он получил также известность как учёный энциклопедист и просветитель, философ, пытливый экспериментатор и изобретатель, популяризатор научных знаний. Его энергический мозг жаждал непрерывной работы, мысль постоянно прорывалась в область неизведанного», – так описывает значение не только творчества, но и личности Одоевского Г.Б. Бернанд [1, с. 15].

Понятие «романтизм», содержательно и методологически основанное на традиции немецкого идеализма, нас интересует сейчас в его отношении к феномену искусства и, в частности, музыки. М.Ф. Овсянников пишет, что «романтики решительно выступили с критикой филистерства, бюргерской морали, эстетики и искусства немецкой буржуазии» [6, с. 10]. Важным в нашем разговоре следствием этого следует признать подчеркнутую антибуржуазность и идеалистичность романтизма.

Второй существенный аспект удачно сформулировала И.А. Монастырная: «Величайшая идея всеобъемлющего синтеза: человека и природы, искусства и науки, философии и

литературы, философии и религии, музыки и архитектуры, всех видов искусства воплотилась наиболее полно и талантливо в философии культуры (философии искусства Шеллинга) и эстетике романтиков» [4].

Разнообразное влияние трудов Шеллинга (в частности – «Философии искусства») на В. Одоевского рассматривает В.И. Сахаров: «Перечитайте "Русские ночи" Одоевского, и вы обнаружите там целый сонм живых, нестареющих мыслей, услышите любопытнейшую перекличку веков» [8, с. 3]. Р.Ю. Кузьмин акцентирует внимание читателя именно на идее синтеза, столь важной для романтизма и явно усвоенную Одоевским: «Каким же способом можно достичь искомого единства? У Шеллинга "конструирование" искусства проявляется на практике в спекулятивном применении принципа аналогии, когда явление рассматривается в цепи взаимосвязанных подобий, которые "работают" и в смежном явлении, определяя амбивалентно все рассматриваемые явления в совокупности; Одоевский разрабатывает тот же метод. Если музыка в целом есть искусство рефлексии или самосознания, а живопись – подчинения или ощущения, то пластика есть по преимуществу выражение разума или созерцания – пример шеллинговского аналогизма» [3, с. 111].

И при этом синтетическом методе романтики настойчиво утверждали примат искусства в процессе самопознания и человека: «Нет спора – философия достигает величайших высот, но в эти выси она увлекает лишь как бы частицу человека. Искусство же позволяет целостному человеку добраться до этих высот, до познания высшего» [8, с. 486]. На этом основывался своеобразный культ «божественной гениальности» (Гегель), бессознательного, иррационального, который раскрывается в сфере искусства. «Гений – это прирожденные задатки души, через которые природа дает искусству правило», – утверждает И.Кант [2, с. 215].

В новелле «Себастиян Бах», входящей в состав «Русских ночей», эта гениальность описана Одоевским в ее глубокой связи с рефлективностью героя, с искренним эмоциональным переживанием, когда он только начинает ощущать свое предназначение в самом юном возрасте: «Себастиян заметил у Христофора книгу, в которую последний вписывал различные жиги, сарабанды, мадригалы знаменитых тогда Фишера, Пахельбеля, Букстегуда… Кто опишет восторг его? Мертвые ноты зазвучали пред ним; то, чего тщетно он отыскивал в неопределенных представлениях памяти, – то ясно выговаривалось ими. Целую ночь провел он в этом занятии, с жадностью перевертывая листы, напевая, ударяя пальцами по столу, как бы по клавишам, беспрестанно пугаясь каждого своего несколько громкого звука» [7, с. 184].

С бессознательным связана так называемая «бесконечность бессознательности», которую описал Ф. Шеллинг в «Системе трансцендентального идеализма»: «Художественное произведение, созданное по внушению природы, всегда содержит больше того, что художник намеревался высказать, в силу чего сам продукт художественного творчества приобретает характер чуда, которое, даже однажды совершившись, должно было бы уверить нас в абсолютной реальности высшего бытия. Художник вкладывает в свое произведение помимо того, что входило в его замысел, "некую бесконечность", но доступную ни для какого "конечного рассудка"» [10, с. 515]. Это чудо познает Бетховен в одноименной новелле Одоевского, когда его бессознательное преодолевает физический недостаток: «Я слышу! – воскликнул Бетховен, бросившись на колени, и с умилением протянул руки к раскрытому окну. – Это симфония Эгмонта, – так, я узнаю ее: вот дикие крики битвы, буря страстей; она разгорается, кипит; вот ее полное развитие – и все утихло, остается лишь лампада, которая гаснет, – потухает – но не навеки… Снова раздались трубные звуки: целый мир ими наполняется, и никто заглушить их не может [7, с. 140]».

Так как субъективность выступает одной из основ немецкого романтизма, важным является рассмотрение ступеней познания человеком объектов действительности в особой форме, особое внимание уделяется интеллектуальной интуиции (у Шеллинга это эзотерическая теория познания). Эта особая интуиция раскрывается и в искусстве. Одоевский в своем романе дает подробное описание создание гениального творения. Но интуиция дана человеку не только, когда он начинает работать над творением, она сопровождает музыканта постоянно, позже перерастая в постоянные порывы сердца, воплощенные в музыке: «Во время богослужения, говорят они, Бах брал одну тему и так искусно умел ее обрабатывать на органе, что она ему доставалась часа на два. Сначала была слышна эта тема в форшпиле или в прелюдии; потом Бах обрабатывал ее в виде фуги; потом, посредством различных регистров, обращал он трио или квартет всю ту же тему; засим следовал хорал, в котором опять была та же тема, расположенная на три или на четыре голоса; наконец, в заключении, следовала новая фуга, опять на ту же тему, но обработанную другим образом и к которой присоединялись две другие. Вот настоящее органное искусство» [7, с. 213].

Таким образом, на материале двух «музыкальных» новелл В.Ф. Одоевского мы увидели, как эстетическая концепция немецкого романтизма, практически дословно цитируемая русским писателем (и в решении образов, и в репликах персонажей), получает свое развитие в художественной традиции отечественного романтизма. «Одоевский исходит из того, что в человеке слиты три стихии − верующая, познающая и эстетическая, − поэтому в основу философии должны быть положены не только наука, но и религия и искусство. В целостном соединении их и заключается содержание культуры, а их развитие образует смысл истории. В этой постановке основных проблем, конечно, на первое место выступает сам человек, в котором указанные три сферы и находят свое единство» [5, с. 113].

Литература

1. Бернандт Г.Б. В.Ф. Одоевский и Бетховен: Страница из истории русской бетховенианы. М.: Сов. композитор, 1971.
2. Кант И. Сочинения: в 6 т. Т. V. М.: Мысль, 1966.
3. Кузьмин Р.Ю. Музыка как предмет философии: князь В.Ф.Одоевский и начала московской консерватории. URL: https://nv.mosconsv.ru/muzyika-kak-predmet-filosofii-knyaz-v-f-odoevskiy-i-nachala-moskovskoy-konservatorii/ (дата обращения: 16.04.2020).
4. Монастырная И.А. Образ культуры в философии романтизма. URL: http://anthropology.ru/ru/text/monastyrskaya-ia/obraz-kultury-v-filosofii-romantizma (дата обращения: 12.02.2020).
5. Протопопов В. Вступительная статья // Одоевский В.Ф. Избранные музыкально-критические статьи. М.−Л.: Гос. муз. издательство, 1951.
6. Овсянников М.Ф. Эстетическая концепция Шеллинга и немецкий романтизм. М.: Мысль, 1966.
7. Одоевский В.Ф. Русские ночи. М.: Наука, 1975.
8. Сахаров В.И. О жизни и творениях В.Ф. Одоевского // Одоевский В.Ф. Соч. в 2-х т. Т. 1. М., 1981.
9. Тахо-Годи Е.А. Творчество А.Ф. Лосева и литературно-философские искания В.Ф. Одоевского. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/tvorchestvo-a-f-loseva-i-literaturno-filosofskie-iskaniya-v-f-odoevskogo (дата обращения: 18.04.2020).
10. Шеллинг Ф.В.Й. Сочинения в 2 т. Т. 1. М.: Мысль, 1987.

«БЕССМЕРТИЯ ПЕВЕЦ»: КАТЕГОРИИ «ВЕЧНОСТЬ» И «ТВОРЧЕСТВО» В ПОЭТИЧЕСКОЙ РЕЦЕПЦИИ В.В. НАБОКОВА

Борискина А.В.
Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия

Предметом исследования данной работы является ассоциативно-семантический анализ художественных концептов «вечность» и «творчество» в поэтической рецепции В.В. Набокова.

Ключевые слова: *Набоков, лирика, мотив, бессмертие, творчество, потусторонность.*

А. Битов называл Набокова «самым бессмертным писателем», бессмертным «именно в категориях жизни, потому что бессмертие – его основная тема. И никому не известно, как оно ему воздаст за столь истовое себе служение». <…> Набоков – певец не жизни или смерти, и не жизни и смерти, и не жизни в смерти, и не смерти в жизни, а именно *бес-смер-тия* он певец» [2, с. 11].

О желании Набокова получить «убедительное доказательство» бессмертия свидетельствуют некоторые факты. Например, сам писатель в лекции «Искусство литературы и здравый смысл» подчеркивает, что для иррационального, творческого сознания идея множественности миров существует как закономерная данность: «Мысль, что жизнь человека есть не более чем первый выпуск серийной души и что тайна индивида не пропадает с его физическим разложением в земле, становится чем-то большим, нежели оптимистическим предположением, и даже большим, нежели религиозная вера, если мы будем помнить, что один лишь здравый смысл исключает возможность бессмертия» [4, с. 472].

Стремление Набокова проникнуть за пределы познаваемого земного бытия может быть выражено через его веру в потустороннее. Эту убежденность Набокова В.Е. Александров определил как «веру писателя в вероятное существование трансцендентального, нематериального, вневременного, благорасположенного, упорядоченного и привносящего порядок бытийного пространства, каковое, судя по всему, обеспечивает личное бессмертие и оказывает универсальное воздействие на посюсторонний мир» [1, с. 10].

Возможность проникновения в иномирие, данную героям Набокова, можно интерпретировать как способ достижения вероятного бессмертия. Они не сомневаются в обретении такой возможности, однако каким будет для них бессмертие – это другой вопрос.

Так, Джон Шейд («Бледный огонь»), стремящийся найти пути в потустороннее бытие, не сомневается в возможности обретения бессмертия. Однако он мечтает о таком бессмертии, в котором сохранились бы его воспоминания, впечатления, привязанности, его «Я»:

Готов я стать былинкой, мотыльком,
Но никогда – забыть. Гори огнем
Любая вечность, если только в ней
Печаль и радость бренной жизни сей,
Страданье, страсть, та вспышка золотая,
Где самолет близ Геспера растаял,
Твой вздох из-за иссякших сигарет,
То, как ты смотришь на собаку, след
Улитки влажной по садовым плитам,
Флакон чернил добротных, рифма, ритм,
Резинка, что свивается, упав,

Поверженной восьмеркой, и стопа
Вот этих самых карточек, – не ждут
В надежной тверди неба [3].

Однако, переживая временную смерть от сердечного приступа, Шейд погружается в «кроваво-черное ничто» и на этапе перехода в вечность лишается памяти навсегда: *«Я, право, сам не знаю, что сознанью / Продиктовало: я уже за гранью, / И все, что я любил, навеки стерто»* [3].

В художественном мире Набокова забвение страшнее смерти, потому что смерть в онтологии и эстетике автора – не абсолютный уход, тогда как забвение – расставание с самим собой навсегда. Смуров («Соглядатай») знает, что после смерти он будет «цепким паразитом» жить в воспоминаниях других людей до тех пор, пока не умрет последний человек, знавший его или случайный рассказ о нем, «а потом конец». Память – вот еще один ключ к обретению бессмертия. Почитаемая Набоковым Мнемозина поможет избежать забвения, кануть в абсолютное, безраздельное небытие. Память, сохраняющая в себе прошлое (индивидуальное и общечеловеческое) и настоящее, таким образом, уравнивается с вечностью:

…живут мои воспоминанья
в какой-то неземной тиши:
бессмертно все, что невозвратно,
и в этой вечности обратной
блаженство гордое души («Весна», 1925) [6][1].

Для Набокова главным средством и способом в достижении собственного варианта бессмертия является творчество. Созидание – это возможность писателя сквозь время сохранить память о себе: *«Как бледная заря, мой стих негромок, / и кратко звуковое бытие, / и вряд ли мой разборчивый потомок / припомнит птичье прозвище мое. / Что ж делать, муза, жизнь моя. Мы будем / в подстрочном примечанье скромно жить...»* («Как бледная заря, мой стих негромок…», 1923).

Как и герой «Дара», говорящий о себе: «Я просто бедный молодой россиянин, распродающий излишек барского воспитания, а в свободное время пописывающий стихи, вот и все мое маленькое бессмертие» [5, с. 453], Набоков верил в возможность обретения вечности через свои произведения. Он предчувствовал, хотел верить, а быть может, знал наверняка, что, шагнув в иное бытие, он навсегда останется в собственных стихотворных строках:

Я здесь с тобой. Укрыться ты не волен.
К тебе на грудь я прянул через мрак.
Вот холодок ты чувствуешь: сквозняк
из прошлого… Прощай же. Я доволен («Будущему читателю», 1930).

Мотив потустороннего бессмертия, обретаемого душами поэтов после перехода в иномирие, разрабатывается Набоковым в нескольких лирических текстах: в мини-цикле «На смерть А. Блока» или, например, в стихотворении «На смерть Ю.И. Айхенвальда», где запредельное существование изображено как «неземное новоселье», праздник перешедшего в рай духа писателя: *«Для тебя тот голос не потух / там, где неземное новоселье / ныне празднует твой дух»* («Перешел ты в новое жилище…», 1929).

Отпечаток души, оставленный в вечности великим мастером, – феномен, это загадка, безусловно, интересовавшая Набокова. «Безликим, как само бессмертие» называл он Шекспира, своего кумира, любимейшего из художников.

[1] Здесь и далее цитаты из стихотворений автора приводятся из указанного источника.

Разумеется, Набоков знал, что человеку не дано выйти за рамки земного бытия и увидеть себя в вечности. Но в том, что мы способны ощущать потустороннее через знаки и символы, через сверхчувственное восприятие, расширяя таким образом представления об условности категорий «времени» и «пространства», писатель не сомневался. Для себя он избрал возможным способ обретения личной вечности через творчество. И способ этот однозначно сработал.

Литература

1. Александров В.Е. Набоков и потусторонность: Метафизика, этика, эстетика. СПб., 1999.
2. Битов А. Ясность бессмертия // В.В. Набоков: pro et contra. СПб.: Издательство Русского Христианского гуманитарного института, 1997. Т. 1. С. 7-10.
3. Набоков В.В. Бледное пламя. URL: http://lib.ru/NABOKOW/palefire.txt (дата обращения: 13.02.2019).
4. Набоков В.В. Лекции по зарубежной литературе / Пер. с англ. под ред. В.А. Харитонова М.: Независимая газета, 1998.
5. Набоков В.В. Собр. соч. в 4 т. Т.4. СПб., 2010.
6. Набоков В. Стихи. СПб.: Азбука, 2015.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР РАССКАЗА И.А. БУНИНА «ЧИСТЫЙ ПОНЕДЕЛЬНИК» (опыты прочтения)

Деменкова В.Д., Юрьева М.В.
Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия

В статье анализируется пространственно-временной континуум рассказа И.А. Бунина «Чистый понедельник». Несовпадение авторского и художественного времен, символические приметы старой Москвы и ее облика начала XX века выводят смысловые линии текста на вневременной уровень, граничащий с понятием «вечность».

Ключевые слова: *И.А. Бунин, художественный мир произведения, символическая деталь, Марфо-Мариинская обитель.*

Среди всех рассказов Ивана Алексеевича Бунина «Чистый понедельник» отличается своим небольшим объемом, в который удалось вместить куда больший смысл. Это произведение вошло в цикл «Темные аллеи», в которых, по словам самого писателя, ему удалось 38 раз написать об одном и том же – о любви. Бунин считал «Чистый понедельник» одним из лучших своих произведений: автору удалось запечатлеть светлый образ дореволюционной России, столь близкий его сердцу в условиях эмиграции. Напечатан рассказ был в 1945 г. в «Новом журнале» в Нью-Йорке. Во время работы Буниным была сделана следующая запись: «*Час ночи. Встал из-за стола – осталось дописать несколько страниц "Чистого понедельника". Погасил свет, открыл окно проветрить комнату – ни малейшего движения воздуха; полнолуние, вся долина в тончайшем тумане. Далеко на горизонте нежный розовый блеск моря, тишина, мягкая свежесть молодой древесной зелени, кое-где щелканье первых соловьев… Господи, продли мои силы для моей одинокой, бедной жизни в этой красоте и работе!*» [2].

Через заглавие текста рождается представление о художественном времени: как известно, Чистый понедельником называется первый день Великого поста, а потому он особо значим для верующих людей. Наименование также подразумевает, что провести его необ-

ходимо в чистоте – как физической, так и духовной. Эта традиция напрямую восходит к истории Христа, который постился в пустыне сорок дней, указав путь к мирскому подвигу преодоления духа над материей. Название рассказа полностью оправдывает его содержание: юная героиня жаждет познать суть бытия, разрывается между радостями мирской жизни и смирением в монастыре, в результате выбирает последнее.

Художественное время «Чистого понедельника» отличается сложной организацией. Действие происходит в 1911-1914 гг. – это подтверждается упоминанием конкретных дат и текстовыми отсылками к реальным историческим лицам, которые были известны и узнаваемы в то время. Например, герои впервые встречаются на лекции Андрея Белого, а на театральном капустнике перед читателем появляется деятель искусств Сулержицкий, с которым как раз и танцует героиня. Художественный мир произведения Бунина наполнен дополнительными пространственно-временными ориентирами и ссылками: могилы Эртеля, Чехова, дом, где жил Грибоедов; упоминаются допетровская Русь, концерт Шаляпина, раскольничье Рогожское кладбище, князь Юрий Долгорукий и многое другое. Получается, что события рассказа вписываются в общий исторический контекст, оказываются не просто конкретным описанием отношений между мужчиной и женщиной, а олицетворяют собой целую эпоху, выходят на вневременной уровень, начинают прорастать в вечность. Не случайно ряд исследователей призывает видеть в героине образ самой России, а ее поступок трактовать как призыв автора не идти путем греха, искать примирения и покаяния. Отсюда и название произведения «Чистый понедельник», который, как первый день Великого поста, должен стать отправной точкой на пути к лучшему.

Особую значимость для создания художественного пространства в произведении несет в себе антиномия света и темноты. В самом начале произведения Бунин употребляет восемь раз в описании зимнего московского вечера слова, означающие темные оттенки: *«Уже давно стемнело, розовели за деревьями в инее освещенные окна»; «Темнел московский серый зимний день, холодно зажигался газ в фонарях, тепло освещались витрины магазинов»* [1]. В описании внешности героини также присутствуют темные тона – бордовый и черный. Только после ухода девушки в монастырь автор отдает предпочтение светлым краскам. В последнем абзаце слово «белый» употребляется четыре раза, указывая на идею рассказа, то есть на перерождение души, переход от греха, черноты жизни к духовной нравственной чистоте. Автор цветовой палитрой передает замысел, идею рассказа: используя темные и светлые оттенки, их чередование и сочетание, он изображает перерождение души главной героини.

В рассказе много символических деталей: вид на Кремль и Храм Христа Спасителя (которого уже не существует в авторском времени), ворота как знак очищения, обретения праведного пути (герой каждый вечер движется от Красных Ворот к храму и обратно). В финале рассказа он оказывается опять же у ворот Марфо-Мариинской обители (основана в 1909 г.), где и произойдет последняя встреча с любовью. Интересно, что эта обитель – не совсем монастырь, а община сестер милосердия. Последнее слово является концептуальным в пространстве гуманистической прозы, создатель которой хорошо знал судьбу самой обители и ее основательницы – Великой княгини Елизаветы Федоровны.

В произведении также упоминаются и православные праздники: масленица, прощеное воскресенье, Пасха. Иван Алексеевич вкладывает в уста героини отрывок из легенды о Петре и Февронии: «*Я русское летописное, русские сказания так люблю, что до тех пор перечитываю то, что особенно нравится, пока наизусть не заучу. "Был в русской земле город, названием Муром, в нем же самодержствовал благоверный князь, именем Павел. И вселил к жене его диавол летучего змея на блуд. И сей змей являлся ей в естестве человеческом, зело прекрасном..."*» [1]. В последний вечер близости герой видит ее в дверном проеме обнаженной в лебяжьих туфельках. Эта сцена тоже символична: героиня уже решила свою судьбу, она готова уйти в монастырь и от

греховной светской жизни обратиться к жизни праведной. Семантика чистоты и верности, связанная с образом лебедя, неуместна в этом роскошном интерьере. Пересказывая историю Муромских святых, героиня как бы задается вопросом о возможности существования чистой земной любви и не находит ответа.

Имеет свой скрытый смысл и бетховенская «Лунная соната», начало которой постоянно разучивает героиня. Она символизирует начало иного пути героев, России, самого автора произведения. Это то, что еще не осознано в тревожном, предвоенном 1914, но звучание «*возвышенно-молитвенных*» [1] аккордов наполняет бунинский текст предчувствием будущего.

Литература

1. Бунин И. Чистый понедельник. URL: https://ilibrary.ru/text/1019/p.1/index.html (дата обращения: 28.04.2020)
2. История создания рассказа «Чистый понедельник» И. Бунина. URL: https://www.literaturus.ru/2016/07/istorija-sozdanija-chistyj-ponedelnik-bunin.html (дата обращения: 28.04.2020).

ИЛЛЮСТРИРОВАНИЕ А.С. ПУШКИНА: СПЕЦИФИКА, РЕЦЕПЦИЯ, РЕФЛЕКСИЯ

Дрокина А.В. Жиркова Е.А

Кубанский государственный университет

Краснодар, Россия

В статье раскрыта особенность иллюстрирования произведений А.С. Пушкина, а также выделены основные ошибки, которые совершают художники, работая над оформлением пушкинских текстов. Помимо этого, представлены иллюстраторы, которым удалось передать специфику творчества автора, настроение и эмоциональность вербальных текстов за счет глубокого понимания героев, пристального взгляда в сами произведения.

Ключевые слова: *иллюстрация, литература, изобразительное искусство, А.С. Пушкин, восприятие иллюстрации.*

Феномен книжной иллюстрации – это особый синтез литературного и изобразительного искусства, амбивалентное искусство, которое визуализирует образы автора, делает их доступным для читателя, становится частью вербального текста, передает эмоцию, глубину переживаний, эпоху.

В исследовании «Русская реалистическая иллюстрация XVIII и XIX вв.» К.С. Кузьминский утверждает, что в современное время, в век медиа и визуализации, иллюстрация к любому произведению, и особенно к классическому, становится изобразительным толкованием поэтики текста, разъяснением, рефлексией и ремаркой одновременно. Часто книжная иллюстрация воспринимается как вторичный элемент книги, в некоторых прецедентах – в качестве отдельного произведения, но только в случае синергии текста и изображения можно считать, что иллюстратор добился основной своей миссии и превратил текст в произведение с особой глубиной и смыслом [3, с. 33].

В случае с иллюстрациями к произведениям А.С. Пушкина можем сказать, что анализ работы иллюстраторов XIX и XX вв. является актуальнейшей проблемой, которая стоит перед книжной графикой современности. Вопрос требует актуализации данных, классификации по стилям и эпохам, но, самое главное, разбора качества воспринимаемой визуальной картинки по глубине рецепции, по особенностям восприятия читателей, по соответствию

идеи и ее реализации.

Искусствоведа Э.Ф. Голлербаха привлекает не только широкий диапазон и тематическое разнообразие иллюстраций к пушкинским произведениям, но и острота восприятия действительности, конкретный быт, психологические и социальные характеристики, типические образы [2, с. 78]. В статье мы затронули эту тему для понимания того, какие иллюстрации можно считать соответствующими, выполненным на высоком уровне исполнительского мастерства, а какие – являющимися крупными художественными обобщениями, существующими отдельно от произведения, не отражающими специфику и достоверность быта.

Особенность творчества А.С. Пушкина заключается в реалистической правдивости, скупости словесных штрихов, но удивительной точности образов, в простоте, яркости и ясности одновременно, в огромной, фантастической емкости, которая требует от иллюстраторов корреспондирующих качеств, такой же точности, образности, но в визуале [3, с. 90].

На наш взгляд, в большинстве случаев иллюстрациям не хватает смысловой углубленности и вместе с тем правдивости и простоты рисунка, графического и живописного образа.

По мнению Ю.А. Герчука, основные недочеты иллюстраторов заключаются:

– в стереотипизации образов и типажей, особенно Онегина, Татьяны, Гринева или Дубровского;

– в скупости изображения быта;

– в склонности к упрощению сюжета;

– в подражании иллюстраторам-предшественникам [1, с. 29].

Александр Сергеевич затрагивал проблемы русского дворянского переходного периода, ставил вопросы чести, доблести, долга и любви, противоречия миров, эпох, судеб. Декорации его произведений – колоритные места, типичные для романтизма. И для иллюстраторов становится важным собственное осмысление произведений Пушкина в плане историко-литературного анализа на основе раскрытия идей, художественных средств, общего настроения.

Мы допускаем, что в работе художник имеет право на собственную интерпретацию творчества, на особое толкование образов. Но такой подход должен идти в совокупности с убедительностью, полным пониманием посылов автора, без искажения художественных приемов, с дополнением образов и смыслов.

Искусствовед Ю.А. Моллок выявил недочеты изданий, вышедших с иллюстрациями Е. Самокиш-Судковской, Е. Соколова, С. Соломко. По его мнению, они заключаются в серьезном «бытовизме» с одной стороны, а с другой – в безыскусном альбомном «изяществе», в обособленности иллюстрированной работы от работы автора [4].

Одними из самых успешных иллюстраторов А.С. Пушкина являются А. Бенуа, В. Шухаев, М. Добужинский, которые создали визуал к «Медному всаднику», «Пиковой даме» и «Стационарному смотрителю». Согласно исследованиям М.В. Немнясовой, именно они в большей степени запоминаются читателю, адекватны пушкинскому тексту и способны к максимальной реализации легендарных образов. Их стоит определить в особую группу, так как они усвоили сами и помогли читателю усвоить близкие творчеству А.С. Пушкина зрительные образы [5].

Мы выделили основные предпосылки для создания иллюстраций, адекватных творчеству автора:

– обязательно своеобразное осмысление творчества автора;

– воспроизведение его образов в плане определенной идейной концепции;

– прямая зависимость от идейного восприятия А.С. Пушкина;

– прямая, точная, творческая интерпретация смысла произведения;

– особый авторский стиль;

– полноценный графический и живописный образ.

Единственно верная траектория иллюстраторской работы – это внимание к деталям и нюансам образа, искусство через преломление жизненного опыта художника, осмысление идейной стороны произведений Александра Сергеевича Пушкина, углубленное внутреннее понимания его героев, пристальный взгляд в тексты произведений.

Только большой художник способен чутко воспринимать настроения своей эпохи, интуитивно предвидеть назревающие перемены и кризисы и передавать их с помощью стиля и композиции, средствами цветового или графического решения. Можно утверждать, что понимание А.С. Пушкина, смысл любого его текста по-новому раскрывается благодаря симбиозу литературы и изобразительного искусства.

Литература

1. Герчук Ю.Я. Иллюстраторы и интерпретаторы // Наше наследие. М., 2019. № 90. С. 29–43.
2. Голлербах Э.Ф. Изобразительное искусство и Пушкин. М., 2018.
3. Кузминский К.С. Русская реалистическая иллюстрация XVIII и XIX вв. М.: Изогиз. 2017. 187 с.
4. Моллок Ю.А. Об иллюстрировании Пушкина. URL: https://document. wikireading.ru/34039 (дата обращения: 21.04.2020).
5. Немнясова М.В. Особенности восприятия и влияние иллюстрации на понимание художественного текста книги // Образование и воспитание. URL: https:/ /moluch.ru/ th/4/archive/ 94/3426/ (дата обращения: 27.04.2020).

СПЕЦИФИКА И ПОЭТИКА ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА А. БЕНУА: «МЕДНЫЙ ВСАДНИК»

Дрокина А.В., Жиркова Е.А

Кубанский государственный университет

Краснодар, Россия

В статье проанализирована работа известного иллюстратора А. Бенуа над произведением А.С. Пушкина «Медный всадник». Представлены три редакции иллюстраций, описаны особенности работы и нестандартный подход к оформлению, а также выявлены мотивы творчества и основные причины успеха иллюстраций, их всеобщей узнаваемости.

Ключевые слова: *А. Бенуа, А.С. Пушкин, «Медный всадник», иллюстрация, Санкт-Петербург, «Мир искусства».*

А. Бенуа работал над иллюстрациями к «Медному всаднику» двадцать лет. За это время он создал три известные редакции иллюстраций, олицетворяющих вершину иллюстраторского искусства своей эпохи, не потерявших актуальность и для современного читателя.

Первая редакция составила тридцать два рисунка, из-за разногласия с издателями не была опубликована в первозданном виде. В фокусе внимания художника – построфное иллюстрирование, строгое следование пушкинскому тексту, выделение смысловых акцентов, пристальный взгляд на образы и скупые черты, которыми их одарил автор. Из воспоминаний А. Бенуа: «Задумал я иллюстрации в виде сопровождающих каждую страницу текста

композиций. Формат я установил крохотный, карманный, наподобие альманахов пушкинской эпохи» [1, с. 21].

Вторая редакция иллюстраций была выполнена Александром Бенуа в 1905 г. Серия состояла из шести иллюстраций, включавших легендарный фронтиспис – лейтмотив поэмы. На нем изображена погоня Медного Всадника за главным героем произведения. А. Бенуа передает самую суть – предисловие, основу, кульминацию с ощущением трагедии, страха и надвигающейся беды [3].

Третья и последняя редакция была создана в 1916 г., и именно она становится основой фундаментального художественного издания поэмы «Медный всадник» 1923 года. Из второй редакции сюда вошли шесть листов, практически без изменений, из первой – часть листов, но они все претерпели некоторые изменения.

В основе иллюстраций лежит реализация трех направлений произведения – «реабилитация» художественного и культурного статуса Петербурга, предощущение перемен, тревожного времени и непростые отношения личности с городом – Евгения с Петербургом.

Для А. Бенуа было важным нивелировать стереотипы «Петербург – чиновьий город, город бюрократии, город контрастной архитектуры». Для этих целей художник создает визуальные публикации «Живописный Петербург», серию петербургских акварелей. Иллюстратор формирует новый образ города – на стыке времен и эпох, между историческим сентиментализмом и современным духом, между «классицистическим» и новым, индустриальным строем жизни.

Он обращает внимание на негативные перемены в облике, на появление чужеродных архитектурных элементов, ратует за сохранение исторических памятников.

По мнению искусствоведа Ф.Ю. Громова, Александр Сергеевич и Александр Николаевич имеют единую цель – создать гимн творению Петра, который выписан не как декорация, а как личность с характером, управляющая судьбами людей [2, с. 78].

Следующее настроение, переданное через иллюстрации А. Бенуа, –предощущение катастрофы, неотвратимость стихии. Соединив два века, художник актуализирует тему, раскрывает ее с точки зрения наступающих перемен нового, XX века – эпохи потрясений. В этом свете его произведения кажутся философско-трагичными, пророчащими.

Третья тема творчества – восприятие Петербурга главным героем, отношение человека и города, предпосылки урбанистической темы, визуал архитектоники.

Петербург как фантазия, нереальность, выдумка, подчеркивающая смятение души героя, его трагедию. Бенуа выбирает характерную палитру города, в которой белые ночи создают иллюзорность самой жизни, допускающей безумные видения.

Уникальна и техника исполнения – это тушь, перо, графитный карандаш, акварели. Цветовая гамма – серая, зеленоватая и желтоватая, передающая атмосферу города и настроение героя. Оттенки и цвета достаточно скупы, особенно на фоне яркой драмы Евгения.

Отметим, что такой подход с использованием сразу нескольких видов техники близок всем художникам «Мира искусства», таким образом они пытаются передать «эфемерность бытия, хрупкость мечты, поэтичность переживаний».

Критику работ вызывает именно это наличие разных стилей, когда цвет перемежается с графикой, ставится явный акцент на финальных эпизодах за счет контраста. Но, на наш взгляд, это творческая интерпретация художника, особенность, которая не затрагивает целостность идеи.

Сам Бенуа говорил о таком подходе как о «щедром многоразличьи стилевых потоков пушкинского петербургского эпоса» [1, с. 45].

Графическая заставка – это романтика и фантастика одного города, мифологические

персонажи в виде Тритона и Неяд – часть парковой культуры, одушевленность города, антропоморфизм среди каменных джунглей [2].

С помощью такого подхода и своих уникальных заставок А. Бенуа передает начало конфликта, его завязку, фантастический характер антитезы, самую суть сюжета.

На наш взгляд, гармоничному синтезу текста и визуала служат:

– символичные графические заставки, отражающие настроение произведения, смену событий, романтический, ирреальный, фантастический характер «Медного всадника»;

– образы из легенд и мифов в качестве парковой и городской культуры;

– кинематографичность изображений;

– пластические повторы;

– игра на антитезе;

– два графических стиля – цвет и графика.

Иллюстрации А. Бенуа современны и сейчас – их уникальность в неповторимом чувстве стиля, понимании пушкинской эпохи и умении искусно театрализовать действие, в создании искусно срежиссированных мизансцен.

Можно сделать вывод, что иллюстрации к пушкинскому «Медному всаднику» – самые узнаваемые в творчестве художника Александра Бенуа. Художник через призму собственных чувств и опыта отражает пушкинскую эпоху, эстетику города, дух тревожного времени и рассказывает в симбиозе с текстом о трагедии маленького человека в реалиях творящейся истории.

Литература

1. Бенуа А.Н. Мои воспоминания: в 2 кн. М.: Захаров, 2017.
2. Громов Ф.Ю. «Петербургский ландшафт» в творчестве «мирискусников» (тема ретроспективы исторических стилей) // Труды Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. 2019. № 1. С. 78-83.
3. Толмачев М. В. О трех редакциях иллюстраций Александра Бенуа к «Медному всаднику» А.С. Пушкина. URL: /but-12.htm (дата обращения: 20.04.2020).

МАШИНОДИСКУРС АНДРЕЯ ПЛАТОНОВА

Иванова М.М., Пастушенко Ю.Г.
Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия

В статье рассматривается феномен сознания машины как полноценного персонажа художественного мира А. Платонова. «Машинодискурс» определяется не только как уникальный способ мысли писателя, отражающий закономерности существования сознания «техники», но и как особая форма самого художественного мира, существующего по определённым законам.

Ключевые слова: *Платонов, «машинодискурс», художественный мир А.Платонова, «машиносознание», феномен сознания машины.*

Включение в текст художественного произведения описания реального технического изобретения или механизма – один из наиболее узнаваемых приёмов поэтики Андрея Платонова. Так, в «Рассказе о многих интересных вещах» писатель изображает героя, нашедшего способ борьбы с засухой при помощи электричества. Прибор, так подробно описанный, – изобретённый самим Платоновым «электрический увлажнитель корневых систем и корне-

обитающего слоя почвы», на который он получил авторское свидетельство в 1924 г. [1]. В целом ряде ранних (1920-е – 1930-е г.) платоновских рассказов мы видим технические устройства, играющие важную роль в формировании сюжета произведения. При этом они фактически становятся равноправными персонажами произведений, определяющими жизненный путь и поведение главных героев.

Техника, будучи объектом, становится очевидным триггером, запускающим процесс сублимации сознания: перенаправления жизненной энергии человека на достижение заданной цели. Однако не каждому живому сознанию доступна такая сублимация. Только типу героя-сверхчеловека, недовольного устройством мира и готового его пересоздать выпадает возможность понять машину и впустить её идею в сознание. Это утверждение очень ярко иллюстрирует герой рассказа «Сатана мысли», Инженер Вогулов, который усердно и яростно заставил «работать вселенную в своих мастерских для фабрикации, так называемого ультрасвета, чтобы уничтожить такую вселенную» [3, с. 390]. Герой решил «величайший энергетический вопрос человечества», воплотил идею, став её душой и телом собственной машины: «Это уже машина-зверь, природная стихия машинизма и, как следствие, перевоплощение человеческой телесности» [2, с. 61]. Теперь он сам думал, как машина, – свойственные природе человека сомнения в принятии решений словно растворяются и исчезают, одержимость берёт полный контроль над живым сознанием, уничтожая в нём душу.

Именно в сотворении «машины» заключается принцип подобной сублимации. По сути персонаж использует своё изобретение как защитный механизм от губительной природы человека и, преодолевая её, приобретает сверхспособности, то самое «машиносознание». Он становится настоящим творцом, способным пересоздать этот мир с помощью машины, сделав его более рациональным и совершенным, нежели уже созданный природой.

Причём готовность пересоздать, изменить, исправить естественный ход истории становится важным этапом в формировании «машиносознания» героя. Этот феномен заметен в рассказах «Маркун», «Невозможное», «Родина электричества», в повести «Эфирный тракт», где главные герои в более или менее выраженной форме пытаются противостоять природе, отдавая предпочтение технике: «В углу бумаги Маркун написал: природа – сила, природа – бесконечна, и сила, значит, тоже бесконечна. Тогда пусть будет машина, которая превратит бесконечную силу в бесконечное количество поворотов шкива в единицу времени. Пусть мощь потеряет пределы и человек освободится от борьбы с материей труда» [3, с. 303]. Платонов определяет два пути для человека, на пересечении которых и возникает «машинодискурс»: или вновь стать природным, неисторическим существом, просто быть в мире, быть как животное, растение, солнечный свет; или стать машиной-человеком, что, естественно, выведет за скобки все человеческое (страсти, боль, надежду, любовь). Так машине − этому новому субъекту большой истории − передаются функции воссоздания природы на новых основаниях. Отсюда постоянство в циркуляции переходов от природы (врага) к истории, а затем от истории к новой возобновленной, «воссозданной» природе (другу), но теперь «сделанной», машинной [2, с. 62].

Одна из любимых машин Платонова – световая, электрическая, овладевающая энергией невидимого эфира, буквально порабощает своих героев, создавая в них новую природу. Причём, не справившись с этой обновлённой версией сознания, герой окончательно возвращается к естественной природе.

Похожее происходит и с главным героем «Невозможного», с Иваном Копчиковым («Рассказ о многих интересных вещах»), а в «Эфирном тракте» одержимостью техническим изобретением страдают сразу несколько персонажей: инженер-агроном Исаак Матиссен, учёный Попов, а также его помощник Кирпичников и его старший сын Егор. Здесь интересно, что каждый из перечисленных персонажей так или иначе имеет прочную связь с

техникой, изобретает её или пытается воплотить идею изобретения в жизнь, но не каждый становится полноценным носителем «машиносознания». А что ещё более интересно, так это процесс образования такого искусственного сознания. Возвращаясь к инженеру Вогулову («Сатана мысли»), отметим, что идея фабрикации ультрасвета стала механизмом, осуществлявшим сублимацию сознания. Но менее очевидным триггером, скажем, спусковым крючком, позволившим искусственному сознанию проникнуть в голову инженера и овладеть им, является его человеческая природа, условное «невозмозможное».

Для того, чтобы пояснить природу «невозможного», обратимся к сюжету рассказа. В самом конце читатель узнаёт, что одержимый инженер испытал боль утраты, его возлюбленная умерла через неделю после их знакомства, и вот тогда это живое, человеческое чувство любви стало «невозможным»: «Он был так страшен, что суд постановил его уничтожить.<…> Душа в нём истребила сама себя. И потом в нём случилась органическая катастрофа: сила любви, энергия сердца хлынула в мозг, распёрла череп и образовала мозг невиданной, невозможной, неимоверной мощи. Но ничего не изменилось – только любовь стала мыслью, и мысль в ненависти и отчаянии истребляла тот мир, где невозможно то, что единственно нужно человеку, – душа другого человека» [3, с. 311].

В момент отдаления персонажа от своей живой природы сознания и единения с искусственным разумом машины рождается то самое «машиносознание», которым сможет обладать лишь сверхчеловек. Чем ближе персонаж к своей природе, тем дальше он от своих сверхвозможностей и тем более смертен. В «Эфирном тракте» из четырёх центральных персонажей двое погибают, не успев в полной мере реализовать своих возможностей, а ещё двое – реализовав, причём вполне успешно. Попов и его последователь Михаил Кирпичников слишком близки к себе, чтобы стать новым человеком-машиной, один – в силу болезни и возраста, второй – в силу чувств (Кирпичников погибает по пути домой, к жене, чтобы предотвратить её гибель). Агроном Матиссен и Егор Кирпичников – после попытки найти «корень мира» [4, с. 147], обрести связь с природой, минуя машину как лишнего посредника.

Близость к природе, любовь и возвращение к ней, к человеку природы становится главным препятствием на пути сублимации сознания, превращения обычного человека в человека-творца. Подобные чувства губительны, они неминуемо приводят к смерти: «Он лег на пол, положил голову на дрова и сразу весь померк. Я наклонился и увидел, что его нет. Лежит один мертвый человек, и глаза у него открытые, и эти глаза чужие, и я их никогда не видел. Он лежал померкший и мирный. Его ураганная, пламенная душа навсегда замерзла в этом теле. Любовь обняла в нем жизнь и задушила ее» [3, с. 366]. Именно этот видит докладчик, повествующий нам историю «Невозможного», его друг, будучи гением, изобретателем, не смог стать сверхчеловеком. Любовь убила в нём творца, а значит, и его самого.

«История человечества есть убийство им природы, и чем меньше природы среди людей, тем человек человечнее, имя его осмысленнее. Первая заповедь техники, исчерпывающая все остальные, говорит: уничтожь природу такую, какая есть, и из ее хаоса создай иную – свою человеческую, или природа тебя уничтожит» [2, с. 62]. И пусть эта природа не принесёт человеку-машине боли и страданий, а любовь так и останется невозможностью. Зато эта невозможность в машиносознании творца будет нужнее и больше, чем маленькая возможность – жизнь.

Литература

1. Малыгина Н.М. Андрей Платонов: поэтика «возвращения». М.: ТЕИС, 2005.
2. Подорога В.А. «Революционные машины» и литература Андрея Платонова // Stasis. 2017. Vol. 5. No. 1. С. 58–80.
3. Платонов А.В. Собрание сочинений: В 3т. М.: Время, 2011.
4. Платонов А. П. Эфирный тракт: повести 1920-х – начала 1930-х годов. М.: Время, 2011.

ПРИНЦИП ТЕАТРАЛЬНОЙ УСЛОВНОСТИ В. НАБОКОВА, ИЛИ ТРАГЕДИЯ СОВРЕМЕННОЙ ТРАГЕДИИ

Иванова М.М., Рягузова Л.Н.
Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия

В статье рассматривается структура драмы с точки зрения В. Набокова, а также принцип театральной условности в контексте современного театра и места драматического действия в нём.

Ключевые слова*: драматургия Набокова, ремесло драматурга, трагедия трагедии, принцип театральной условности.*

Драматургическое наследие Владимира Набокова, о котором довольно редко пишут современные литературоведы, относится к так называемым «русским годам» (т. е. к 20-м – 30-м гг. XX в.). Пьесы «Полюс», «Смерть», «Дедушка» и «Скитальцы» написаны в 1923 г. Пьеса «Человек из СССР» создавалась в 1925-1926 гг., а пьесы «Событие» и «Изобретение Вальса» публиковались в парижском журнале «Русские записки» в 1938 г. [3].

Набоков был театральным критиком (в «Книге о Гоголе» разбирал пьесу «Ревизор»), участвовал в любительских спектаклях и театрализированных постановках классиков (Литературный суд над «Крейцеровой сонатой» Л. Толстого). Сам писал одноактные драмы, своего рода «маленькие трагедии» и большие пьесы (постановка «События» имела успех в эмиграции). Драматические сочинения его стоит рассматривать в контексте всего творчества, так как именно в них отразились теоретико-литературные представления Владимира Набокова как драматурга.

Увлечение театром передалось Владимиру Набокову от отца. Одним из самых ярких театральных впечатлений юного Набокова стал спектакль-пародия Евреинова «Ревизор», поставленный в петербуржском «Кривом зеркале». В этом спектакле один и тот же отрывок из гоголевской пьесы разыгрывался пятью различными способами: классически, под Станиславского, в манере новомодных иностранных режиссеров, Макса Рейнгардта и Гордона Крэга (гротескной и мистериальной), и в приемах кинематографа. В апреле 1914 г. на сцене Тенишевского училища, где в то время учился Владимир Набоков, Мейерхольд поставил спектакль по «Незнакомке» и «Балаганчику» Александра Блока, став для Набокова примером одного из высших достижений режиссуры.

Кроме того, писатель оставил после себя лекции о театре – «Трагедия трагедий» и «Ремесло драматурга», составленные для чтения курса драматургического мастерства в Стэнфорде в 1941 г. В них писатель изложил свои взгляды на современный театр, в частности, подобно драматургам-модернистам, Набоков призывал отказаться от следования существующим классическим шедеврам, так как считал, что настало время современной, индивидуальной, не опирающейся ни на какие авторитеты драматургии [1].

При этом сформулированная Набоковым первичная аксиома драматургии выглядит довольно строго: «Мой исходный принцип, относящийся к публике в зале и драме на сцене, может быть выражен так: первая осознаёт вторую, но не властна над ней, вторая ничего не знает о первой, но обладает властью её волновать» [1].

В современном театре существуют разнообразные практики, экспериментирующие с участием зрителя, которые произвели на свет феномен «иммерсивного театра», хорошо знакомого современной публике. «Иммерсивный театр» – это форма спектакля, предпола-

гающая функциональное вовлечение зрителя (посетителя театрального события) в драматическое действие. Участие посетителя такого события часто влияет на его форму, и по этой причине его уже нельзя называть ни зрителем (так как он не просто смотрит), ни участником (так как участниками являются все − от режиссера до администратора), ни реципиентом (так как он не просто воспринимает, а содействует). Посетителя театрального события, становящегося частью воображаемого мира, предлагается называть контрибутором − посетителем игрового события, который вносит свой незаменимый вклад в произведение − в качестве реципиента, исполнителя и (иногда) вторичного автора одновременно.

Здесь важно, что иммерсивный спектакль всё же основывается на драматическом действии, определяя его самой важной, неотъемлемой частью, тогда как его родственные формы – квест, перформанс и променад-спектакль –будут тяготеть к интерактивному взаимодействию с пространством. Выглядят подобные представления весьма эффектно: большое количество вспомогательных атрибутов, разнообразие мест проведения, возможность непосредственного участия, порой даже в костюмах, и прочие манёвры, уводящие зрителя от самого сюжета, от пьесы.

В связи с этим очень актуален вопрос, обозначенный Набоковым в «Ремесле драматурга»: а не разрушает ли подобный формат саму идею драмы? Ведь если драма, «превращаясь в игру с публикой, уподобляется заводному волчку, который, столкнувшись с препятствием, взвизгивает, валится на бок и замирает» [2], тогда каким образом контрибутор (зритель) может внести вклад в произведение, не отвлекаясь от него, тем самым не разрушив драматического действия? Ответом могут стать те самые классические шедевры, от которых Набоков призывал отказаться и от которых с трудом отказываются современные постановщики, жаждущие славы и соответствующих последствий, а также зрители, охочие до новых впечатлений.

В уже упомянутом эссе «Ремесло драматурга» Набоков подмечает очень важную особенность драмы: пьеса сравнивается с проживанием жизни, а просмотр спектакля – с грёзами о ней. В этом смысле классические шедевры становятся «прожитой жизнью», а грёзы об этой жизни фактически недоступны для зрителя современного, что и позволило иммерсивному театру обрести такую популярность с привлекательной возможностью «прожить» недоступную сегодняшнему человеку реальность, создавая в нём грёзы и зависимость от подобной иллюзии. А что касается современной драмы, то здесь принцип театральной условности остаётся актуальным, так как речь уже идёт о «проживаемой» жизни, с которой человек (публика) находится в непосредственном контакте, а значит, не нуждается в искусственном создании грёз о ней. Безусловно, сюжет пьесы может отсылать читателя/зрителя в любое время и место, тем более – в ту «прожитую» реальность, но будет ли правомерно со стороны современного драматурга рассчитывать на подобные «спецэффекты» для воздействия на адресата, скорее – вопрос этики и таланта, нежели драматургии.

Набоков высказал опасения, что драматургия в будущем прекратит быть предметом споров, касающихся литературных ценностей, драма будет поглощена индустрией развлечений и другими видами искусства, пьеса будет создана менеджерами, актёрами, рабочими сцены и парой вялых сценаристов, к которым никто не прислушивается. Такую мрачную картину писатель обозначает как «Трагедия трагедии» в одноимённом эссе, где небезосновательно называет трагедией и судьбу драматического искусства [3].

Отчасти, возможно даже от большей, опасения подтвердились, и большинство событий драматического искусства становится событиями индустрии развлечений. Тем не менее не стоит отрицать, что подобный опыт стал промежуточным результатом современной, индивидуальной, не опирающейся ни на какие авторитеты драматургии, а надломленные принципы театральной условности и иммерсивный театр – трагедия современной трагедии.

Литература

1. Бабиков А., Ильин С., Ремесло драматурга. СПб.: «Азбука-классика», 2008. 1 изд. С. 320–336.
2. Набоков В. Трагедия господина Морна. Пьесы. Лекции о драме. СПб.: «Азбука-классика», 2008. С. 491–518.
3. Шиховцев Е. Театр Набокова // Театр. 1988. № 5.

«СОН СМЕШНОГО ЧЕЛОВЕКА» КАК ФАНТАСТИЧЕСКОЕ РАССУЖДЕНИЕ О ПРИРОДЕ ГНОСТИЦИЗМА

Качалина Н.А., Сайченко В.В.
Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия

В данной статье мы поставили целью рассмотреть жанровую и мотивную специфику рассказа «Сон смешного человека» в контексте такого религиозно-философского течения как гностицизм.

Ключевые слова: *гностицизм, гносис, смешной человек, мениппея, философия, истина.*

Первый набросок рассказа «Сон смешного человека» по материалам записных книжек и эпистолярию Ф.М. Достоевского датируется первой половиной апреля 1877 г., а в конце месяца появляется второй вариант. «26 апреля 1877 г. Достоевский вместе с коротким сопроводительным письмом прислал метранпажу М.А. Александрову конец первой главы апрельского номера "Дневника писателя"» [1, с. 579]. Фантастический рассказ «Сон смешного человека», как известно, начинает вторую главу того же номера «Дневника». Окончание рассказа датируется вторым мая: «Днем позже, 2 мая, в письме к Александрову: "...вот конец рассказа <...> Поскорее бы корректуру и к цензору: боюсь чтоб чего не вычеркнули". Примечательны в последнем письме опасения Достоевского придирок цензуры, к счастью, на этот раз оказавшиеся напрасными» [1, с. 580].

Жанровая природа произведения точно обозначена самим автором, при этом отметим, что такой жанр, как «фантастический рассказ», уже встречался в творчестве Ф.М. Достоевского ранее, в 1869 г., когда было задумано произведение с таким же подзаголовком – «Кроткая». «Но в "Кроткой" "фантастична" лишь избранная Достоевским форма повествования. Другое дело – "фантастичность" "Сна смешного человека", проникающая самую суть произведения» [1, с. 580]. О каком существенном отличии этого фантастического рассказа говорят комментаторы, и как можно интерпретировать понятие «фантастичность» применительно к данному тексту?

В.Н. Захаров, рассуждая об устойчивой, но ошибочной атрибуции Достоевскому термина «фантастический реализм» (у Достоевского точно – «реализм в высшем смысле»), замечает: «"Фантастический" − излюбленное слово Достоевского. В одном случае оно однозначно, в других − многозначно. Однозначно − как понятие (категория поэтики, или "форма искусства"», по выражению Достоевского). Многозначно − в роли определения (основные значения: вымышленный, выдуманный, надуманный; призрачный, беспочвенный; невероятный, немыслимый, неправдоподобный, необычный, необыкновенный и т.п.). Синонимы заметно уступают эпитету фантастический в богатстве "внутренней формы" слова: они определенны, ясны, в них нет семантической тайны, они не

столь привлекательны» [4, с. 385]. Исследователь указывает, что в любом варианте применения этого слова Достоевский придерживался правила: «"...фантастическое должно до того соприкасаться с реальным, что вы должны почти поверить ему". В фантастике происходит соприкосновение человека с иными мирами, сущность становится явлением» [4, с. 386].

Размышления о природе фантастического в рассказе «Сон смешного человека» обязательно должны учитывать заданную М.М. Бахтиным традицию историко-культурного понимания категории жанра, тем более, что в «Проблемах поэтики Достоевского» ученый подробно остановился на исследуемом нами тексте: «По своей тематике "Сон смешного человека" − почти полная энциклопедия ведущих тем Достоевского, и в то же время все эти темы и самый способ их художественной разработки очень характерны для карнавализованного жанра мениппеи» [2, с. 169]. Отдавая должное критике бахтинского подхода к наделению меннипеи «статусом жанра» (С.С. Аверинцев, М.Л. Гаспаров), все же отметим те характеристики этого литературного явления, которые напрямую касаются фантастической сути рассказа Достоевского.

«Разводя» меннипову сатиру и другие античные жанры, М.М. Бахтин говорит: «Самая смелая и необузданная фантастика и авантюра внутренне мотивируются, оправдываются, освящаются здесь чисто идейно-философской целью − создавать исключительные ситуации для провоцирования и испытания философской идеи − слова, правды, воплощенной в образе мудреца, искателя этой правды». При этом «мениппея − это жанр "последних вопросов". В ней испытываются последние философские позиции. Мениппея стремится давать как бы последние, решающие слова и поступки человека, в каждом из которых − весь человек и вся его жизнь в ее целом» [2, с. 129−130]. «В мениппее появляется особый тип экспериментирующей фантастики: наблюдение с какой-нибудь необычной точки зрения, например, с высоты, при котором резко меняются масштабы наблюдаемых явлений жизни», а также «то, что можно назвать морально-психологическим экспериментированием: изображение необычных, ненормальных морально-психических состояний человека − безумий всякого рода («маниакальная тематика»), раздвоения личности, необузданной мечтательности, необычных снов, страстей, граничащих с безумием, самоубийств и т.п.» [2, с. 131−132]. «Мениппея часто включает в себя элементы социальной утопии, которые вводятся в форме сновидений или путешествий в неведомые страны» [2, с. 133]. Любопытно, что описывая «последнюю особенность мениппеи − ее злободневную публицистичность», Бахтин прямо называет текст, в состав которого входит рассматриваемый нами рассказ: «Это своего рода "Дневник писателя", стремящийся разгадать и оценить общий дух и тенденцию становящейся современности» [2, с. 134].

Мы сознательно обращаемся к спецификации самого жанра, а не к разбору тематического диапазона конкретного текста, представленного в книге М.М. Бахтина, поскольку полагаем сам факт «меннипейности» «Сна смешного человека» исчерпывающе охарактеризованным в бахтинском исследовании. Нас же интересует философское содержание выявленного поэтического факта. Амбивалентность и пластичность в «работе» с традиционными жанровыми формами, свойственная меннипее, а также внимание к идейным построениям позволяют включить в это исследование историко-богословский контекст и обратиться к рассмотрению такого явления как гностицизм.

Термин «гностицизм» восходит к греческому понятию γνῶσις, что в переводе означает «знание». В православной Богословской энциклопедии находим следующее определение: «Гностицизм– эклектическая философия первых веков христианства, построившая свои системы из языческих, иудейских и христианских элементов и придававшая своим идеям мифологические формы» [5]. Многие исследователи считают гностицизм

своего рода переходным проектом эллинизма в процессе принятий христианства, а его положительную роль в истории христианской философии – в необходимости учитывать достижения античной мудрости в своей методологии для проведения успешной полемики в том числе и с самими гностиками [8].

В этом философско-религиозном учении нам интересен такой аспект, как дуализм, являющийся «общей особенностью гностической мысли, выражающийся в негативной оценке всего видимого (воспринимаемого) мира, созданного и управляемого силами, изначально принадлежавшими к божественной сфере, но отпавшими от нее» [7]. Дуализм – сведение к единому различающихся, независимых, несопоставимых начал. На предмете философско-религиозного явления гностицизма его можно рассмотреть как соприкосновение христианских и языческих начал, а также мира света и благоденствия, регулируемого Богом Творцом, но не сотворенного Им, и мира «тварного», ставшего трагической причиной ухода от первоначальных истоков счастливого, эфирного пребывания человечества. Возвращение к царству света, которому способствует знание (тот самый истинный и зачастую тайный «гносис» – еще один маркер гностицизма) об истинной природе человека и первопричинах заключения духа в темную материю, – и есть, по разумению гностических мыслителей, спасение.

Обратим внимание и на «космологическую тему» гностицизма. «Космология гностицизма геоцентрична: земля окружена воздушным пространством, состоящим из восьми небесных сфер, вне которых находится царство “неведомого Бога” (“плерома”), населенное чередой происходящих от Него и друг от друга “эонов”» [7]. Тут уже появляется и понятие Демиурга, то есть Творца тварного мира, отождествляемого с Ветхозаветным Богом Отцом и отделяемого от некоего ”верховного” ”благого” бога (как это заявлено, например, в течении маркионитов [9]). Именно в таком построении выражен дуализм двух миров, двух трансцедентальных сущностей: земной и небесной, а также заложена вся антихристианская суть гностицизма.

Представляется возможным увидеть некую симметрию в сопоставлении меннипеи с ее формально-жанровыми параметрами и гностической идеологии с ее манипулированием христианскими догматами. Обращаясь к комментированию «Сна смешного человека» в указанном контексте – меннипейной фантастичности, наполненной отсылками к гностическому пониманию мира, мы постараемся определить позицию Достоевского в его отношении к неправославным учениям.

Внешне наиболее заметна фабула, связывающая гностицизм (некоторые его постулаты) с философско-религиозным пластом сюжета рассказа «Сон смешного человека» и явно восходящая к отмеченным чертам меннипповой сатиры: главный герой в своем снесамоубийстве путешествует на другую планету через небесные сферы, а на мысли о прекращении мучительного безразличия, олицетворяющего жизненную философию героя, его наталкивает встреча со Звездой, опять же, небесным телом. Космическая пустота в духовных закромах главного героя (ничего не было, нет и не будет) наполняется после сна открытой героем Истиной.

«Но спутник мой уже оставил меня. Я вдруг, совсем как бы для меня незаметно, стал на этой другой земле в ярком свете солнечного, прелестного, как рай, дня. Я стоял, кажется, на одном из тех островов, которые составляют на нашей земле Греческий архипелаг, или где-нибудь на прибрежье материка, прилегающего к этому архипелагу. О, все было точно так же, как у нас, но, казалось, всюду сияло каким-то праздником и великим, святым и достигнутым наконец торжеством» [3, с. 112]. «Другая Земля» – прообраз Эдема, прекрасного Рая, населенного безгрешными, счастливыми людьми, живущими в любви

к друг другу и не зараженными ни единым пороком земного, человеческого существования, рисуется во всей красе герою в его откровении (как и положено в меннипее – перенесение в иной мир физического тела героя).

«Откровение − это встреча великой благодати с разумом и членораздельной речью. Если встречи не произошло, если благодать осталась личным переживанием или выразилась в "глоссолалии", то она только косвенно и незначительно может влиять на основы нравственности», − так об откровении рассуждает Г.С. Померанц, анализируя «Сон смешного человека» [6, с. 199]. Иными словами: встреча частного сознания с Истиной оказывается продуктивной или нет в зависимости от условий встречи и восприятия ее. Здесь, кстати, особое внимание уделяется сну – не только как художественному приему, а как символическому переходу из одного мира в мир другой, определяющийся реальностью подсознательной и даже сакральной. «Откровение мыслится как постоянный процесс, как вечное обновление. Г. П. Федотов называл это действием Святого Духа в истории. Я думаю, что творческое воображение Достоевского пробивалось к чему-то подобному» [6, с. 199].

Во сне-фантазии Смешному представляется некая модель человеческой истории – с проявленными до очевидности этапами развития (вернее – падения, т.е. схождения во зло, т.е. состояние, знакомое герою по его реальной жизни). Вначале он видит будто сотворенный Богом Эдем, райской мир, населенный безгрешными «детьми Солнца»: «Они не желали ничего и были спокойны, они не стремились к познанию жизни так, как мы стремимся сознать ее, потому что жизнь их была восполнена. Но знание их было глубже и высшее, чем у нашей науки; ибо наука наша ищет объяснить, что такое жизнь, сама стремится сознать ее, чтоб научить других жить; они же и без науки знали, как им жить, это я понял, но я не мог понять их знания. Они указывали мне на деревья свои, я не мог понять той степени любви, с которою они смотрели на них: точно они говорили с себе подобными существами. И знаете, может быть, я не ошибусь, если скажу, что они говорили с ними! Да, они нашли их язык, и убежден, что те понимали их. Так смотрели они и на всю природу – на животных, которые жили с ними мирно, не нападали на них и любили их, побежденные их же любовью. Они указывали мне на звезды и говорили о них со мною о чем-то, чего я не мог понять, но я убежден, что они как бы чем-то соприкасались с небесным звездами, не мыслию только, а каким-то живым путем» [3, с. 113].

Главный герой, смешной человек (трагикомический мениппейный персонаж, мудрец-экспериментатор) становится вершителем судьбы этого райского народа – всегда должен появиться злой анти-Бог, искуситель и враг: «Да, да, кончилось тем, что я развратил их всех! Как это могло совершиться − не знаю, не помню ясно. Сон пролетел через тысячелетия и оставил во мне лишь ощущение целого. Знаю только, что причиною грехопадения был я. Как скверная трихина, как атом чумы, заражающий целые государства, так и я заразил собой всю эту счастливую, безгрешную до меня землю» [3, с. 115].

Цикличность истории человеческого рода (падение, потеря связи с духовным миром природы и божественным светом, появление наук, изменение внутреннего склада человеческой души, развращение сознания и появление любви к страданию, которой не было у счастливого народа) реализуется посредством некоего поступка главного героя, и связано это, по всей видимости, с чувством вины, терзающим душу Смешного в реальной жизни (история с девочкой), но во сне трансформирующегося в глобальное преступление. При этом герой принимает на себя страдание за весь падший народ: «Увы, я всегда любил горе и скорбь, но лишь для себя, для себя, а об них я плакал, жалея их. Я простирал к ним руки, в отчаянии обвиняя, проклиная и презирая себя. Я говорил им, что все это сделал я, я один, что это я им принес разврат, заразу и ложь! Я умолял их, чтоб они распяли меня на кресте, я учил их, как сделать крест. Я не мог, не в силах был убить себя сам,

но я хотел принять от них муки, я жаждал мук, жаждал, чтоб в этих муках пролита была моя кровь до капли» [3, с. 117]. Парадоксально, но мотив Креста – символа и орудия искупления – появляется как необходимый атрибут того, кто совратил, а не Того, Кто искупил, будучи безгрешным. Православная идея искупительного страдания за человеческие грехи безгрешного Спасителя и Сына Божия переплетается в сознании Смешного с гностическим пафосом разделения Бога и Демиурга, умалением Христа и полным отсутствием действия Святого Духа.

Г.С. Померанц совершенно справедливо отмечает вопиющую внецерковность построений и фантазий Смешного: «Хочется еще раз подчеркнуть другое: на планете Смешного человека не было ни Иудеи, ни Рима и не был распят Иисус. Там нечего искупать − по крайней мере до знакомства со Смешным человеком…». И далее: «Ни храмов, ни заповедей. Все это понадобится тогда, когда Смешной человек развратит, разрушит рай. А пока не развратил, они не нужны» [6, с. 187].

В заключение приведем финальный тезис работы В.Н. Захарова, столь же важный, как и замечания о семантике самого слова «фантастическое» у Достоевского, приведенные в начале нашей статьи: «Фантастический и христианский − два эпитета, две стороны одной медали, два образа “реализма в высшем смысле” Достоевского: лицевая сторона мерцает загадочным словом *фантастический*, на обороте откровенное выражение сущности − *христианский*» [4, с. 397].

Литература

1. Батюто А.И., Березкин А.М. Комментарии: Ф.М. Достоевский. Дневник писателя. 1877. Апрель. Глава вторая. Сон смешного человека. Фантастический рассказ // Ф.М. Достоевский. Собр. соч. в 15 т. СПб.: Наука, 1988–1996. Т. 14. С. 579–591.
2. Бахтин М.М. Собр. соч. в 7 т. М.: Русские словари. Языки славянской культуры, 1997–2012. Т. 6: Проблемы поэтики Достоевского. Работы 1960-1970 гг.
3. Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1972–1990. Т. 25. 470 с.
4. Захаров В.Н. Фантастические станицы Достоевского // Проблемы исторической поэтики. Вып. 8: Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков: цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2008. С. 386–397.
5. Лопухин А.П. Гностицизм // Православная богословская энциклопедия. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Lopuhin/pravoslavnaja-bogoslovskaja-entsiklopedija-ili-bogoslovskij-entsiklopedicheskij-slovar-tom-4-gaaga-donatisty/219 (дата обращения: 16.03.2020)
6. Померанц Г.С. Открытость бездне: встречи с Достоевским. М.: Советский писатель, 1990. 384 с.
7. Пономарев А.В. Гностицизм // Большая российская энциклопедия. URL: https://bigenc.ru/ religious_studies/text/2365557 (дата обращения: 16.03.2020).
8. Ревко-Линардато П.С. Влияние гностицизма на формирование философской мысли в Византии // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2012. № 11 (25): в 2-х ч. Ч. II. С. 152–156.
9. Смагина Е.Б. Маркионизм // Большая российская энциклопедия. URL: https:// bigenc.ru religious_studies/text/2186822 (дата обращения: 16.03.2020).

Б. ЕКИМОВ «КАК РАССКАЗАТЬ…»: НРАВСТВЕННЫЕ ДОМИНАНТЫ АВТОРСКОЙ ПОЗИЦИИ

Кравченко К.А., Шаройко М.В.
Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия

В статье проанализирован рассказ Б. Екимова, выделены его ключевые образы и мотивы, проблемно-тематические блоки, языковые особенности, в совокупности отражающие мировоззренческую позицию автора.

Ключевые слова: *Б. Екимов, «Как рассказать…», деревенская проза, нравственность, авторская позиция, екимовский стиль.*

Многие критики и литературоведы заслуженно считают Бориса Екимова путеводителем литературных обычаев Донского края, а также относят его творчество к направлению деревенской прозы. Глубоко нравственные произведения писателя показывают будничную жизнь простого человека, знакомый каждому мир обычных житейских дел, ежедневных проблем, постоянной борьбы и смирения. В героях произведений автора читатель узнает себя.

По словам Б. Екимова, «немалым служением русской художественной литературы было воспитание человека, если угодно, учительство. <…> Ненавязчивое внушение простых, но великих истин, правил людского бытия: честность, трудолюбие, доброта, совестливость – как прочной основы жизни» [3]. Произведения писателя пронизаны тревогой за судьбу человека, за его нравственное начало и его будущее.

Борис Екимов пишет о том, что знает и любит, герои его повестей и рассказов – люди непростой судьбы и неброских профессий. В своей жизни писателю приходилось работать токарем на заводе, слесарем и наладчиком, электромонтером, строителем, учителем труда в сельской школе [1, с. 30]. Все пережитое получило отражение в его книгах «Девушка в красном пальто», «Короткое время бородатых», «У своих», сборнике рассказов «Последняя хата» и др.

Главный герой произведения Б. Екимова «Как рассказать…» – хороший работник завода, добрый семьянин с непростой судьбой: родился во время войны, потерял родителей и рос в детдоме в эти голодные годы, что сильно отразилось на его здоровье. Каждый год Григорий брал отпуск и уезжал на весеннюю рыбалку в деревню. Но на самом ли деле он уезжал в такую даль ради какой-то рыбалки? Не брал жену и детей, ежегодно в определенное время весной, ровно на 10 суток. Автор долго держит интригу, однако все же открывает тайну, истинную причину приезда Григория в ту самую «невзрачную, незавидную» [2] деревню, в которую герой с таким трудом добирался несколько дней на поезде, на автобусе стоя, а после – пешком.

Григорий боялся пропустить весеннее потепление и опоздать на «огородные работы», боялся, что тетка Варя, жительница той самой бедной деревни, начнет сажать картошку сама в «теплом платке, в сером ватнике», надрываясь из последних сил и «жадно хватая ртом воздух» [2]. Вот почему герой так торопился и так волновался, когда уезжал. Вот почему он так внимательно следил за прогнозом погоды в программе «Время», проверял данные в «Известиях» и записывал их на «особой» бумажке.

«Я больше чувствую себя не в пространстве литературы, а в пространстве России», – говорит Екимов [3]. С каким пониманием, уважением и нескрываемой грустью относится писатель к тяготам простого донского народа. Изнурительный, непосильный труд является сутью жизни крестьянина. Описание быта тетки Вари, Мани и мужа ее, дяди Петро, и отношение Григория к ним ярко раскрывает характер главного героя, а именно его близость

к простому, малообразованному и бедному народу, его умение сочувствовать и сопереживать, способность найти силы и время для необходимой помощи.

Внутренний мир человека Б. Екимов раскрывает через многообразные явления природы. На протяжении всего произведения эмоциональное состояние Григория тесно с ними связано. Когда на улице «стоят холода», герой «нервничает, томится». Весна для него – пора пробуждения, оживления, начало чего-то нового, настроение меняется, он начинает волноваться, спешить и «невольно улыбаться» [2]. А как только видит за окном автобуса придорожные селенья с зелеными полями, то сразу «успокаивается», понимая, что приехал в нужный момент. Во время упорного «огородного» труда Григорий чуток и внимателен ко всякому малейшему шуму: «шалый воробьиный крик, сорочье стрекотание, мерный голос пестрого красавца удода» [2]. Теплый весенний вечер часто наталкивает главного героя на философские размышления, душевные разговоры с жителями деревушки. Лунными темными ночами, наполненными тишиной и покоем, когда только редкий крик ночной птицы и «лягушечьи трели» нарушают это безмолвие, он вспоминает о детстве, о «малых радостях» его жизни. Григорий всегда хотел быть ближе к простым людям, к природе. В мечтах он представлял себя лесником, чтобы «работать в лесу, руками, на свежем воздухе» [2]. Его восхищает «щебет ласточек», их высокий, «стремительный лет», «нежный перезвон золотистых щуров». С особой лаской Григорий говорит о «шелковых, ласковых, как ребячьи волосы, прядях» клена [2]. Описаний природы в тексте совсем немного, но через них автор сообщает читателям о мыслях, чувствах и переживаниях главного героя, о тонкости и чуткости его души.

По мнению А. Варламова, Б. Екимов в своей прозе «определяет меру той обессиленности, обескровленности русской жизни, меру распада и разрыва человеческих связей», но главное – «его вера в человека, в достоинство и совесть. И в жизнь, которая опирается на самые простые неистребимые человеческие чувства и красоту земли» [1, с. 45].

Подлинная русская литература не может пренебрегать народным словом, опора на народную речь для писателя становится тем стержнем, вокруг которого разрастается ткань художественного текста. Сам Борис Петрович говорил, что «диалектизмы – часть русского языка. <…> И любой язык, русский в том числе, обогащается, ширится родниками народного говора» [4]. Так и в данном тексте часто встречаются диалектизмы, характерные для Донского края, места действия рассказа, слова, отступающие от норм русского литературного языка, встречающиеся в речи малообразованных жителей: «мой уже ляг», «так на воле расхорошо», «простодырый», «зиму бедовали» [2]. Все это создает атмосферу простоты народа, тепла и уюта русского гостеприимства. Перед читателем открывается чужая жизнь, «далекая, к нынешнему дню неприложимая», но она становится понятной и близкой сердцу. Такое сочетание образцов высокой литературы и донских неповторимых слов и оборотов впоследствии стало особым екимовским стилем.

Именно за этот стиль, за сохранение народного языка и самых основ народной души Б. Екимову была присуждена премия Александра Солженицына «за остроту и боль в описании потерянного состояния русской провинции и отражение неистребимого достоинства скромного человека; за бьющий в прозе писателя источник живого народного языка» [5]. Как говорил А. Солженицын, «в последние десятилетия, когда, кажется, само существование русской деревни выпало из нашего поля зрения, не говоря уж об окоеме искусства», Б. Екимов вошел в русскую литературу новым писателем, обратившимся к проблемам села [Цит. по: 5]. В своих рассказах и очерках автор рисует «мало кому знакомую обстановку нынешней сельской местности с ее новым бытом, манящими возможностями и крутыми угрозами. Этот живой поток екимовских картин, раздвигая наши представления о непростой жизни сегодняшней деревни, помогает восстановить, хотя бы мысленно, единство

национального тела. А уж как интересно послушать суждения из донской глубинки – о событиях новейших» [5].

Название «Как рассказать…» автор выбрал не случайно. Есть на свете вещи, о которых словами нельзя сказать, их можно только увидеть, почувствовать сердцем. Когда эти вещи рождаются? Когда человек начинает думать о другом человеке, начинает сопереживать ему и понимает, что для того, чтобы ему помочь, нужно совсем немного, «малость»: «два-три часа да копейки на мороженое» и «пяток лишних пирожков испечь» [2].

О добрых делах нужно молчать, чтобы они оставались истинно добрыми. Возможно, именно поэтому Григорий объяснил жене свою поездку «заманчивостью весенней рыбалки на Дону, усталостью», а «тетке Варе он рассказал о трудной работе, о болезнях, о врачах, которые прописали свежий воздух» [2]. «Не рассказывать ничего. Как рассказать… а просто приехать, пожить неделю, пусть поработает и поймет», – эту мысль не раз подчеркивает автор в своем произведении. Герой, как и сам писатель, понимает, что нельзя рассказать о том сочувствии, о беспокойстве, о сожалении, о тревоге, которые охватывают Григория, когда он представляет старушку, что вот-вот «задохнется и упадет», о «малых радостях», о трели птиц и о том счастье быть полезным, долгожданным и нужным. Можно только самому все это прочувствовать.

Григорий рассуждает о счастье, которое приносят спонтанные добрые поступки других людей, о том, что дело нескольких минут может вызвать радость ближнего и отложиться в его памяти на долгие годы. Он приходит к выводу о том, что искреннее желание помочь дает пищу для размышлений, помогает духовно обогатиться.

Автор уверен: чтобы человек стал добрее, «надо, чтобы он кого-то жалел, тогда не будет жестокости» [2]. В Григории нет «жесткости», он сопереживает каждой беде, которая случает с теткой Варей, Маней, дядей Петро, внимательно слушает их истории и размышления, даже самые нелепые. «Жалеешь нас, старых дураков», – говорили люди.

Герой, уезжая, твердо знал, что будет возвращаться к ним снова и снова, он словно обрел здесь любящих родителей в лице жителей деревни, обрел возможность заботиться о них и поддерживать в трудную минуту жизни.

В рассказе Б. Екимова показан мир человеческой души и природы, где отдельные незначительные события складываются в целые картины жизни, а нравственный императив писателя однозначен и выражен четко: бескорыстная помощь приносит счастье, радость и помогает укрепиться морально. «Историзм, определенность авторской позиции, внимание к внутреннему миру человека, художественное совершенство произведений» [6, с. 183] объясняют интерес и простых читателей, и современной филологической науки к текстам Б. Екимова.

Литература

1. Варламов А.Н., Муравьева В.В., Яценко И.И. Русский рассказ конца XX века: учеб. пос. М.: ФЛИНТА, 2019. 128 с.
2. Екимов Б.П. Как рассказать // Литературная Россия. 2015. № 1981. URL: https://litrossia.ru/ item/7703-boris-ekimov-kak-rasskazatj/ (дата обращения: 20.02.2020).
3. Екимов Б.П. Разветвленное древо: речь при получении Литературной премии Александра Солженицына. URL: http://lit.1september.ru/article.php?ID=200801713 (дата обращения: 23.03.2020).
4. Екимов Б.П. Федор Абрамов – хранитель русского языка // Памяти Федора Абрамова: его книги стали русской классикой. URL: http://www.pravmir.ru/pamyati-fedora-abramova-ego-knigi-stali-russkoj-klassikoj (дата обращения: 13.03.2020).
5. Зайцев П. Одноэтажная Россия: Литературной премии Александра Солженицына в 2008 году удостоился писатель из Волгограда Борис Екимов // Российская газета. 2008. № 4609. С. 3.

6. Тропкина Л.А. Изучение в школе творчества волгоградского писателя Бориса Екимова // Филологическая наука и школа: Диалог и сотрудничество: сб. тр. по мат-лам VIII Междун. науч.-практ. конф. М.: ФЛИНТА, 2017. С. 183–190.

ФУНКЦИЯ ВОЛШЕБНЫХ ПРЕДМЕТОВ В ЦИКЛЕ «НАСТОЯЩИЕ СКАЗКИ» Л.С. ПЕТРУШЕВСКОЙ

Куц Е.А.
Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия
Ли Дэу
Государственный университет Кёнбук
Тэгу, Республика Корея

В статье рассматривается специфика волшебных предметов, их функциональность, значимость и трансформация в цикле «Настоящие сказки» Л.С. Петрушевской. Один из доминантных признаков литературной сказки – ироническое переосмысление традиционных фольклорных формул, персонажей и атрибутов. Игровой принцип изображения волшебных предметов реализуется в двух аспектах. Первый аспект связан с техническими изобретениями научного прогресса – в сказках могут сосуществовать самолеты, компьютеры, видео- и аудиотехника, наравне с вполне традиционными волшебными предметами. Второй аспект обусловлен статусом «волшебного» в литературной сказке – автор снижает пафос восприятие волшебства, делая его более обыденным, растворенным в повседневности. Л.С. Петрушевская синтезирует обе тенденции: волшебные предметы в ее сказках хотя вполне обыденны и прозаичны, являются проводниками в мир чуда.

Ключевые слова: *волшебный предмет, классификация волшебных предметов, народная сказка, литературная сказка, Л.С. Петрушевская.*

В.Я. Пропп в «Морфологии волшебной сказки» наряду с феноменом волшебного помощника выделяет и волшебный предмет, отмечая, что они выполняют одинаковые функции и являются двигателями сказочного сюжета. Но «не всякий предмет каждого рода может быть волшебным, а только добытый известным образом. При существовании обряда посвящения таким был предмет, полученный от старших. В сказке таким является предмет, данный мёртвым отцом, ягой, благодарным похороненным мертвецом, животными – хозяевами и т. д.» [4, с. 282]. Классифицируя волшебные предметы по общности их происхождения, автор «Морфологии» выделяет следующие группы: 1) когти, волосы, шнурки, зубы (издавна при обряде посвящения юношам даровали власть над животными, нешне это было выражено тем, что они получали какую-то часть этого животного, носили её в мешочке или съедали. К этой же группе можно отнести мази, ведь они, как известно, животного происхождения); 2) предметы-орудия («По мере того, как совершенствуются орудия, можно наблюдать следующее явление: магическая сила, приписываемая сперва животному-помощнику через какую-нибудь часть его, переносится теперь на предмет» [4, с. 280]. Таким образом, орудие начинает работать на человека, оно обожествляется: топор вырубает корабли, вёдра сами приносят воду, дубинка бьёт врагов и забирает их в плен); 3) предметы, вызывающие духов. Предметы, при помощи которых можно вызвать духов, могут быть и животного состава, и орудия, и многие другие предметы: кольцо, дудочка; 4) огниво; 5) палочка; 6) предметы, дающие вечное изобилие – вода, возвращающая какую-

либо недостачу (жизнь, часть тела, зрение), молодильные яблочки, дарующие вечную молодость, скатерть-самобранка, предоставляющая вечное питание и изобилие; 7) куколки (они служат заместителем ушедшего под землю: по древним представлениям, кукол клали в могилу умершего и верили, что они будут помогать в ином мире).

Л.С. Петрушевская в некоторых сказках тоже использует волшебные предметы, которые либо помогают героям и становятся двигателями событий, либо изменяют жизнь героя, порой не в самую лучшую сторону. Рассмотрим зеркало из сказки «Новые приключения Елены Прекрасной» как волшебный предмет. Издавна считалось, что зеркало – это мост между двумя мирами: реальным и ирреальным. Во многих литературных произведениях встречается зеркало и ему приписываются разные свойства: во-первых, качество искажения деействительности (это свойство находит своё воплощение в сказках Г.Х. Андерсена «Снежная королева», В. Губарева «Королевство кривых зеркал» и Л. Кэрролла «Алиса в Зазеркалье»); во-вторых, умение отражать сокровенное желание (зеркало способно показать желаемое, например, как в сказке Дж. Роулинг «Гарри Поттер и Философский камень»); в-третьих, зеркало – магическое средство связи (при помощи зеркала герои могут поддерживать коммуникативный процесс, например, во всемирно известной сказке Дж. Роулинг «Гарри Поттер и Дары Смерти» Сириус Блэк и отец Гарри, Джеймс Блэк, используя такое зеркало, могли общаться друг с другом, обучаясь в Хогвартсе); в-четвертых, зеркало – магический помощник, собеседник (в таких сказках зеркало умеет разговаривать, герой задаёт ему интересующий его вопрос и получает нужный ответ).

В русской народной традиции зеркала использовались при гадании и считались даром дьявола, который позволял человеку разговаривать с собой. В сказках, имеющих фольклорную основу, также находим зеркало, предстающее в качестве волшебного предмета: «Да у Елены Премудрой есть такое зеркало: стоит только взглянуть в него, так вся вселенная и откроется, разом узнаешь, где и что в белом свете творится» [5]. В сказке «Королевич и его дядька» тоже говорится о зеркале как о предмете, помогающем видеть всё, что угодно, в любой точке пространства: «На другой день гонит он царских коней на водопой, а мужик-леший опять навстречу: «Пойдём ко мне в гости!» Привёл и спрашивает среднюю дочь: «А ты что королевскому сыну присудишь?» «Я ему подарю зеркальце: что захочешь, всё в зеркальце увидишь» [2].

В авторской сказке Л.С. Петрушевской «Новые приключения Елены Прекрасной» зеркало является не просто волшебным предметом, но даже в некотором роде героем произведения, ведь оно фигурирует в процессе всего сюжета. Зеркалу было предписано свойство, которое ещё не появлялось ни в одной фольклорной сказке: «В данной приморской местности на одном из прилавков появилось зеркальце, с некоторым свойством: кто отразится в нём, того перестанут замечать» [3, с. 9]. Ещё волшебник добавил секретную особенность к созданному им предмету: «Если зеркальце разбить, то предмет снова станет заметным» [3, с. 10]. В ходе сюжета сказки становится ясно, что зеркало обладает не менее магической способностью, чем те, которые приписываются этому предметы в народных сказках. Оно словно вход в другой, идеальный мир: ведь только благодаря этому зеркалу Елена и её возлюбленный миллиардер смогли обрести счастье и умиротворение: «Возможно, они живут вдвоём где-нибудь в императорском дворце на острове, не видимые никому, путешествуют на самолётах, плавают на кораблях, счастливые, весёлые, и никто не зарабатывает на них денег, не подкарауливает с камерой, никто их не похищает, не стреляет по ним, не устраивает из-за них войн» [3, с. 26]. В зеркале, придуманном Л.С. Петрушевской, угадывается желание уйти из этого мира, наполненного бедами, лицемерием и фальшью.

В народе есть такое изречение: «Кто выращивает цветы, тот приносит радость себе и людям». Безусловно, растительный мир окружает нас в течение всей жизни, особенно цветы,

которые играют не только эстетическую роль, но и лечебную, целительную. Доподлинно известно, что трава, цветы могли принести как недуг, так и исцеление. Люди издавна употребляли их в пищу, использовали как ароматизаторы. Согласно народным мифологическим представлениям цветы появились благодаря всемогущим богам плодородия. В народных сказках цветы наделяются волшебными силами и чаще всего исцеляют героя от хвори или проклятия. Интересно, что красный цветок, появляющийся в сказке Л.С. Петрушевской «Крапива и Малина», имеет место в итальянской народной сказке «Фея Цветок». Следует отметить и то, что сюжеты этих текстов являются в какой-то степени аналогами. Читая «Фею Цветок», мы узнаём о некоем красном цветке, который помогает очень хорошей и доброй девушке, получившей прозвище Хромуля. Здесь же есть и злая сестра, которая постоянно обижает Хромулю. Концовка сказки опять-таки сильно схожа с концовкой текста Л.С. Петрушевской: добрая девушка благодаря цветку обретает счастье и выходит замуж за любимого человека. У Петрушевской магические свойства цветка порой соседствуют с обыденными вещами, что делает сказку более реалистичным произведением, а волшебные признаки предмета теряют чудесную природу, но указывают на внутренний мир человека: чуткое и доброе сердце, свет, чистоту и благородство. «Сестре она уже потом сказала, что нашла у дороги битый горшок с увядшим ростком, пожалела и подобрала» [3, с. 89-90], «И какие вырастут красные цветы – они будут видны даже ночью, их будет много, и они спасут и сохранят всех, цветы ведь – это живая любовь, и никакого колдовства здесь нет» [3, с. 114].

Ещё один волшебный предмет, появляющийся в авторской сказке не только у Петрушевской, но и у С.Т. Аксакова в произведении «Аленький цветочек», у Е.Л. Шварца в «Золушке» и в «Сказке о потерянном времени», у Ю. Раенко в сказке «Город часов», – часы. Ни в одном фольклорном сюжете часы не выступают в качестве волшебного предмета. И хотя это отличает авторскую сказку от народной, образ часов и символ времени невозможно оставить без внимания. Часы, изначально занимающие место художественной детали, приобрели значение символа. Авторы используют этот предмет, чтобы передать минуты ожидания, обратить внимание читателей на то, что даже мизерное промедление может привести к непоправимому. Особенно актуален символ времени в наш век: многие не ценят время, теряя его даром и даже не замечая, что жизнь подходит к концу. Назидательно звучит концовка Е.Л. Шварца: «Они-то спаслись, но ты помни: человек, который понапрасну теряет время, сам не понимает, как стареет» [6]. Обратимся к «Сказке о часах» Петрушевской, в которой лексема «часы» встречается 52 раза. Автор затрагивает очень серьёзную социально-нравственную проблематику – порядок в отношении друг к другу: «Если бы ты сама завела эти часы, ты бы не смогла просыпаться ночью каждый час. Ты бы наверняка проспала и умерла. А я бы не смогла тебя добудиться, ты всегда не любишь просыпаться. Поэтому я и прятала от тебя эти часы. Но я заметила, что ты их находишь, и мне пришлось самой завести эти часы. Иначе бы ты меня опередила. А я уже постараюсь теперь не проспать. Да и ничего страшного, если я когда-нибудь просплю. Лишь бы ты была жива. Я живу только для тебя» [3, с. 62]. Особенно обращает на себя внимание фраза: «А пока ты маленькая, я должна точно заводить часы. Поэтому отдай их мне» [3, с. 62]. Угадывается писательская мысль о правильности течения времени. Эта же мысль находит воплощение в сюжете встречи со старушкой-волшебницей, которая чередует день с ночью. Концовка сказки Петрушевской имеет некую оценку нынешней социальной ситуации: «Ну что ж, пока что мир остался жив» [3, с. 63]. Пока люди могут сохранить по отношению друг к другу тепло и заботу, они будут жить: «Ничего, мама, я научилась теперь не спать. Ребёнок плачет по ночам, я привыкла просыпаться. Я не просплю свою жизнь. Ты жива, и это главное».

Волшебная мазь относится к первой группе волшебных предметов, выделяемых В.Я. Проппом. Интересно, что ни в одной русской народной сказке не появляется этот

предмет. Но его можно найти в английском фольклоре, а именно в сказке «Волшебная мазь». Её свойства заключаются в том, что она позволяла видеть жителей потустороннего мира. Тётя Гуди, помазав своё правое веко этой чудесной мазью, обнаружила, что попала в дом к бесам. Кроме того, позднее, в базарный день Гуди встретила того самого косого старичка, у которого ей уже пришлось побывать, и уличила его в занятии «выгодными покупками». Оказалось, что только она видит это сверхъестественное существо. Волшебная мазь из сказки Петрушевской «Две сестры» случайным образом попадает в руки к одной из старушек. После чего обе превращаются в девочек двенадцати и тринадцати с половиной лет. Рита и Лиза сразу догадываются о чудодейственных свойствах этого предмета и решают его сохранить, но в самый неподходящий момент мазь исчезает из квартиры, и старушкам не удаётся вылечить ею их любимую тётю Майю Генриховну. Мазь не только обладает целительными свойствами, она ещё словно даёт второй шанс прожить жизнь, что-то изменить в себе и по отношению друг к другу.

Дедушкина картина из одноимённой сказки лишь с долей условности может быть названа волшебным предметом. Но, опираясь на монографию В.Е. Добровольской «Предметные реалии русской волшебной сказки», отметим: «Чем меньше предмет способен меняться и менять, тем меньше он может и отклоняться от своего реального действия. Слабая модальность, т. е. в конечном счёте слабая способность получать новые, не присущие реальности свойства, вполне закономерно оборачивается повышенной реалистичностью действия предмета» [1, с. 193]. В авторской сказке Петрушевской картина, действительно, предстаёт совершенно обычным предметом домашнего интерьера: «У одной девочки напротив кровати висела картина, на которой было изображено солнышко, трава, лес и цветы» [3, с. 214], «И вот там, в подвале, он и написал твою любимую картину с солнышком, цветами и лесом» [3, с. 217]. Но здесь же у Добровольской отмечаем: «Сильная же предметная реалия может свободно перемещаться (быть перемещённой) по локусам, персонажам и мотивам, …активно воздействовать на героя активным же действием, изменяясь и изменяя его» [1, с. 195]. И действительно, картина, написанная дедушкой, в один момент сорвалась со стены, а это означало, что он решил пожертвовать «делом всей своей жизни» ради того, чтобы внучка не умерла, ради всего человечества: «Так вот, когда ты уже почти умерла, вдруг со стены сорвалась эта картина нашего дедушки. Она разбилась в мелкую пыль – даже не осталось рамы, которую он вырезал сам. И ты тут же крепко заснула и спокойно задышала, и я в первый раз тоже заснула спокойно…» [3, с. 221]. Но картина работает только в симбиозе с девочкой: не пожертвуй она собой, дедушка бы не стал спасать мир от Вечной зимы – равнодушия, зависти, лицемерия и злобы, так прочно утвердившихся в душах людей.

Обращаясь к сказке «Королева Лир», можно выделить предмет, который условно тоже назовём волшебным и который играет роль «помощника» не только в сказочном пространстве, но и в настоящей жизни – банковская карта: «К старушке спустился сын, король Кордель, дал ей какую-то карточку и сказал при этом: – Матушка, эта карточка волшебная, если её опустите в щель ящика, расположенного около банка, то вам выскочат денежки, и вы сами, по своей воле и своими руками, сможете купить себе что вам надо!» [3, с. 116].

Исторически так сложилось, что сказка живёт и меняется вместе с мировыми тенденциями, впитывает в себя черты новой реальности и отражает общественные, экономические и политические изменения. Некоторые волшебные предметы могут найти свое продолжение в современном мире: ковёр-самолёт – самолёт, ступа Бабы Яги – вертолёт, волшебный клубочек – навигатор, волшебное блюдце – телевизор. В авторской сказке Петрушевской банковская карта не подвергается каким-либо трансформациям и полностью соответствует современной карточке. Неслучайно писательница называет её «волшебной»,

ведь если на карте имеется внушительная сумма, позволяющая купить себе всё, что необходимо, то данный эпитет представляется самым подходящим.

Литература

1. Добровольская В.Е. Предметные реалии русской волшебной сказки. М.: Государственный республиканский центр русского фольклора, 2009. 224 с.
2. Народные русские сказки А.Н. Афанасьвеа в трёх томах. URL: https://www.rulit.me/books/ narodnye-russkie-skazki-a-n-afanaseva-v-treh-tomah-tom-1-read-562580-87.html (дата обращения 15.03.2020).
3. Петрушевская Л.С. Настоящие сказки. М.: Вагриус, 1997. 399 с.
4. Пропп В.Я. Собрание трудов. Морфология волшебной сказки. Исторические корни волшебной сказки. М.: Лабиринт, 1998. 512 с.
5. Сказки. URL: http://www.kirskaz.ru/afanasiev/sk-afanasieva37.html (дата обращения 15.03.2020).
6. Шварц Е.Л. Сказка о потерянном времени. URL: https://online-knigi.com/page/40240?page=2 (дата обращения 15.03.2020).

СУЩЕСТВУЕТ ЛИ РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА В СЛОВАЦКОЙ ШКОЛЕ?

Лекеш П.
Университет им. Константина Философа
г. Нитра, Словакия

Русская литература имеет в мире большое значение, потому что она вневременная. К сожалению, в Словакии и в её образовательной программе в настоящее время русская литература несколько утратила своё огромное влияние. Наша статья исследует современное состояние русской литературы в словацких школах в рамках мировой литературы и в условиях русского языка как иностранного в Словакии. Мы хотим указать на недостаточное количество произведений и авторов русской литературы как правомерной мировой литературы. Также хотим возбудить большой интерес к русской литературе, чтобы современная ситуация в школах Словакии изменилась.

Ключевые слова: *русская литература, образовательная программа в Словакии, словацкая школа, учебники русского языка.*

Образовательная система в Словакии имеет определенные особенности, связанные с изучением иностранного языка. Чтобы понять, какое место занимает иностранный язык в образовательной системе, прежде всего нужно охарактеризовать Государственную образовательную программу. Государственная образовательная программа ограничивает общие цели школ и ключевые компетенции развития личности учеников, регулирует содержание образования в Словакии. Министерство образования, науки, исследования и спорта в Словакии определяет несколько видов образовательных программ, под названиями ISCED. Каждый из видов программ имеет определенный номер [2]. Первая программа – для детских садов. Этот вид программы не обозначают никаким номером. Также существует образовательная программа для первой и второй степени начальной школы – ISCED 1, 2. Эти программы в начальных художественных школах обозначаются как ISCED 1B, 2B. Действие четырехлетних/восьмилетних гимназий и специальных учебных заведений регулирует образовательная программа ISCED 3. Выделяют ещё программы для консерваторий и для учеников со специальными потребностями. Например, разделение программ для средних школ в

Словакии зависит от того, планирует ли ученик сдавать государственный экзамен или ограничится только получением свидетельства о профессиональной подготовке. После сдачи государственного экзамена можно поступить в вуз или университет, там используется программа ISCED 5. Интересное то, что находится в программе ISCED 4. В неё входит только получение так называемой надстройки [9].

В Словакии русский язык являестя вторым иностранным языком по выбору учеников. В настоящее время английский язык – это обязательный иностранный язык для учеников. В 7 классе школьники выбирают второй иностранный язык (французский, русский, немецкий, испанский или италянский язык). Перед поступлением в среднюю школу ученики снова выбирают иностранный язык, они могут выбрать себе тот же самый либо другой иностранный язык [1]. Для преподавателя вопрос выбора учеником того или иного языка является педагогической проблемой. Накоплен большой опыт ее решения, который еще не опубликован. Ведь выбор иностранных языков со всей очевидностью влияет на расширение общего уровня знаний учеников. Если ученики учат иностранный язык, то лучше понимают иностранную культуру. Культура включает в себя и литературу, а значит, обучение иностранным языкам ведёт к познанию литературы. Часто ученики выбирают русский язык как иностранный в школе, потому что он является очень близким, поскольку русский и словацкий языки – славянские. Это очень важное преимущество русского языка в словацкой школе. Многие предполагают, что при выборе иностранного языка играет большую роль этот аспект близости. Сейчас ситуация, в сравнении с прошлыми годами, начинает меняться. Ученики отмечают несколько минусов при изучении русского языка. Они боятся другого алфавита и того, что будут путаться в русских и словацких словах. Но прежде всего они считают русский язык менее популярным в мире чем, например, немецкий язык. Ученики не интересуются информацией о том, сколько людей в мире говорят по-русски, где можно использовать русский язык или в чём особенности этого языка. Итак, в этом, очевидно, заключается основная проблема выбора иностранного языка в школе. С этим связаны и знания по русской литературе. К сожалению, русская литература уже не имеет такого важного места в учебных программах в Словакии.

Совсем другая ситуация на кафедрах русистики и славистики, находящихся в университетах в Словакии. На кафедрах с таким направлением русская литература является одним из самых важных предметов. Но и там существуют определенные проблемы, связанные с тем, что у учеников нет основ по русской литературе, и для студентов очень трудным становится разобраться, в чем суть произведений, которые они читают по русской литературе. Проблема понимания русской литературы словацкими студентами лежит в школьной программе. Ученики могут заниматься русской литературой с двух позиций. Одна из них – это русская литература в рамках мировой литературы, где ученики встречаются с переводми литературных произведений или только с авторами как с представителями того или иного жанра. Другая точка зрения касается литературы в рамках предмета «Русский язык» как факультативного предмета. В связи с этим актуален вопрос: «Как может ученик оценить красоту русской литературы?». На этот вопрос частично отвечают итоги нашего исследования. Итоги, касающиеся исследования в изучения мировой литературы в начальной школе, указывают, что на уроке изучают только авторов определённого литературного жанра. В программу включены А.С. Пушкин как представитель поэзии, И.А. Крылов как баснописец и И.Ю. Азимов с научно-фантастической литературой. Произведения авторов не анализируют. На уроках по русскому языку больше занимаются русской литературой, но в учебниках [7, 8] тоже минимум заданий, упражнений или сообщений о литературе. Только на 9,4% страниц находятся короткие отрывки или фотографии писателей, на основе которых можно глубже познавать русскую литературу.

В гимназиях изучают русскую литературу в курсе мировой литературы более подробно, но также главным является изучение жанров. В 4 классе восьмилетней гимназии в программу по литературе включен только И.Ю. Азимов, также в пределах научно-фантастической литературы. Потом в 7 классе восьмилетней гимназии и 3 классе четырехлетней гимназии ученики знакомятся с произведениями Л.Н. Толстого, а именно с его романом «Анна Каренина». Изучают также творчество Ф.М. Достоевского на примере психологического романа «Преступление и наказание». В последнем, 8 классе восьмилетней гимназии и 4 классе четырехлетней гимназии ученики разбираются в произведении «Евгений Онегин» и биографии его автора А.С. Пушкина. При изучении периода русского авангарда разбирается творчество В.В. Маяковского. В учебниках по русской литературе мы найдём большое количество заданий по русской литературе, но в общем они тоже содержат мало фрагментов из литературы. Разные школы используют разные учебники. В настоящее время приняты учебники: «Класс 1, 2, 3; Радуга по-новому 1, 2, 3» [2–6]. В разных учебниках задания по литературе содержатся в разных соотношениях. В основном это задания по работе с фотографиями и биографиями писателей или разными отрывками из художественных текстов.

Процентные результаты в данных учебниках следующие: «Класс 1» – 1%; «Класс 2» – 1, 76%; «Класс 3» – 3,28%; Радуга по-новому 1» – 4,69%; «Радуга по-новому 2» – 1,6%; «Радуга по-новому 3» – 6,25%. Очевидно, что процентные показатели низкие. Это учебники, в которых количество страниц составляет от 150 до 300. Это значит, что количество страниц позволяет разместить произведения или отрывки из произведений литературы, но оно не использовано методистами с этой целью. Существуют ещё более старые издания «Радуги», которые, по мнению многих преподавателей, были в этом отношении лучше, чем нынешние учебники. В прошлых изданиях «Радугах» было около 3–7% заданий по русской литературе, но они были более качественно разработаны.

Особой является гимназия «Русская билингвальная гимназия в г. Врабле». В данной гимназии в курс входят отдельные от мировой литературы занятия по русской литературе. Отличие в том, что гимназия специализируется на изучении русского языка и литературы. У них специфическая образовательная программа. Помимо этой гимназии, в Словакии есть ещё три гимназии, работающие по таким программам. В программе по русской литературе в гимназии выделенно 8 уроков на изучение биографии и творчества одного автора. В первом классе уроков литературы нет, потому что в этот год проходят интенсивные вводные занятия по курсу русского языка. С русской литературой начинают знакомиться уже со второго и изучают ее до пятого класса. Они много времени уделяют разбору биографий авторов и проиведений. Изучают Пушкина, Гоголя, Достоевского, Есенина, Пастернака или Высоцкого. Анализируют такие произведения, как, например, «Капитанская дочка», «Ревизор», «Преступление и наказание», «Москва кабацкая», «Доктор Живаго» и другие, представленные в следующей таблице:

Таблица 1. Список литературы в билингвальной гимназии.

Автор	**Произведения**
Автор неизвестный	«Слово о полку Игореве»
А.С. Пушкин	«Евгений Онегин, Медный всадник, К А.П. Керн, Борис Годунов, Капитанская дочка, Сказка о царе Салтане, Сказка о рыбаке и рыбке»
М.Ю. Лермонтов	«Парус, Демон, Герой нашего времени»
Н.В. Гоголь	«Ревизор, Мёртвые души, Тарас Бульба, Шинель»
Ф.М. Достоевский	«Белые ночи, Преступление и наказание, Идиот, Братья Карамазовы»

И.С. Тургенев	«Муму»
Л.Н. Толстой	«Война и мир, Анна Каренина, Воскресение, Сказки»
А.П. Чехов	«Чайка, дядя Ваня, Вишнёвый сад, Три сестры, Ванька, Спать хочется, Хамелеон»
М. Горький	«Макар Чудра, Легенда о Данко, Детство, Мои университеты, Старуха Изергиль»
А.А. Блок	«Двенадцать»
С.А. Есенин	Поэма: «Анна Снегина», Стихи: «Письмо к матери, Москва кабацкая»
В.В. Маяковский	Стихи: «Флейта-позвоночник, Облако в штанах, Стихи о советском паспорте»
В. Хлебников	«Заклятие смехом»
И. Ильф, Е. Петров	«Золотой телёнок, Двенадцать стульев»
М.А. Шолохов	«Судьба человека, Тихий Дон»
А.И. Солженицын	«Один день Ивана Денисовича, Архипелаг ГУЛАГ»
А.А. Ахматова	Стихи – выбор
Б.Л. Пастернак	«Доктор Живаго»
М.И. Цветаева	Стихи: «Анне Ахматовой, Бабушке, Встреча с Пушкиным...»
И.А. Бунин	Рассказы – выбор
И.А. Бродский	Стихи – выбор
Б. Ахмадулина	Стихи – выбор
М.А. Булгаков	«Мастер и Маргарита, Собачье сердце»
В.Г. Распутин	«Рудольфио, Живи и помни»
Е.А. Евтушенко	«Ягодные места», выбор из поэзии
В.С. Высоцкий	«Я не люблю, На братских могилах не ставят крестов, Кони привередливые, Спасите наши души...»
И. Денежкина	«Дай мне!»

Очевидно, что в словацких школах отсутствует понимание того, что произведения русской литературы будут актуальны на все времена. Многие ученики не знают таких важных произведений, как «Война и мир» или «Преступление и наказание», путают авторов данных произведений. Это основная ошибка в содержании Государственной образовательной программы. Необходимо изменить основу, на которой разработана школьная программа в Словакии. Как мы указывали выше, в словацкой школе русская литература изучается в рамках мировой литературы и занимает не такое важное место, как это было раньше. Кроме русской литературы, в курсе содержатся произведения английской, немецкой и литературы других стран, но важная проблема в том, что на уроках по русскому языку также не уделяют такое большое внимание русской литературе, какое она заслуживает.

Литература

1. Государственный образовательный институт. Степень образования, 2019. URL: https://www.minedu.sk/8387-sk/statne-vzdelavacie-programy/, (дата обращения: 14.03.2020).
2. Елинек С., Любов А. Ф., Грибкова Р., Жофкова Г. Радуга по-новому 1. Прага: FRAUS. 2007. 128 с.
3. Елинек С., Любов А.Ф. Радуга по-новому 2. Прага: FRAUS. 2008. 128 с.
4. Елинек, С., Любов, А.Ф. Радуга по-новому 3. Прага: FRAUS. 2009. 128 с.

5. Елинек С., Фолпрехтова Я., Грибкова Р., Жофкова Г. Радуга 1. Братислава: FRAUS. 1997. 248 с.
6. Елинек С., Фолпрехтова Я., Грибкова Р., Жофкова Г. Радуга 2. Братислава: FRAUS. 1999. 232 с.
7. Ковачикова Е., Глендова В. Русский язык 5. Братислава: Slovenské pedagogické nakladateľstvo – Mladé letá, s.r.o. 2009. 119 с.
8. Ковачикова Е., Глендова В. Русский язык 6. Братислава: Slovenské pedagogické nakladateľstvo – Mladé letá, s.r.o. 2010. 141 с.
9. Министерство образования, науки, исследования и спорта. Государственные образовательные программы. 2019. URL: http://www.statpedu.sk/sk/svp/statny-vzdelavaci-program/statny-vzdelavaci-program-gymnazia/stupen-vzdelania/, (дата обращения: 14.03.2020).
10. Орлова Н., Вагнерова М., Кожушкова М. Класс 1. Прага: Klett. 2011. 181 с.
11. Орлова Н., Вагнерова М., Кожушкова М. Класс 3. Прага: Klett. 2012. 304 с.
12. Орлова Н., Вагнерова М., Кожушкова, М. Класс 2. Прага: Klett. 2011. 204 с.

«ЛИТЕРАТУРНОСТЬ» «СОЛЯРИСА»: ПЕВОИСТОЧНИК И ПАРАЛЛЕЛИ

Никиша В.В., Сайченко В.В.
Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия

Данная статья посвящена рассмотрению вопроса о соотношении первоисточника и киноэкранизации на материале фильма А. Тарковского «Солярис» на содержательном и формальном уровнях. Также затронуты проблемы литературного и искусствоведческого контекста кинокартины.

Ключевые слова: *фантастика, экранизация, литературный первоисточник, Андрей Тарковский, Станислав Лем, фантом, Солярис, Фауст, Дон Кихот.*

В 1963 г. Андрей Тарковский знакомится с фантастическим романом польского писателя Станислава Лема «Солярис» и настолько увлекается этой книгой, что решает снимать по ней полнометражный фильм. Создание собственно кинокартины началось в 1971 г., а на экран «Солярис» вышел в 1972.

Интерес к научной фантастике как литературной основе киноэкранизации (как мы знаем, позже Тарковский еще раз возьмется за подобный жанр в фильме «Сталкер») режиссер прокомментировал в 1973 г. в Восточном Берлине на встрече со зрителями: «Я не знаю вообще ни одной [научно-фантастической] книги, где бы речь шла не о сегодняшнем. Потому что, в конечном счёте, о будущем можно говорить, только оценивая скрытое до поры до времени сегодняшнее» [5]. При этом Тарковский неоднократно говорил о своем отношении к экранизации фантастики как принципиально неотличимом от любой другой киноадаптации действии: «Сложность экранизации “Соляриса” не только в проблеме экранизации вообще, но и в экранизации в жанре научной фантастики… Я замечал, что если внешний, эмоциональный строй образов в фильме опирается на авторскую память, на родство впечатлений собственной жизни и ткани картины, то он способен эмоционально воздействовать на зрителя. Если же режиссер следует только внешней литературной основе фильма, пусть даже в высшей степени убедительно и добросовестно, то зритель останется холодным» [1].

Начальный вариант сценария, над которым Тарковский работал в соавторстве с русским прозаиком и сценаристом Фридрихом Горенштейном, был раскритикован цензурным комитетом, самим Лемом. И если киностудия «Мосфильм» утвердила правки в конечном варианте сценария, то автор романа до конца съёмок был не согласен с киноадаптацией [5].

Исследуя этапы создания кинокартины, можно увидеть, как за счёт исключения второстепенных героев и мотивов «сжимался» сюжет, а экранизация превращалась из фантастического произведения о космосе в притчу о человеке. Наталья Бондарчук, сыгравшая роль Хари, в одном из интервью высказала свою точку зрения на основное расхождение экранизации и литературного первоисточника: «Станислав Лем создал произведение о возможном контакте с космическим разумом, а Тарковский сделал фильм о Земле, о земном» [2].

Прокатный вариант «Соляриса» сюжетно отличается от режиссёрского сценария и от литературного первоисточника. Рассматривая метаморфозы сюжетной линии, необходимо прежде всего обратить внимание на сцены на Земле, в которых присутствуют отец и мать главного героя, пилот Бертон, встреча с которым так и не состоялась у Кельвина в романе. У Криса появляется его двойник – фантом, созданный Солярисом. В киносценарии он обозначен как Крис-2. Важно отметить, что возвращение психолога на планету Земля в итоге невозможно, хотя речь о нём ведётся. В одном из интервью автор романа сказал: «У меня Кельвин решает остаться на планете без какой-либо надежды» [2], высказывание писателя подтверждают слова главного героя: «Да, я хочу остаться. Хочу!» [3, с. 59]. Когда же он решает спуститься на поверхность Соляриса, произносит следующее: «Было бы просто смешно, если бы на Земле мне пришлось когда-нибудь признаться, что я, солярист, ни разу не коснулся ногой поверхности Соляриса» [3, с. 59]. Крис отправляет на Землю детальный доклад о мыслящем Океане и находится в долгом ожидании прибытия людей. Станислав Лем опускает описание взаимосвязи всего человечества с космическим божеством. По решению Андрея Тарковского описанная финальная сцена претерпевает изменения при монтаже, поэтому зрители так и не узнают, как сложилась дальнейшая судьба Криса: вернулся ли он домой или остался на фантастической планете.

Неразгаданным остаётся и эпизод встречи двойника Криса с фантомом отца, который, возможно, является образом Бога. Фантомы, созданные Солярисом, не бесчувственные модели. Они представляют собой проекции человеческих душ, существ и предметов, их реализованные мечты, тайны и муки совести. Сам кинорежиссёр считал, что Крис и его фантом Крис-2 изображают историю и её переосмысление, которое он исключил из структуры киноадаптации, оставив только чистую историю. Зрители могут проследить житийный мотив прихода главного героя к Предвечному Отцу. Выходит, что, исключив из экранизации сюжетную однозначность, Тарковский позволяет самой эстетической реальности порождать новые чувственные и психологические смыслы.

28 ноября 1968 г. в издательской оценке главного редактора кинообъединения «Мосфильм» Нины Скуйбиной на утверждение сценария встречается подзаголовок «Рыцари Святого Контакта» и фраза: «Эта вечно насущная тема может прозвучать прямо-таки по-фаустовски» [4]. Этот аспект больше нигде не отмечен, однако в кадре под номером 114 из рабочего варианта фильма можно услышать следующие слова: «Физиолог же Гибарян занимается на станции проблемой соотнесения объективного знания с мефистофельски ограниченным, геоцентричным, что ставит его в положение ученого, изучающего, как это ни дико, нечеловеческие аспекты и увлекшегося идеей, ограниченной цельности существ, населяющих Землю...» [4]. Эта реплика звучит в телепередаче, посвящённой учёным-соляристам.

Очевидно, что если начальника станции Гибаряна можно соотнести с гетевским Мефистофелем, то физик Сарториус совмещает в себе сразу черты двух литературных персонажей

– Фауста, стремящегося к истине, и Дон Кихота, олицетворяющего романтическую жажду утверждения идеала и безрассудство. Заместитель начальника станции Снаут сравнивает Сарториуса с «Фаустом наоборот», но пояснения автора заранее раскрывают образ физика «...очень высокий, худой. Чрезвычайно узкую голову он держал немного набок. Почти половину лица закрывали изогнутые черные очки, так что глаз его не было видно. У него была длинная нижняя челюсть, синеватые губы и огромные, как будто отмороженные, потому что они тоже были синеватыми, уши. Он был небрит. Остатки его волос (он выглядел так, будто сам стригся машинкой под ежик) были свинцового цвета, щетина на лице – совсем седая. Его лицо, все изрезанное вертикальными морщинами – так, наверное, выглядел Дон-Кихот» [3, с. 9]. Интересно, что образ Дон Кихота в произведении Станислава Лема связан не только с Сарториусом, но и с Кельвином. Первый наделён внешностью и скрипучим фальцетом хитроумного идальго, а второй – стремлением к благородному рыцарству. В картине Тарковского также присутствует мотив донкифотства: том Сервантеса мы видим в доме главного героя на Земле перед его полётом и на космической станции в сцене невесомости.

Расхождения режиссёрского сценария с художественным произведением не исключают общность проблематики. Вторя уже приведенной мысли Тарковского о необходимости личного опыта в создании произведения искусства и сопоставляя «Солярис» автобиографичный фильм «Зеркало», Дм. Салынский отмечает: «И в том, и в другом речь идёт о внутреннем мире человека, тайниках памяти и воображения» [2]. Но Солярис не является зеркалом, отражающим человеческую сущность. Он представляет собой метафору Всеобщего Отца, «мучающегося от того, что его создания оказались не столь совершенными, как они были задуманы» [2]. Интересно, что Тарковский пользовался переводом, из которого цензура изъяла фрагменты, в которых звучит мотив несовершенного божества. Вывод о близости подобных размышлений С. Лема позиции Тарковского можно сделать лишь при интерпретации киноприемов, поскольку сюжетные компоненты, симметричных романным, Тарковский просто не мог использовать.

Рассмотрев некоторые отличия в сюжетном и проблемном аспектах кинокартины и романа, важно обратить внимание и на разницу в использовании выразительных средств. Собственно, любая экранизация может быть названа «переводом» литературного текста на иной язык – язык кино, и чрезвычайно существенным становится умение режиссера и всей киногруппы подобрать приемы эмоционально-эстетического воздействия, адекватные литературным.

Образ Океана – один из центральных в фильме – показан не через графическое изображение, а с помощью аудиовизуализации. Композитор Эдуард Артемьев с помощью синтезатора АНС создал «музыкальные пейзажи», выступающие аналогом соответствующего описательного элемента в тексте. Собственно цветовая гамма, участвующая в формировании образа Океана, также выступает как самостоятельный эстетический элемент: некое вещество с определённой периодичностью меняет цвет от бледно-зелёного до оранжевого, далее − от кровавого до серого с фиолетовым оттенком. В киноадаптации отсутствуют «симметриады» и «мимоиды», о которых говорится в романе. Режиссёр исключил из кинокартины сцены вращения планеты Солярис вокруг голубого и красного солнц, так как посчитал необходимые для их воплощения на экране спецэффекты излишними, могущими исказить правильное восприятие авторской идеи. Этот нюанс комментируют современные исследователи, подтверждая неслучайность решения Тарковского: «Спецэффекты открыто провозглашают главенство визуального (в основном, технологического) образа; их стремление к главенству не склонно оставлять концептуальное кинопространство»; в таком кино восприятие зрителя «подчинено преимущественно визуальным <...> стимуляторам, не дающим даже на секунду перевести дух и сформулировать что-то вроде мысли» [2].

В экранизации Тарковский стремился создать «свой, индивидуальный поток времени, передать в кадре свое ощущение его движения, его бега» [2]. Для «Соляриса» характерен особый ритм, характерно особое ощущение времени, движения и пространства. Вот, например, как это работает в эпизоде первой встречи Кельвина со Снаутом: сверхкрупный план уха спящего человека тревожностью этого непривычного ракурса как бы поясняет нервное и подозрительное поведение профессора и предвосхищает появление фантомов уже из воспоминаний самого Криса. Именно быстрая смена изображений в фильме, правильно подобранный фокус объектива, наличие крупного плана или замедленная съёмка вызывают у зрителя обширный диапазон эмоций – от страха, ужаса, отчаяния, тоски и дискомфорта до ощущения полного спокойствия и умиротворения, которые зритель, рефлексируя, разовьет в чувственное осмысление.

Рассмотрев сюжетно-мотивные и формальные аспекты «литературности» в фильме Тарковского, следует обозначить и идейное соотношение первоисточника и экранизации, чтобы затронутый в начале статьи вопрос о жанре получил должную интерпретацию. Удивительно, но ее мы можем вычленить из прямой речи самого режиссера: «Что же касается "Соляриса" С. Лема, то решение мое экранизировать его вовсе не результат пристрастия к жанру. Главное то, что в "Солярисе" Лем ставит близкую мне проблему. Проблему преодоления, убежденности, нравственного преображения на пути борьбы в рамках собственной судьбы. Глубина и смысл романа С. Лема вообще не имеют никакого отношения к жанру научной фантастики, и полюбить его только за жанр – недостаточно» [1].

Литература

1. Абрамов Н. Диалог с А. Тарковским о научной фантастике на экране. URL: http://www.http://tarkovskiy.su/texty/Tarkovskiy/Abramov.html (дата обращения: 23.03.2020).
2. Анохина Ю. «Солярис»: до и после Тарковского. URL: http://www.tarkovskiy.su/texty/analitika/Anohina3.html (дата обращения: 10.03.2020).
3. Лем С. Солярис. М.: АСТ, 2014.
4. Салынский Д. Зеркальная комната. URL: https://seance.ru/articles/tarkovskij-solaris/ (дата обращения: 13.03.2020).
5. Тарковский А. Пояснения режиссера к фильму «Солярис». URL: http://www.tarkovskiy.su/texty/Tarkovskiy/Solaris02.html (дата обращения: 19.03.2020).

РЕЛИГИОЗНО-НРАВСТВЕННЫЙ КОНТЕКСТ КОМЕДИИ Н.В. ГОГОЛЯ «РЕВИЗОР»

Озерова А. Д., Юрьева М.В.
Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия

Комедия Н.В. Гоголя «Ревизор» рассмотрена в аспекте духовной проблематики. Доказано, что наряду с социальными вопросами значимым в пьесе является религиозно-нравственный контекст, формирующий «сакральное пространство» произведения, скрытое за событийной канвой реалистического произведения.

Ключевые слова: *Н.В. Гоголь, комедия «Ревизор», автокомменнтарии, тема совести, преображение души.*

По мнению Николая Бердяева, творческое наследие Н.В. Гоголя принадлежит не

только истории русской литературы, но и истории русских религиозно-нравственных исканий [1]. Так, изучая произведения классика, В.А. Воропаев видит в них два аспекта, первый из которых – собственно художественная проза, явленные ею образы и картины, второй аспект – «*миросозерцательный, метафизический, философский*» [3]. Философское миросозерцание Гоголя отражено в ведущих темах наследия писателя, к которым можно отнести темы смысла жизни человека, очищения души и спасения. Художественное отражение находят они и в комедии «Ревизор», где вместе с социальными вопросами осмысливается нравственный, духовный аспект, который следует учитывать при составлении картины гоголевского мировидения.

Премьерный показ комедии «Ревизор» состоялся в Александровском театре (Санкт-Петербург) в 1836 г. и, по свидетельству современников, имел большой успех. Однако для осмысления всей многогранности «самой великой» пьесы, «написанной в России» [11, с. 55], потребовалось много времени. Первый исполнитель роли Ляпкина-Тяпкина П.И. Григорьев так оценивал постановку: «*…для нашего брата актера она такое новое произведение, которое мы еще не сумели оценить с одного или двух раз*» [5, с. 342].

Сам автор был недоволен постановкой «Ревизора» и тем, как она была воспринята зрителями. Такую реакцию Гоголя критик М.М. Дунаев объясняет, прежде всего, художественным, а не сценическим успехом комедии, что не являлось для создателя первостепенным [9]. Как предполагает В. Глянц, душа писателя была потрясена ощущением такого «несоответствия» [4, с. 137]. Константин Мочульский высказывает мысль о том, что автор «Ревизора» рассчитывал на *немедленное* действие постановки, чего, однако, не произошло: «*Россия увидит в зеркале комедии свои грехи и вся, как один человек, рухнет на колени, зальется покаянными слезами и мгновенно переродится!*» [10, с. 71].

В 1846 г. Н.В. Гоголь пишет «Развязку “Ревизора”», где дает интерпретацию своего произведения в нравственно-философском ключе. Большое внимание здесь уделяется финальной сцене, которая получает подробное толкование, призванное объяснить ее важность и заставить зрителя посмотреть на нее другими глазами.

В автокомментариях заключительная сцена комедии показана как символическое изображение Страшного суда. Философские темы всегда были близки писателю, обладающему обостренным религиозным чувством. Здесь устами первого комического актера автор прямо говорит о том, что в день Страшного суда все мы предстанем перед Богом со всеми пороками и грехами: «*…и наилучшие из нас, не позабудьте этого, потупят от стыда в землю глаза свои, да и посмотрим, достанет ли у кого-нибудь из нас тогда духу спросить: “Да разве у меня рожа крива?”*» [6].

Гоголь призывает зрителей пристально всмотреться в образ города, созданный в пьесе. Он предлагает увидеть в нем «град» души, который сидит в каждом человеке, и призывает сделать «*ревизовку всему, что ни есть в нас, в начале жизни, а не в конце ее*» [6]. Ведь на Страшном суде в роли настоящего Судии будет совесть человека, а не мнимый ревизор, «*огромный снаружи и совершенно пустой внутри*» [2, с. 66]: «*Будто не знаете, кто этот ревизор? Что прикидываться? Ревизор этот – наша проснувшаяся совесть, которая заставит нас вдруг и разом взглянуть во все глаза на самих себя. Перед этим ревизором ничто не укроется, потому что по Именному Высшему повеленью он послан, и возвестится о нем тогда, когда уже и шагу нельзя будет сделать назад*» [6].

Будучи ключевым фактором в гоголевской идее преображения души человека, тема совести была особо значимой для писателя. Литературоведы указывают на многозначность этой категории в авторском мировидении. В творчестве писателя встречаются понятия «уснувшей», «поддельной» («светской»), а также «неподкупной совести». Именно последняя является истинным нравственным ориентиром, способным научить различать добро и зло.

Олицетворением «продажной совести» в комедии «Ревизор» является Хлестаков. Это совесть, отступающая от абсолютного нравственного Закона и предающаяся ложным нравственным ориентирам – «мнению общества» [8].

Исследователи видят в Хлестакове художественное открытие Гоголя, ведь автор рассматривает его как предтечу антихриста, лицо «фантасмагорическое». В писательском воображении ревизор представляет собой дух последних времен: «*Из "пустейшего" Хлестакова собственным страхом чиновники (под которым понимается человечество) выдувают большого вельможу (антихриста)*» [4, с. 54]. В письме Гоголя к С.М. Аксакову от 16 мая 1844 г. встречается сравнение лукавого духа с мелким чиновником, «*забравшимся в город будто на следствие. Пыль пустит всем, распечет, раскричится. Стоит только немножко струсить и податься назад – тут-то он и пойдет храбриться*» [7, с. 69].

Однако современники Гоголя не приняли такую интерпретацию уездного города и «расшифровку» пьесы, они отказывались видеть в образах чиновников воплощение страстей человека. «*...до сих пор я изучал всех героев "Ревизора" как живых людей... Не давайте мне никаких намеков, что это-де не чиновники, а наши страсти; нет, я не хочу такой переделки: это люди, настоящие живые люди*», – писал актер Щепкин в письме к Гоголю от 22 мая 1847 г. [3]. Стоит заметить, что автор не преследовал цели создать сугубо образы-аллегории, он стремился вывести на первый план следующую мысль произведения, чтобы комедия не представлялась зрителям только как обличение нравов: «*"Ревизор" – "Ревизором", - а примененье к самому себе есть непременная вещь, которую должен сделать всяк зритель изо всего, даже и не "Ревизора", но которое приличней ему сделать по поводу "Ревизора"*» [3]. Автор как бы предлагает зрителю пережить опыт нравственного очищения души.

Через гоголевский автокомментарий можно услышать и тему личного покаяния писателя: «*Все мои... сочинения – история моей собственной души... Никто из читателей моих не знал того, что, смеясь над моими героями, он смеялся надо мною*» [6]. Протоиерей, философ и замечательный литературный критик В. Зеньковский писал, что Гоголь начал «реформу» русской жизни с себя самого [цит. по 3]. Жизнь героев «Ревизора» представляет собой проекцию внутреннего мира, а изображенные в произведении пороки проявляются посредством анализа собственной души, произведенным автором. Вместе с тем Гоголь замечает в себе и духовный переворот, который послужил началом самовоспитания и самосовершенствования. Без этого писатель не мыслит дальнейшего развития себя как художника.

Таким образом, за конкретными образами комедии обнаруживается сакральный пласт произведения. Литературоведы также отмечают многоплановость изображаемых событий «Ревизора», что, по их мнению, обеспечивает уникальную художественную структуру сюжета, многогранность образной системы пьесы.

Литература

1. Бердяев Н.А. Духи русской революции. URL: http://lib.ru/duhi.txt (дата обращения: 10.03.2020).
2. Булгаков Н. Душа слышит свет. Этюд о Хлестакове. М., 2003. 80 с.
3. Воропаев В.А. Над чем смеялся Гоголь. О духовном смысле комедии «Ревизор». URL: https://www.portal-slovo.ru (дата обращения: 10.03.2020).
4. Глянц В. Гоголь и апокалипсис. М.: Изд-во Элекс-КМ, 2004. 336 с.
5. Гоголь Н.В. Избранное. М.: Издание Сретенского монастыря, 1999. 476 с.
6. Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений: в 14 т. Т. 4. М, 1951. URL: https://ruslit. traumlibrary.net (дата обращения: 10.03.2020).
7. Гоголь Н.В. Что может доставить пользу душе. М.: Старклайт, 2007. 157 с.
8. Голубева С.В. Добро и зло в нравственном мире Н.В. Гоголя // Научное мнение: научный журнал. СПб., 2013. № 12. С.13–20.

9. Дунаев М.М. Православие и русская литература. Т. 1, ч. 2. М.: Изд-во «Христианская литература», 1996. 480 с.
10. Мочульский К. Духовный путь Гоголя. М.: Изд-во Наш дом, 2004. 160 с.
11. Набоков В. Лекции по русской литературе. СПб.: Азбука СПб., 1996. 448 с.

ЭВОЛЮЦИЯ ВЗАИМООТНОШЕНИЙ Л.Н. ТОЛСТОГО И М. ГОРЬКОГО НА РУБЕЖЕ XIX–XX ВЕКОВ

Окунеева Ю.К., Голикова Л.П.
Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия

В статье рассматриваются личные взаимоотношения Л.Н. Толстого и М. Горького и их изменения в условиях рубежа XIX – XX веков. Анализируется взаимообратное влияние на основе оценки творчества и мировоззрения писателей.

Ключевые слова: *М. Горький, Л.Н. Толстой, взаимоотношения, литература рубежа XIX–XX веков.*

Лев Толстой и Максим Горький – писатели-современники, два признанных еще при жизни гения. Их творческие искания имели много точек пересечения, однако история их взаимоотношений, непростых и противоречивых, ярко иллюстрирует ситуацию рубежа исторических эпох и характер столкновения литературных поколений.

Молодой Горький (тогда еще Алексей Пешков) был знаком с нравственно-педагогическими взглядами Л.Н. Толстого уже в середине 80-х гг. «Толстовство» заинтересовало юношу настолько, что в апреле 1889 г. он пешком отправился сначала в Ясную Поляну, потом в Москву, в Хамовники, ко Льву Николаевичу. Цель у А. Пешкова была одна – просить у писателя денег для организации земледельческой колонии. Однако Толстого он на месте не застал, оставленное им письмо с просьбой о материальной помощи нижегородским мещанам также осталось без ответа.

В 1890-х Максим Горький пишет первые очерки и рассказы, благодаря которым становится известен. Уже в этих произведениях можно обнаружить сходство взглядов писателя на концепции человека и народа, на поиск духовного пути литературным героем. Это привлекает внимание Толстого – он начинает интересоваться молодым самобытным писателем. Более всего он ценит внимание Горького к неимущим слоям населения: «Мы все знаем, что босяки – люди и братья, но знаем это теоретически; он же показал нам их во весь рост, любя их, и заразил нас этой любовью» [6, т. 54, с. 97]. Однако в ранних рассказах Горького он отмечает искусственность характеров героев, о чем еще не раз будет говорить.

Знакомство двух писателей состоялось 16 января 1900 г. В памяти Горького эта встреча сохранится похожей на экзамен: Толстой засыпал Горького вопросами, «выспрашивал» у него, как он «жил, учился и что читал», и сам много высказывался, в частности, об его сочинениях. Зачастую он говорил «обнаженно и резко», «речь его была цепью “неприличных” слов», что даже обижало Горького [2].

Толстой в тот вечер в своем дневнике запишет: «Был Горький. Очень хорошо говорили. И он мне понравился. Настоящий человек из народа» [6, т. 54, с. 7]. Этот образ «человека из народа» прочно закрепится за Горьким и останется с ним даже тогда, когда он сменит простую рубаху на классический костюм. Толстой был рад общению с человеком, близким и к

народу, и к литературе. Их мировоззрения совпали – это дало начало дальнейшим приятельским взаимоотношениям: «За всё, что вы сказали мне, спасибо вам, сердечное спасибо, Лев Николаевич! Рад я, что видел вас, и очень горжусь этим» [4, т. 28, с. 116], – напишет в письме Горький; «Я очень, очень был рад узнать вас и рад, что полюбил вас» [6, т. 72, с. 302], – ответит ему Толстой.

Вторая встреча состоялась 8 октября 1900 г. уже в Ясной Поляне. Сохранилась сделанная в тот день С.А. Толстой фотография, запечатлевшая Л.Н. Толстого и М. Горького в яснополянском парке. В этот период Толстой явно оказывал на молодого писателя колоссальное творческое влияние, что отразилось на впечатлении Горького от сюжета повести «Отец Сергий», услышанного им из уст самого Толстого: «Это было удивительно сильно, и я слушал рассказ, ошеломленный и красотой изложения, и простотой, и идеей. И смотрел на старика, как на водопад, как на стихийную творческую силищу. Изумительно *велик этот человек*, и поражает он живучестью своего духа, так поражает, что думаешь – подобный ему – невозможен. Но – и жесток он! В одном месте рассказа, где *он с холодной яростью бога* повалил в грязь своего Сергия, предварительно измучив его, – я чуть не заревел от жалости. Лев Толстой людей не любит, нет. Он судит жестко, очень уж страшно» *(курсив наш. – Л.Г., Ю.О.)* [4, т. 28, с. 137-138]. Можем предположить, что Горький уже тогда видел в Толстом живое воплощение своих литературных богостроительских изысканий – видел в нем человека-носителя бога.

Толстой на тот момент достаточно высоко ценил издательскую и публицистическую деятельность Горького. Поэтому после учиненной 4 марта 1901 г. авторами и сотрудниками журнала «Жизнь» (среди которых был и М. Горький) студенческой демонстрации у Казанского собора в Петербурге и последовавшего за ним 17 апреля ареста Горького Л.Н. Толстой откликнулся на просьбы его родных и близких о помощи. Два письма писателя, адресованные П.Д. Святополк-Мирскому и Принцу П.А. Ольденбургскому, с просьбой о вызволении из острога «симпатичного человека и даровитого писателя, любимого не только у нас, но и во всей Европе» [6, т. 73, с. 70], помогли освобождению Горького. 17 мая 1900 г. писатель был освобожден, с отдачей под особый надзор полиции.

Самые частые и самые близкие встречи писателей происходили с ноября 1901 г. по апрель 1902 г. в Крыму, куда Горький временно перебрался для лечения легких и где проживал в то время Толстой. Восстановить этот период взаимоотношений помогает очерк М. Горького «Лев Толстой», первая часть которого включает в себя пусть и бессистемные, но очень живые заметки-воспоминания об их встречах.

Во время тех крымских встреч писатели в основном вели разговоры «о боге, о мужике и о женщине» [2]. Нельзя не отметить ту «богоподобность», которой Горький наделил образ Толстого: «Он похож на бога, не на Саваофа или олимпийца, а на этакого русского бога, который “сидит на кленовом престоле под золотой липой”, и хотя не очень величествен, но, может быть, хитрей всех других богов» [2]. У Горького Толстой равен богу: у них очень неопределенные отношения, которые напоминают отношения «двух медведей в одной берлоге» – так подчеркивается соперничество богоподобного Толстого и собственно бога. «А что такое – бог? – приводит цитату Толстого Горький. – То, частица чего есть моя душа» [2]. Удивительно, насколько созвучен взгляд на образ богоподобного Толстого с толстовской философией «бог в себе».

Примечательно, что Л.Н. Толстой тоже пытается разгадать, в какого бога верует Горький, хоть последний считал себя атеистом. Толстой видел и предчувствовал богостроительские мотивы, которые скоро появятся в произведениях Максима Горького: «Вы по натуре верующий, и без бога вам нельзя. Это вы скоро почувствуете. А не веруете вы из упрямства, от обиды: не так создан мир, как вам надо» [2].

Эта часть очерка завершается очень точным выводом Горького о характере Л.Н. Толстого: «Удивляться ему – никогда не устаешь, но все-таки трудно видеть его часто, и я бы не мог жить с ним в одном доме, не говорю уже – в одной комнате. Это – как в пустыне, где все сожжено солнцем, а само солнце тоже догорает, угрожая бесконечной темой ночью» [2].

По воспоминанию Горького, о литературе Л.Н. Толстой говорил «редко и скудно, как будто литература чужое ему дело» [2], однако он «живо интересовался личностью литератора» [2].

Толстой был одним из первых слушателей сцен пьесы Горького «На дне», которая принесла писателю славу и популярность. По воспоминанию Горького, Толстой «говорил недовольно, видимо, ему очень не понравилось прочитанное» [2]. Критике подвергся язык написанного – «очень бойкий, с фокусами» – народ, по мнению Толстого, так сложно не говорит [2]. Снова была подмечена искусственность характеров действующих лиц: «Вы очень много говорите от себя, потому – у вас нет характеров, и все люди – на одно лицо» [2].

Таким образом, к середине 1902 г. усилились мировоззренческие противоречия писателей. После крымских встреч их личные контакты прекратились, но писатели продолжали следить за художественным и публицистическим творчеством друг друга. Их взаимоотношения претерпели изменения в 1902 году – в период становления славы и популярности Горького. Необходимо отметить, что Толстой давно предчувствовал успех писателя, однако считал его незаслуженным: «Этот мне далеко не так нравится, особенно при том нелепом восхвалении» [6, т. 73, с. 234].

Уже в это время Горький пытался объяснить характер взглядов Толстого, его философию и мировоззрение: «Этот человек впал в рабство своей идеи. Он давно уже замкнулся от русской жизни и не прислушивается с должным вниманием к ее голосу… Не надо придавать особого значения его словам о современном положении России – он очень далеко стоит сейчас от нее» [6, т. 76, с. 3].

Толстой, в свою очередь, раздражен, что незрелый, не имеющий еще «никакого определенного мировоззрения» Горький «невольно отдает дань модному и в высшей степени… отвратительному учению ничшеанства» [6, т. 73, с. 315]. В этом раздражении писателя нам видится следующее: Толстой предчувствовал, но не до конца осознавал, что Горький несет с собой новую мораль масс, ведь это решительно противоречило его философии личного спасения через индивидуальное деланье добра, вне лона соборного православия. В гордом индивидуализме Горького, в его растущей славе Толстой предугадывал новую эру в литературе: «…в “На дне” он увидел не сострадание к падшим *(характерное для всей русской литературы XIX века. – Л.Г., Ю.О.)*, а манифест новой этики, которая как раз и отрицала это самое сострадание…» [1, с. 181].

Очередной арест Горького за попытку распространения воззвания ко всем русским гражданам с призывом к немедленной упорной борьбе с самодержавием (написанным в качестве реакции на расстрел демонстрации рабочих 9 января 1905 г., свидетелем которого он являлся) не вызвал у Толстого никакого сострадания – на этот раз помогать писателю он не стал.

Толстой имел собственную оценку событий Кровавого воскресенья, которая со взглядами Горького категорически не совпадала: Лев Толстой считал, что политическая борьба только задерживает «истинный прогресс» и что «одним единственным средством» уничтожения всех зол на земле остается «внутреннее религиозно-нравственное совершенствование отдельных лиц» [6, т. 36, с. 157].

Безусловно, Горький не смог бы сдержать реакцию на столь вопиющие, по его мнению, высказывания: 5 марта 1905 г. им было составлено ответное письмо Л.Н. Толстому, в котором Горький обвиняет писателя, нарочито подчеркивая его титул графа, что он «перестал прислушиваться к голосу народа»: «Вы давно остановились на высоте Вашей идеи о

спасительности личного совершенствования – они <мужики, народ> ушли далеко вперед по пути к сознанию своих человеческих прав…» [4, т. 28, с. 358]. Это письмо Горького не было отправлено адресату и не публиковалось в печати из-за уважения к великому писателю: по словам Горького, Л.Н. Толстого тогда «начала лягать всякая сволочь» [4, т. 28, с. 362].

В письме К.П. Пятницкому Горький пишет о своей досаде по поводу толстовских высказываний: «Сильно рассердил меня старый ханжа своей болтовней, и "Avanti" прав… когда говорит, что "Лев Толстой в старости утратил одну великую особенность гения – не говорить о том, чего не понимаешь"» [4, т. 28, с. 361].

Но уже через полгода Максим Горький свою позицию выскажет в «Заметках о мещанстве», которые представляют собой развернутый, но более мягкий, нежели вышеуказанное письмо, ответ пролетарского писателя на религиозно-нравственную проповедь Толстого. В частности, в «Заметках…» критике подверглась философия «непротивления злу насилием»: «самосовершенствование» мещан, последовавших за проповедью Толстого, их «опрощение» Горький называет «жалким водевилем с переодеванием», которое вызывает у простого мужика «искреннее презрение», смех и непонимание [4, т. 23 с. 348].

Если Горького Толстой интересовал как «социальный педагог» [4, т. 23, с. 443], то Толстому любопытны были художественные произведения Горького. Согласно записям в личном дневнике Л.Н. Толстого, замечания к творчеству писателя оставались прежними. В яснополянском музее хранится экземпляр «Рассказов» Горького, в котором сохранились карандашные пометы с реакцией Толстого на произведения, где наиболее часто встречались: «Фальшь!», «Отвратительно!», «Гадко» и «Очень гадко» [1, с. 474].

И несмотря на низкую оценку горьковских произведений, Толстой вновь и вновь возвращается к ним, признаваясь при этом: «…я все боюсь, чтобы я теперь у молодых (Андреева, Горького...) чего не просмотрел» [5]. И каждый раз, возвращаясь к этим «фальшивым» и «пустым» произведениям, Толстой пытается уловить дух современности и сопоставить его с собственным мировоззрением. Так, слова Луки из пьесы Горького «На дне» о вере в бога («Коли веришь – есть; не веришь – нет… Во что веришь, то и есть» [3, с. 135]) заставили Л.Н. Толстого посмотреть на собственную философию с другой стороны: «… Веришь в Бога – и есть Бог; не веришь в Бога – и нет его. – Изречение скверное, а между тем оно заставило меня задуматься. Есть ли тот Бог сам в себе, про к<отор>ого я говорю и пишу? И правда, что про этого Б<ога> можно сказать: веришь в него – и есть Он» [4, т. 57 с. 177]. Но в то же время к пониманию идеи богостроительства, которую Горький вложил в свою «Исповедь», Толстой не пришел и ее значения для современного общества не понял.

Л.Н. Толстой умер 7 ноября 1910 года. Известие об этом настигло Горького, когда он был в Италии: «Умер Лев Толстой. Получена телеграмма, и в ней обыкновеннейшими словами сказано − скончался. Это ударило в сердце, заревел я от обиды и тоски, и вот теперь, в полоумном каком-то состоянии, представляю его себе, как знал, видел,− мучительно хочется говорить о нем. Представляю его в гробу… И вижу, как много жизни обнял этот человек, какой он, не по-человечьи, умный и − жуткий» [2]. Хоть лично они уже несколько лет не общались, смерть Толстого заставила Горького вновь почувствовать себя сиротой: «… никогда в жизни не случалось плакать так безутешно, и отчаянно, и горько» [2].

Любовь к личности и слову мастера Горький отразит и в других, более поздних произведениях. Так или иначе он возвращается к идеям и силе слова Толстого – его имя мы можем встретить во многих публицистических и художественных произведениях Горького в качестве эталона, образца для подражания.

Таким образом, взаимоотношения писателей за 10 лет эволюционировали от взаим-

ной симпатии до очевидных противоречий. Если Толстой оказал на Горького одно из мощнейших духовных влияний, то Горький в жизни Толстого, по мысли исследователя П.В. Басинского, «был только эпизодом» [1, с. 183]. Богоискательские и богостроительские мотивы, внимание к народу, простому мужику – все это объединяло двух писателей, но в то же время стало причиной их расхождений: их взгляды на жизнь в корне совпадали, однако в частностях – абсолютно разнились и противопоставлялись друг другу. Эта разница во взглядах объясняется их разным социальным статусом, принадлежностью писателей к разным литературным поколениям и к разным историческим эпохам: в произведениях Горького сохранился отчасти толстовский литературный герой «из народа», сохранился сюжет, однако изменилась идея и исторический контекст. Именно такими были и общие тенденции литературы рубежа XIX и XX веков.

Литература

1. Басинский П.В. Горький: Страсти по Максиму. М.: Издательство АСТ, 2018.
2. Горький М. Лев Толстой. М., 2020. URL: http://gorkiy-lit.ru/gorkiy/ vospominaniya/lev-tolstoj.htm (дата обращения: 14.04.2020).
3. Горький М. На дне. М., 1950.
4. Горький М. Собрание сочинений: в 30 т. М.: ГИХЛ, 1949–1955.
5. Маковицкий Д.П. У Толстого. 1904–1910: «Яснополянские записки». М.: Наука, 1979–1981. URL: http://feb-web.ru/feb/tolstoy/default.asp?/feb/tolstoy/critics/-m1979.html (дата обращения: 14.04.2020).
6. Толстой Л.Н. Полн. собр. соч: в 90 т. М.: ГИХЛ, 1928–1958.

«ЛЮБОВЬ ЗЕМНАЯ И «ЛЮБОВЬ НЕБЕСНАЯ» В СТИХАХ Б. ПАСТЕРНАКА И А. БЛОКА

Резец М.А., Пастушенко Ю.Г.
Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия

В статье исследуется дуальность восприятия любви в лирике Бориса Пастернака и Александра Блока. Антитеза любви соотносится здесь с классическими концепциями: «любовь земная» и «любовь небесная».

Ключевые слова: *«любовь земная», «любовь небесная», лирический субъект, структура, дуальность, антитеза, божественное начало.*

Тема любви – одна из важнейших в поэзии Бориса Пастернака и Александра Блока. В творчестве обоих поэтов можно выделить две условные ипостаси этой темы: «любовь небесную» и «любовь земную». Они восходят к античному противопоставлению Афродиты Урании («небесной») и Афродиты Пандемос («всенародной») и образу Прекрасной Донны из средневековых романов. В изображении «небесной любви» оба поэта тяготели к символизации. Возлюбленная в их стихах чаще всего переставала быть обычной женщиной и становилась образом божественного начала.

Яркий пример такого изображения можно найти в стихотворении Бориса Пастернака «Никого не будет в доме...»

Стихотворение условно можно разделить на три части.

В первых двух четверостишиях лирический субъект не выражен, он буквально прячется от нас за крышами и снегом, сливаясь с окружающим миром. Первое предложение прямо

подтверждает это «Никого не будет в доме, кроме сумерек» [3]. Усиливает ощущение одиночества анафора во втором стихе: «Только белых мокрых кольев… Только крыши, снег, и кроме...» [3]. Дополняет ощущение слияния с миром лексический повтор «...крыши, снег, и кроме крыш и снега...» [3]. Намек на присутствие лирического я дает лишь вторая строка с анжамбеманом. Слово «один» намекает нам на присутствие рассказчика, но он сразу сливается с окружающей средой «один зимний день...». Первые два стиха имеют кольцевую структуру: первое слово – «никого», последнее – «никого».

В третьем и четвертом четверостишии мы можем наблюдать отражение внутреннего состояния лирического субъекта. Но он снова не собирается проявляться. Лирическое я не совершает действие, его совершают над ним «зачертит», «завертит», «кольнут». Динамика этой части выражена в повторении союза «и» в начале строф, что может отсылать нас к Ветхому Завету. В этих двух четверостишиях показан рубеж лет: «Прошлогоднее уныние и дела зимы иной» [3]. Лирический субъект находится на перепутье, на точке, когда прошлое уже прошло, а будущее еще не наступило, и лирическое «я» остро это переживает.

В заключительных двух четверостишиях стихотворения мы наблюдаем появление возлюбленной. Она предстает в образе некого божественного начала. Можно говорить о том, что она сливается с образом Иисуса Христа: появление в «чем-то белом, без причуд», как и спаситель в белом хитоне. Лирический субъект не ждал ее появления: «никого не будет в доме», «но нежданно по портьере». И вот лирическое я, наконец, получает свою «будущность», жизнь приходит в движение благодаря возлюбленной. В третьей части преобладают глаголы действия, причем право действовать получает только возлюбленная. Автор специально прячет лирическое я, чтобы дать проявиться этой божественной сущности. К Библии нас отсылает тот факт, что после ветхозаветной второй части появляется женщина, сплетенная с образом божества и Иисуса Христа. Происходит символическая смена Ветхого Завета на Новый. На божественное начало также указывает то, что лирический субъект даже не может описать одежды своей возлюбленной, потому что подобное не носят обычные люди: «В чем-то белом, без причуд, в чем-то, впрямь из тех материй, из которых хлопья шьют...» [3].

Но в некоторых стихах Пастернака возлюбленная предстает в образе, хоть и любимой, но не божественной женщины.

Такой является возлюбленная в стихотворении «Осень».

Лирический герой в данном произведении ярко выражен и начинает действовать с первой же строчки: «Я дал разъехаться домашним» [4, с. 1178]. Герой и его любимая не только оказываются как бы на одном уровне, но и сливаются в «мы»: «Мы брать преград не обещали/ Мы будем гибнуть откровенно» [4, с. 1178]. Героиня проявляется в «ты» четыре раза: «ты с вышиваньем», «ты так же сбрасываешь платье», «когда ты падаешь в объятье» и «ты − благо гибельного шага» [4, с. 1178]. Причем в первых двух проявлениях она занимается совершенно земными вещами. И мотив слияния также не может быть в паре земное-небесное, поэтому в стихотворении «Осень» мы видим «любовь земную».

Лирический герой также приближен к лирической героине телесно: «И на рассвете не заметим, /Как целоваться перестанем», «Когда ты падаешь в объятье» и «Привязанность, влеченье, прелесть!» [4, с. 1178]. Это говорит не только об их слиянии, но и о земной природе героини, женщины из плоти и крови.

Любовь показана как притяжение двух людей, что ясно отражено в последней строчке: «И это тянет нас друг к другу» [4, с. 1178].

Также в лирике Бориса Пастернака есть стихотворения, в которых нельзя точно сказать, какая любовь представлена в нем: «любовь земная» или «любовь небесная». Например, в стихотворении «Зимняя ночь».

Лирическое я и возлюбленная данном стихотворении не выражены. Мы не видим ни местоимений «я», «ты», «мы», ни глаголов, которые бы указывали на их действие. Но мы догадываемся не только о наличии двух возлюбленных, но и о том, что между ними происходит: «Скрещенья рук, скрещенья ног... / И падали два башмачка / Со стуком на пол» [4, с. 1182]. Мотив слияния душ и тел напоминает мотив из «Осени», и это может натолкнуть читателя на мысль о «любви земной». Но тем не менее в стихотворении присутствуют и такие строки: «Судьбы скрещенья / Вздымал, как ангел, два крыла / Крестообразно» [4, с. 1182]. Эти строки говорят о «любви небесной». В данном стихотворении поэт пытался показать, что истинное чувство превращает «любовь земную» в «любовь небесную».

Тема «любви небесной» занимала весьма важное и в лирике Александра Блока, особенно в его образе Прекрасной незнакомки.

Это ярко выражено в стихотворении «Вхожу я в темные храмы...» [1].

Уже первая строчка говорит нам о божественном происхождении возлюбленной, ведь герой идет «в темные храмы», чтобы увидеть ее. Лирический герой совершает «бедный обряд», чтобы увидеть Прекрасную даму. Черты женщины не описаны, что говорит о ее бестелесности: «А в лицо мне глядит, озаренный/ Только образ, лишь сон о Ней» [1]. Также все обращения к возлюбленной и упоминания о ней пишутся с большой буквы, как и все обращения к Богу: «Прекрасной Дамы», «о Ней», «Величавой Вечной Жены», «Святая», «Твои черты», Милая – Ты». В стихотворении «Вхожу я в темные храмы» представлена «любовь небесная» через пару земное-божественное.

Но хотя Александр Александрович Блок в своих стихах чаще всего обращался именно к Прекрасной Незнакомке, к божественному женскому началу, в его лирике также присутствует и «любовь земная».

Стихотворение «Песня Фаины» было посвящено актрисе Н.Н. Волоховой. Для него характерная уже не возвышенность, а страстность.

Если в большом пласте лирики А.А. Блока женщина сравнивалась с божеством, то в данном стихотворении она приобретает змеиные черты: «Глазами узкими змеи», «Я вся – змея!» [2]. Лирическая героиня сливается с образом безжалостной фурии. Причем этот образ довольно земной. Героиня – женщина из плоти и крови, а не эфемерное создание, на что указывают следующие строки: «И руку жму, любя», «С другим я буду эту ночь!» [2]. В данном стихотворении мы видим ссору двух любовников, и такой вид любви может соответствовать только «любви земной».

Таким образом, можно сказать, что определенная дуальность в восприятии любви характерна для поэзии Пастернака и поэзии Блока. Оба поэта обращались к культурным истокам этой дуальности в образах своей любовной лирики. При этом «небесные» и «земные» аспекты любви, очевидно, отражали сложные личные переживания авторов.

Литература

1. Блок А. Стихотворения 1902 года. URL: https://www.kostyor.ru/poetry/blok/?n=10 (дата обращения: 14.04.2020).
2. Блок А. Фаина (1906–1908). URL: https://slova.org.ru/blok/pesnya_faini/ (дата обращения: 14.04.2020).
3. Пастернак Б. Второе рождение. Стихотворения 1930–1959 гг. СПб.: Кристалл, 2002.
4. Пастернак Б. Доктор Живаго. М.: АСТ, 2015.

«ГРОБОВЩИКИ» В ГРОТЕСКНОЙ ТРАДИЦИИ РУССКОЙ ПРОЗЫ

Рягузова Л.Н., Ли Янь
Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия

В статье рассмотрены мотивы «нестрашной», гротескной смерти / ремесла, идущие от пушкинской поэтической традиции изображения гробовщиков, и их трансформация в современной прозе (О. Славникова). Прослеживается связь мортальных мотивов и образной сферы с комическим модусом художественности, с субстанциально-мифологическими представлениями авторов (с амбивалентной семантикой ухода, умирания, как преображения, перехода в иной мир).

Ключевые слова: *танатологический дискурс, мортальные мотивы, гротеск, литературные параллели, А.Чехов, А. Пушкин. О. Славникова.*

Гротескная игра на смысловых границах жизни / смерти, доходной смерти, смерти / ремесла в современной литературе воплощает идею вечного в сатирически сниженном изображении житейского, пошлого. Традиционная тема «нестрашной», нелепой смерти, деловитых гробовщиков поистине бессмертна не только благодаря бренности жизни и гению мировых классиков, но и вариативности самих ситуаций, семиотичности быта, семантической амбивалентности понятия гротескная смерть («райская смерть», «веселый скандал»).

В гротескной повести «Гробовщик» А.С. Пушкина из цикла «Повести Белкина» акцентирован парадокс смерти, приносящей выгоду, где смерть – ремесло, вытесняющее жизнь. Андриян Прохоров «живет смертью», к тому же «сдает на прокат гробы и починяет старые». Когда гробовщик перевозит на похоронных дрогах свои «пожитки» в новый дом – «желтый домик», вызывающий ассоциации с домом умалишенных (ср.: также коннотации дома с гробом), – он переступает границу между (истинным) парадоксом своей жизни и ее (ложным) абсурдом («живой без сапог обойдется, а мертвый без гроба не живет»). «Нищий мертвец и даром берет себе гроб» – звучит новый парадокс в форме комического оксюморона, происходит переключение парадокса ремесла в сферу абсурда, однако сами персонажи его не ощущают, в частности не видят бессмысленности вывески о сдаче гробов на прокат и починке старых. Хотя в прошлом бытовала традиция проката солидного гроба для отпевания и скромных похорон, а также имитации гроба при погребении для малоимущих.

Новеллу «Гробовщик» прочитывают как метапоэтическую автобиографию, активизируют в качестве подтекста явление франкмасонов, важное для русской культуры того периода, в свете чего вся история прочитывается как «персифляж, направленный против масонства, которое с живыми обращается как с мертвыми, а с мертвыми как с живыми» [4, с. 251]. У Пушкина нрав гробовщика соответствует его мрачному ремеслу (он вечно не удовлетворен коммерческими делами) в отличие от его веселых и шутливых литературных предков Шекспира и В. Скотта («Ламмермурская невеста»). У Пушкина в гротескной новелле звучит мотив *смерти – сна – чудесного пробуждения*. Позже А.П. Чехов в «Скрипке Ротшильда» будет развивать подобную мотивировку парадокса убыточной жизни и доходной смерти («От жизни человеку убытки, а от смерти – польза»). Неожиданно в новелле то, что умирает сам гробовщик, реализуя тезис об убыточной жизни. Умирает его жена радостно и робко. С еще живой жены снимается мерка на гроб. Погибшая мелодия Бронзы актуализирует параллель «футляров» *скрипка* / *гроб* (*дом*): футлярная жизнь продолжает идею футлярной смерти (тему «слоев», как ее определяет В. Набоков в лекциях о романе «Мадам Бовари»). Бытовые мелочи неосуществленной жизни только усугубляют ситуацию. Тема

убытков перестает быть подсчетом только бытовых неудач. О «расширении мира», о способности показать в привычном необычное у Чехова писал В. Шкловский, говоря о том, что судьбы героев его «не столько не окончены, сколько не отмщены, не искуплены» [3, с. 337]. В данном случае «расширение» возможно понимать как углубление проблематики, уходящей в архаико-мифологические пласты.

Образы гробовщиков, похоронные конторы и провинциальные вывески из романа «Двенадцать стульев» Ильфа и Петрова, включенные в этот ряд, прочитываются в едином контексте развития общей гротескной традиции.

«Ремесло» могильщиков в духе времени сменил «бизнес», как в романе О. Славниковой «2017», одна из героинь которого бизнес-леди Тамара, бывшая жена главного героя, содержит не похоронное бюро, контору, а фирму «Гранит», предоставляя гражданам ритуальные услуги европейского качества, попутно осуществляя контроль за четырьмя кладбищами. Героиня в прямом смысле живет смертью, лицо ее светилось жизнью: «Она буквально ожила, на щеках ее под рыжеватой пудрой заиграл естественный румянец» [2, с. 194]. Бизнес сделал то, чего не достигали инъекции омолаживающих чипов», «ей и мертвый улыбается!» [2, с. 194].

Тамара ставит перед собой «метафизические задачи» и модернизирует «индустрию», вводит новую эстетику, покушаясь на ритуальный способ расставания с мертвым. «Я враг смерти, – философски заявляет она. – Я не желаю, чтобы смерть выходила за естественные рамки. Те, кто хоронит близких, живы. Мы работаем, чтобы нашим клиентам было хорошо» [2, с. 196]. Лексическое выражение и эквиваленты понятия «нестрашной» смерти, ее коннотации получают современное звучание. Героиня в несчастье «имплантировала» элементы счастья (в виде лотереи в морге, барабана, номинаций «покойник года», как в телешоу, льготы на катафалк и бесплатные гробовые обивки). От родственников, понесших утрату («мертвые не мертвые»), Тамара могла добиться радости, житейской улыбки.

Стимулирующие процесс афиши «Мы любим наших клиентов», «С 20 июля по 10 августа скидки 30%» заставляют вспомнить вывески в повести «Гробовщик» Пушкина. Как из «Шинели» Гоголя были скроены многие герои русской литературы, вещный мир вырос из мусорной кучи Плюшкина, так из «Гробовщика» вышли мастера своего дела. Дубовый гроб, дорогой, презентационный экземпляр в романе «2017» был «элегантен, будто кабинетный музыкальный инструмент» [2, с. 193], прочие гробы демонстрировались на мониторе в виде компьютерной графики. Музыка, гроб и скрипка заставляют вспомнить Чехова. «Соки мертвого человеческого тела более всего похожи на соки насекомого» [2, с. 194]. Тамара делала для клиентов больше, чем следовало. Гробы в конторе обиты ситцем, кружевами, точно на ночных рубашках, восходящих по своей убогости к быту послевоенных сороковых.

Похороны, как свадьба (знаковая параллель), – дорогостоящее событие, клиенты деньги платят «за ощущения». Парадокс заключается в перевоплощении: гробовщик – женщина (как у Набокова черт в фантастической новелле «Сказка»). Женская «невинная пошлость» Тамары парадоксальным образом производит впечатление. Кажется, что она «настоящая», «из жизни», в отличие от своих набранных на службу «добротных актеров». Мотив маскировки, сценичности близок поэтике В. Набокова.

Метафорическое сближение образов «гроб / колыбель» актуализирует архаико-мифологические, субстанциально-онтологические, амбивалентные представления о жизни и смерти (вечного сна). О. Славникова продолжает во многом (и это отмечалось исследователями ее творчества) набоковские поэтические традиции в разработке тем жизни и смерти, двоемирия, потусторонности, игровой поэтики и поэтики метаописания. В романе «Другие берега» В. Набокова «гроб стоял с неподвижностью колыбели». У Славниковой гроб – «музыкальный ящик», «посылочный ящик» в другой мир. Крылов видит Тамару

(Ахрона), за занятием «напоминающим стирку, <…> что-то делала руками в дубовом полированном гробу – медленно исследовала этот посылочный ящик и словно пыталась погрузиться по локоть в потустороннюю среду» [2, с. 201]. Создается кооператив «Купол» для будущих «почетных покойников» («элитной плоти»), а также благодаря ее стараниям кооперативное кладбище некропольного типа, оснащенное крио-техникой последнего поколения. Во время собрания кооператива «Купол» прочитывается «гротескная буквальность» в обсуждении будущими клиентами своих привилегий, в их речах звучит «холодная стерильность» (среди них олигарх Бессмертный). Жизнь – «комфортабельный дом», поэтому смерть тоже представлена вещами. Так как все символические «позитивные ценности» воплощаются в вещах, то «радость смерти тоже заключается в вещи, которую пока никто не создал» [2, с. 324]. Комплекс «Купол» и призван стать такой вещью для всех собравшихся.

В связи с игровой поэтикой смерть в постмодернистских текстах выступает в качестве литературного приема, функционального, сюжетообразующего фактора. Ю.М. Лотман, например, рассматривал смерть как проблему сюжета. Смерть трактуется им как продолжение жизни на высоком и бытовом уровне, как возможность понять «жизненную реальность как нечто осмысленное» [1, с. 418].

Таким образом, в анализируемых текстах гротескным образом сочетаются феномены жизни и смерти, трагический и комический модусы художественности, метафизическое и обыденно-пошлое. Это соотношение имеет, помимо создания эстетического эффекта, свою сверхзадачу: соединить вечное и сиюминутное, снизить философско-серьезное восприятие смерти, которая является продолжением жизни, часто такой же «убыточной», никчемной, случайной, «элитарной» и «массовой». Архаико-мифологическая трактовка темы в современной прозе, в частности в изображении танатологического топоса и его атрибутов, актуализирует идею вечного в сатирически сниженном изображении житейского, пошлого, воплощает в подтексте традиционную идею смерти как продолжения, проявления жизни.

Литература

1. Лотман Ю. Смерть как проблема сюжета // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М.: Изд. «Гнозис», 1994. С. 417–430.
2. Славникова О. 2017. М.: АСТ, 2020. 605 с.
3. Шкловский В. Повести о прозе: размышления и разборы. Т. 2. М.: Изд-во «Художественная литература», 1966. 463 с.
4. Шмид В. Проза Пушкина в поэтическом прочтении: «Повести Белкина» и «Пиковая дама». СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та. 2013. 356 с.

КРЕАТИВНАЯ ФУНКЦИЯ БРЕДА В СПЕКТАКЛЕ С.В. БЕЗРУКОВА «СОН РАЗУМА» (по мотивам повести “Записки сумасшедшего” Н.В. Гоголя)»

Савчукова И.Р., Рягузова Л.Н.
Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия

В статье анализируется жанровая специфика спектакля С.В. Безрукова «Сон разума» с целью выявления театральных приёмов моделирования измененного сознания сумасшедшего и воспроизведения «иной» фантасмагорической реальности на сцене. Определение и выбор креативной функции бреда как способа переложения классического литературного текста на современный «язык» театральной эстетики позволяет установить контекстуальные связи в критическом прочтении и традиционном восприятии повести.

Ключевые слова: «*Сон разума*», *язык театра, креативная функция бреда, сон, сознание, мистицизм, остранение, С.В. Безруков, Н.В. Гоголь, "Записки сумасшедшего".*

«Записки сумасшедшего» Н.В. Гоголя – это уникальная повесть, многогранная в гамме философских, психологических, фантастических мотивов. В ней сокрыты тайны разума, бред и сон как формы подсознания (мира сумасшедшего, человека с измененным состоянием сознания), но и мистический опыт самого Н.В. Гоголя. В.Г. Белинский оставил о повести доброжелательный отзыв: «Возьмите "Записки сумасшедшего", этот уродливый гротеск, эту странную, прихотливую грезу художника, эту добродушную насмешку над жизнию и человеком, жалкою жизнию, жалким человеком, эту карикатуру, в которой такая бездна поэзии» [1].

Повесть Н.В. Гоголя имеет немало интерпретаций: в области кинематографии (фильм «Записки сумасшедшего», 1968, реж. А. Белинский, короткометражная игровая одноименная новелла 2008, реж. П. Ходнев, одноименная трагикомедия, 1990, реж. Т. Магар), драматургии (моноспектакль «Записки сумасшедшего», 2018, реж. М. Добровляньска, одноимённый моноспектакль Сергея Рудзевича, 2012 и др.). Наиболее яркой и эпатажной интерпретацией, на наш взгляд, является фантасмагория «Сон разума» Сергея Безрукова.

Задача С.В. Безрукова заключалась не в том, чтобы объяснить, прокомментировать текст Н.В. Гоголя, а в том, чтобы показать изнанку сумасшествия – мир подсознания. А также то, кем может быть герой вне рамок обыденности, его поведение и непредсказуемые последствия бессвязной свободы. Приём «придумывания», измышления и его сценическое воплощение становится ключом к вскрытию феномена бреда. Поприщин не только сумасшедший мечтатель, он по-своему, «по-сумасшедшему» гениален, так как его умозаключения выстроены в строгой, почти логической последовательности, замечаемой в развитии нелепых идей.

В.В. Набоков писал: «Гоголя многие современники обвиняли в том, что он любил напускать на себя таинственность…» [8]. Но С.В. Безрукова привлекает в первую очередь мистицизм и таинственность Н.В. Гоголя и его гротескных персонажей. Режиссер раскрывает внутренний мир героя – его желания, фантазии и мечты. Создается впечатление, что кроме Поприщина никого больше на свете не существует. Герой пребывает в центре Вселенной, всё, что происходит важного в мире, касается только его. Поприщин со своей фантазией находится на авансцене. Писателю гораздо важнее было показать, почему Поприщин сходит с ума, что этому способствовало, а также отрицательные последствия происходящего. И нельзя оставить без внимания тот факт, что автор и его герой в тексте находятся в сложном двуединстве, «в котором они совпадают в высшем философском смысле» [10, с. 55]. С. Шульц пишет, что их связь «не означает буквального отождествления героя и его творца (как эмпирического человека), а подразумевает учёт авторского духовного контекста» [10, с. 63]. При этом контекст в его трактовке понимается двояко: как совокупность условий, как психический, семиотический механизм, обеспечивающий сам процесс порождения значений и смысла путем соотнесения данного фрагмента психического содержания с релевантным окружением. Контекст как ключ к раскрытию содержательной компоненты «Записок сумасшедшего» наводит на мысль о том, что сознание Поприщина воспроизведено как часть объективного мира. И оно, прежде всего, уже изображено как данность, существующая самостоятельно.

На наш взгляд, во «Сне разума» Н.В. Гоголь как автор-творец Поприщина представлен в виде корреляции различных образов, созданных им и иллюстративно вплетенных в канву спектакля С. Безруковым. Эта ситуация предсказуема, потому что режиссер одним из главных приёмов использует остранение. В.Б. Шкловский определяет этот приём как

«не приближение значения к нашему пониманию, а создание особого восприятия предмета, создание видения его, а не узнавания» [9, с. 15]. Целью остранения является выведение предмета из привычного понимания, «вывод вещи из автоматизма восприятия» [5, с. 11]. Сергей Безруков попытался, разрушая автоматиз традиционного восприятия, уже известного сумасшедшего героя представить по-новому: открыть дверь в его подсознание, показать, как мыслит герой, о чем мечтает, кого любит. Он не просто изображает героя новым, он осовременивает его, акцентируя внимание на том, что Поприщин актуален и сейчас, потому что наше время – это время кризиса принципов и логических оснований. Сам С.В. Безруков комментирует постановку следующим образом: «Спектакль вполне созвучен нашему времени, когда эмоции преобладают, а разум спит. И так хочется, чтобы мы все взяли и "включили" разум наконец. Во сне приходится бороться с чудовищами, тратить силы, а нужно-то всего − только проснуться, чтобы противник исчез» [4].

В.И. Мацапура отмечает в стиле Н.В. Гоголя «разные формы выражения, к которым можно отнести использование просторечной лексики, одушевление предметного мира, обращение к образам славянской мифологии» [6]. Режиссёр в свою очередь «вдыхает жизнь» в привычные, обыденные предметы домашнего обихода. Мир театральной бутафории постановщик старается «очеловечивать», на сцене оживает всё. Из интервью С. Безрукова мы узнаем: «Мебель у нас будет оживать и даже говорить, знаменитый батистовый платок ("амбра, совершенная амбра! так и дышит от него генеральством") будет летать по залу, и вы не поймете, как это делается» [4].

На наш взгляд, Безруков как актёр, исполняющий роль Поприщина, умело передаёт в речевой манере авторский стиль. На сцене патетическая речь, захлебывающаяся, сменяется шепотом, а в моментах отчаяния звучит как колыбельный напев.

Б.М. Эйхенбаум писал: «Гоголь отличался особым уменьем читать свои вещи, как свидетельствуют многие современники. При этом можно выделить два главных приема в его чтении: либо − патетическая, напевная декламация, либо − особый способ разыгрывания, мимического сказа, не переходящего вместе с тем, как указывает И.С. Тургенев, в простое театральное чтение ролей» [11]. Создатель спектакля постарался при помощи смены речевых стилей, пауз, интонации передать эти мельчайшие оттенки смысла повести.

Сон Поприщина у С. Безрукова – это бессознательный акт, это реальность сходящего с ума чиновника, и он пытается под увеличительным стеклом рассмотреть особенности функционирования бреда как способа моделирования реальности в повести. Сам С.В. Безруков комментирует: «Мне не хотелось бытового сумасшествия. В свое время я играл спектакль "Псих" в "Табакерке", где герой постепенно, заикаясь, ломаясь, на глазах терял рассудок и выходил из лечебницы уже недочеловеком. Здесь этого не будет. Мне было интересно заглянуть в сознание человека, который сходит с ума. Кроме того, я хотел бы оставить у зрителя надежду. Не задавить проблемой, а дать взлететь, поэтому я ушел от быта в жанр фантасмагории» [4].

В этом сне идёт серьезная эмоциональная работа, здесь герой может себе позволить то, чего не может в реальной жизни. Например, влюбленность в дочь начальника департамента вырастает в геометрической прогрессии. Он сам её выдумывает и начинает проживать жизнь, о которой мечтает. И обычная влюбленность перерастает в страсть. Но героиня, согласно концепции измененного сознания, бреда – это кукла, реальное существование которой даже сам Поприщин ставит под сомнение. С. Безруков вводит мотив «живой души». Образ возлюбленной меняет ракурс авторского миропонимания. И сам Поприщин раскрывается иначе, он словно меняется и становится более эксцентричным, но в то же время более застенчивым и робким. Происходит переход от погружения в глубины собственного «Я» к попыткам постижения души другого человека, и, таким образом создаётся возможность

диалога душ. М.А. Мишина пишет: «Дихотомия "человек–кукла" связана с важнейшими основаниями культуры, с ее константами, и это вводит куклу в круг современных мировоззренческих проблем, связанных с самоидентификацией личности и с осознанием и актуализацией базовых ценностей культуры. Символизм куклы, ее знаковая природа также позволяет включать куклу в область исследования предметов, наделенных повышенным семиотическим статусом. Из традиции, первоначальной символики и связи с сакральным миром прорастает глубинный знаковый смысл куклы в современность» [7, с. 110]. Важно отметить, что игра кукол похожа на буффонаду. Режиссер намеренно окарикатуривает образы тех, кто окружает Поприщина, чтобы показать их незначительность, никчемность и странность на фоне не менее странного, но одухотворенного Аксентия Ивановича. Ещё С.В. Безруков использует важный приём – бормотание. Поприщин иногда тихо что-то себе говорит, кажется, что «мыслепроизводство» у него в голове видит каждый зритель, сидящий в зале.

С. Безруков выстраивает в своем спектакле систему образов, исходя из мысли о пораженном сознании героя. Но образы, которые видит и мыслит Поприщин, абсолютно логичны и последовательны, и, на первый взгляд, совершенно не имеют никакого отношения к мыслям сумасшедшего. Е. Курганов пишет, что «бред, который способен вырасти в систему, нуждается в памяти, умении аргументировать, устанавливать связи между явлениями и событиями. Очень часто такие связи нереальны, фантастичны и не определяемы. Человек, который формирует бредовую систему, пытается придать ей повышенную логичность. Более того, чем выше степень невозможности бредовой системы, тем более она должна казаться убедительной и точной, особенно в деталях» [5, с. 15]. Поэтому детали, выбранные С. Безруковым, органично вписываются в бредовую систему символов гоголевских гротескных героев.

Нельзя не сказать несколько слов о символике и семантике названия спектакля. «Сон разума» – это цитата, отсылка к картине Ф. Гойи «Сон разума рождает чудовищ» («Капричос»). С. Безруков взял в спектакль не только часть названия картины, но и цветовую и световую палитру. Спектакль представлен в мрачных тонах: повсюду предметы бросают тени. Гротескным образом смещаются оппозиции *мертвое/живое.* Зрителю кажется, что предметы живые, например, письменный стол разговаривает ящиками и олицетворяет начальника департамента. Всё пространство искажено, кажется, что действие происходит в преисподней. Декорации спектакля – это безумные костюмы людей, гигантские трубы и цепи, поднимающие Поприщина над сценой. Всё вокруг героя странно, страшно и иллюзорно.

Поприщин – это герой Гойи, который уснул, сидя за столом. И сон его глубок и ужасен. Вокруг героя на картине – звери, вокруг Поприщина – тоже звери – ужас и безумие, которые поразили его сознание. Во всем этом что-то отпугивающее и инфернальное. Но режиссер не мог не прибегнуть к эстетике ужасного и мистического. В интервью с режиссером мы читаем: «В спектакле будет много страшного, куда без этого. Гоголь редко обходился без мистики. Несмотря на переложение, самого Гоголя у нас будет много, вплоть до небольших деталей. Например, один из героев будет есть спагетти из цилиндра. Эффектно? Да. А кроме того, отсылает к самому писателю, который спагетти обожал» [4].

Поприщин измучен сном, в котором пребывает. Ему тяжело бороться со своим состоянием. Всё, что происходит вокруг героя, реальность, в которой он находится, – это результат неработающего разума. Сам Гойя пояснял, что «фантазия, лишенная разума, производит чудовищ; соединенная с ним, она – мать искусства и источник его чудес» [3]. В этой фразе заложен социальный подтекст, который актуализирует С. Безруков в семантике названия и пафосе спектакля. В «Записках сумасшедшего», как и во «Сне разума», Поприщин

щин находится в бедственном положении, он дворянин, к которому относятся не по статусу. Главная проблема Поприщина – «достатков нет». Он понимает, в каком он бедственном положении, но с досадой и одновременно с надеждой говорит: *«Черт возьми! Я не могу более читать… Всё или камер-юнкер, или генерал. Все, что есть лучшего на свете, все достанется или камер-юнкерам, или генералам. Найдешь себе бедное богатство, думаешь достать его рукою, – срывает у тебя камер-юнкер или генерал. Черт побери! Желал бы и сам сделаться генералом: не для того, чтобы получить руку и прочее, нет, хотел бы быть генералом для того только, чтобы увидеть, как они будут увиваться и делать все эти разные придворные штуки и экивоки, и потом сказать им, что я плюю на вас обоих. Черт побери. Досадно!»* [2, с. 206]. Создателю спектакля было важно передать ощущения бедного дворянина и то, как он постоянно сдавливает в себе чувство достоинства. Поэтому в конце спектакля Поприщин начинает говорить на испанском языке и превращается в испанского короля, который возвышается над сценой, а значит, и над угнетающим его обществом.

Подводя итог, отметим, что основной приём моделирования бредовой реальности в спектакле иллюстрируется и акцентируется благодаря не только театральным эффектам, но и фантасмагорическим декорациям, отражающим ассоциативную смену видений. В них органично, на наш взгляд, включены также другие произведения Н.В. Гоголя – гротескные новеллы «Вий», «Шинель», «Нос» и др. Креативная функция бреда, введённая Сергеем Безруковым в качестве основного приема, обобщает и расширяет контекст повести, переводя ее текст на язык театра с помощью актерской игры, введения в спектакль буффонады, использования традиционной метафоры кукольного мира Н.В. Гоголя («оживших марионеток»), приема «гениального бормотания». Бред начинает восприниматься как реальность. В.В. Набоков писал: «Символизм Гоголя имел физиологический оттенок, в данном случае зрительный. Бормотание прохожих тоже было символом, в этом случае слуховым, которым он хотел передать воспаленное одиночество бедняка в благополучной толпе. Гоголь, Гоголь и больше никто, разговаривал с собой на ходу, но этому монологу вторили на разные голоса призрачные детища его воображения» [8]. Главной задачей Сергея Безрукова в спектакле было показать, каким образом враждебная действительность отражается в сознании Поприщина, что именно происходит в его глубинах. Режиссер для этих целей транслировал сознание героя через декорации, напоминающие нейронные связи, через костюмы, телодвижения. С. Безруков талантливо моделирует гротескный мир гоголевской повести. Зритель погружается в «сновидческую реальность» Поприщина и «круговерть» гоголевского художественного пространства. В результате такого синтеза создается эффект зримого присутствия не только мира писателя, но и его читательского восприятия, традиций критического прочтения повести, соединения текста и метатекста. Благодаря литературным реминисценциям, интертекстуальным связям, автоцитации создатели спектакля добиваются эффекта соединения эстетической реакции и критической рефлексии, передавая глубину гоголевского текста и его литературоведческого, культурного контекста.

Литература

1. Белинский В.Г. О русской повести и повестях г. Гоголя, 1835. URL: http://az.lib.ru/b/belinskij_w_g/text_0320.shtml (дата обращения: 16.02.2020).
2. Гоголь Н.В. Петербургские повести. СПб: Азбука, Азбука-Аттикус, 2019.
3. Ершова А. Фантазия, лишенная разума, производит чудовищ; соединенная с ним, она - мать искусства и источник его чудес, 2015. URL: http://int-ant.ru/news/ art_k/fantasy-devoid-of-reason-produces-monsters-united-with-it-she-is-the-mother-of-art-and-the-source-of/ (дата обращения: 12.02.2020).
4. Интервью Безрукова С.В. «Мне было интересно заглянуть в разум человека, который сходит с ума», 2015. URL: http://sergeybezrukov.ru/2015/09/sergej-bezrukov-mne-bylo-

interesno-zaglyanut-v-razum-cheloveka-kotoryj-sxodit-s-uma/ (дата обращения: 08.04.2020).
5. Курганов Е. Интерпретация бреда и бред интерпретации // Семиотика безумия. Париж-Москва: Европа, 2005. С. 13-23.
6. Мацапура В.И. Приём остранения в произведении Н.В. Гоголя: специфика использования и способы выражения, 2010. URL: http://www.domgogolya.ru/science/researches/1412/ (дата обращения: 10.04.2020).
7. Мишина М.А. Кукла как предмет культуры: к постановке проблемы // Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература. 2009. № 4. С. 109-115.
8. Набоков В.В. Лекции по русской литературе, 1944. URL: https:// libre-book.me/lekcii_po_russkoi_literature/vol2/1 (дата обращения: 10.04.2020).
9. Шкловский В.Б. Искусство как прием // В.Б. Шкловский. О теории прозы. М., 1925. С. 7–20.
10. Шульц С. «Записки сумасшедшего» Гоголя и «Записки сумасшедшего» Л. Толстого: топика и нарратив // Гоголеведческие студии, Вып. 7. Нежин, 2001, С. 183.
11. Эйхенбаум Б.М. Как сделана «Шинель» Гоголя, 1918. URL: http://www.opojaz.ru/manifests/kaksdelana.html (дата обращения: 10.04.2020).

В.В. РОЗАНОВ – ИНТЕРПРЕТАТОР Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО: ПАРАДОКСЫ ВОСПРИЯТИЯ

Свитенко Н.В., Чебанная К.Ю.
Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия

В статье рассматривается философская рефлексия В.В. Розанова на явление «Великого инквизитора» Ф.М. Достоевского. Важнейшими фигурами в процессе философской интерпретации В.В. Розанова выступают, с одной стороны, фигура автора – Ф.М. Достоевского – как источника объективно данного смысла (в силу чего философская интерпретация отчасти реализует себя как реконструкция этого смысла), с другой стороны – фигура самого интерпретатора, так как философ интерпретирует в конечном счете самого себя, то есть смысл, вкладываемый им в текст. В связи с этим актуализируется проблема герменевтического круга, возникшая в герменевтической концепции, в рамках которой реализует себя философ-интерпретатор.

Ключевые слова: *Ф.М. Достоевский, В.В. Розанов, поэма «Великий инквизитор», философская интерпретация, герменевтика, герменевтический круг.*

Философы-интерпретаторы понимают смысл текста как объективно заложенный в текст и связывают его с феноменом автора. В свете этого философская интерпретация предполагает чаще всего двухэтапное перемещение текста: во-первых, проекция его на опыт автора (как в индивидуально-психологической, так и в культурно-исторической его аранжировке), совмещение текста с узловыми семантическими и аксиологическими значениями этого опыта и, во-вторых, последующая проекция текста на личный опыт интерпретатора, реконструкция в нем указанных ключевых значений.

По Дильтею, чтобы понять себя, надо обратиться к другому, но чтобы понять другого, надо перевести его внутренний мир на язык собственных переживаний, а герменевтика как учение об интерпретации становится центром всех гуманитарных дисциплин, основанных, по его мнению, не на анализе, а на сопереживании, духовном вхождении в исторический

материал ⊚⊚⊚⊚ с. 331⊚. Но если целью работы герменевта является вживание во внутренний мир автора, вчувствование в субъективность автора и воспроизведение его творческой мысли, то для философа поэма «Великий инквизитор» чаще всего является поводом для диалога, дискуссии с ее автором и трамплином для авторских самоопределений на заданную текстом тему. Философ истолковывает не столько текст, сколько свое впечатление от него. Для Розанова Достоевский был не просто автором данного произведения, личностью, принадлежащей конкретной исторической эпохе, но и феноменом нового современного сознания, современной культуры.

В процессе освоения поэмы философом-интерпретатором обнаруживаются определенные закономерности: работы Розанова показывают, как интерпретация произведения, совмещаясь с собственной философско-эстетической программой философа, приобретает черты не собственно литературно-критического текста, а самостоятельного теоретического манифеста, при этом сама интерпретация имеет определенную заданность, продиктованную стремлением критика оттенить особенности своей литературно-философской позиции.

Учитывая многообразие отдельных высказываний и смыслы специальной работы о поэме «Великий инквизитор», можно эксплицировать ряд основных смыслов, выдвигаемых Розановым.

Первый, самый поверхностный смысловой уровень – это **критика католичества**. По Розанову, абрис трех главных христианских церквей открывает «окончательную точку зрения, с которой следует смотреть на эту "Легенду" в ее целом» ⊚⊚, с. 173⊚. Развивая собственные взгляды на сущность и соотношение католицизма, протестантизма и христианства, Розанов отмечает, что в поэме из христианства взято для критики только высокое понятие о человеке, а из католицизма – «презрение к нему и страшная попытка сковать его судьбы и волю индивидуальной мудростью и силой» ⊚3, с. 154⊚. Согласно Розанову, большая часть поэмы имеет совершенно общее значение, то есть представляет собой диалектику христианства в его основной идее, одинаковой для всех верующих, в связи с раскрытием человеческой природы, осуждением ее и состраданием к ней. Лишь со слов «мы взяли от Него Рим и меч Кесаря» начинается раскрытие частной католической идеи, «с ее универсальными стремлениями, с ее внешней объединяющей мощью» ⊚3, с. 155⊚.

Второй смысловой уровень – **философско-политические размышления** о «революционном социализме» (Франк), «научном социализме» (Булгаков), «социальном муравейнике» (Бердяев), которые несовместимы со свободной личностью и неминуемо ведут к тоталитарной деспотии и всеобщему порабощению; изобличение стратегии власти и принуждения инквизитора, сокрытых под оболочкой «любви»; осмысление «истинной» человеческой природы. Многообразие интерпретаций обнаруживает парадоксальное прочтение образа инквизитора: по Розанову, в образе инквизитора мы находим глубокое сознание человеческой слабости, граничащее с презрением к человеку, и одновременно любовь к нему, простирающуюся до готовности оставить Бога и пойти разделить унижение человека, зверство и глупость его, но и вместе – страдание.

Третий уровень интерпретации поэмы вмещает в себя предыдущие смыслы и репрезентирует **основной «духовный»** (Франк) и **«универсальный»** (Бердяев) **смыслы** поэмы. Философская интерпретация Розанова определяется разнонаправленными установками: это и выявление духовной позиции автора, и постижение социально-исторического существа, изображенного автором, и, наконец, воссоздание критиком его собственных субъективных впечатлений и раздумий. Интересно, что Розанов «окрестил» поэму легендой, и два жанровых обозначения соперничают по сей день.

По Розанову, религия содержит общность и цельность представления, в ней – «высо-

чайшее созерцание судеб человека на земле. Опорой в этом созерцании служат три мистических акта: акт грехопадения: он объясняет то, что есть; акт искупления: он укрепляет человека в том, что есть; акт вечного возмездия за добро и за зло, окончательного торжества правды: он влечет человека в будущее. Потрясти судьбы человека можно, только поколебав которую-нибудь из этих основных точек». Своей диалектикой Иван стремится подорвать эти три опоры. Розанов полагает, что в главе «Бунт» осуществляется подрыв первой и третьей опоры, легенда же отвергает второй акт – акт искупления. Розанов выделяет три основные мысли легенды в соответствии с тремя основными потребностями человеческой природы: перед кем преклониться, кому вручить совесть, как соединиться в общий «муравейник». Розанов считал, что «образы инквизитора, студента, самого художника и Искушающего Духа, который стоит за всеми ими, мелькают один из-за другого, теряют резкость индивидуальных очертаний и сливаются в одно существо, голос которого мы слышим и понимаем, лица же и имени его не различаем» ◎◎, с. 182◎. Философ, отождествляя инквизитора с автором, ставит перед собой задачу опровержения логики инквизитора, диалектика которого строится на признании низости человеческой природы. Для ее опровержения Розанов исследует основы человеческой природы путем соотнесения ее с вечными идеалами: истиной, добром и свободой, определяя ее первоначальную благость, что «подкапывает» основание диалектики инквизитора.

«Опыт критического комментария» − наиболее подробная и развернутая интерпретация поэмы, в которой намечено большинство возможных путей, используемых будущими толкователями. Выявляя ключевые смысловые узлы поэмы (антиномии счастья и свободы, цели и средств, счастья и страдания), Розанов делает подробный анализ трех искушений Христа, дает сравнительную характеристику католического, протестантского и славянского понимания христианства, рассматривает первоосновы человеческой природы, обосновывает истину, добро и свободу как главные идеалы человечества, определяет «чудо», «тайну» и «авторитет» как основу и двигатель человеческой истории.

Парадоксы восприятия поэмы направляют семантическую энергию в русло изобретения аргументов «за» и «против» великого инквизитора. Утверждая, находя или изобретая сходство Христа и инквизитора, парадокс высвечивает различия, которые прежде не были видны. Парадоксальность поэмы делает ее местом пребывания существенной глубокой истины, установка на обнажение скрытой до сих пор истины является постоянным компонентом определений парадокса. Собственная истина парадокса не поддается прямому выражению, но может возникнуть лишь в модусе противоречия, в колебании между двумя взаимоисключающими истинами. Парадокс поэмы требует разгадки и одновременно противится ей. Он является процессом, непрекращающимся движением, обусловливая движущуюся семантику поэмы. Парадоксальность поэмы не бросается в глаза сама по себе, а проявляется в сопоставлении различных интерпретаций.

Смысловые потенции текста выходят за пределы того, что имел в виду его создатель. Согласно Гадамеру, текст не случайно, а необходимо не совпадает с намерением создателя. Лукин полагает, что учет авторского замысла не является непременным условием интерпретации, а «успешность понимания и интерпретации определяется не относительно авторского замысла, а в связи со смысловой стороной текста» ◎◎, с. 152◎.

Но философы-интерпретаторы не анализируют текст в прямом смысле слова, а используя идейные мотивы поэмы и созданные образы для иллюстраций собственных философский концепций, редуцируют смысл поэмы до философско-религиозной позиции Достоевского, которую понимают весьма субъективно. Философы толкуют поэму, опираясь не на текст, а на философские и религиозные установки Достоевского, и в зависимости от опре-

деленной системы идейных ценностей и идеологических приоритетов, приписываемых Достоевскому, определяют позицию автора в тексте поэмы, спорят с ней или поддерживают ее, задавая тем самым определенный тон последующих интерпретаций – апологетический.

С точки зрения герменевтики искусство интерпретации состоит в том, чтобы «с объективной и с субъективной стороны приблизить себя к автору текста». С объективной стороны это осуществляется через понимание языка автора (только через толкование текста можно выявить авторские характер и мировоззрение), с субъективной – через знание фактов его внутренней и внешней жизни.

Парадокс философских интерпретаций заключается в том, что их содержание бытует в форме провозглашения того или иного личностного или социально окрашенного взгляда на произведение. В них присутствует миросозерцательный субъективный «избыток». Для философов поиск истины, понимание текста означает присвоение текста себе, присвоение его смысловым стереотипам, господствующим в их сознании.

Таким образом, авторское намерение является центром, ядром, которое организует единую систему значения текста в парадигме многочисленных его интерпретаций – так как каждый интерпретатор постулирует и отстаивает «своего» Достоевского. Здесь уместно вспомнить о принципе «авторской авторитетности», введенном одним из крупнейших представителей современной литературной герменевтики Э.Д. Хиршем в качестве основы, благодаря которой можно судить о достоверности или недостоверности интерпретаций. Если в процессе деконструкции текста создаются совершенно произвольные и самостоятельные его интерпретации, то в процессе реконструкции текста все созданные интерпретации должны быть соотнесены с авторским замыслом, который является камнем преткновения для интерпретатора.

Различные интерпретации поэмы осуществляют переакцентуации ее содержания, высвечивающие грани «сверхинформации», заключенной в ее тексте. Разнообразие интерпретаций определяет глубину художественного значения текста и продлевает его жизнь. Принятие однозначной интерпретации приводит к фактической ликвидации как семиотичности, так и самого бытия текста. В конце концов произведение, по словам Поля Валери, продолжает жить благодаря своим метаморфозам и в той степени, в которой смогло выдержать тысячи превращений и толкований.

Литература

1. Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. М., 1978. Т. 9. 970 с.
2. Лукин В.А. Художественный текст: основы лингвистической теории и элементы анализа. М.: «Ось-89», 1999. 192 с.
3. Розанов В.В. О легенде «Великий инквизитор» // О великом инквизиторе. Достоевский и последующие / Сост. Ю.И. Селиверстов. М.: Молодая гвардия, 1991. 272 с.

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ МОТИВОВ РУССКОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В ПЬЕСЕ Б. АКУНИНА «ЧАЙКА»

Сомова Е.В., Савчукова И.Р.
Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия

В статье анализируется значимый содержательный аспект пьесы Б. Акунина «Чайка»: мотивы преступлений персонажей, в которых «зашифрованы» ведущие мотивы русской классической

литературы. Это позволяет сделать выводы о характере связей постмодернистского сиквела с отечественной классикой и её мутациях в сознании современного читателя и зрителя.

Ключевые слова: *«Чайка», А.П. Чехов, Б. Акунин, И. Райхельгауз, мотив, читатель-интерпретатор, маленький человек, преступление страсти, театрализация жизни, чучельная мастерская.*

Острая дискуссия о том, является ли пьеса Б. Акунина «Чайка» (2000 г.) надругательством над классикой либо оригинальным художественным экспериментом, отшумела в первой половине нулевых и привела к любопытному результату. Список выдвинутых критиками претензий (его приводят в своих статьях М. Костова-Панайотова [4], Т.И. Тверитинова [15]) оказался одновременно перечнем базовых характеристик постмодернистского текста. Это положило начало литературоведческому изучению акунинской драмы как произведения, репрезентирующего постмодернистский дискурс и – шире – основные интенции современной литературы, специфику читательского сознания XXI века. Были исследованы деконструктивистские коды «Чайки» Акунина, взаимодействие «поэтики чтения» и «поэтики стилизации» (Т.Н. Чурляева [21]), жанровая природы пьесы как ремейка, пастиш-сиквела (Т.И. Тверитинова [15]), метапоэтический план произведения (А. Молнар [10]), ее гипертекст (Е.А. Трускова [18]) и интертекст, взаимодействие с прецедентными текстами и жанрами (Г. Завьялова [3], Е. Красильникова [5]) и так далее.

Задача данной статьи – обратиться к одному ключевому аспекту содержания пьесы, оставшемуся вне сферы исследовательского внимания либо понимания. Речь идет о мотивах убийц Константина Гавриловича Треплева, на роль которых «пробуются» в восьми дублях все персонажи. А. Молнар пишет: «Мотивы преступников <…> из одного дубля («сценки») в другой становятся все абсурдней и абсурдней» [10, с. 100]. Аналогичным образом выражается о мотивах преступления Г. Завьялова, показывая их «нагромождением абсурдных версий» [3, с. 173]. Мы же попробуем доказать, что абсурдность этих мотивов кажущаяся и сама их множественность неслучайна, что это – часть характерной для творческой манеры Акунина «игры в классику», которую он неизменно ведет с читателями на страницах своих детективных произведений. (Их можно трактовать, по словам Г. Завьяловой, как «коллаж интерпретаций» [3, с. 172]). На этот раз игра не столь явна, как, скажем, в романе «Внеклассное чтение» с его оглавлением-центоном, составленным из заглавий произведений мировой и отечественной литературы от Апулея и маркиза де Сада до Бунина и Набокова. На этот раз игра ведется на уровне подтекста, в духе чеховского подводного течения. Однако эта неявность не означает, что «…идеологический контекст <…> в данном случае исключается, в поле зрения писателя оказывается лишь то, как сделано произведение Чехова и как можно продлить, модифицировать открытия классика сейчас» [8, с. 29]. Нельзя согласиться с утверждением, что «интеллектуальный читатель не найдет в пьесе игры в узнавание прецедентных текстов» [6, с. 173]. Очевидно, что за главным прецедентным текстом – чеховской «Чайкой» – просматриваются другие произведения русской классики, их темы, сюжетные коллизии и *мотивы*, которые и становятся *мотивами* этих «литературных» преступлений. (Любитель стилистических аллюзий Б. Акунин вполне мог заложить подобный каламбур как подсказку для читателя-интерпретатора, с которым он активно общается посредством подобных «ключей» – «ФМ», «Квест» и т.д). Подобно тому, как бред умирающего Пушкина в рассказе Т. Толстой «Сюжет» [16] связывает в единый интертекст следующую за ним литературу, будто золотыми нитями прошивая её собственными строками и образами, Акунин сквозь призму чеховской «Чайки» показывает современному читателю классическую литературу с поправкой на его, читателя, уровень восприятия и психологию человека конца XX – начала XXI вв., который, как выразился Б. Минаев, «начинает вновь интересоваться конкретной стоимостью

“Вишневого сада”» [9].

Самым легко разгадываемым является мотив убийства Константина Треплева Семеном Медведенко, гимназическим учителем, нелюбимым и презираемым мужем Маши. Жалкие и отчаянные слова этого разоблаченного убийцы заставляют вспомнить не столько Семена Захаровича Мармеладова (на это указывает А. Молнар [10]), сколько Юлия Капитоновича Карандышева. Интересно пронаблюдать, как органично, без зазора, соединяются два монолога униженного и оскорбленного маленького человека.

Карандышев – Харите Игнатьевне Огудаловой:

«Но знаете, Харита Игнатьевна, что и самого кроткого человека можно довести до бешенства. Не все преступники – злодеи, и смирный человек решится на преступление, когда ему другого выхода нет. Если мне на белом свете останется только или повеситься от стыда и отчаяния, или мстить, так уж я буду мстить. Для меня нет теперь ни страха, ни закона, ни жалости, только злоба лютая и жажда мести душат меня» [11].

Медведенко – Евгению Сергеевичу Дорну:

«Да, Евгений Сергеевич, да! Возмутятся смиренные, потому что и у чаши терпения есть своя кромка. Когда переполнится, одной малой капельки бывает довольно [У Островского этой «капелькой» является то, что приглашенные на званый обед к Карандышеву Паратов, Кнуров и Вожеватов тайком уходят и увозят Ларису, а у Акунина – то, что Семену Медведенко не дают даже лошадей, чтобы он покинул общество избранных – Е.С., И.С.]. *Все видишь, все понимаешь, а надежда нашептывает: подожди еще, потерпи еще, воздал же Господь Иову многострадальному. Где Вам, баловню судьбы, женскому любимцу, понять, каково это – быть сам распоследним человеком на свете»* [1, с. 27]. Последние слова так легко переадресовать другому баловню судьбы и женскому любимцу – Сергею Сергеевичу Паратову, ведь именно эта эмоция сопровождает отношение Карандашева к нему. Оба героя в умоисступлении хватают оружие. Ремарка Островского: *«Схватывает со стола пистолет и убегает»* [11], слова Медведенко: *«Тут на меня будто затмение нашло. Схватил я со шкафчика револьвер»* [1, с. 27]. Так Акунин связывает Островского, который начал в русской классической литературе тему мутации маленького человека, и А.П. Чехова, который ее завершил («Смерть чиновника», «Толстый и тонкий», «Хамелеон»).

Особый аспект темы маленького человека в русской классике – это чадолюбивый родитель, не могущий уберечь от беды самое дорогое – свое дитя. Несчастный Самсон Вырин не решился мстить гусару Минскому, отнявшему его Дунечку по праву сильного, Шамраевы же решаются отомстить Константину Треплеву за погубленную жизнь своей Маши. Пафос обвинительной речи Шамраева вызывает нелицеприятный комментарий актрисы Аркадиной: *«Сейчас благородных отцов так уже не играют, разве что где-нибудь в Череповце»* [1, с. 31]. Это актуализирует в памяти читателя тему театрального/жизненного амплуа героя-актера, столь глубоко-реалистически разработанную у А.Н. Островского. Так, театральный бутафор Мартын Прокофьевич Нароков, резонёр из пьесы «Таланты и поклонники», пеняет трагику Ерасту Громилову: *«У всех у вас и много лишнего, и многого не хватает <…> У комиков много лишнего комизма, а у тебя много лишнего трагизма; а не хватает у вас грации… грации, меры. А мера-то и есть искусство… Вы не актеры, вы шуты гороховые»* [11].

Мотив «преступления страсти» не был ведущим в русской классической литературе, более интересовавшейся идеологическими и социально-философскими вопросами, нежели безумством страстей. Но как ярки на этом фоне неукротимые жрицы любви: леди Макбет Мценского уезда и старуха Изергиль, которые жили ради любви, убивали и умирали ради любви. Купеческая жена Катерина Измайлова – презрев святость брачных уз и Божьи заповеди, молдавская цыганка Изергиль – прикрывшись святым именем матери, чтобы спасти из тюрьмы возлюбленного. Они ни в чем не раскаиваются, как и страстные героини акунинской

«Чайки». Ради того, чтобы спасти своего возлюбленного Тригорина от мести отвергнутого соперника Треплева, Нина Заречная убивает Константина, любившего и не разлюбившего её. Одержимая одним желанием – избавиться от невыносимой муки оскорбительной нелюбви, Маша стреляет в Треплева. Для лесковской купчихи таким освобождением станет добровольная смерть в волнах, но она заберет с собой счастливую соперницу Сонетку – последняя страшная месть ревнивицы «изменщику». Аркадина же убивает сына из ревности к Тригорину – своему и его любовнику. Но и этот мотив, названный исследователями одним из самых абсурдно-патологических, не кажется невозможным на фоне гомосексуальной свободы, прокламируемой творческой богемой обоих Рубежей веков.

В поведении всех трех акунинских героинь подчеркивается некая аффектированная театральность и театрализация жизни – тенденция, которая точно была подмечена в чеховской «Чайке» и которая в начале XX века приобрела столь широкий размах. Вспомним, например, как Нина Петровская стреляла в бросившего её Андрея Белого во время его публичной лекции в Политехническом из револьвера, подаренного Валерием Брюсовым. Размышляя над ее судьбой в очерке «Конец Ренаты» (литературное имя Нины Петровской в романе В. Брюсова «Огненный ангел»), Владислав Ходасевич говорит о свойственном декадентам-символистам феномене жизнетворчества, «созданием поэм из собственной жизни» [19]. У Акунина в подобном мотиве убийства Нину Заречную обвиняет Аркадина, трактуя его в цинично-сниженном варианте, видя в ее преступлении рассчитанный пиар-ход: *«Изобразит перед присяжными этакую вот чайку – и оправдают <…> такую рекламу себе сделает на этой истории! Позавидовать можно. И ангажемент хороший получит. Публика будет на спектакль валом валить»* [1, с. 32]. Это логика уже нашего времени, но возникла она еще тогда, век назад (от эпатажного моностиха Брюсова «О закрой свои бледные ноги!», написанного на спор, что о нем будет знать вся Россия, до скандальной саморекламы футуристов). Таким образом, как отмечает Т.Н. Чурляева, «читатель через современный дискурс вступает с классическим текстом в активный контакт» [21, с. 385].

Связан с современностью и мотив Тригорина, задумавшего повесть с детективным сюжетом и желавшего в убийстве Треплева его «проиграть», чтобы проникнуть в психологию убийцы. Этот мотив кажется наиболее кощунственным по отношению к чеховскому герою, но и это «кощунство» имеет объяснение. Чехов изобразил в Тригорине свойственный природе творческой личности цинизм, позволивший убить живую и трепетную любовь девушки-чайки, превратив ее в «сюжет для небольшого рассказа» и забыв об этом. Акунин спустя столетие показывает логическое завершение этого пути «творческого эксперимента», его Тригорин убивает буквально, и, к сожалению, это не разгулявшаяся авторская фантазия.

В 2000 году, когда Акунин писал «Чайку», польский писатель Кристиан Бала совершил «идеальное убийство», которое в 2003 году описал в романе «Бешенство», русский детективщик Денис Лактионов (Самохин), публиковавшийся в начале 2000-х в издательстве «Эксмо», в 2002 году напал на двух девочек, одну из которых убил, и на следствии заявил, что хотел установить, соответствуют ли его сочинения «правде жизни»; в 2018 году в Китае был арестован автор детективов Лю Юнбяо, обвиненный в убийстве, совершенном в 1995 году; он не успел дописать последний свой роман «Хороший писатель, который убивал».

Таким образом, сквозь призму Чехова, по Акунину, преломляется не только ретроспектива – русская классика, но и перспектива – сегодняшние мутации писательского и читательского сознания. В этом же ключе, как грубо-буквальное усвоение и извращение опыта классики, можно трактовать признание застрелившей Треплева Нины Заречной: *«Меня в прошлом году в Пятигорске офицеры стрелять научили»* [1, с. 23].

Мотив маниакально-извращенного сознания творческой личности связан в акунинской

пьесе и с самим Треплевым, одержимым манией убийства живых существ (пока птиц, животных). Видя, как развивается эта мания, племянника из жалости убивает любящий дядя, Сорин, боящийся, что «*свяжут руки, будут лить на темя холодную воду, как Поприщину. А Костя не вынесет, он гордый и независимый*» [1, с. 41]. Помимо прямо упомянутого здесь гоголевского героя, это аллюзивно связано с пушкинским: «*Не дай мне Бог сойти с ума./ Нет, легче посох и сума; <…> Как раз тебя запрут, / Посадят на цепь дурака / И сквозь решетку как зверка / Дразнить тебя придут*» [12, с. 210].

Последним убийцей становится ведущий расследование доктор Дорн. Здесь явная отсылка к роману Агаты Кристи «Убийство Роджера Экройда», где убийцей оказывается сам врач, который расследовал преступление, а также «Убийство в Восточном экспрессе», где убийцами оказались все подозреваемые. Не менее очевидна отсылка к детективным произведениям самого Акунина (вообще, чеховская «Чайка» была обречена на эксперимент Акунина, населившего русскую и западную литературу представителями рода Фандориных, уже потому что в списке действующих лиц оказался персонаж по фамилии Дорн). Эта отсылка декларирует «причастность» к убийству Треплева самого автора.

На первый взгляд, мотивация этого убийства тоже чисто современная: Дорн оказывается членом Общества защиты животных, об агрессивных методах работы которого напоминает Тригорин: «*Общество защиты животных? То самое, члены которого в прошлом году в Екатеринославле совершили нападение на зоосад и выпустили на волю из клеток всех птиц? А в позапрошлом году в Москве избили до полусмерти циркового дрессировщика за издевательства над львами и тиграми?*» [1, с. 51].

Но вспомним чеховского доктора Астрова из «Дяди Вани», оберегавшего и сажавшего леса, так как они «*украшают землю <…> учат человека понимать прекрасное и внушают ему величавое настроение*» [20]. Об актуальности темы защиты природы от человека в те времена свидетельствует и начало толстовского «Воскресения»: «*Как ни старались люди, собравшись в одно небольшое место <…> изуродовать ту землю, на которой они жались, как ни забивали камнями землю, чтобы ничего не росло на ней, как ни счищали всякую пробившуюся травку, как ни дымили каменным углем и нефтью, как ни обрезывали деревья и ни выгоняли всех животных и птиц, – весна была весною даже в городе*» [17]. В другой, литературной плоскости доктор Дорн становится для Акунина таким же alter ego, как врач-ветеринар Иван Иванович Чимша-Гималайский для Чехова. В финальном монологе Дорна заключено авторское кредо Акунина: принципиальное и последовательное неприятие декаданса и в литературе, и в жизненных проявлениях: «*Этот ваш Треплев был настоящий преступник <…> Он ненавидел жизнь и всё живое. Ему нужно было, чтоб на Земле не осталось ни львов, ни орлов, ни куропаток, ни рогатых оленей, ни пауков, ни молчаливых рыб – одна только "общая мировая душа". Чтобы природа сделалась похожа на его безжизненную, удушающую прозу!*» [1, с. 51]. Это кредо получит сюжетную реализацию в романе Акунина «Любовница смерти», где внедрившийся в общество декадентов-смертепоклонников Эраст Фандорин называет себя членом «Общества жизни». Получается, что постмодернист Акунин столь же резок в неприятии модерна, как, например, реалист Бунин, произнесший в 1913 году на юбилее газеты «Русские ведомости» разгромную речь о декадансе и прочих модернистских течениях, которые уничтожили, по его мнению, «драгоценнейшие черты русской литературы» [2, с. 319], в которых «морем разлилась вульгарность и дурной тон, напыщенный и неизменно фальшивый» [2, с. 320]. Нельзя не вспомнить и другое обвинение, выдвинутое символистам Осипом Мандельштамом: создание гигантской «чучельной мастерской», где «образы выпотрошены как чучела и набиты чужим содержанием <…> ничего настоящего, подлинного» [7].

Акунинский Дорн, стоя посреди заставленного чучелами животных и птиц писательского кабинета Треплева, автора декадентской пьесы, произносит: «*А начиналось всё вот с этой птицы – она пала первой. <…> Я отомстил за тебя, бедная Чайка!*» [1, с. 52].

Театральный эксперимент И. Райхельгауза, поставившего в 2001 г. акунинскую «Чайку» в театре «Школа современной пьесы», где ее играют в очередь с чеховской «Чайкой», был обречен на пристрастное внимание и возмущение, предшествующее просмотру. Но, хотя, по справедливому замечанию Глеба Ситковского, «"Чайка" Акунина куда лучше смотрится на книжной полке, чем в театральном пространстве» [14], в спектакле есть ряд режиссерских решений, коррелирующих с акунинским замыслом.

Во-первых, это расширение набора приемов, подчеркивающих фарсовость происходящего. В тексте Акунина за превращение трагедии в фарс «отвечал» повторяющийся из дубля в дубль монолог Аркадиной о «*моем милом, бесталанном, нелюбимом мальчике*», чей «*зов утих*» [1]. На сцене же к этому прибавились интонации и мимика актеров, произносящих свои монологи в гротескной манере. Так, Аркадина произносит этот монолог без скорби, с иронической интонацией обращаясь то к Тригорину, то к Медведенко, то в пространство. Исполнитель роли Медведенко Саид Багов объясняет мотив убийства, крича не своим голосом, от интонаций которого даже актеры на сцене не могут сдержать смех.

Во-вторых, костюмы актёров напоминают шкуры зверей, что поначалу кажется неуместным. Но по мере развития действия, когда их циничные разбирательства рядом с мертвым телом набирают обороты, обнажая примитивно-животную сущность персонажей, логика этого приёма становится ясна.

В-третьих, режиссер ставит задачу атмосферного сближения двух пьес: «При постановке чеховской "Чайки" мы убирали пресловутую псевдочеховскую атмосферу. Все события, происходящие в кабинете Треплева, мы перенесли в театрик в саду. Пытались, как нам казалось, заставить героев внятно разговаривать, видеть, слышать, то есть реакции должны быть сегодняшними. Сейчас наоборот. Имея достаточно жесткий акунинский текст, мы стараемся привнести туда чеховскую атмосферу и возвращаем звуки далеко проезжающего паровоза, лопнувшей струны, шум дождя, вой ветра – всё, что стало банально-знаковым для Чехова» [13].

Наконец, режиссер усиливает финал, дополняя замысел драматурга. У Акунина последняя немая сцена происходит при меркнущем свете, и луч выхватывает из темноты чучело чайки. «*Её стеклянные глаза загораются огоньками. Раздается крик чайки, постепенно нарастающий и под конец оглушительный*» [1, с. 52]. У И. Райхельгауза ожившая чайка летит в зрительный зал. Возможная трактовка двояка: либо она летит *НА* зрителей, готовая заклевать их – месть классики сегодняшнему дню за все издевательства над ней, за предательство ее гуманистических идеалов; либо *НАД* и *МИМО* – живая, неубиваемая чеховская «Чайка» продолжает свой тревожный полет сквозь пространство и время. Но и в том, и в другом случае ясно: она – не симулякр.

Литература

1. Акунин Б. Чайка. Abecca Global Inc: электронные книги, 2000.
2. Бунин И.А. Собр. соч. в 9 т. Т. 6. М.: 1915. С. 314–322.
3. Завьялова Г.А. Прецедентный текст как средство пародирования детективного дискурса // Вестник КемГУ. 2013. № 3 (55). С. 170–173.
4. Костова-Панайотова М. «Чайка» Б. Акунина как зеркало "Чайки Чехова // Вопросы русской литературы. 2015. № 1 (31). С. 5–14.
5. Красильникова Е.П. Жанровый аспект интертекстуальных связей пьес Б. Акунина и А.П. Чехова «Чайка» // Известия Тульского государственного университета. Гуманитарные науки. 2011. № 2. С. 1–8.
6. Макарова В.В. Комедия Б. Акунина в контексте историко-функционального изучения // Вестник Бурятского государственного университета. Педагогика. Филология. Философия. 2011. № 10. С. 170–175.

7. Мандельштам О. О природе слова, 1920-1922. URL: http://mandelshtam.lit-info.ru/ mandelshtam/articles/o-prirode-slova.htm (дата обращения: 29.04.2020).
8. Мережинская А.Ю. Диалог с классикой: интерпретация наследия А.П. Чехова и авторецепция в русской драматургии 1990−2000-х годов // Русская литература. Исследования. 2010. № 10. С. 4−34.
9. Минаев Б. Убить «Чайку» // Огонёк. 2001. № 45. 16 с.
10. Молнар А. Чайка. Перезагрузка (в прочтении Бориса Акунина) // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. 2016. № 1. С. 99−122.
11. Островский А.Н. Полное собрание сочинений. URL: http://az.lib.ru/o/ostrowskij_a_n/ (дата обращения: 29.04.2020).
12. Пушкин А.С. Пророк. СПб: Амфора. ТИД Амфора, 2011. 238 с.
13. Рыбакина Т. Кто убил Треплева? Интервью с Иосифом Райхельгаузом, 2001. URL: http://www.ng.ru/culture/2001-03-23/7_akunin.html (дата обращения: 30.04.2020).
14. Ситковский Г. Почему они не любят Костю Треплева, 2001. URL: 22.04.2020).
15. Тверитинова Т.И. А. Чехов и Б. Акунин: пастиш-сиквел «Чайка» // Язык литературы и культура России в XXI веке. Теория и практика. 2011. С. 355−360.
16. Толстая Т.Н. Рассказ «Сюжет», 1937. URL: http://lib.ru/PROZA/TOLSTAYA/suzhet.txt.
17. Толстой Л.Н. Собр. соч. В 8 т. Т. 6. М.: Лексика, 1996. 606 с.
18. Трускова Е.А. Гипертекст в эстетике современной русской литературы (на примере произведений Б. Акунина) // Вестник Южно-Уральского государственного гуманитарно-педагогического университета. 2010. № 5. С. 307−313.
19. Ходасевич В.Ф. «Конец Ренаты», 1928. URL: http://az.lib.ru/p/petrowskaja_n_i/text_0010.shtml (дата обращения: 30.04.2020).
20. Чехов А.П. Дядя Ваня, 1897. URL: http://az.lib.ru/c/chehow_a_p/text_0130.shtml (дата обращения: 30.04.2020).
21. Чурляева Т.Н. Художественный код «Чайки» Б. Акунина // Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог. 2009. №10. С. 382−400.

АНГЕЛ И РЕБЕНОК В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Я.П. ПОЛОНСКОГО, А.А. БЛОКА, Н.С. АШУКИНА

Соснина Е.В., Мартыненко Л.Б.
Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия

В статье исследуется проблема духовного общения ангела и ребенка на примере стихотворений Я.П. Полонского «Ангел» («Любил я тихий свет лампады золотой»), А.А. Блока «Сусальный ангел», Н.С. Ашукина «Ангел». Делается вывод о трансформации канонического библейского образа в поэзии начала XX века.

Ключевые слова: *ангел-хранитель, ребенок, канонический образ, игрушка, рождественская елка, сусальный ангел, утрата мечты.*

Образ ангела вошел в русскую поэзию ещё в первой трети XIX в. А.С. Пушкин и М.Ю. Лермонтов неоднократно обращались к нему, однако есть малоисследованные страницы отечественной лирики, в частности очень трепетным является стихотворение Я.П. Полонского «Ангел» («Любил я тихий свет лампады золотой»), написанное между

1840 и 1845 гг. На это произведение литературные критики обращали мало внимания, однако в нем описывается настоящая дружба между ребенком и ангелом-хранителем.

Т.В. Федосеева в статье «Творчество Я.П. Полонского: о направлениях современного изучения» замечает, что в данном стихотворении отражен «традиционный православный быт» [8, с. 11], и это неслучайно. Если обратиться к биографии поэта, то мы обнаружим, что основы православной жизни сформировались в сознании Полонского еще в детские годы. Как вспоминал сам поэт, вырос он в патриархальной богомольной семье. Таким образом, миропонимание поэта сформировывалось под влиянием православного уклада жизни его семьи. А потому не удивительно, что главный герой его произведения, ребенок, так же, как и Полонский, воспитан в нравственной православной семье, вырос на евангельских и апокрифических рассказах, он знает об ангеле-хранителе и благоговейно ждет его каждую ночь.

Данное стихотворение представляет собой воспоминание взрослого человека о детстве, о том, как к нему приходил то ли во сне, то ли наяву ангел-хранитель. Этот милый ребенок с трепетом и надеждой ожидал момента, когда его добрый друг наконец-то придет, чтобы беседовать с ним. Ему казалось, что ангел здесь, в «бледно-серебряном одеянье», «с улыбкою на пламенных устах» [6, с. 7–8]. Он готов слушать мальчика, быть с ним рядом. Мы видим, как восторг и трепет наполняют душу ребенка, однако вдруг мальчик замечает, что «кроткие очи» ангела обращены куда-то вдаль: он видит грядущее в судьбе прекрасного дитя, но не может открыть тайну, так как любящая «младенческая душа» не в силах понять слов небесного посланника.

В «Энциклопедии сверхъестественных существ» в главе «Божества и духи-хранители» указывается: «Что касается облика ангелов, его невозможно описать сколько-нибудь достоверно, ибо истинный ангельский облик недоступен человеческому восприятию» [9, с. 24]. Однако во многих православных русских семьях были иконы и картины на библейские сюжеты. Достаточно вспомнить прекрасное творение Анри Декайсне «Ангел-хранитель» (1836 г.).

В стихотворении Я.П. Полонского «Любил я тихий свет лампады золотой» ангел предстает таким, каким его представляет ребенок: «светлокрылый», одет в бледно-серебряное одеяние, он излучает свет и покой, уста его пламенные и улыбчивые, но глаза кроткие и печальные. Ангел тих, и ребенок, находящийся подле него, искренне счастлив: «Мне сладок был покой в его лучах» [6, с. 7]. Воссоздается развернутая картина общения мальчика с ангелом-хранителем. Отрок чувствует чудесную защиту от всех невзгод: «Я весь проникнут был божественною силой» [6, с. 7].

В «Поэтических воззрениях славян на природу» А.Н. Афанасьева приводится народное поверье, что «…как только народится человек, то Господь тотчас же велит прорубить в небе окошечко и посадит к нему ангела наблюдать за делами и поступками новорожденного в продолжение всей его жизни; ангел смотрит и записывает в книгу, а людям кажется, что то звезда светится» [2, с. 166]. А в стихотворении Полонского ангел не просто следит, но и оберегает ребенка.

Стоит отметить, что в стихотворении «Любил я тихий свет лампады золотой» присутствует мотив сна. Ребенок старается не уснуть, чтобы увидеть ангела, но, по всей видимости, все-таки засыпает. Герой испытывает счастье при появлении своего хранителя, однако мы не можем понять до конца, снится он ему или нет. Мальчик сам не знает этого наверняка. Ребенок едва ли думает об этом, он точно знает, что его ангел-хранитель придет и что волнение сменится покоем и счастьем. Только самому близкому можно поведать все, что тревожит, и все, чего желает сердце.

Но ангел Полонского являлся не просто другом, это было нечто большее: его «очи кроткие глядели вдаль», он видел то, что недоступно было пониманию человека. Ангел

хочет сказать герою что-то важное, о чем нельзя молчать, но не может, потому как мальчик еще слишком мал и так сильно любит своего хранителя, что не может верить ни во что, кроме того, что происходит здесь и сейчас. Быть может, ангел хотел сказать своему подопечному, что он не всесилен и, возможно, не всем мечтам суждено сбыться. Однако полное доверие маленького человека и детская наивность заставляют ангела молчать и печально внимать ребенку, успокаивая его и оберегая, пока это представляется возможным. Потому мы можем говорить, что данный образ воплощает в себе роль «провидца».

Мы также можем предположить, что ангел в стихотворении Полонского – это еще и прообраз Христа. Господь часто приходил к детям, слушал их, оставляя все свои дела. В Библии мы находим слова: «Истинно говорю вам, если не обратитесь и не будете как дети, не войдете в Царство Небесное» [4, с. 320]. Спаситель любил детей, потому что лишь они способны на искренность и веру без сомнений. Ангел в образе Христа жалеет малого ребенка, а тот не понимает, как много пришлось вынести Спасителю, чтобы люди на земле были свободны и счастливы. Несмотря на жертву, многие все еще продолжают страдать. Они сами себя делают несчастными.

Тихо говорит кроткий ангел своему маленькому другу:

> Дитя, тебя мне жаль!
> Дитя, поймешь ли ты слова моей печали? [6, с. 8]

Он хочет предостеречь ребенка, но, понимая, что мальчик не в силах внимать ему, замолкает. Данное стихотворение пронизано трепетом, счастьем, ведь чуткое сердце ребенка знает, что источник всего самого светлого, прекрасного здесь – это все заключено в его ангеле-хранителе. Божий посланник и ребенок находятся в неразрывной связи друг с другом.

Однако на смену каноническому образу небесного посланника в поэзии начала XX в. приходит новый ангел – символ, заключенный в маленькой елочной игрушке. Удивительно то, что образ немецкого воскового ангелочка был довольно популярен у писателей и поэтов конца XIX – начала XX вв. Чтобы разобраться почему, обратимся к краткой истории елочных игрушек.

Первые елочные игрушки в форме небольших шариков появились в Тюрингии, в городе Лауше, в 1848 г. Такие игрушки были очень хрупкими, так как их выдували из стекла. В России новогоднюю елку начали украшать в петровскую эпоху. Поначалу «специальное украшение елки не предусматривалось» [7, с. 31]. К середине XIX в. обычай наряжать хвойное дерево прочно вошел в обиход россиян. На протяжении долгих лет ель украшали в основном съедобными игрушками. Первые елочные украшения, которые появились в России, были немецкого производства. Видимо, поэтому популярные в то время восковые сусальные ангелочки очень ценились. Они отличались особым изяществом и выглядели точно живые, но и вместе с тем были невероятно хрупкими. Любое изменение температуры заставляло их таять. Наверное, было очень обидно лишиться за один миг такого дорогого прекрасного ангелочка, который был привезен издалека. По воспоминаниям З.Н. Пацковской, родственницы Л. Андреева, будущий известный русский писатель, в восьмилетнем возрасте получил в подарок именно такого, маленького воскового ангелочка, которого, когда лег спать, по неосторожности «положил на горячую лежанку, и он, конечно, растаял» [1, с. 594]. Этот случай так поразил Андреева, что, став взрослым, он написал замечательный рассказ «Ангелочек», в котором показал трагедию ребенка, ощутившего и тут же утратившего чудо общения с ангелом. Тонко прочувствовав трагедию, описанную в рассказе Андреева, А. Блок создал свое стихотворение «Сусальный ангел». Спустя некоторое время, к этой же теме обратился малоизвестный поэт Н. Ашукин. Он написал стихотворение «Ангел» под впечатлением от произведения Блока.

В рассказе Андреева восковой ангелочек, «небрежно повешенный в гуще темных ветвей» [1, с. 162], не привлек внимания счастливых и богатых детей, ослепленных сверкающей елкой, только несчастный ребенок из бедной семьи заметил его на обратной стороне ели. В стихотворении А. Блока «Сусальный ангел» о дорогой игрушке и вовсе забыли:

На разукрашенную елку
И на играющих детей
Сусальный ангел смотрит в щелку
Закрытых наглухо дверей [5, с. 86].

Итак, ангелочек находится в детской комнате, двери между ним и детьми «наглухо закрыты». В это время в комнате становится жарко, восковая игрушка начинает таять. Хозяйка ищет ангелочка, а няня, которая растопила печь, не понимает, что по ее вине погиб, будто живой, сусальный ангел. Лирический герой Блока, в отчаянии глядя на то, что происходит с игрушкой, восклицает:

Ломайтесь, тайте и умрите,
Созданья хрупкие мечты,
Под ярким пламенем событий,
Под гул житейской суеты! [5, с. 86].

Большую часть стихотворения Блока занимает описание гибели ангелочка, это происходит тихо и постепенно. Момент, когда ангелочек тает, напоминает гибель младенца:

Сначала тают крылья *крошки*,
Головка падает назад,
Сломались сахарные *ножки*… [5, с. 86].

Образы ребенка и ангела тесно переплетены в данном произведении, возможно, здесь косвенно отображается народное поверье, согласно которому, младенцы, умершие крещенными, отправлялись к Богу, превращаясь в ангелов. К тому же гибель игрушки, как известно, происходит в канун Рождества. Как пишет А. Сальникова, «праздник Рождества – праздник обновления, очищения – как нельзя лучше соотносился с образом ребенка, как существа срединного, переходного между ангельским и человеческим мирами» [7, с. 18–19].

Николай Сергеевич Ашукин (1890–1972), коренной москвич из обедневшей купеческой семьи, главным образом занимался историей русской литературы, был хорошо знаком с А. Блоком, В. Брюсовым, К. Бальмонтом. Его стихи, адресованные детям и взрослым, к сожалению, почти забыты. В стихотворении «Ангел» поэт изображает лирического героя прохожим, который в канун Рождества идет по тихой улице и, внимая колокольному звону, погружается в воспоминания. В окнах домов он видит украшенные елки – «сказки Рождества». Вдруг он замечает в одном из окон чудесную игрушку:

Под звездой лучистой, с бахромы ветвей,
Ангел золотистый смотрит на детей [3, с. 277].

Кружащиеся вокруг нарядной елки дети не обращают внимание на ангелочка, а он от жары начинает таять. Этот золотистый ангел пробуждает в лирическом герое воспоминания о детстве, о давно забытых мечтах:

– Ангел светлый, милый, мне напомнил ты
Все, что в детстве было, а теперь – мечты… [3, с. 277].

До этого мало кто из писателей и поэтов указывал прямо на то, что ангелы перевоплощаются и предстают в том или ином облике. Ашукин в своем стихотворении подчеркивает

то, что ангел «другой», он не игрушка, а божий посланник:

Я стою печальный. Ты – *другой* в окне,
Ты, *теперь* сусальный, – таешь на огне [3, с. 277].

Сходство сюжетов, смысла и образов произведений двух поэтов начала XX в. может быть объяснено идентичным мировосприятием Блока и Ашукина. Дело в том, что оба поэта – символисты. В данных стихотворениях прослеживается тема двоемирия. У Блока – это закрытые двери между погибающим ангелочком и детьми, а у Ашукина ангелочка и лирического героя разделяет окно.

Удивительно то, что если в стихотворении Блока смерть дорогой игрушки оплакивается девочкой-душой, то в стихотворении Ашукина нет плача. Вместо этого лежит печать неизгладимой грусти: дети не замечают гибели воскового ангелочка, а взрослый безучастно следит за происходящим, словно так и должно быть. У Блока мы видим обреченность, горечь от утраты, а у Ашукина герой хоть и бездействует и, казалось бы, пребывает в печали, но грусть эта иного характера. В данном случае лирического героя волнует не столько сама гибель чистого ангелочка, сколько собственные воспоминания, которые пробуждает в нем рождественская игрушка. Ангел тает, а вместе с ним тают надежды и мечты на лучшую долю в душе прохожего. Детским мечтам хоть и не суждено сбыться, однако мы не наблюдаем тотальной безысходности и щемящей тоски. В стихотворении Ашукина сохраняется вера в лучшее: ангелочек тает, но он еще не растаял полностью, он еще не умер, финал остается открытым, быть может, кто-то из детей заметит и спасет его.

Поэтам начала XX в. было больно наблюдать несправедливость современной им жизни, точно так же, как ребенку, видящему гибель любимой игрушки, больно понимать, что ты не в силах помочь. Трагическая утрата прекрасного ангелочка, к сожалению, неизбежна.

Ангела Ашукина так же можно рассматривать как воплощение чудесной поры – детства. Рождество – это праздник, которому радуются в большей степени дети, не случайно ангелочек находится рядом с ними, а в стихотворении автор употребляет такие слова, как «сказки», «мечты». Ангелочек тает, точно так же, как тают детские годы, легко и незаметно.

В данной статье была поставлена проблема общения ангела и ребенка в русской поэзии. Очевидно, что писатели по-разному решают ее. Если ангел Полонского – это канонический ангел-хранитель, который становится единственным другом маленькому ребенку – мальчику, знающему Евангелие и любящему своего небесного утешителя, то у поэтов начала XX в. ангел предстает уже в образе восковой игрушки. Связь с Богом постепенно утрачивается, словно небеса закрываются. Ангел не приходит к детям каждый день, к тому же они уже не ждут его с благоговением и любовью. Чудо случается лишь под Рождество, оно приходит в виде воскового ангелочка на елке, но дети уже будто духовно ослепли, они не чувствительны к божьему посланнику. Ангел погибает, но его любовь незримо продолжает стучаться в людские сердца.

Литература

1. Андреев Л.Н. Рассказы 1898–1903 гг. // Собр. соч.: в 6 т. М.: Худож. лит., 1990. Т. 1. 639 с.
2. Афанасьев А.Н. Мифы, поверья и суеверия славян. Поэтические воззрения славян на природу. М.: Эксмо; СПб.: Terra Fantastica, 2002. Т. 1.
3. Ашукин Н.С. Ангел // Ежов И.С., Шамурин Е.И. Русская поэзия XX века. Антология русской лирики первой четверти XX века. М.: Амирус, 1991. С. 277.
4. Библия: Книги Священного Писания Ветхого и Нового завета. Канонические: в 2 т. 1990. Т. 2. 621 с.
5. Блок А.А. Сусальный ангел // Собр. соч.: в 6 т. М.: Правда, 1971, Т. 3. С. 86.

6. Полонский. Я.П. Стихотворенія. // Полное собраніе стихотвореній Я.П. Полонскаго въ пяти томахъ. С.–Петербургъ: А.Ф. Маркса, 1896. Т. 1.
7. Сальникова А.А. История ёлочной игрушки, или Как наряжали советскую ёлку. М.: Новое литературное обозрение, 2011. 240 с.
8. Федосеева Т.В. Творчество Я.П. Полонского: о направлениях современного изучения // Вестник Рязанского государственного университета им. С.А. Есенина. 2014. № 3 (44). URL: https://cyberleninka.ru/article/n/tvorchestvo-ya-p-polonskogo-o-naprav-leniyah-sovremennogo-izucheniya-1 (дата обращения 12.02.2020).
9. Энциклопедия сверхъестественных существ / авт-сост. Кирилл Королев. М.: Эксмо; СПб.: Мидгард, 2007. 720 с.

КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИЕ КОДЫ В РОМАНЕ Г. ЯХИНОЙ «ЗУЛЕЙХА ОТКРЫВАЕТ ГЛАЗА»

Стадник Д.Р., Юрьева М.В.
Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия

Роман «Зулейха открывает глаза» начинающего прозаика Гузель Яхиной рассмотрен с позиций кинематографической оптики. Доказывается, что совокупность приемов, принадлежащих искусству кино, позволяет автору конструировать композиционный строй произведения, управлять динамикой сюжета, органично соединять реальные и мифологические элементы.

Ключевые слова: *Г. Яхина, fictin, кинематографичность, прием, национальный колорит.*

С появлением глобальной сети Интернет у поколения XXI в. появилась потребность воспринимать информацию визуально, прежде всего в картинках и образах. Этот процесс сформирован новым, так называемым «клиповым» типом мышления. Целью нашей работы не является выявление его сущностных характеристик, однако невозможно отрицать его влияние на формирование интермедиальных кодов, в том числе и в области художественной словесности. Срастание приемов кино и литературы обогащает поэтику fictin-текстов, становится импульсом для расширения жанровых границ современной прозы.

Под кинематографичностью мы будем понимать определение, данное И.А. Мартьяновой: «Литературная кинематографичность была определена нами как характеристика текста с преимущественно монтажной техникой композиции, в котором различными, но прежде всего композиционно-синтаксическими средствами изображается динамическая ситуация наблюдения» [3, с. 138]. Конечно, литературная кинематографичность не всегда была связана с открытием братьев Люмьер, ее черты существовали и в культуре «докинематографической» эпохи. Примеры тому – монтажные композиции романов «Житейские воззрения кота Мурра» Э.Т.А. Гофмана, «Анна Каренина» Л.Н. Толстого, «Улисс» Дж. Джойса, «Мастер и Маргарита» М.А. Булгакова и др. Подобный принцип организации текста в современной литературе предопределил успех прозы Людмилы Петрушевской, Татьяны Толстой, Дины Рубиной, Гузель Яхиной.

Книга последней под названием «Зулейха открывает глаза» демонстрирует возможности использования приемов иных искусств для визуализации «ожившей» истории страны. После публикации имя молодой писательницы стало широко известно читающей публике, а предстоящая премьера сериала по книге Яхиной готовится стать сенсацией и для российских зрителей.

По мнению критика О.А. Асеевой, деление этого романа на главы напоминает сцены фильма «…по принципу сцепления обрывочных эпизодов с четко обозначенными и временными границами», что является «еще одним кинематографическим приемом» [1, с. 17]. Действительно, роман композиционно делится на четыре части с четко обозначенными хронологическими границами: 1) «Мокрая курица» – повествующая о годах, проведенных Зулейхой в рабской и угнетающей семье мужа; 2) «Куда?» – глава, в которой несколько месяцев Зулейха и остальные раскулаченные едут в вагоне-теплушке в Сибирь; 3) «Жить» – часть, в которой героиня и другие переселенцы несколько месяцев приспосабливаются к жизни на острове и продолжают там жить; 4) «Возвращение» – история взросления сына Юзуфа и возвращении его в «большой мир» / Ленинград.

Литературовед И.П. Смирнов, анализируя поэтику романа Бориса Пастернака «Доктор Живаго», выделяет несколько киноприемов, одним из которых является крупный план [6, с. 348]. В книге Яхиной можно выделить несколько таких сцен, одна из которых – в самом начале книги: «*Зулейха бесшумно спускает на пол одну босую ногу, вторую, опирается о печь и встает*» [2, с. 9]. Такой прием часто используется в кинопрактике: камера, замедляясь, крупным планом снимает мгновение жизни героя.

Еще одним из приемов литературной кинематографичности, по мнению исследователя, является закадровый звук или голос. Так, в романе Яхиной подробно изображены как действия героини ранним утром, так и поток ее мыслей (за кадром) одновременно: «*Храп Муртазы ближе. Спи, спи ради Аллаха. Жена не должна таиться от мужа, но что поделаешь – приходится… Гуси не шевелятся, а жеребенок стукнул копытцем, встряхнул головой – проснулся, чертяка. Хороший будет конь, чуткий*» [2, с. 10]. Кроме того, в тексте произведения использован еще один киноприем – ракурс, благодаря которому преувеличивается или приуменьшается размер объекта. Так, в первой части книги Зулейха, отправляясь вместе с мужем в лес, видит приближающийся отряд «красноордынцев»: «*Сандугач трусит ходко, но все же недостаточно быстро – подстраивается под неровный бег жеребенка. И голос приближается, настигает… Вдали меж деревьев дрожат темные быстрые силуэты. И вот уже небольшой конный отряд показался на дороге… Когда подъезжает поближе, становятся видны широкие зеленые нашивки на серой шинели, а на голове – остроконечный суконный шлем с бурой звездой*» [2, с. 71]. Создается впечатление, что знаки отличия (шлем, нашивки, звезда – символы новой власти), а не люди сейчас будут вершить судьбы героев.

В главе «Кофе» читатель узнает историю сошедшего с ума доктора Лейбе, которого вместе с другими раскулаченными отправляют в Сибирь. А в главе «Роды» раскрывается причина такого сумасшествия от лица самого профессора – увидел, как в университете была убита «*повстанцами с красными повязками на рукавах*» его пациентка: «*Недавно оперировал – удаление желчного пузыря*» [2, с. 251]. Тогда и появилось то самое «*светлое, легкое, необычайно уютное*» яйцо [2, с. 253], случилось чудо рождения человека. Таким образом, в романе «веерно» появляются дополнительные сюжетные линии: в кино такой прием называется параллельным монтажом.

Секрет литературной кинематографичности заключается и в использовании множества глаголов, что позволяет создавать сверхдинамичные сюжеты. В романе Яхиной движение тела/души в пространстве/времени проистекает стремительно: «*Муртаза наверняка проснулся от шума, может выйти в сени. Зулейха сжимает под мышкой пастилу (не потерять бы на улице!), нащупывает ногами на полу чьи-то валенки и выскакивает на улицу. Метель бьет в грудь, берет в плотный кулак, пытаясь сорвать с места*» [2, с. 15]. Данный отрывок насыщен глаголами движения: «проснулся», «выйти», «сжимает», «нащупывает», «выскакивает», «бьет», «сорвать», – так течет сама жизнь главной героини в бессмысленной механике ежедневных ритуальных действий, но в полной темноте сознания.

В романе важная роль отводится мифологическому сознанию, которое так широко востребовано для реализации многих жанров кино. Яхина наполняет текстовое пространство национальными преданиями о мистических силах, которые помогают или, напротив, вредят людям: дух околицы – «басу капка иясе», для которого героиня ворует пастилу, чтобы угодить ему; дух кладбища – «зират иясе», который присматривает за могилами детей героини романа; домовой – «бичура», живущий в сенях. При этом Зулейха верит и в единого бога Аллаха: «*Аллах Всемогущий, дай исполнить задуманное – пусть никто не проснется*» [2, с. 9]. Земные страдания ослабляют эту веру, но персонажи народных сказок всегда находятся рядом с героиней как знак ее национальной идентичности, не потерянный в изгнании: «*Зулейха пересказывала сыну все слышанные в детстве от родителей сказки и легенды: про длиннопалых лохматых шурале, до смерти щекочущих запоздалых лесных путников; про лохматую водяную су-анасы…*» [2, с. 398]. Не менее важную роль играет в главе «Шах-птица» неомиф, рассказанный сыну Юзуфу. Под неомифом исследователь С.Л. Скопкарева понимает миф переосмысленный, адаптированный к современности: «Неомиф почти не связан с древним. Он не воссоздается, а создается заново в новых условиях» [5]. Восточная легенда рассказывает о том, как все птицы на земле перессорились и отправились просить волшебную шах-птицу Семруг править ими: «*Надобно выбрать среди нас шаха, кто руководил бы нами и своим веским словом прекращал бы любые ссоры*» [2, с. 400]. Но преодолев Долину Исканий, Любви, Познания, Единения, Смятения и Отрешения, птицы увидели лишь друг друга: «*В этот миг они постигли суть: они все – и есть Семруг*» [2, с. 402]. Не случайно птицу именуется также, как и сам поселок, в котором живут герои Яхиной. Культуролог И.Л. Савкина связывает эту легенду с метафорой о советской мечте, об идее равенства и братства между людьми, в которую так верит, а позже разочаруется герой Игнатов: «Попытка воплощения этой великой Утопии превращается в великую и ужасную Дистопию: вместо земного рая на голой земле возводится поселок Семрук − место бесконечного труда и унижения» [4, с. 24].

В конце романа очень эмоционально прописан эпизод, в котором Зулейха и Игнатов, прощаясь на берегу с Юзуфом, смотрят друг на друга. И время в произведении будто останавливается. Такой прием называется стоп-кадр. Это позволяет автору сделать финал романа открытым: «*Они с Игнатовым увидят друг друга и остановятся – он на одном краю поляны, она на другом. Он вдруг поймет, как постарел: потерявшие зоркость глаза не смогут различить ни морщин на лице Зулейхи, ни седины в ее волосах. А она почувствует, что заполнившая мир боль не ушла, но дала ей вдохнуть*» [2, с. 504]. Отпуская дитя в «настоящую» жизнь, его «родители» остаются в пределах своего Эдема/Ада, растворяются в вечности.

Таким образом, кинематографичность становится одной из узнаваемых примет современной отечественной прозы. Эти произведения легко экранизируются, и роман «Зулейха открывает глаза» не является исключением.

Литература

1. Асеева О.А. Слово в литературе и на экране. Кинематографичность в современной отечественной прозе // Вестник Ульяновского государственного технического университета. 2011. № 2. С. 15–18.
2. Гузель Я.Ш. Зулейха открывает глаза / предисл. Л. Улицкой. М.: Издательство АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2019.
3. Мартьянова И.А. Кинематограф русского текста. СПб: Свое изд-во, 2011. 237 с.
4. Савкина И.Л., Розенхольм А. «Секрет её успеха»: размышления о романе Г. Яхиной «Зулейха открывает глаза» // Лабиринт. Журнал социально-гуманитарных исследований. 2016. № 3-4. С. 22–25.

5. Скопкарёва С.Л. Неомиф в контексте современной русской литературы. Вестник Удмуртского университета. Вып. 5(1), 2007. URL: https://new.znanium.com/catalog/product/520309 (дата обращения: 6.03.2020).
6. Смирнов И.П. Видеоряд: историческая семантика кино. СПб: Петрополис, 2009.

ОБРАЗ ДОМА В ПЬЕСАХ А. ЧЕХОВА («ВИШНЕВЫЙ САД») И В. ТЕТЕРИНА («ДОМ ПОД СНОС»)

Старцева И.В., Шаройко М.В.
Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия

В статье представлен сравнительный анализ образа дома в комедии А. Чехова и драме современного автора В. Тетерина. Акцентируется внимание на мотивах памяти о прошлом, потери и утраты, пространственно-временном модусе, деталях быта.

Ключевые слова: *А. Чехов, «Вишневый сад», В. Тетерин, «Дом под снос», образ дома, мотивный анализ, художественная деталь, современная драматургия.*

Ключевые коннотации образа дома, жилища в русской традиции связаны с целым комплексом мотивов, в той или иной мере и смысле реализуемых в литературном творчестве, в частности, в драматургии.

Для анализа выбраны пьесы, написанные с разницей в век, соответственно, можно говорить о чеховской традиции в творчестве В. Тетерина, о схожести смысловой наполненности рассматриваемого образа, а также и об авторской оригинальной его трактовке.

Дом в общекультурном восприятии – это не только материальный объект, он, с одной стороны, соотнесен с семьей, родственно связанными людьми, с другой – включен в онтологическую схему «макрокосм-микрокосм», где происходит «установление подобий между человеком, концепцией человеческой жизни и жилищем» [1, с. 141].

В пьесах прослеживается тесная, неразрывная связь между судьбами дома и его обитателей. Через душевное состояние действующих лиц, хронотоп, детали быта показан личный частный мир героев, семейная история со счастливыми и грустными событиями.

Так, например, для Ани из пьесы А. Чехова дом осуществляет связь с детством, наполняя ее сердце нежными моментами из прошлого: *«(Глядит в свою дверь, нежно).* Моя комната, мои окна, как будто не уезжала. Я дома!» [5]. Ее матери, Любови Андреевне, дом тоже напоминает о детстве: «Детская, милая моя, прекрасная комната... Я тут спала, когда была маленькой... *(Плачет).* И теперь я как маленькая...»; «*(Радостно, сквозь слезы.)* Детская!» [5], но одновременно ее держат трагические воспоминания – смерть сына.

Для Елены Степановны Ереминой – героини пьесы В. Тетерина – дом олицетворяет ее умершего, но до сих пор горячо любимого мужа. Оставшись одна в комнате, она говорит: «Помнишь, Коля, как мы с тобой строили этот дом? Мы тогда были молодыми, задорными, трудностей не боялись. Мужики сруб поставили, а всё остальное ты. У тебя же руки золотые были» [4].

Дополняют такую символику и детали. Героиня В. Тетерина несколько раз на протяжении пьесы садится на пол, гладит его руками, вспоминая, как они с мужем красили его, разглядывает фотографии, погружаясь в прошлую счастливую жизнь. Раневская в пьесе А. Чехова обращается к предметам, неразрывно связанным с домом: «Шкафчик мой родной… *(Целует шкаф).* Столик мой» [5].

Детали функционируют в тексте и как часть реального мира, и как эмблематический знак. «Звонок сломался. Муж умер, сын пропал, починить некому», – такой итог свой жизни подводит Елена, ставя в один ряд родных потерянных людей и бытовые детали и трудности, что опять же указывает на кровную связь дома с живущими и жившими в нем.

Таким образом, потеря дома – продажа или снос – становится равносильна утрате любимого человека, счастливого прошлого, памяти о семейной гармонии.

В пьесе А. Чехова представлено два поколения, которые уже не имеют духовной связи с домом, это лишь место воспоминаний, там хранится прошлое, с которым герои спешат покончить. Исследователь Б.И. Зингерман утверждает, что в «Вишневом саде», где настоящее тоже подрывается будущим, «усиливается воздействие на него со стороны прошлого. Гибель вишневого сада действующие лица воспринимают как возмездие за собственное легкомыслие и праздную привилегированную жизнь предков» [3, с. 28]. Здесь герои расстаются с домом и садом добровольно, хотя и с некоторой грустью. В конце пьесы Аня произносит: «Дом, в котором мы живем, давно уже не наш дом, и я уйду, даю вам слово», и она прощается с ним, как с прошлым: «Прощай, дом! Прощай, старая жизнь!» [5]. Любовь Андреевна поддается чувствам, как-бы пытается противостоять всему происходящему. Она больше, чем остальные, связана с прошлым: «Ведь я родилась здесь, здесь жили мои отец и мать, мой дед, я не понимаю своей жизни, и если уж так нужно продавать, то продавайте и меня вместе с садом...»; «Точно раньше я никогда не видела, какие в этом доме стены, какие потолки, и теперь я гляжу на них с жадностью, с такой нежной любовью...» [5], но в итоге Любовь Андреевну тянет будущее. Она прощается с садом, как со своей прошлой жизнью и молодостью: «О мой милый, мой нежный, прекрасный сад!.. Моя жизнь, моя молодость, счастье мое, прощай! Прощай!», а дом перед уходом называет семейным словом – дедушка: «Прощай, милый дом, старый дедушка» [5]. Прошлое, в ее понимании, должно впасть в спячку, исчезнуть и раствориться в зиме, а на смену ему придет будущее, словно весна. Надежда на любовь и счастливую жизнь в Париже примиряет ее с потерей.

Гаев тоже, как и Любовь Андреевна, переполнен чувствами перед уходом из прошлого: «Покидая этот дом навсегда, могу ли я удержаться, чтобы не высказать на прощанье те чувства, которые наполняют теперь все мое существо...» [5]. Подытоживают смерть дома как носителя прошлого Лопахин: «Вот и кончилась жизнь в этом доме...» [5] и Варя: «Да, жизнь в этом доме кончилась... больше уже не будет...» [5].

Такое отношение, по мнению Б.И. Зингерман, лишь зачатки преобразования образа уютного «дома» в образ разрушающегося, ненужного: «Вот почему, между прочим, поведение действующих лиц последней чеховской пьесы не поддается достаточно определенному толкованию и не вызывает к себе уверенно-однозначного отношения. Мы сочувствуем героям, теряющим свой Вишневый сад, и видим неотвратимость этой утраты. Нам импонирует детская беззаботность Раневской и Гаева по поводу надвигающегося на них беспощадного события, их эстетическое отношение к собственной судьбе – нежелание прибегнуть к пошлым и прозаическим средствам спасения – и досадна их никчемность, неспособность смотреть в лицо близкому будущему. И хотя событие, ломающее судьбу действующих лиц в «Вишневом саде», как принято у Чехова, уводится в тень и в большой степени обесценивается в своем значении, оно служит предвестием новой исторической эпохи, когда концепцию ровного будничного течения человеческой жизни придется сориентировать относительно вторгающегося в нее беспощадного событийного ряда» [3, с. 46].

Мотив утраты и потери в данном случае проигрывается как нечто необходимое, как этап, который вскоре завершится. И все герои в пьесе, вернувшись к исходной точке, вновь покинут родное место, но только в этот раз навсегда.

Иной представляется трактовка рассматриваемого образа и мотива в современной драматургии. С.Я. Гончарова-Грабовская в работе «Модус времени и пространства в русской драматургии рубежа XX–XXI вв.» утверждает, что «дом, как и мир, лишился опоры, симметрии, устойчивости, утратив понятие духовности. Этим обусловлено и трагическое мироощущение, свойственное времени. Подобная редукция дома означает разрушение духовного единства, общности, демонстрирует внутреннюю разобщенность и одиночество людей.

Уже в конце XX века все чаще изображается дом разрушающийся или разрушенный, в котором доживают, но не живут» [2].

Елена из пьесы «Дом под снос» по сути очень одинока, семьи как таковой уже нет: муж умер, сын уехал неизвестно куда вместе с деньгами, выплаченными государством, а сам дом определен под снос. Она категорически не соглашается выселяться из родного жилища, хотя по ходу пьесы ей дается возможность найти пропавшего сына или обрести новую жизнь с давним другом семьи Валерием Селезневым, который любит ее всю свою жизнь.

В. Тетерин вводит интересную деталь: Валерий может свободно заходить в дом Елены, у него есть ключи (автор несколько раз в тексте об этом упоминает). Это емкий символ особого статуса героя. Он может открыть дом во внешний мир, впустить в него чужого, и в то же время закрыть, защитить тем самым его обитателей (в чеховской пьесе связка ключей находится у Вари). Валерий выполняет охранительную функцию по отношению к героине, он поддерживает ее, успокаивает, зовет жить к себе.

Елена считает, что с разрушением дома закончится все: «А теперь – теперь это все под снос. Ну как это можно? *(Оглядывается.)* Это ведь считай как мою жизнь всю под снос» [4]. Поэтому она до последнего пытается его отстоять: «Я этим сволочам свой дом не отдам» [4]. Дом для Елены, в отличие от Раневской, является не местом временного пребывания, а целой жизнью, с которой невозможно расстаться.

И в комедии А. Чехова, и в драме В. Тетерина дом становится границей между несколькими пространственно-временными модусами. В частности, вид из окна проецирует прошлое. Раневская наблюдает через него старый умирающий сад и покойную мать. Елена с тоской вспоминает, глядя на улицу, соседей, умерших и разъехавшихся, и их пустые дома, которые год как снесли.

Настоящая жизнь как прежде уже в силу внешних обстоятельств невозможна, а будущее, выход в чужое незнакомое пространство, пугает. Герои А. Чехова готовы к этому, а в драме В. Тетерина дом необходимо уничтожить. Ощущение жизненной катастрофы усугубляется в сознании Елены сообщением о гибели Валерия, с которым она все-таки соглашается жить. Героиня в отчаянии решается на крайние меры – предать огню и дом, и себя. Она прощается с ним, как с человеком, объясняет, что это единственный способ вновь соединиться с прошлым: «Прости меня мой дом, что я тебя сама... Увидимся скоро со всеми вами. Снова будем все вместе. Как раньше было...» [4].

Если у А. Чехова тема утрат и расставаний сращивается с темой обретения, то у В. Тетерина драматичность финала усугубляется его неоднозначностью, открытостью: Елену выносит из огня погибший Валерий, который обещал ее никогда не бросать.

Таким образом, и в комедии А. Чехова, и в драме В. Тетерина образ дома, с одной стороны, сохраняет значение семьи, родственных связей и счастливых воспоминаний, а с другой – связан с мотивом потери и утраты. Но если в «Вишневом саде» у героев есть надежда на новую счастливую жизнь, то у Елены Степановны Ереминой такая перспектива зыбка и неоднозначна, можно говорить только об освобождении ее души от власти воспоминаний, связанных с домом.

Литература

1. Байбурин А.К. Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. М.: Языки славянской культуры, 2005. 224 с.
2. Гончарова-Грабовская С.Я. Модус времени и пространства в русской драматургии рубежа XX–XXI вв. // Русская литература: история и современность. София: Нерон-Пресс, 2007. Т. 7. С. 114–122.
3. Зингерман Б.И. Театр Чехова и его мировое значение. М.: Наука, 1988.
4. Тетерин В. Дом под снос. URL: http://samlib.ru/t/teterin_w/dom.shtml (дата обращения: 05.05.2020).
5. Чехов А.П. Вишневый сад. URL: https://ilibrary.ru/text/472/p.4/index.html (дата обращения: 05.05.2020).

«СОЛОВЕЙ» Г.Х. АНДЕРСЕНА И И. СТРАВИНСКОГО: ГЕРОИ СКАЗКИ В МУЗЫКАЛЬНОЙ ИНОФОРМЕ

Титенок Т.В.
Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия
Инь Лу
Циндаоский научно-технический университет
Циндао, Китай

Вопрос о взаимодействии нескольких видов искусств является одним из самых сложных и важных в истории культуры. В статье анализируются трансформации словесного и музыкального образа, их истоки и тенденции, в контексте национального колорита Китая. В связи с этим ставится вопрос соотношения слова и звука, пластического и поэтического в искусстве XX в., а также анализируются процессы визуализации телесно овеществленного мира на театральной сцене. В рамках работы был использован метод компаративного анализа, позволяющий сопоставлять единовременные и разновременные явления и выявлять логику их трансформации.

Ключевые слова*: И. Стравинский, Г.-Х. Андерсен, «Соловей», сказка, опера, диалог искусств, синтез литературы и музыки национальный колорит.*

Театр является одним из источников знаний, вдохновения, развития личности. Произведения искусства помогают преодолеть разрыв между обыденной жизнью и миром мечты, тем самым помогают усваивать зрителям определенные моральные максимы. Более того, погружаясь в действо, личность перестает себя осознавать в роли зрителя, он тот же участник, только функция его иная – воспринимать сигналы, посланные со сцены. Одними из самых демократических сценических представлений являются те, чью основу составили фольклорные произведения. Мы рассмотрим творение, являющимся синтезом двух видов искусства: литературы (сказки) и музыки (оперы). Музыкальная «оперная» версия помогает искушенному читателю / зрителю заново посмотреть на сказку, найти в оригинальной интерпретации новые смыслы.

Опера состоит из трёх актов. Первый акт был написан в 1908 г. в соавторстве со Степаном Степановичем Митусовым. Это была первая опера, созданная Игорем Федоровичем Стравинским. Поскольку поступили другие заказы, работа над оперой отодвинулась на продолжительный срок. Разумеется, стиль композитора изменился за этот период, поэтому не

вызывает удивления тот факт, что музыка последующих актов серьезно отличается от первого, неоконченного. Собственные эксперименты Стравинского с «псевдокитайской гаммой», как он ее называл, развернулись в «Соловье» во всем блеске позже, уже после парижских опытов [2]. Представление ритмизировано, ни одно действие не остается «незамеченным» в мелодии. Сказка, служащая источником для либретто оперы Стравинского, написана Гансом Христианом Андерсеном в координатах романтизма и по мере повествования затрагивает жизненно необходимые вопросы: о соотношении добра и зла, истинном и механическом (ложном) искусстве, касается темы двойников и взаимопроникновения жизни и смерти. Представим краткий абрис содержания сказки.

В Китае живет император, у него есть прекрасный дворец и не менее красивый сад. За садом простирался дремучий лес, а за лесом – синее море. В этом лесу жил соловей, чье пение заставляло рыбака забывать тяготы своей жизни. В одной из книг о достопримечательностях Китая упоминалась эта птица, так император узнал о существовании соловья. Разумеется, он попросил показать птицу. Птица радовала слух императора до тех пор, пока ему не привезли другого соловья, искусственного. Властелин решил прогнать настоящую птицу. Через некоторое время игрушка сломалась, потом – заболел и сам император. Смерть уже пришла к нему и хочет забрать. Последнее желание владыки – услышать пение живого соловья, и птица тут же возникает и спасает от Смерти. В конце истории соловей просит оставить его «инкогнито», взамен же обещает рассказывать «обо всем большом мире» [1].

Сказка Андерсена имеет кольцевую композицию: история начинается с четкого определения места и действующих лиц: «Ты, верно, знаешь, что в Китае все жители китайцы и сам император китаец» и прерывается на том, что «…вошли придворные, они собрались поглядеть на умершего императора…» [1], а император был жив и здоров, как в начале истории. Прием обманутого ожидания – не редкий в сказочных историях: он «отвечает» за динамику событий и напряжение читательского внимания. Таким образом, «запускается» цикл жизни заново. Читатель узнает о том, что соловей живет в дремучем лесу. Его пение пленяло и успокаивало рыбака: «…бедный рыбак, слушая его песни, забывал о своем неводе.

– Ах, как хорошо, – говорил он, вздыхая, но потом снова принимался за свое дело и не думал о лесном певце до следующей ночи. А когда наступала следующая ночь, он опять, как зачарованный, слушал соловья и снова повторял то же самое: – Ах, как хорошо, как хорошо!» [1]. Так прослеживается цикличность времени – раз в сутки рыбак «возрождается» от своих тягот, как император в конце сказки.

На сцене история начинается по-иному. Во-первых, основные события происходят не на сцене, а в оркестровой яме. Музыканты, соответственно, играют на сцене. Оркестровая яма наполнена водой. Первый, кого мы видим на сцене, – актер, играющий рыбака и одновременно являющийся рассказчиком истории. Стоит отметить тот факт, что актер на сцене выступает с куклой – то есть действие происходит внутри кукольного театра, что говорит об определенной условности действий персонажей. Затрагивая историю китайского театра, отметим, что кукольный театр является одним из самых древних и востребованных по сей день. Более того, французская постановка следует за китайскими традициями еще тщательнее: сами актеры и их куклы находятся на водной поверхности.

В сказке Андерсена нет и намека на кукольный театр. Более того, рыбак в сказке не является лицом, рассказывающим историю о соловье и императоре. В опере же он является связующим «компонентом», медиатором, между этими персонажами.

Далее появляется соловей, роль которого исполняет сопрано. По задумке постановщиков во время пения визуализируется образ соловья в полной мере: это сама актриса в костюме, имитирующем оперение птицы, и реквизит, представляющий настоящую птицу. Движения рук и предмета помогают зрителю и слушателю погрузиться в состояние полета,

ощутить полную свободу и красоту мгновенья. Китайская сценическая традиция в плане пластики идеально подходит для этой цели, поскольку руки являются важнейшим атрибутом для игры вообще − китайский театр в полной мере можно назвать театром жеста.

Далее внимание зрителя концентрируется на кукольном представлении. Кухарочка рассказывает путникам (первый министр, придворный бонза) о соловье. В сказке к соловью ведет девочка, которой первый министр пообещал, что назначит ее шестой придворной судомойкой. На сцене – это уже судомойка. Сокращение истории характерно для данной постановки, потому что повествование, как и музыкальное сопровождение, четко ритмизировано. Путники путают мычание коровы и кваканье лягушек с пением птицы. Только с третьей попытки они понимают, что есть соловей, и просят его спеть для императора. Вновь появляется рыбак. Возникают утки, проплывающие мимо. Потом опять повествование возвращается к кухарочке, которая рассказывает о птице. Из воды возникает дракон, далее – птица с золотыми яйцами: они являются предзнаменованием появления императора, сначала – кукольного. Появляется лодка с японскими господами вместе с механической птицей. «"Игра искусственного соловья" – блестящий оркестровый номер, использующий богатство инструментальных возможностей и тембров» [4]. Этот номер исполняет оркестр, а не живой исполнитель. Этот прием репрезентирует образ *искусственного искусства.* Далее – изгнание живого соловья, снова море, рыбак (покои императора выполнены в серо-бело-голубых цветах). Возникает скелет – Смерть и шесть «дев», одетых в белые одежды. Соловей спасает императора. Наступает утро. Опера оканчивается появлением рыбака.

Таким образом, кольцевая композиция также организует оперное действие, только внимание акцентируется не на собственно истории императора и соловья, а на наблюдателе – рыбаке. Рассматривается сказочный сюжет с позиции второстепенного персонажа, то есть с позиции *некоего зрителя, перед которым разворачивается событие.* Этот прием в большей степени позволяет слушателю/зрителю глубоко погрузиться в сценическое действо. Пение рыбака завораживает своей красотой и интимностью. В либретто образы рыбака и соловья «несут отчетливые следы влияний китайской пейзажной лирики. Такие образы-символы, как «бледный серп луны», лепестки цветущей сливы, лодка на глади тихих вод, фигура одинокого рыбака, внимающего природе, чрезвычайно показательны для традиционной китайской поэзии «садов и полей», «гор и вод» или для «песен соленой воды», культивировавшихся «поколением лодочников» – обитателей Кантона» [2], традиционные атрибуты китайского пейзажа также нашли свое отражение в постановке. Основные из них – море (вода), дерево, фигура созерцателя (мудреца). Китайский литературовед Лянь Сэнь считает, что «для воды как природного объекта наиболее важно то, что она принадлежит к «полным жизни существам», то есть находится в нескончаемом движении… Чуть ли не всё разнообразие оттенков облика воды – глубинный покой, мягкость, безбрежность, круговорот, струйность, волнение, стремление вдаль, падение водопадами» – присутствует в китайской классической живописи» [3]. На первом месте среди растительных символов в китайской живописи находится дерево. Одиноко стоящее на вершине или на краю скалы, на берегу водоема, оно прежде всего символизирует мировое древо (Нефритовое дерево жизни и бессмертия)» [3]. Особое место занимает образ наблюдателя, в нашем случае – рыбака (как известно, «рыбак тоже указует на один из древнейших образов даосского мудреца» [3]. Каждый атрибут помогает не только раскрыть смысл сказки, но и дополнить его богатством ассоциаций собственной символики.

Анализ литературного и музыкального способа представления истории о соловье и императоре обнаруживает, что каждый из них привносит новые смысловые обертоны в сюжет, образы и настроение сказки. В их совокупности театр ощущается как многообразный мир, наполненный как поэзией, так и музыкой. Такое изображение *жизни* обогащает внутренний

мир зрителя, поскольку синтез искусств, органичное соединение литературы, музыки и театрального действа в художественное целое эстетически организует материальную и духовную среду бытия человека. Понятие «синтез искусств» подразумевает создание качественно нового художественного явления, не сводимого к сумме составляющих его компонентов. Их идейно-мировоззренческое, образное и композиционное единство, общность участия в художественной организации пространства и времени избранного сюжета, согласованность масштабов, пропорций, ритма порождают в искусстве качества, способные активизировать его восприятие, сообщать ему многоплановость, многогранность развития идеи, оказывать на человека многостороннее эмоционально насыщенное воздействие, обращаясь ко всей полноте его чувств. Этим определяются большие социально-воспитательные возможности диалога словесности, музыки и театра.

Литература

1. Андерсен Г.Х. Соловей. URL: https://lukoshko.net/story/solovey.htm (дата обращения: 14.04.2020).
2. Брагинская Н.А. «Соловей» Стравинского – Андерсена: между Востоком и Западом. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/solovey-stravinskogo-andersena-mezhdu-vostokom-i-zapadom/viewer (дата обращения: 14.04.2020).
3. Медкова Е. Символика китайского пейзажа. URL: https://art.1sept.ru/article.php?ID=200901504 (дата обращения: 17.04.2020).
4. Опера «Соловей». URL: https://www.belcanto.ru/solovey.html (дата обращения: 15.04.2020).

МОРТАЛЬНЫЕ МОТИВЫ В РОМАНЕ ГАЙТО ГАЗДАНОВА «ПРИЗРАК АЛЕКСАНДРА ВОЛЬФА» (лексико-семантический аспект)

Федотова Е.А., Рягузова Л.Н.
Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия

Статья посвящена анализу реализации мортальных мотивов в романе Гайто Газданова «Призрак Александра Вольфа» в структурно-семантическом и концептуальном аспектах. Выделены коннотации и лексические эквиваленты концепта «личной смерти».

Ключевые слова: *Гайто Газданов, «Призрак Александра Вольфа», мортальные мотивы, концепт «личная смерть», абсурдная смерть.*

Читателей романа Гайто Газданова «Призрак Александра Вольфа» привлекает двойственная концепция романа-сценария. «Жизнь против смерти» – тема романа. Герой, уверенный в том, что двадцать лет назад он убил человека, встречается со своей мнимой жертвой, ее призраком. Детективный сюжет, искусная зеркальная композиция, мифопоэтика и экзистенциальная проблематика романа не обойдены вниманием исследователей. Обращает на себя внимание и танатологический дискурс. Мотив смерти упоминается в тексте шестьдесят шесть раз, если мы будем подсчитывать различные его лексические вариации и коннотации, где помимо привычных нам односложных существительных и глаголов (*смерть, умер, убийца, гибель*) встречаются и ценные, иллюстрирующие индивидуальное, личностное восприятие смерти Газдановым. Для его героев смерть – это «*отъезд в далекое пу-*

тешествие, из которого, может быть, нет возврата», «*мгновенный перерыв в истории мира*», «резкое *прекращение ритма*» или, напротив, «*постепенное охлаждение*». Это может быть «*осуществление мечты*», которое и несло в себе смерть. В любом случае у каждого она своя.

«Каждому человеку свойственна, конечно, его *собственная, личная смерть*», – знаменательные слова героя-призрака Александра Вольфа [Курсив наш. – Е.Ф., Л.Р.]. Задача данной статьи – опыт типологизации и классификации мортальных мотивов в романе, в частности текстологического описания концепта «личной смерти».

Концепт реальной (не метафизической) смерти воплощается в гибели эпизодических персонажей. Об их смерти сообщает один из главных героев, как правило, погружаясь в воспоминания. В данном случае описание всегда конкретно, лишено метафоричности; у нас не остается сомнений в реалистичности произошедшего. Вот как мы узнаем о смерти мужа Елены Николаевны: «Она сказала, что ее фамилия Амстронг, что у нее недавно умер муж, что она живет в Париже одна <…> Она получила телеграмму о его скоропостижной смерти, находясь в Лондоне» [1, с. 59]. Несобственно-прямая речь напоминает поток сознания, телеграфный стиль: рубленые фразы накладываются друг на друга, они лишены эмоций. «Это было в Крыму. Офицеров был убит» [1, с. 35] – слова Вознесенского о левом революционере, под командованием которого они воевали вместе с Вольфом. Это сдержанная констатация факта, не более (в стиле военного извещения).

По-особенному умирает Курчавый Пьеро, уже не эпизодический, внесюжетный, а второстепенный персонаж, которому Газданов дает слово, а читатель успевает полюбить его как образ «положительного убийцы», располагающего к себе и даже вызывающего некоторое сочувствие. Здесь тоже нет метафоричности в описании, но присутствует резкая физиологическая подробность в деталях. Сокращается дистанция между рассказчиком и героем (жертвой), явно отсутствует равнодушие: «Он лежал буквально в луже крови, я никогда не думал, что у человека столько крови <…> Что-то булькало не то в горле, не то в легких Пьеро <…> Пьеро дернулся в последний раз и умер» [1, с. 159]. Натуралистичность проявляется более наглядно, благодаря нескольким лексическим приемам: конкретное и точное указание на завершенность действия (*убит* / *умер*), отсутствие метафор, физиологичность описания, невозможность иного развития событий (сравним: в рассказе Вознесенского после слов о гибели Офицерова идет повествование о возлюбленной – Марине, заканчивающееся словами: «Мы так и не узнали, что с ней случилось <…> и куда она пропала» [1, с. 36] (в этой ситуации неопределенности нельзя однозначно утверждать, что девушка погибла).

Неразрывно связана с «реальной» смертью *абсурдная смерть*. Прием абсурдизации и гротескного выражения концепта «смерти» встречается на протяжении всего романа. Прежде всего – в «ситуации вынужденной, внезапной смерти» [3, с. 145]. Вспомним, что в сборнике «I'll Come Tomorrow», автором которого был повзрослевший Александр Вольф, помимо колючего «Случая в степи» были еще два рассказа: «Я приду завтра» и «Золотые рыбки». В последнем происходит диалог между мужчиной и женщиной, фоном для которого служат музыка и смерть: «Горничная забыла снять небольшой аквариум с центрального отопления, рыбки выскакивали из очень нагревшейся воды и бились на ковре, умирая» [1, с. 18]. Абсурд – это всегда связь с экзистенциальным вопросом о том, что есть смерть. Александр Вольф скажет: «Жизнь чем-то похожа на путешествие в поезде <…> эта кажущаяся безопасность <…> И потом, в одну неожиданную секунду, – рухнувший мост <…> и то самое прекращение ритма, которое мы называем смертью» [1, с. 129]. Интересно, что здесь можно провести литературную параллель с рассказами Франца Кафки «Мост» и «Железнодорожные пассажиры». Сравним два отрывка из данных текстов: «Я был холодным и твердым, я был мостом <…> Я рухнул и уже был изодран и проткнут заостренными голышами,

которые всегда так приветливо глядели на меня из бурлящей воды» [2, с. 156] и «Если поглядеть на нас просто, по-житейски, мы находимся в положении пассажиров, попавших в крушение в длинном железнодорожном туннеле» [2, с. 159].

Экзистенциальные мотивы жизни и смерти получают наивысшее (кульминационное) развитие в сцене самоубийства. Абсурдна смерть молодой учительницы, эпизод из прошлого, внезапно возникший в сознании героя: «Когда я проходил по длинному гимназическому коридору, товарищи, которых я встретил, сказали мне, что час тому назад одна из наших учительниц, молодая женщина двадцати четырех лет, покончила с собой» [1, с. 139]. Мы не узнаем причин данного поступка, но на абсурдность указывает не только сам мотив самоубийства, но и текст, предшествующий воспоминанию: «Я вынул папиросу и зажег спичку, которая вспыхнула и моментально погасла, оставив после себя запах недогоревшего фосфора» [1, с. 139]. После этого идут строки о самоубийстве, и только затем: «зажег спичку – и вот тогда, как теперь, она сразу потухла, и я почувствовал тот же самый запах» [1, с. 139]. Вспышка и моментальное исчезновение – явная параллель со смертью в столь раннем возрасте, когда жизнь обрывается, так и не начавшись. К тому же типу относится самоубийство жены издателя (читатель сам догадывается, кем была эта женщина, после соотнесения резких слов издателя в адрес Александра Вольфа, подробного рассказа Елены Николаевны о героине, изменившей мужу и фразы Вольфа, обращенной в адрес издателя: «Он считал меня виновником одной очень трагической истории, которую он пережил» [1, с. 130]), описанное в духе любовного романа. «Она отравилась, оставив мужу подробное письмо, в котором рассказывала историю своего романа и объясняла, что лишает себя жизни, так как этот человек не хочет больше с ней жить» [1, с. 107]. Источником абсурдной смерти, как правило, служат события экзистенциального масштаба, в романе Газданова это гражданская война. Абсурдна жизнь, связанная в свою очередь с уничтожением, потерей прежних ориентиров и своеобразным бесплодным перерождением личности героя, ставшим призраком.

Александр Вольф, выживший после смерти, стал носителем ее идеи. В статье «Литературный призрак Гайто Газданова» Ольга Орлова, работая с архивами писателя, обнаруживает, что в черновых вариантах романа Вольф носил имя Аристид: «Греческий аффикс "ид" в имени героя свидетельствует о том, что перед нами носитель качеств Аристея, который в свою очередь известен в мировой литературе из греческой мифологии как герой, преследовавший Эвридику» [4, с. 46]. Точно так же Вольф преследует рассказчика, напоминая ему о «совершенном убийстве», словно черная метка: «Воспоминание о нем неизменно связывалось с представлением об убийстве, тем более трагическим, что от него нельзя было уйти, так как эта идея была облечена в форму двойной неизбежности: нести с собой смерть или идти ей навстречу <…> ничем другим нельзя было остановить то слепое движение, которое олицетворял собой Александр Вольф» [1, с. 137]. Смерть как идея ее носителя, вестника имеет свой облик, вид призрака из прошлого: «У него была очень белая кожа и неподвижные серые глаза» [1, с. 116]. Он и есть «живой труп», чей взгляд проясняется только при разговоре о смерти, антропологическое воплощение ее самой: «Это было трудно определимое выражение, нечто похожее на мертвую значительность, – выражение, казавшееся совершенно невероятным на лице живого человека» [1, с. 118]. В «Случае в степи» Вольф напишет: «Я бы дорого дал за возможность узнать, где, когда и как они оба встретили смерть и пригодился ли еще этому мальчику его револьвер, чтобы выстрелить в ее призрак» [1, с. 21]. Повзрослевший мальчик вырастет и все-таки выстрелит, логически замкнув эту цепь длинною в смерть, Вольф погибнет от той пули, что должна была

найти его еще двадцать лет назад.

Александр Вольф примеряет на себя еще одно обличие смерти: мистическое, библейское. «Мой апокалипсический конь не успел довезти меня до самой смерти», «он был настолько хорош, что мне хотелось бы его сравнить с одним из тех коней, о которых говорится в Апокалипсисе», «ваш рассказ начинается с упоминания о белом жеребце апокалипсической красоты, на котором герой ехал навстречу смерти» – на протяжении всего романа будет прослеживаться открытая параллель с всадниками Апокалипсиса и мотивом смерти как абсолютного начала. «И я взглянул, и вот, конь бледный, и на нем всадник, которому имя "смерть"; и ад следовал за ним». Анализируя встречу с Вольфом, рассказчик в своих рассуждениях придет к мысли, что «но он не мог не знать эту безличную притягательность убийства <…> с которой началась история мира – в тот день, когда Каин убил своего брата» [1, с. 136], следовательно, для героя в начале всего – смерть.

Последний вычленяемый нами вид смерти – это ее карнавальное воплощение. Рассказчик посещает финал чемпионата мира по боксу, чтобы написать отчет для газет. Бой на ринге можно рассматривать как метаморфозу смерти. Казалось, что изначально исход боя предрешен, на ринге – знаменитый француз Эмиль Дюбуа против новичка-американца Фреда Джонсона, на последнего никто не ставит, все ждут зрелищной расправы. Вначале так и происходит – Дюбуа атакует, а Джонсон пытается закрыться, зрители кричат: «Это не матч, это убийство!» [1, с. 55]. Но постепенно француз устает, а американец держит все тот же ровный темп, выжидая. И с пятого раунда матч принимает совершенно другой характер, противники меняются местами, Джонсон бьет, оглушает, загоняя француза в угол. В какой-то момент рассказчик слышит от Джонсона: «but he's dead» [1, с. 58], и в конце шестого раунда Дюбуа уносят с ринга в бессознательном состоянии. Сама форма ринга, замкнутое пространство и движения боксеров напоминают ритуальный танец смерти. Побеждает тот, кто умнее и быстрее, физическая сила парадоксальным образом проигрывает логике.

Таким образом, можно говорить о том, что концепт смерти и его эквиваленты в романе Газданова реализуются с помощью различных лексических воплощений. Многообразие форм позволяет расширить текстовое пространство, указать на новые уровни прочтения (как реального, так и символического, притчевого). Читатель и сам словно играет со смертью, преследуя призрак Александра Вольфа и постепенно разматывая сюжетные нити, соединяет их в единую картину. Смертью роман начался, смерть его и завершила, пройдя запутанный путь через весь текст. Пуля нашла первоначального адресата, и на последней странице на нас смотрят мертвые глаза Александра Вольфа. Структурная функция мортального дискурса выражается многогранно в сюжете, композиции, образной системе и стиле романа.

Литература

1. Газданов Г. Возвращение Будды: Призрак Александра Вольфа; Панихида; Письма Иванова; Нищий: романы, рассказы. М.: Время, 2018.
2. Кафка Ф. Превращение: рассказы, афоризмы. М.: Азбука, 2015.
3. Красильников Р.Л. Танатологические мотивы в художественной литературе (Введение в литературоведческую танатологию). М.: Языки славянской культуры, 2015.
4. Орлова О. Литературный призрак Гайто Газданова // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература (реферативный журнал). Сер. 7. Литературоведение. М.: ИНИОН РАН, 1999. № 3. С. 45–47.

БИОГРАФИЯ ПОЭТА КАК ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЕКТ И САМОПРЕЗЕНТАЦИЯ: МАЯКОВСКИЙ ВЛАДИМИРА ТУЧКОВА И МАЯКОВСКИЙ МАКСИМА КАНТОРА В УЧЕБНИКЕ «ЛИТЕРАТУРНАЯ МАТРИЦА»

Федотова Е.А., Сомова Е.В.
Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия

В статье предпринята попытка сопоставительного анализа двух статей «альтернативного» учебника «Литературная матрица», посвященных жизни и творчеству Владимира Маяковского, с целью проследить специфику личностного восприятия критиками фигуры поэта и обосновать вывод о том, что контрастное сходство их позиций определяется как собственными мировоззренческо-эстетическими установками критиков и задачами данного литературного проекта, так и общими тенденциями восприятия классики современной литературой.

Ключевые слова: *Маяковский, биография, «Литературная матрица», М. Кантор, В. Тучков, творческое прочтение классиков, дискуссионность, интерпретатор, самопрезентация.*

Биография среднестатистического гражданина – набор жизненных фактов, выстроенных в хронологической последовательности, чистый функционал. Биография писателя – жизне*описание*, в котором события жизненные и творческие сплетаются, «аккомпанируя» друг другу. Написанная другим писателем (критиком, журналистом, словом, человеком творческим), она подчас превращается в самопрезентацию в рамках литературного проекта.

Подобным (и, как модно сейчас говорить, «амбициозным») проектом стала «Литературная матрица. Учебник, написанный писателями». Вышедший в 2010 г., он был задуман составителями В. Левенталем, С. Друговейко-Должанской и П. Крусановым как «альтернативный» учебник литературы, имеющий двойную задачу – неформальное творческое прочтение классиков и их произведений, входящих в школьную программу, и самопрезентация современных писателей, что, по мнению составителей, должно представить «современное состояние русской литературы во всем ее разнообразии как эстетическом, так и идейном» [3, с. 14].

Несмотря, однако, на заявление составителей о своих «стараниях», чтобы «сборная авторов» отражала не их личные пристрастия, эта «сборная» была составлена по преимуществу из представителей либерального крыла современной литературной «тусовки». Среди них – журналист, поэт, прозаик, эссеист Владимир Яковлевич Тучков и художник, публицист, писатель Максим Карлович Кантор, давшие в сборник две не просто разные, но подчеркнуто противоположные друг другу статьи о Маяковском. В самом их соположении ясно просматривается замысел проекта – установка на дискуссионность, на толерантность к чужому мнению, свободу слова и выбора. И наличие «общего врага»: «официоза» научного и педагогического, персонификацией которых становится безликая, как правило, толпа «литературоведов», с трудами которых авторы сборника «в большинстве своем незнакомы», и несчастная, замордованная всеми в последние десятилетия «Марьиванна».

Статья В. Тучкова «Бунт на корабле русской поэзии» представляет собой краткую биографию поэта в, так сказать, «лайт-варианте»: немногочисленные и известные любому школьнику факты жизни и творчества Маяковского перемежаются, а то и перемешиваются друг с другом (Грузия – Москва – Бутырка – «Пощечина…» – Гастроли – «А вы могли бы…» – «Облако в штанах» – «Лиличка» – «Юбилейное» – «Прозаседавшиеся» – Самоубийство).

Статья М. Кантора «Апостол революции В.В. Маяковский» на биографические факты не опирается, представляя собой, скорее, эссеистическое «слово о поэте», публичное высказывание о его творческой личности, роли, пути. Цитирование текстов Маяковского у него минимальное, иногда – недостаточное, тогда как Тучков приводит произведения поэта целиком, совмещая, как в школьном учебнике, критическую статью с хрестоматией, видимо, в расчете, что школьник или «широкий читатель», давно и с удовольствием выкинувший из головы школьную программу по литературе, хотя бы здесь прочтет поэтический текст. Разнится и сама манера цитирования. В. Тучков кидает строчки Маяковского в глаза читателю, та самая «лесенка» рубит страницу, никаких рваных обрезков строк, стремление сохранить красоту, звучание, форму. М. Кантор цитаты крошит слэшами, связывая обрывки между собой, заваливая их косточками домино друг на друга, дескать, целиком Маяковского вы и без меня прочтете. Блоки его прозаического повествования, не прореженные ступенчатыми поэтическими вставками, монолитны.

Зато у Тучкова минимален (а то и недостаточен) культурно-исторический фон, у Кантора же он обширно-эклектичен:

– Шекспир, Лорка, Рембо, Эзра Паунд, Л. Толстой, Данте, Бернс, Есенин, Булгаков;

– Пикассо, Ван Донген, Сутин, Жорж Руо, Павел Филонов, Наталья Гончарова, Сальвадор Дали, Стенли Спенсер, Эмиль Нольде, Макс Бекман.

– Ромео и Джульетта, Абеляр и Элоиза, Манилов, Шариков…

Преобладание имен художников в этом списке объясняется тем, что М. Кантор сам профессиональный художник, и они уместны в разговоре о Маяковском, профессиональном и талантливом авангардном художнике. Хорош, например, пассаж о стихотворении «А всё-таки»: «Когда Маяковский пишет умопомрачительную тираду “меня одного сквозь горящие здания проститутки, как святыню, на руках понесут”, то представляешь себе отнюдь не персонажей Хитрова рынка, совсем не реальных московских проституток – <…> нет, для такой театральной постановки нужны девушки кисти Ван Донгена: большеглазые, красногубые, а за ними – тревожное зарево» [4, с. 180]. Подобные зрительно-живописные ассоциации в стихах любили и сами футуристы (вспомним, например, Хлебникова: «Малявина красавицы в венке цветов Коровина поймали небо-птицу» [8, с. 82]. К сожалению, «встраивание» Маяковского в ассоциативные ряды поэтов и художников, как правило, сводится у Кантора к обобщениям типа: «Так в те годы пишут все “салонные” поэты» [4, с. 182]; «они все тогда были апостолами» [4, с. 175]; «Маяковский не сказал ничего нового по сравнению с…» (другими авангардистами) [4, с. 173].

Разнится архитектоника статей. Кантор разбивает текст нумерацией. Однако она реализует не хронологический принцип. Это своего рода зеркальный шестигранник, каждая из сторон которого преломляет автора по-своему: Маяковский и – любовь, Маяковский и – Бог, Маяковский и – одиночество. Тучков предпочитает красивые завитки названий разделителей, броские и запоминающиеся, будто «добирая» ими оригинальности и интриги своего повествования, содержательно достаточно банального («Скандальный гастролер», «Попытка молитвы», «Забрикованный», «Игра в карты с дьяволом»).

Главные же принципиальные отличия – и одновременно сходство – статей Тучкова и Кантора: исходные концептуальные тезисы, доказательством коих они и являются.

Говоря о раннем творчестве поэта, Тучков утверждает: «Впоследствии, когда забронзовевший Маяковский, наделенный всяческими мандатами и полномочиями, обласканный властью, беспрерывно гнал стихотворение за стихотворением, словно ударник литературного труда, – ему не удалось даже приблизиться к созданным в тот ранний период шедеврам» [4, с. 150]. Будто отвечая на этот пассаж, Кантор пишет: «Стараниями коллег сло-

жилась легенда о том, что ранний Маяковский – поэт хороший («трагический»), а поздний – плохой. *На самом деле* [курсив наш – Е.С., Е.Ф.] всё обстоит прямо наоборот» [4, с. 147].

Подобная поляризация мнений о Маяковском отнюдь не нова и почти неизбежна в отношении к поэту, личность и судьбу которого невозможно рассматривать вне контекста Революции и Советской власти, однако в данном случае проблема в том, что обоими авторами их мнение высказывается безапелляционно, подается как истина в последней инстанции. Недостает хотя бы самоиронии, с которой, например, Пушкин в «Руслане и Людмиле» уличал во «лжи прелестной» Жуковского («Двенадцать спящих дев») и самоиронично заключал: «Но правду возвещу ли я?» [6, т. 1, с. 113]. С которой, например, Булгаков (о нем, кстати, тоже написал главу «Литературной матрицы» М. Кантор) опровергал в «Мастере и Маргарите» противоречивые сводки с описанием Воланда: «Приходится признать, что ни одна из этих сводок никуда не годится…» [1, с. 265]. Тем более, что у Булгакова эта ироническая безапелляционность работает на художественный замысел, транслируя идею миссии Творца, способного прозреть истину и обязанного донести её людям, у авторов же «Литературной матрицы» она связана с задачами проекта и личными установками его авторов на оппозиционность и свободу суждений, подаваемых как «новое слово», «новый взгляд» на русских классиков; уверенно присвоенное самим себе право судить, причем судить свысока.

При этом они не утруждают себя обоснованием своих суждений. Так, Тучков начинает статью с утверждения, что, живи Маяковский сегодня, он был бы антиглобалистом (несколько спорное утверждение о поэте, мечтавшем, «чтобы в мире / без Россий, / без Латвий / жить единым / человечьим общежитьем» [5, т. 2, с. 392]). Кантор, например, походя роняет снисходительно, что Маяковский пишет «красочную пошлятину, в духе холстов Беклана или декламаций раннего Мандельштама» (Имеется в виду строчка «на стекла вечности уже легло мое дыхание, мое тепло» (!)). Невыносимо коробит при этом стиль, намеренно «раскованный» (развязный!), иронично-насмешливый: «В Москве булки на деревьях не росли», «гламурная тусовка начала XX века» (Тучков) [4, с. 149]; «Казалось бы, всякий поэт может увлечься чем-нибудь этаким, ярким, но не вполне хорошим – вот и Блок, например, оскоромился», «Ляпнуть можно – а толк какой?», «Руками в недоумении разведешь» (Кантор) [4, с. 180]. Казалось бы, подобный тон допустим и даже уместен по отношению к поэтам-футуристам, не церемонившимся ни с классиками, ни с современниками, и всё же это разные ниши и – да! – разные права. Отсутствие этических рамок у исследователя не может быть оправдано тем, что «хамство поэтическим натурам вообще свойственно и самодовольство присуще» (Кантор) [4, с. 190]. Его уподобление мечтаний и пророчеств Маяковского пошлым проектам Манилова и высказываниям Шарикова, пафоса поэта пафосу стихотворной драмы о Христе Йозефа Геббельса – за гранью.

Самое слабое место обеих статей – анализ поэтических текстов. У Тучкова он, как правило, сводится к школярскому выписыванию из стихотворений выразительных средств либо к «экспериментальному» пересказу, призванному доказать, что «Прозаседавшиеся» – не более чем зарифмованный фельетон, и сама возможность изложить его сюжет прозаически свидетельствует о том, что это *не поэзия*. Сам же пересказ «Прозаседавшихся» Тучков резюмирует фразой: «Типа смешно». Не смешно и не ново! В свое время подобные обвинения критиков раздавались, например, в адрес Некрасова, и с подобными же аргументами: его стихотворения и поэмы можно пересказать. Но то, что при этом пересказе теряются не только *выразительные* средства, но и *выражаемая* ими богатейшая палитра чувств, сама эмоционально-лирическая атмосфера произведения, давно доказано в ходе профессионального литературоведческого анализа некрасовских текстов. И текстов Маяковского.

Практическое отсутствие анализов текстов у Кантора – одна из главных причин авторских недоумений: как можно быть одновременно апостолом и Богом; как можно ради людей «наступать на горло собственной песне» и параллельно «ненавидеть толпу обывателей»? [4, с. 110]. Все это представляется критику неразберихой, путаницей, смысловой невнятицей, словом, «казусами». Вспоминаются в этой связи слова профессора МПГУ Ирины Георгиевны Минераловой, которые она повторяла своим студентам, читая курс «Истории русской литературы Серебряного века»: «Всё от текста, остальное – от лукавого».

Безусловно, путь непосредственного читательского восприятия писателем своего «коллеги» интересен и может быть продуктивен (хотя неизбежен при этом вопрос о сопоставимости масштаба личностей, цветаевское возмущенное «Пушкин – в меру пушкиньянца?» [9, с. 543]). Понятно, что «смешивать два этих ремесла» – литературоведческое и критическое – известного рода дурновкусие, примета непрофессионализма. Но и возведенное в принцип дистанцирование от профессиональной литературоведческой интерпретации представляется сомнительным. В предисловии к «Литературной матрице» её создатели декларируют: «Авторы – не ученые, а писатели и поэты. С литературоведческими трудами они, в большинстве своем, не знакомы <…> но, будучи сами писателями, они в силу устройства своего ума способны заметить в книгах своих почивших в бозе коллег нечто большее, нечто более глубинное, нежели обнаружит самый искушенный филолог» [3, с. 15]. К сожалению, далеко не все помещенные в «альтернативный учебник» статьи подтверждают эту декларацию. А вот, скажем, автору вышедшей в серии ЖЗЛ книги «Тринадцатый апостол: Маяковский, трагедия-буфф в шести действиях» (2016) Дмитрию Львовичу Быкову его обширнейшая филологическая эрудиция не помешала ни в оригинальности, ни в художественности высказываемых суждений, напротив, сообщила им весомость, а самой книге – масштаб.

Так или иначе, читатели современной литературы о Маяковском должны понимать, что перед ними Маяковский Тучкова, или Кантора, или Быкова, или Сарнова [7], или Карабчиевского [2], портрет не только и не столько самого поэта, сколько его интерпретатора. Не желающим мириться с этим остается перечитывать автобиографию человека, не доверявшего никаким интерпретаторам, а потому неизменно заявлявшему: «Я сам расскажу о времени и о себе» [5, т. 1, с. 425]; «Я сам».

Литература

1. Булгаков М. Мастер и Маргарита. М.: АСТ, 2016. 512 с.
2. Карабчиевский Ю. Воскресение Маяковского. М.: НЦ ЭНАС, 2008.
3. Литературная матрица: Учебник, написанный писателями. XIX век. Сборник / под ред. С.В. Друговейко-Должанской. СПб.: Лимбус-Пресс, 2011.
4. Литературная матрица: Учебник, написанный писателями. XX век. Сборник / под ред. С.В. Друговейко-Должанской. СПб.: Лимбус-Пресс, 2011.
5. Маяковский В.В. Сочинения. В 2 т. / сост. Ал. Михайлова; прим. А. Ушакова. М.: Правда, 1988.
6. Пушкин А.С. Избр. соч.: В 2 тт. М.: Художественная литература, 1980.
7. Сарнов Б. Маяковский. Самоубийство. М.: Эксмо, 2006.
8. Хлебников В. Собр. соч.: В 3 т. СПб.: Академический проект, 2001.
9. Цветаева М. Стихотворения, поэмы. М.: Рипол-Классик, 2001.

В. НАБОКОВ И В. ПЕРЕЛЕШИН КАК «ЛИТЕРАТУРНЫЕ ЛИЧНОСТИ» В КОНТЕКСТЕ РУССКОГО ЭМИГРАНТСКОГО МИФА

Чжао Сяоцзе, Рягузова Л.Н.
Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия

В статье рассматривается миф о русской эмиграции, претворенный в творчестве двух ее ярких представителей – В. Набокова и В. Перелешина. Литературные параллели проводятся на материале анализа их лирических текстов о России и в целом критической оценки творческого наследия с позиции культурной семиотизации, с точки зрения сочетания в их поэтике русских элементов и иноязычия.

Ключевые слова: *миф, эмиграция, литературные параллели, литературная личность, семиотика культуры. В. Набоков, В. Перелешин.*

Тема изгнания в литературе русского зарубежья неоднократно рассматривалась исследователями, особенно привлекало их внимание творчество авторов первой волны эмиграции, которые отчетливо позиционировали свой отрыв от родины как драматическое, если не трагическое переживание. На первый взгляд, кажется неправомерным сопоставлять таких разных по своему масштабу и таланту литературных деятелей, как В. Набоков и В. Перелешин. Однако у них общая судьба изгнанников: они представители младшего поколения первой волны эмиграции, немногие из тех, кто состоялись как литературные деятели. Оба ориентированы по своим литературным традициям на поэтику и европеизм искусства Серебряного века. Поэзия обоих кровно связана с темой ностальгической памяти по России. Оба, как переводчики, освоили через иностранные языки знание культуры других народов: Перелешин – китайской, латиноамериканской, Набоков – англоязычной. Происхождение, эстетические позиции авторов различны. Но их, на наш взгляд, можно сравнить как поэтов, особенно через специфику выражения патриотических мотивов и художественных концептов русской картины мира.

Мысль о «двойном изгнании» Набокова (из России и сферы родного языка) в культурной традиции русского зарубежья и впоследствии в современном литературоведении также ассоциативно связана с мотивами изгнанничества и непереводимости «распятого на языковом барьере» Пушкина (А. Битов). Набоков органично сочетает в своем творчестве русскую и мировую культуру. Романы Набокова мультиязычны, особенно «Ада», прочтение которого требует от читателя понимание каламбуров и игровых приемов на трех языках (русском, английском и французском). О «полигенетичности» (П. Тамми) писателя как структурной особенности его текстов (интертекстуальных связях между первичным текстом и его подтекстами, взятыми из разных языковых пластов и контекстов), о «культурологическом подсвечивании» образов героев, которое обнаруживает систему знаков разных культурных традиций, писали Д.Б. Джонсон, И.П. Смирнов. Судьба Набокова среди других писателей-экспатриантов уникальна. Англоязычные тексты В.В. Набокова не прочитываются вне русского литературного и культурного контекста, английский язык писателя практически просвечивает русским. В своих ранних переводах Л. Кэрролла («Аня в Стране чудес») и Р. Роллана («Николка Персик») он адаптирует для русского читателя многие иноязычные реалии, имена, меняя историко-культурный контекст и тем самым осуществляя последовательную русификацию [6]. По мнению А.В. Злочевской, судьба Набокова повторила скрытый драматизм пушкинской бинациональности, возродив «полилогический космос» великого поэта и тем са-

мым синтезировав парадоксальным образом инонациональную и отечественную литературные традиции: «Пушкин перевел дух западной культуры на русскую почву, Набоков переводит русское отношение к жизни на язык западной культуры» [3, с. 56]. То же наблюдение, характеризующее проблему культурной ассимиляции, справедливо в отношении и В. Перелешина.

Концепция изгнанничества у Набокова, сложившаяся в его художественном и критическом дискурсах, в письмах, служит познанию художественного мышления автора и связанных с ним проблем самоиндификации (социальной и творческой). Концепт «изгнание» в художественном сознании писателя амбивалентен. Эмиграция для него – *чужбина, бездомность, бесприютность, изгнание* (*«законное изгнание»*) и одновременно с этим – *убежище, «благословенная высылка», «покров изгнания»*. Это годы «вольного зарубежья» в «вещественной нищете и духовной неге» («Другие берега»). В публицистике 1950-х годов повторяются эти мотивы. «Славное изгнанье», «великий выход на чужбину»; «Монтре – мое розовое изгнанье». Писатель испытывает «плодотворную ностальгию» по отношению к Америке, своей новой родине. Метафорические, окказиональные семантические эквиваленты понятия «эмиграция» в публицистике Набокова имеют однозначную политическую окраску, более точный смысл (*белоэмигранты, белые русские*). В лексиконе писателя часто встречаются слова «экспатриант», «экспатриация» (акцент сделан на потере гражданства) среди других в этом ряду: «русский экспатриант», «западноевропейская экспатриация», «центры экспатриации», что в итоге не означает потерю родины («Россия во мне»).

Многие герои-эмигранты прозы Набокова позиционируют себя как путешественники, например: Мартыну казалось, что он не живет, а куда-то едет, переходя из одного вагона в другой («Подвиг»). Мотив странничества, изгнанничества в более открытой форме выражен в поэтической рефлексии, в русскоязычной лирике он раскрывается через родные образы леса, северного снега, парка, поезда, тесно связанные с детскими воспоминаниями о Родине далекой и чувством одиночества на чужбине. «Исходное несчастье» изгнанничества, одиночества на чужбине переоценивается как состояние, вообще характерное для художника, как условие творчества [5]. Ю.И. Левин в структурно-семиотическом аспекте исследует ситуацию изгнанничества героев Сирина: «Местопребывания Я отделено от России двоякой границей: временной и социально-политико-географической (*свое* / *чужое* пространство). *Я* целиком укоренено в России своего прошлого и чуждо Европе, однако эта чуждость не абсолютна, ибо *Я* получил европейское воспитание и окружен реалиями – от английских и французских гувернанток и европейской литературы до трубочек английской зубной пасты» [4, с. 324]. Действительно, «по отношению к пишущему на трех языках Набокову слово *эмигрант* звучит комично», – справедливо замечала Н. Берберова [1, с. 305]. По убеждению Набокова, истинный писатель и читатель должны быть космополитами, подлинное искусство не имеет национальных границ.

Своеобразие В. Перелешина состоит в том, что он удачно сочетает в своем поэтическом творчестве три различные культуры – русскую, бразильскую и китайскую, которые наслаиваются друг на друга. Русский подтекст уходит вглубь. Поэт покидает свою первую и свою вторую родину. Россия названа Перелешиным «моей золотой» отчизной, Китай – «мачехой ласковой», а для Бразилии он как «сын приемный». В. Перелешин является представителем первой волны дальневосточной эмиграции. Свободное владение китайским языком способствовало тому, что В. Перелешин лучше других русских поэтов узнал китайскую культуру и историю, в его поэзии описаны реалии китайской жизни, наполненные не только символическим образами, но и философским смыслом, восточной мудростью. (Достаточно сослаться на переводы китайской классической поэмы «Ли сао» (1975), «Дао дэ цзин» (1994), поэзии китайских классиков – Ли Бо, Ван Вэй и др.).

Творчество В. Перелешина подтверждает мнение, что в каком-то смысле младоэмигранты («сыны» эмиграции) сохранили устремления и взгляды русских символистов, их попытки найти сплав жизни и творчества, своего рода «философский камень искусства». Переводы поэта сохранили лаконичность формы китайской поэзии, но благодаря той самой русской душе, тоскующей и жаждущей встречи с родной землей, содержание их наполнялось иными чувствами и мыслями, дав новый смысловой подтекст. Органично сочетая христианскую веру в бессмертие души и буддийскую идею реинкарнации, Перелешин рассматривает их лишь как способы постижения Вечности, надмирности. «Загадочный» и «мудрый» Восток проникал в мироощущение поэта постепенно, по мере его знакомства с памятниками китайской литературы и философии. О буддизме Набокова также немало говорится в последнее время.

Таким образом, творчество В. Перелешина находилось под влиянием мультикультурализма цивилизации и образования. Изгнание воспринимается им как невольное, но счастливое и мучительное путешествие, как и В. Набоковым. Мотивы странствия и поиск веры неразрывно слиты. Он потерял «золотую отчизну», получил «желтых братьев и мачеху – Китай». Изгнание подарило ему творческое вдохновение, спасло от холодного «рая» и духа одиночества, помогло достичь гармонии внутреннего и внешнего миров. В поэзии Перелешина тема России и изгнания прочитывается через категории кровного и духовного родства. В художественном сознании лирического героя В. Перелешина выражен миф эмигранта как последнего хранителя и продолжается русской культуры; «миф» как возможность найти замену и принять другую реальность; «миф» как необходимость создания литературы переходного типа; «миф» как способ конструирования художественной картины мира эмигранта [7, с. 46].

Эмигрантский миф В. Перелешина может быть выражен через оппозиции: «там – здесь», «юг – север», «восток – запад», «чужой – свой», «воспоминание – забвение» и др. Путь от «чужого» к «своему» бесконечно долгий. «Чужое», находящееся за пределами русского пространства, эмигранты могли оставлять без внимания или наблюдать за ним с интересом. Большинство русских поэтов, писавших о Китае, старались в той или иной форме преодолеть отчужденность, вызываемую различием культур, как и Перелешин. Значение «чужого» постепенно менялось, воспринимаясь как экзотика, эмблематика, внешняя атрибутика, постепенно наполняясь внутренним осмыслением, духовным восприятием. Удивительно, что, покинув Россию в столь юном возрасте, он думал о ней всю свою жизнь, любил и был ей предан. Поменяв страну, перебравшись в далекие края, поэт не перестает вспоминать о России, посвящая ей одно за другим свои стихотворения. В. Перелешин соединил не только два мира, а все миры, ему открывшиеся, а над ними существует уже ставшая мифической, но вечно живая Россия, которая «голосом бразильца / “Добрый день!” по-русски говорит!».

В идейно-эстетических исканиях за плечами эмигрантов не только была трагедия, горечь изгнания и память о «той» России, но и проявлялся свойственный ей максимализм и нетерпимость к застывшим формам искусства, чувствовалось желание, пусть порой и подражательно, обозначить свое видение мира творческого предназначения [2, с. 7]. Развивая традиции русской поэзии XIX – начала XX вв., В. Перелешин обрел в своей творческой деятельности неповторимое мировосприятие, индивидуальный стиль и мастерство. По мере освоения китайского и португальского языков и постижения китайской и бразильской культуры В. Перелешин интегрировался в экзотическую атмосферу.

У Перелешина было три родины, у Набокова две (Россия и Америка), европейскую эмиграцию он так не воспринимал, в итоге они слились в Амероросиию. Мотивы сыновней любви и материнства у Набокова в отличие от Перелешина не демонстрируются в таком аспекте, его ностальгическое чувство более скрыто, лично, сокровенно. Оба поэта переводчики,

глубоко познавшие язык и культуру других стран. Но Перелешин больше адаптирует эти познания для русского читателя, вносит их в русский мир. Набоков расширяет границы русского мира и культуры, выходя сам и вынося их на уровень и высоту международного признания.

Таким образом, изгнание воспринимается Перелешиным и Набоковым как преодоление судьбы и обретение своего мира, как счастливое и мучительное путешествие. Оба верили в идеальное возвращение на родину, главным образом своего творчества. Этим отличалось их самоощущение изгнанников, котороеможет рассматриваться как внутреннее созвучие с мотивами их произведений. Преодолевая национальные рамки, оба поэта выходят в пространство мировой культуры. Однако положение В. Перелешина остается маргинальным, этнографически провинциальным, замкнутым в лирическом поле иноязычия, экзотизма национальных культур. Набоков благодаря своей прозе становится признанным метром постмодернизма. «Серебряный век» русской литературы, как видим, был сохранен в творчестве художников-изгнанников, обогатившись элементами других национальных культур.

Литература

1. Берберова Н. Набоков и его «Лолита» // Набоков В. В.: pro et contra. Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных исследователей и мыслителей: Антология. СПб.: РХГИ, 1997. С. 284–308.
2. Бузуев О.А. Творчество Валерия Перелешина. Комсомольск-на-Амуре: Издательство ГОУ ВПО «Комсомольск-на-Амуре гос. пед. ун-т», 2003. 121 с.
3. Злочевская А.В. Художественный мир В. Набокова и русская литература XIX века. М.: Изд-во Моск. ун-та, 2002. 188 с.
4. Левин Ю. Биспациальность как инвариант поэтического мира В. Набокова // Левин Ю.И. Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М.: «Языки славянской культуры», 1998. С. 323–392.
5. Маликова М.Э. Забытый поэт // Набоков В.В. Стихотворения. СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 2002. С. 5–52.
6. Осьмухина О.Ю. Художественное своеобразие прозы В.В. Набокова: Учеб. пособие. Саранск. Изд-во Мордовского ун-та, 2014. 180 с.
7. Цуй. Л. «Китайский текст» и эмигрантский миф в поэзии русской дальневосточной эмиграции 1920–1950 -х гг. // Вестник Томского гос. ун-та, 2018. № 430. С. 45–51.

АВТОРСКИЕ ЛИТЕРАТУРНЫЕ МАСКИ В РУССКОЙ ЛИРИКЕ РУБЕЖА XX-XXI ВЕКОВ

Юрьева М.В., Карабут Н.В.
Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия

В работе рассмотрены художественные приемы, создающие уникальность поэтического универсума лириков рубежа XX-XXI вв. Одним из них является авторская маска, за которой скрывается уязвимость и хрупкость человеческой личности. Особенно актуальным прием видится тем авторам, чья человеческая и творческая судьба совпала с социально-политическими и культурными разломами времени.

Ключевые слова: *авторская маска, поэзия рубежа XX-XXI вв., лирический герой, художественный мир.*

Существуют различные подходы к изучению литературной маски как культурологического феномена. С социологической точки зрения маска (и имидж как ее модификация) – это способ самопрезентации личности в социуме, связанный с обманом. «Цель маски как отклика на реальность социальную – завоевание удовлетворительной для себя позиции в материальном мире, при этом функции маски не сводятся только к сокрытию истинного облика ее носителя от социума с целью слияния с ним, маска одновременно искажает, закрывает социальный мир от своего носителя» [5, с. 226–227]. Лингвистический подход предполагает взгляд на маску лишь как на средство стилизации речи, наделение персонажа некоторой речевой характеристикой. В подобном ключе о «языковой маске» впервые говорит В.В. Виноградов в труде «О теории художественной речи», приводя в качестве примера рассказ М. Зощенко «Страшная ночь»: «За художником всегда признавалось широкое право перевоплощения и видоизменения действительности. В литературном маскараде писатель может свободно, на протяжении одного художественного произведения, менять стилистические и образно-характеристические лики или маски» [3, с. 151].

Для литературоведения маска – одно из средств художественной условности, в связи с чем важнейшими аспектами литературной маски становятся маска героя (способ сокрытия реального «лика» персонажа с помощью переодевания, маскировки поведенческие, изменение мимики, жестов и т.д.) и маска автора. О. Осьмухина так комментирует этот феномен: «Авторская маска как личностная жанровая форма авторства, средство позиционирования, объективации “во вне” автором себя в пределах текстового пространства с использованием несемантических языковых средств (интонация, стилистические приемы, смена лиц повествования) является двуединым феноменом: с одной стороны, это стилистически маркированный литературный прием позиционирования автором себя в пределах текстового пространства как интенциональная, осмысленная особенность стиля, с другой – художественный образ, сконструированный автором с целью скрыть/представить себя в образе ”другого”, не просто не тождественном автору, но отличном от него, нередко основополагающий прием литературной мистификации» [5, с. 227].

Предметом нашего исследования являются авторские маски поэтов рубежа XX-XXI вв., причем научная стратегия основывается именно на таком понимании этого литературоведческого понятия, каким видят его формально-смысловые границы современные ученые.

Художники слова, чье творчество мы выбрали в качестве исследовательского поля, творили не просто на рубеже веков, но на сломе двух эпох – стремительно разрушались идеалы, сформированные в уходящем XX в., неясными оставались цели грядущего столетия, нового тысячелетия. В этой ситуации многие лирики стремились скрыть свое истинное, незащищенное «я» в беспощадной реальности или, возможно, открыть совершенно новую систему координат. Авторская маска казалась «броней», щитом, за которыми не страшно переживать бурю эпохи. Не всем поэтам, к сожалению, удалось пережить натиск времени: их стихи стали уже историей – русской литературы, страны, культуры в целом. Настало время зафиксировать ее, «заглянуть» под маску.

Одним из самых ярких авторов в этом поэтическом «мартирологе» предстает Арсений Бессонов (1981-2005), профессиональный историк, в 23 года ставший членом союза писателей России. Прием литературной маски рассмотрим на примере двух его стихотворений.

Пространство лирического текста «Дети и звери, играйте потише, потише…» уже со второго стиха переносит нас во всеобъемлющее, надмирное пространство – к Богу:

Дети и звери, играйте потише, потише,
Ведь Бог – Он уснул.
Пусть же Он спит и не слышит, не слышит, не слышит
Наш плачущий гул [2].

Автор пытается изобразить мир фантастический, несбыточный – в представлении поэта спящему Вседержителю снится рай, в котором первые люди – еще «беспечные дети», которым не грозят «искус» и «плод запрещенный» [2]. На первый взгляд, жизнеутверждающие интонации преобладают в стихотворении: слова «все поправимо» звучат как бы девизом приведенного поэтического текста. Бессонов изображает новую реальность, которая предстает одновременно и сном, и чистым листом, точкой отсчета, откуда можно творить новый, совершенный мир. В приведенном тексте первый человек – еще наивное дитя, от которого зависит судьба рода человеческого. Но «мальчик Адам» все равно сойдет с праведного пути – трагедия неотступно врастает в ткань лирического текста, и от его поэтического пространства неотделимо предчувствие неминуемой трагедии («надломы», «обломы», «надрезы»), ведь голос, звучащий в райском саду, принадлежит не лирическому герою, а втору строк, влюбленному в соседскую девчонку.

Созвучно этому по своему внутреннему настроению и другое стихотворение Арсения Бессонова – «Угличский царевич». Тот самый младенец Дмитрий, убийство которого предрешит начало Смутного времени, выступает здесь почти таким же судьбоносным младенцем, как и Адам в предыдущем поэтическом тексте, но от данного лирического героя зависит будущее пусть и не всего человечества, но отдельного народа – русского. Новый, светлый, наполненный обыденными чудесами мир, который познает ребенок, обрывается внезапной смертью:

Пробежал по лужам уличным,
Сделал терем из песочка...
Под студеным небом угличским –
Девять лет, и все. И точка [2].

Здесь ощущение трагедии присутствует явственнее, чем в предыдущем произведении – поэт недоумевает, как могла так быстро оборваться совсем юная жизнь:

Но зачем же с прибаутками
Эти песни ему пели,
Голоса звенели чуткие,
Коль так быстро занемели? [2].

Но, тем не менее, автор подчеркивает, что его лирический персонаж не умер, а лишь уснул, и вместе с ним – весь окружающий мир:

Спит весь дом, весь мир над мальчиком –
Замер мир, уснул навеки,
И никто из самозванчиков
Не раскроет миру веки [2].

Поэт Арсений Бессонов сознательно «надевает» литературную маску ребенка, стоящего на пороге перемен эпохального, даже космического масштаба, определяющего ход истории. Но юный герой, будто предчувствуя неминуемую катастрофу, спешит радоваться миру – чистому листу, как умел это делать сам создатель этих поэтических строк (зная о неизлечимой болезни, работал до последнего дня).

Ювенальное мироощущение проявляется и в лирике поэтессы Анны Горенко (1972-1999), чья гениально-маргинальная судьба есть колыбель трагического пафоса ее стихов. Совпадение с именем и фамилией великого художника Серебряного века становится литературной суггестий, провоцирующей ожидание определенного спектра чувств лирической героини. Исследователи указывают на повторяющиеся в творчестве Горенко мотивы «дет-

ства/смерти» и «запрещенности детства» [2]. Вполне можно согласиться с этой точкой зрения, обратившись, например, к стихотворению «Post Factum», состоящему из семи частей. Оно пронизано обостренным ощущением жизни, состоящей из войн и беспросветного мрака, жизни, где человек, чей духовный путь лишь принимает зримые контуры, уже обречен на погибель перед лицом бедствий почти апокалиптического масштаба:

Мы говорим на детском языке
нам громких букв не удержать в руке
а имена степей во рту врага
и в танк его обутая нога
и в ветер смерти вдетая рука [4].

Стоит выделить в художественном наследии Горенко и поэтический цикл «Песни мертвых детей», в котором трагизм мироощущения передан с еще большим надрывом, а прием парадокса рождает фантасмагоричность созданных образов. К примеру, лирический герой стихотворения «Голем» напрямую восходит к еврейской мифологии – человекоподобное существо, созданное из глины для защиты представителей этой национальности от притеснений. При всей чудовищности облика герой предстает в стихотворении Горенко ребенком-разрушителем, выходящим из-под контроля своего создателя. Субъект переживаний изображается хрупким существом, которое только начинает осознавать себя живым, но печальная развязка его бытия уже очевидна, ведь хозяин после акта неповиновения непременно уничтожит его:

А здесь я крохкий каменный зародыш
Замытый каменным песком
Мне мир назойливый откажет не поможет [4].

Образ убитого ребенка, для которого в противоречивом и бесчеловечном времени нет шансов вырасти, становится маской, за которой проглядывают личностные перипетии судьбы поэтессы: беспросветность постперестроечного бытия, понимание невозможности и ненужности существования поэзии и поэта в грядущем апокалипсисе смены эпох.

Особая страница в летописи поэзии рубежа тысячелетий – «Орден куртуазных маньеристов» (ОКМ). Это общество ворвалось на литературную арену практически накануне катастрофы российского масштаба, на излете советской власти – в декабре 1988 г. ОКМ культивировал поэзию карнавальности: их ирония, нарочитая утонченность и подчеркнуто «изящная» словесность создают впечатление попытки уйти от удручающей действительности в мир рыцарских романов, галантной любви, в своеобразный поэтический будуар или «уединенную беседку XVIII века» [6]. Познание этих художественных миров невозможно без комментария основных положений манифеста ОКМ. Критики отмечают, что невозможно всерьез воспринимать такие постулаты: «Да здравствует голубая гостиная, в которой можно поболтать с очаровательной виконтессой и перекинуться острым словцом с образованным адвокатом» [6]. Поэзия для маньеристов XX в. зиждется на утонченно-возвышенных формах, воспевании всего идеально-прекрасного и избегании всего, что «низменно, отвратительно и ненавистно самой человеческой природе» [6].

Продолжая линию крайней оторванности от реального мира, куртуазные маньеристы подчеркивают свое трепетное отношение к западноевропейской, а точнее – к французской культуре, породившей эталонные образцы куртуазных романов: «Да будет искусство поэзии возведено до высот восхитительной светской болтовни, каковой она была в салонах времен царствования Людовика-Солнце и позже, вплоть до печально знаменитой эпохи "вдовы" Робеспьера» [6]. Исчерпывающая характеристика сообщества содержится в одном из главных положений манифеста: «Куртуазный маньеризм ставит своей целью выразить

торжествующий гедонизм в изощреннейших образцах словесности; не существует содержания вне утонченной формы» [6].

Литературовед, критик и поэт О.В. Демидов не без основания сравнивает данное литературное общество с Орденом имажинистов, существовавшим в русском литературном пространстве начала XX в. [7]. Другие исследователи видят в ОКМ не просто «тусовку», а больше – «оправдание своего инфантильного образа жизни, шанс не опоздать на поезд, превратиться в явление. И они вписались в это время» [1, с. 423].

Поэт Александр Бардодым (1966 – 1992) принадлежал к ОКМ, но из всех маньеристов он выделялся искренностью слога, ненаигранностью лирического жеста. Если другие члены Ордена примеряли карнавальные маски, то Бардодым сердцем проживал образы, которые создавал, в которые легко перевоплощался. Он «принадлежал на полном серьезе к разным временам и мог жить в разных состояниях» [1, с. 423]. Его биография и творчество – трагический пример романтического принципа: жить, как пишешь, и писать, как живешь. Знаток и переводчик литературы Кавказа, он участвовал в локальном военном конфликте и погиб в бою при невыясненных обстоятельствах. Коренной москвич, он нашел упокоение в Новом Афоне.

На первый взгляд может показаться слишком пестрой и разнородной трансформация лирического героя стихов А. Бардодыма: от джигита, абрека, до гусара и Дон Жуана. Но все эти литературные маски объединяет неукротимая жажда жизни, наполненной возвышенными порывами, подвигами и любовью прекрасных дам. Его лирический герой – дерзкий и смелый – в самой разной обстановке неотразим для женщин:

Допивая искристое кьянти
На приеме у герцога N.,
В этом Богом забытом Брабанте
Я увидел графиню Мадлен.

Я сразил ее огненным взглядом.
«Mon amour» – сорвалось с ее губ.
Бледный муж, находившийся рядом,
Был, естественно, гадок и глуп [7].

(из стихотворения «Дерзкий вызов»)

Бойтесь, барышни, джигита!
Словно ветра дуновенье,
Налетит, и жизнь разбита
От его прикосновенья [7].

(из стихотворения «Мой Image»)

Черный Гранд-Коннетабль – такое прозвище дали поэту его коллеги по ОКМ, и он, принимая правила их манерной игры, написал тематическую пару стихотворений: «Первый сон Черного Гранд-Коннетабля» и «Второй сон Черного Гранд-Коннетабля». Последнее из них можно трактовать как кредо Черного Гранд-Коннетабля / литературной маски А. Бардодыма. Это произведение построено на приеме нарочитой примитивизации псевдогероического сюжета: упомянутый Коннетабль, «грозный, как Аттила», ведет на некую «вражью стаю» отряд непобедимых и смелых гусар-джигитов, с блеском одерживает победу, сопровождаемый восторгом женщин. В заключительной строфе автор и вовсе перестает скрывать свою иронию по отношению к лирическому герою:

Дерзкий на дуэли,
Грозный на войне…
А и в самом деле –
Слава, слава мне! [1, с. 285].

Но при всей лубочности изображения событий не стоит забывать, что происходящее – лишь сон, и в этом кроется память поэта о призрачном существовании его самого в качестве Черного Гранд-Коннетабля.

Бытие в литературных масках позволяет поэту возвыситься над действительностью, в которой нет места лирическому:

Причитанья о талоне, хлебе
Недостойны истинных мужчин!
Спи, моя изысканная бэби,
Voila по имени Жаклин [7].

Иной представитель ОКМ – Константэн Григорьев (1968 – 2008) является наиболее полным воплощением Ордена. Недаром литературное общество дало ему прозвище Магический Флюид. Название текучей, переменчивой материи вполне соответствует определению творчества данного поэта. Его маска, как и сама жизнь: дворник, музыкант, продавец, журналист, редактор – мерцательность времени, в котором жил Григорьев, сердечного ритма, от перебоя которого он и скончался в юбилейный день 20-летия Ордена.

Его лирический герой обращается то в вампира (цикл стихов «Галерея некросонетов»), то в любителя крепких напитков («Пей, пока пьется!», «Похмельный синдром», «Бросаю пить»), то в лентяя («Илюша Обломовец», «С детства я толст и уныл…»). Поэт экспериментирует с формой своих произведений («Баллада», поэма-экспромт «Оленька», басни «Впечатлительный Кузьма», «Дубовый метод»; «Бодунный сонет», «Избранные хокку», стихотворение в прозе «Русская водка» – подражание И.С. Тургеневу) и с их размером (написанные гекзаметром «Песнь про отбивную», «Почему я не люблю гостей»). Однако главный образ, в котором автор наиболее полно отражает себя, презентует себя как личность, – это сорванная маска, прямое указание на себя как на куртуазного маньериста. Значительный пласт творчества К. Григорьева представляет собой стихотворения, воспевающие ОКМ как образ жизни и как дружеский круг, поэтическое братство. В этом смысле квинтэссенцией куртуазно-манерной поэзии К. Григорьева и всего его творчества в целом можно назвать лирическое произведение «Ирония», в котором автор прямо заявляет:

Русь куртуазно-маньеристовою
Сама всегда хотела стать!
Чтоб с жаждой юмора неистовою
Все хохотать и хохотать! [7]

При этом для автора ирония – и «царица масс», и «богиня светлая, таинственная». Оценивая художественное наследие К. Григорьева в целом, мы понимаем, что иронично-легкое отношение к жизни и творчеству позволяет поэту быть тем самым Магическим Флюидом, естественно и непринужденно меняющим литературные образы-маски.

Итак, литературная маска для поэта – всегда способ самообличения, даже если он пытается оградиться ею от враждебного мира. Яркий тому пример – трагические дети А. Бессонова и А. Горенко, «куртуазный джигит» А. Бардодыма, ироничный Магический Флюид К. Григорьева.

Литература

1. Бардодым А.В. Раскаленное время (стихи, размышления). Сухум: Абгосиздат, 2011. 464 с.

2. Бессонов А. Рождение нежности. URL: https://www.liveinternet.ru/users/3420147/post155888068/ (дата обращения 19.03.2020)
3. Виноградов В.В. О теории художественной речи. 2-е изд., испр. М.: Высшая школа, 2005.
4. Горенко А. Праздник неспелого хлеба: стихи 90-х годов. URL: http://www.vavilon.ru/texts/gorenko1.html#44 (дата обращения 19.03.2020)
5. Осьмухина О.Ю. Маска // Знание. Понимание. Умение. 2007. № 2. С. 226–228.
6. Современная русская поэзия. Манифест куртуазных маньеристов. URL: http://modern-poetry.ru/main/manifest-kurtuaznyh-maneristov (дата обращения 19.03.2020)
7. Уйти. Остаться. Жить: Антология литературных чтений «Они ушли. Они остались». URL: http://gostinaya.net/ (дата обращения 19.03.2020).

АРХЕТИП ВОРА В КОНТЕКСТЕ СОЦРЕАЛИЗМА: К ПОЭТИКЕ РАССКАЗА С. ДОВЛАТОВА «НОМЕНКЛАТУРНЫЕ ПОЛУБОТИНКИ»

Ямина Я.В., Пастушенко Ю.Г.
Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия

Статья посвящена выявлению роли архетипических образов и интертекстов в рассказе Сергея Довлатова «Номенклатурные полуботинки» и изучению культурных, литературных и исторических традиций представления воровства в контексте социалистического реализма, пародируемого писателем.

Ключевые слова: *рассказ, литературная традиция, мотив воровства, архетип вора, советская реальность.*

Характерными чертами прозы Сергея Довлатова, несомненно, являются глубокий автобиографизм и неразрывная связь действующего в тексте героя с реальным миром, обществом, системой. Отсюда и особая для советских людей злободневность, актуальность поднятых в текстах тем и проблем. Так, в целом ряде рассказов заметную роль играет мотив воровства. Это, например, «Старый петух, запеченный в глине», «Виноград», «Номенклатурные полуботинки». Рассмотрим художественные особенности воплощения мотива в последнем из названных.

«Номенклатурные полуботинки» – это рассказ-воспоминание автобиографического характера. Герой, находящийся в эмиграции, обнаруживает в чемодане украденные когда-то давно у мэра Ленинграда ботинки. В тексте представлены иронические размышления персонажа о несовершенствах советской системы и о жизни в этом пространстве как простого рабочего, так и деятеля искусства. Читатель замечает феномен, объединяющий, по мнению автора, всех граждан СССР, а если смотреть шире, то и всех представителей русского народа независимо от их рода деятельности, а именно – метафизическую тягу к воровству.

Следует отметить, что в данном рассказе клептоматическому поведению не дается четкая нравственная оценка. Конечно, в тексте присутствует ярко выраженная авторская ирония: «Я, как вы сможете убедиться, действовал гораздо практичнее. Я украл добротные советские ботинки, предназначенные на экспорт. Причем украл я их не в магазине, разумеется. В советском магазине нет таких ботинок» [1, с. 256], однако нельзя утверждать, что позиция писателя однотипна и направлена только на смех. В морально-нравственной оценке самой кражи прослеживается амбивалентность. Откуда она идет?

Воровство, естественно, действие столь же древнее, сколько и память о нем. Чтобы разобраться в данном вопросе, обратимся сначала к характеристике «похитителя» в культурной традиции народов мира. Так, в мифологии Древней Греции воровство чаще всего рассматривалось как следствие врожденных психологических особенностей героя, в качестве примера можно привести миф о похищении Гермесом коров Аполлона: «Едва родился Гермес в прохладном гроте Киллены, как он уже замыслил первую свою проделку. Он решил похитить коров у сребролукого Аполлона» [2, с. 47], что доказывает безотчетную тягу к самому процессу кражи Бога хитрости и коварства. Также можно вспомнить миф о похищении Прометеем огня Зевса, здесь стоит обратить внимание на то, что титаном овладела не столько идея спасения человеческого рода, сколько фаталистическое покорение судьбе: от матери Фемиды Прометей унаследовал дар предвидения, и, следовательно, герою было известно: каков ему предназначен путь и какие муки его ожидают после преступления. Похожие образы мы найдем и в скандинавской мифологии: в качестве примера приведем легенду о прекрасной Фрейе, у которой Локи по наставлению разозленного изменой Богини Одина крадет Брисингамен, прекрасное ожерелье, созданное братьями-гномами и подаренное Фрейе за её любовь. В отличие от древнегреческих мифов в данной истории преобладает мотив мести, а не бессознательного или предопределенного. Если проводить параллель с рассказом С. Довлатова, то можно заметить сходство с древнегреческой традицией изображения воровства как безотчетного и стихийного явления «И тут − не знаю, что со мной произошло. То ли сказалось мое подавленное диссидентство. То ли заговорила во мне криминальная сущность. То ли воздействовали на меня загадочные разрушительные силы…» [1, с. 265].

В фольклоре восточных славян мы также обнаружим немало сюжетов воровства. Например, в русских народных сказках «Вещий сон» и «Заколдованная королевна» герой проходит определенное испытание: обманывает трех персонажей (Иван встречает стариков, а солдат чертей), борющихся между собой за оставленное им магическое наследство, и хитростью (первый отправляет братьев искать запущенные им в разные стороны стрелы, второй предлагает бежать бесам с горы за валуном по растопленной смоле) получает волшебные предметы-помощники: шапку-невидимку, ковер-самолет и сапоги-скороходы. Стоит отметить, что герои идут на это ловкое похищение либо ради спасения человека, как это делает Иван ради царевича, либо с целью наказать нечистую силу и вернуться живым в родной дом, как и поступил солдат. Нужно заметить, что подобный мотив кражи волшебных предметов у демонологических существ с целью использования таковых против самой нечисти нередок. Так, девочка в сказке «Баба Яга» крадет у старухи гребешок и полотенце, чтобы, используя их магическую силу, спастись от погони и вернуться домой. Не схожие ли идеи мы наблюдаем и в рассказе Довлатова? Создается впечатление, что герои «Номенклатурных полуботинок» так же, как и фольклорные персонажи, воруют, опасаясь за свою жизнь, проводя борьбу с современной им и не всегда чистой «силой».

Далее стоит обратить внимание на развитие данного фольклорного мотива похищения в литературной традиции. И как пример можно привести сказку Шарля Перро «Мальчик-с-пальчик». Здесь герой крадет у захватившего братьев в плен людоеда сапоги-скороходы. Ради чего мальчик пошел на это? «Одни рассказывают, что вместе с сапогами-скороходами Мальчик с пальчик забрал у злого Людоеда толстый кошелек с золотыми монетами. Другие говорят, что, надев сапоги-скороходы, Мальчик с пальчик отправился к королю, и тот принял его к себе на службу гонцом. И Мальчик с пальчик заработал немало на королевской службе» [5]. Снова наблюдаем мотивы корысти и поиска личной выгоды.

В русской детской литературе, развивавшейся под влиянием фольклорной традиции, главный герой не может предстать перед читателем вором, эта миссия предоставляется

только отрицательным персонажам. Обратимся к рассказу В. Осеевой «Волшебная иголочка», в основе которого узнаем сказку «Баба Яга», рассмотренную выше. В тексте Машенька, попавшая к Бабе-яге в избушку, не берет ничего у старухи (в отличие от фольклорной героини), а спасается силой собственной смекалки и с помощью лесных жителей: «А уж Машенька последний стежок дошила и ковёр-самолет расстелила… А Бабу-ягу затолкали ежи в болото, там она и затонула на веки вечные» [4, с. 96].

Следует обратить внимание, что образ вора подробно разрабатывает М. Горький в пьесе «На дне». Один из центральных персонажей Васька Пепел показан в качестве потомственного вора, но человека грамотного и, по словам Луки, «хорошего парня». Вспомним и другого горьковского героя рассказа «Челкаш». Персонаж не показан окончательно опустившимся человеком, наоборот, его любовь к свободе, сила духа и решение оставить все деньги унижающемуся «положительному» подельнику импонируют. Так, образ вора не вызывает у читателя негативных эмоций, мы скорее сочувствуем персонажу, гордый и честный нрав которого противоречит бесчестному ремеслу. Такая неоднозначность в определении психологии вора роднит тексты Горького и Довлатова.

Чтобы понять, откуда возникло такое неопределенное отношение людей к воровству, следует обратиться к исторической традиции представления данного процесса хищения. Исследователь Т.В. Лис утверждает, что «восприятие воровства… характеризуется отказом от абсолютизации полярности и существованием в традиционной культуре амбивалентного отношения к краже: аксиологическая шкала, на которой можно разместить каждый конкретный случай, ранжируется высшей степенью греховности, с одной стороны, и высшей степенью праведности − с другой, и подобные оценки мирно сосуществуют в рамках традиционного сознания» [3]. Таким образом, мы понимаем, что в сознании русского человека исторически сложилось амбивалентное отношение к воровству. В основном это объясняется существованием системы классового неравенства и широкого пласта бедного населения. Несомненно, воровство считалось страшным грехом, но именно поэтому народом была создана специальная иерархия «греховности кражи», с помощью которой, собственно, можно было избежать наказания.

Подтверждает данную идею и закрепление относительно положительного оценивания воровства в дефицитный позднесоветский период, когда люди выносили с предприятий, на которых работали, что только могли и как только могли. Что и происходит в рассказе Довлатова: «Я знал тонкого, благородного, образованного человека, который унес с предприятия ведро цементного раствора. В дороге раствор, естественно, затвердел. Похититель выбросил каменную глыбу неподалеку от своего дома. Другой мой приятель взломал агитпункт. Вынес избирательную урну. Притащил ее домой и успокоился. Третий мой знакомый украл огнетушитель. Четвертый унес из кабинета своего начальника бюст Поля Робсона. Пятый – афишную тумбу с улицы Шкапина. Шестой – пюпитр из клуба самодеятельности» [1, с. 256]. Так, мы можем предположить, что советский человек в тексте Довлатова изображен в своем акте кражи, как и персонаж в восточнославянской фольклорной традиции, снисходительно и иронично положительно, что обусловливается страхом за жизнь свою и близких людей. Здесь стоит обратить внимание, что синтез «нормы и абсурда» характерен для творчества Довлатова как представителя неофициальной ленинградской литературы, которая развивалась противоположно формальному социалистическому реализму.

Таким образом, мы убедились, что обращение к архетипу вора представляется весьма интересным для анализа. Что мы выявили в рассказе С. Довлатова? В первую очередь, архетипичную бессознательную попытку героя, восходящую еще к мифологической традиции, выжить путем воровства в непредсказуемых условиях действительности.

Создается впечатление, что персонажами в текстах Довлатова управляет невидимая рука системы, а воровство принимает экзистенциальные формы и, оказывается, может помочь открыть в себе дар писателя, что происходит с персонажем в рассказе «Виноград»: «С этой фразы началось мое злосчастное писательство. Короче, за день я проделал чудодейственный маршрут: от воровства – к литературе» [1, с. 349]. А в эпизоде кражи обуви в «Номенклатурных полуботинках» герой будто подвергается обряду инициации, прохождению специального испытания с целью стать полноценной частью общества, и персонаж проходит этот обряд, сливается с позднесоветским пространством.

Литература

1. Довлатов С. Старый петух, запеченный в глине. М.: Локид, 1997. 397 с.
2. Кун Н.А. Легенды и мифы древней Греции. М.: Государственное учебно-педагогическое издательство министерства просвещения РСФСР, 1954.
3. Лис Т.В. Проблема греховности воровства в традиционной культуре России (Середина XIX – начало XX в.). URL: https://cyberleninka.ru/article/n/problema-grehovnosti-vorovstva-v-traditsionnoy-kulture-rossii-seredina-xix-nachalo-xx-v/viewer
4. Осеева В. Синие листья. М.: Эксмо, 2006. 112 с.
5. Перро Ш. Мальчик с пальчик. СПб.: Костер. URL: https://www.kostyor.ru/tales/tale40.html#

МИФ О ПРОМЕТЕЕ В ТВОРЧЕСТВЕ Ф. КАФКИ

Абрамова Ю. Н., Татаринова Л. Н.
Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия

В статье рассматривается проблема модернистской интерпретации мифа о Прометее в притчах и романе «Процесс» Ф. Кафки. Особое внимание уделено анализу романа «Процесс» на предмет сравнения Йозефа К. и Прометея. У Ф. Кафки героическое становится трагическим, по-новому раскрывается образ героя. В романе реализуется бунт слабого человека. Недостижимость идеала главным героем проявляется как романтическая ирония.

Ключевые слова*: миф, абсурд, образ, Прометей, демифологизация.*

Обобщенное понятие мифа дал А.Ф. Лосев в монографии «Диалектика мифа»: «Миф есть для мифологического сознания наивысшая по своей конкретности, максимально интенсивная и в величайшей степени напряженная реальность. Это – совершенно необходимая категория мысли и жизни. Миф есть логическая, то есть прежде всего диалектическая, необходимая категория сознания и бытия вообще. Миф – не идеальное понятие, и также не идея и не понятие. Это сама жизнь» [Цит. по 4, с. 275]. Поскольку все новое – это хорошо забытое старое, то люди не могут отойти от мифа. Он есть источник для вдохновения.

Миф является коллективным творчеством, так как долгие годы он был представлен в устной форме. Западные же писатели пытаются создать такое произведение, где главную роль играет индивидуальный миф, он основан на идее выделения субъекта из общества.

Мы решили рассмотреть, как образ мифологического героя раскрывается в зарубежной литературе, а конкретно в творчестве Ф. Кафки.

В энциклопедии «Мифы народов мира» сказано о Кафке следующее: «В творчестве писателя наблюдается четкий контраст первобытного мифа и модернистского мифотворчества: смысл первого в приобщении героя к социальной общности и к природному круговороту, содержание второго – «мифология» социального отчуждения»[5, Т. 2, с. 130].

Тяга к новому, лежащая в основе модернистских экспериментов, сочетается с обращением к праистокам культуры, т. е. мифу. Е.М. Мелетинский пишет о Кафке: «Он не использует традиционные мифы, но развертывает самостоятельное мифотворчество» [6, с. 228]. У Кафки миф нетрадиционен, он не связан ни с фольклором, ни с религией. Он создает свой собственный миф, антимиф [7, с. 340].

Для анализа мифов в творчестве Кафки мы взяли Прометея. Античная мифология содержит предание о титане Прометее. Он, сжалившись над людьми, похитил огонь у богов, чтобы спустить его на землю. Прометей научил людей ремеслам, чтению, письму, искусствам. Огонь стал символом избавления от невежества.

Прометей – бунтарь, понесший наказание за вызов богам. Он наказан за любовь к людям, испытал страшные муки, отстаивая свою правоту и преданность светлым идеалам.

Прометей одна из значимых фигур в мировой культуре. Каждый автор создает индивидуального Прометея. Классический текст мифа не сохранился, существует много интерпретаций, что свидетельствует о востребованности этого мифа и неоднократном переосмыслении и интерпретации. Образ Прометея стал нарицательным, то есть олицетворением силы мужества, воли, самопожертвования.

Его имя в переводе с греческого означает «смотрящий вперед», «провидец». В Афинах

существовал культ Прометея: на празднике в его честь проводили состязания юношей в беге с горящими факелами, украшали вазы с его изображением.

Первый литературный вариант принадлежит Гесиоду. Правда, здесь Прометей – обманщик своего двоюродного брата Зевса, укравший у него огонь и понесший за это наказание.

В «Теогонии» миф излагается следующим образом: люди во время жертвоприношений оставляли мясо и внутренности себе, а кости предназначались богам. Зевс отнял за это огонь и спрятал его у себя. Прометей похитил огонь и принес его на землю. За это он был прикован к скале, и орел каждый день пожирал его печень, которая отрастала за ночь. Спустя долгое время Геракл освободил Прометея от оков, убив орла, и помирил его с Зевсом.

Такая же трактовка у Н.А. Куна [3, с. 75-84] и А.П. Кондрашова [2], за исключением истории с Ио, превращенной в корову, и обладания тайны, которая поможет Зевсу сохранить свой трон.

Изучив миф о Прометее, можно выделить следующие черты образа: ум, хитрость, рассудительность, жертвенность, осознание ответственности за свои действия. Однако по Гесиоду отмечаются и отрицательные черты: обманщик, вор.

Обращение к мифу прослеживается в притчах Ф. Кафки. Автор не излагает миф, а истолковывает его неожиданно для читателя. Это некая модернистская интерпретация, происходит дегероизация мифа.

В притче «Прометей» (1918) можно ощутить усталость, забвение, пессимизм, попытку объяснить необъяснимое. В произведении представлено размышление о возможности различных вариантов завершения легенды о наказании Прометея. Кафка, в отличие от традиционного мотива освобождения героя, предлагает четыре оригинальные версии: первая – наказание длилось бесконечно. Поступок Прометея рассматривается как вызов богам. Вторая – Прометей слился со скалой, в которую вжимался от боли. Здесь автор подчеркивает слабость героя, пытающегося спастись от орлов. Третий вариант развивает тему забвения: спустя тысячи лет о его предательстве все забыли. Четверная версия акцентирует внимание на всеобщей усталости. В последнем абзаце показана абсурдность ситуации: все произошло так давно, что уже забыто, поэтому «*все устали от такой беспричинности. Боги устали, устали орлы, устало закрылась рана*» [1, с. 558]. Сам мир устал, вследствие чего строки полны равнодушия.

У Кафки поступок Прометея противоположен мифу, его героизм, страсть, с которой герой отдает огонь, зная о наказании, все это растворяется во всеобщей усталости. Прометей – не жертва и не предатель, он не имеет значения, ведь все уже давно забыто. Автор явно отражает абсурдность положения героя.

Мораль притчи отражена в словах, которыми заканчивается данная притча: «*Остались необъяснимые скалы... Предание пытается объяснить необъяснимое. Имея своей основой правду, предание поневоле возвращается к необъяснимому*» [1, с. 558]. Объяснить тут что-либо невозможно, остается принять существующий порядок.

В образе Прометея скрыта двусмысленность, так как он герой (торжество победы), но в тоже время трагический.

В романе «Процесс» трудно увидеть миф о Прометее, многие ученые связывают произведение с библейской легендой об Иове. На наш взгляд, в образе Йозефа К. можно отметить схожие черты. Оба героя – бунтари, восстающие против высшей власти, но, к сожалению, терпящие поражение. В романе «Процесс» бунт как особая форма противостояния, несогласия с системой. Прометей противостоял Зевсу, защищая людей. К., впервые придя на заседание суда, попытался защищаться от системы, причем это он делал не только для себя, но и для других: «*То, что со мной произошло, всего лишь частный случай, и сам по себе он значения не имеет, так как я не слишком принимаю все это к сердцу, но этот случай – пример того, как разбираются дела очень и очень многих. И я тут заступаюсь за них, а вовсе не за себя*» [1, с. 110]. К.

пытается взять все в свои руки, принимает решение отказаться от адвоката и самому разобраться с делом.

Йозеф К., как и Прометей, не стремится заводить новые порядки, старается добиться справедливости: «*…смысл этой огромной организации в том, чтобы арестовать невинных людей и затевать против них бессмысленный и по большей части – как, например, в моем случае – безрезультатный процесс*» [1, с. 113].

Йозеф К. – банковский служащий. Однажды, проснувшись утром, получает оповещение о его судебном процессе. Проблема в том, что он не знает, в чем виноват. В основе сюжета – попытки героя доказать свою невиновность. Пережив недоумение по поводу случившегося, К. старается приспособиться к ситуации. Он испытывает удивления от новых подробностей в его деле. В мире Кафки любая борьба бессмысленна. В конце романа К., следуя на казнь, думает о возможности выхода, но он так и не находит высшего суда. Смерть К. символична – завершение процесса и момент между миром земным, где от вины не скрыться, и миром небесным с Высшим судом.

Можно отметить аналогию с образом Сизифа, поскольку молчаливое восстание Йозефа не приводит к результату, как и поднятие камня Сизифом на гору. В разговоре с художником Йозеф выясняет несколько способов освобождения от суда, однако все они не помогут окончательно оправдаться. В конце К. понимает, что все его усилия напрасны, и он ждет своего приговора. Он уже готов сам схватить оружие и пронзить им свою грудь.

Снова модернистская интерпретация звучит в строках «Тебя просто вычеркнут из жизни» [1, с. 167]. Прометея приковали к скале, и все как бы забыли про него, вычеркнули из жизни, то же произошло и с К., никто не заметит его смерти. Как ни борись, но надежды на спасение нет. Для К., как и для Прометея, единственный выход – смириться с существующим порядком. Попытки сопротивляться безрезультатны. Один убит, другой наказан.

Особый акцент автор делает на проблеме выбора. Прометей совершает осознанный выбор в пользу спасения людей, зная о неминуемой каре. К., предприняв попытку оправдаться, все же смиряется и ожидает смерти.

Суд в романе можно ассоциировать с Зевсом из мифа о Прометее, он хочет наказать за «проступок». Однако в церкви К. выясняет, что «*Суду ничего от тебя не нужно. Суд принимает тебя, когда ты приходишь, и отпускает, когда ты уходишь*» [1, с. 304]. Некая абсурдность, вроде бы он не нужен суду, и в то же время он обвиняется в преступлении.

Кроме того, в «Процессе» за К. приходят двое мужчин-палачей, чтобы совершить казнь, а за Прометеем – два титана и Гефест, дабы приковать его к скале, снова сходство ситуаций.

Интересен и образ оружия: в романе это нож, а в мифе эта роль выполняется орлом.

Тема вины представлена с бытовой точки зрения. Она проявляется в отгороженности от жизни, в неспособности наладить контакт с нею. Йозеф К. был причастен лишь к внешней суете этой жизни – размеренному ритуалу службы, досуга, быта, а глубин бытия он панически боялся и отстранял их от себя. Тогда уже совершенно понятно, почему такого человека может осенить перед смертью прозрение: умираю, как собака, с чувством позора. Необходимо брать ответственность на себя, так как никто с тебя ее не снимет. Раз ты не испробовал свои возможности сам, то уж если винить кого-то в твоей судьбе, то начинать надо с себя.

Йозеф К. – это и антиПрометей. Это хорошо отражено во вставной притче «У врат Закона». Ее герой не вошел в ворота, а ведь они были открыты только для него: «Никому сюда входа нет, эти врата были предназначены для тебя одного». В ходе беседы поселянина и привратника становится ясно, что привратник – иллюзорная преграда, бездействие. Врата – это жизненный путь человека, поэтому он и предназначен только для этого поселянина. Эта история отражает жизнь К. Фрагмент указывает на мотив упущенной возможности, Прометей понес наказание, но он сделал всё, чтобы потом не сожалеть, Йозеф же не воспользовался

шансом, он сдался. Двойственность в создании образа К. – характерная черта модернизма. Он и герой, и антигерой.

Таким образом, Ф. Кафка выступает создателем концепции антимифа, демонстрирует абсурдность человека и бытия. Йозеф К. – пассивный борец, мифологический Прометей – герой действующий. Кафка в обоих мифах показывает его новую сторону. В его мире для системы нет невиновных, а любое противостояние не имеет смысла. У Франца Кафки традиционные мифы явным образом не используются, но развертывается самостоятельное мифотворчество. Специфика его творчества в отражении социального отчуждения и одиночества индивида, что явно отличается от древнего мифа. Так, в «Процессе» покинутый всеми герой ломается под натиском власти, не в силах справиться с трудностями.

У Ф. Кафки героическое становится трагическим. Новаторство проявляется при составлении характера Йозефа К. Он – обычный человек, а вовсе не герой. В романе реализуется бунт слабого человека. К. осознает недостижимость идеала, свою неспособность что-либо изменить и тем самым невозможность выхода из положения, так автор внедряет в произведение романтическую иронию. Автор показал трагическое бессилие человека в его столкновении с абсурдностью современного мира.

В традиционном мифе герои четко делятся на положительных и отрицательных, а в модернизме проявляется двусмысленность.

Литература

1. Кафка Ф. Роман. Новеллы. Притчи / ред. Г. Каледина. М.: Прогресс, 1965. 616 с.
2. Кондрашов А.П. Кто есть кто в мифологии Древней Греции и Рима. 1738 героев и мифов. М.: РИПОЛ классик, 2016. 704 с. URL: https://e-libra.su/read/482798-kto-est-kto-v-mifologii-drevney-grecii-i-rima-1738-geroev-i-mifov.html
3. Кун Н.А. Легенды и мифы древней Греции: Пос. для учителя. М.: Мектеп, 1984. 448 с.
4. Лосев А.Ф. Диалектика мифа. М.: Мысль, 2001. 558 с. URL: https://www.gumer.info/ bibliotek_Buks/Literat/melet10/16.php (Дата обращения: 2.03.2020).
5. Лотман Ю.М., Минц З.Г., Мелетинский Е.М. Мифы народов мира, мифологическая энциклопедия. В 2-х т. / под ред. С.А. Токарева. М.: Советская энциклопедия, 1982. Т. 2. 512 с.
6. Мелетинский Е.М. Избранные статьи. Воспоминания / отв. ред. Е.С. Ноник. М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 1998. 576 с. URL: https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/ Literat/melet10/index.php (Дата обращения: 25.02.2020).
7. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. 3-е изд. М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 2000. 407 с. URL: http://biblio.imli.ru/images/abook/folklor/ Meletinskij_E.M._Poetika_mifa._2000.pdf (Дата обращения: 1.03.2020).

ЭСХАТОЛОГИЯ КОРМАКА МАККАРТИ В РОМАНАХ 1983–2006 гг.

Авдеев С.С.
Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия

Статья посвящена изучению творчества американского писателя Кормака Маккарти с точки зрения эсхатологических мотивов. На материале пяти романов (1985–2006 гг.) делается вывод о перманентном характере американского Апокалипсиса в контексте художественного мира Маккарти.

Ключевые слова: *эсхатология, современная американская литература, постапокалипсис, апокалипсис, Кормак Маккарти.*

Сформировавшийся на Западе во второй половине XX в. внушительный массив текстов, посвящённых концу света, продолжает пополняться по сей день. Апокалиптика – древний литературный жанр апокалипсисов (откровений). Он имеет прямую связь с эсхатологией (от греч. ἔσχατος – «последний», «заключительный» и λόγος – «слово», «знание») – «учением о последних вещах», т.е. о конечных судьбах человека и мира [5, с. 1434]. Изначально имея под собой религиозную основу, со временем эти понятия секуляризировались и вошли в массовую культуру.

Особенно актуальной апокалиптическая эсхатология предстаёт в сознании западного человека, берущего на себя роль мирового лидера, способного как уничтожить мир, так и восстановить его из обломков. В большинстве продуктов культуры, эксплуатирующих эту тему, отсутствует мистическая составляющая – любые теологические модели остаются вне поля зрения. Американские авторы с удовольствием описывают разные стадии крушения привычного мира – либо сам процесс «армагеддона» в следствие природной катастрофы, пандемии, ядерной войны и т.п., либо его последствия. На авансцене – выживание человека. Религиозные же элементы зачастую предстают в невыгодном свете – в лице фанатиков, призывающих к покаянию перед концом.

Американский апокалипсис – это мечта о глобальном будущем, освоение нового «фронтира». Исследователь Джозеф Дьюи отмечает, что «*с самого своего зарождения Америка была странно очарована видениями конца*» (Перевод наш. – А.С.) [9, с. 10]. Критик Джеймс Бергер видит причину частого обращения к эсхатологическим темам в следующем: визуализация возможного конца выступает в качестве терапии травм, не изжитых цивилизацией [8, с. 183]. В американском сознании свежи вьетнамские события, мексиканские войны, беспощадный опыт покорения Дикого Запада, и теперь эти внутренние неврозы нации проецируются в культуре на всю постапокалиптическую Америку и, в некоторых случаях, на всю Землю. Пожилой герой романа «Старикам тут не место» задаётся вопросом: «*Как так получилось, что люди не чувствуют, что эта страна должна за многое ответить?*» [3, с. 221]. Тяга к деструкции проявляется в визуализации глобальной трагедии, стирающей прошлое и запускающей новый цикл, в котором выживший в катастрофе американец становится Новым Адамом и мессией, способным создать новую цивилизацию на руинах старой.

С точки зрения жанра только последний из написанных романов Кормака Маккарти можно назвать постапокалисисом – «Дорогу». Используя клишированную нарративную модель, Маккарти выходит за границы жанровых установок, создавая мощное экзистенциальное повествование. То же самое он делал со своими ранними текстами – заключал в формальную оболочку вестерна не типичное для него содержание. Показывая ситуацию постапокалипсиса, автор не сообщает первопричину упадка, но если рассматривать всё романное творчество Маккарти в едином комплексе, то, анализируя трагедию, описанную в «Дороге», можно провести чёткие параллели с «Кровавым меридианом». В этом и последующих романах автор делает акцент на склонности человека к всеобъемлющей деструкции – от разрушения материальных объектов до себя как личности. Хаос побеждает человека, пытающегося бороться прежде всего с персональным Апокалипсисом. Единственным оружием в этой борьбе, по Маккарти, является *Слово*. Материальный объект – прах по своей сути, поэтому следует плести ткань бытия из понятий и смыслов: «*Для того чтобы мир выжил, его надо воссоздавать ежедневно*» [4, с. 353]. В каждом произведении озвученного

периода исследуется проблема личности и Логоса. Это понятие неразрывно связано с божественной сущностью и наделено творческой функцией – способностью структурировать мир, сводя к минимуму хаос и абсурд, в который погружён человек (отец в «Дороге»), не исключая обратного эффекта в разрушительном дискурсе (судья Холден). Между двумя этими персонажами дистанция в четыре книги, позволяющая проследить творческую эволюцию: от предельно нигилистического «Кровавого меридиана» до романа «Дорога», в котором дан светлый намёк на то, что *слово* продолжает жить в ребёнке, способном к акту творения.

Американский богослов Миллард Эриксон приводит несколько точек зрения на классические эсхатологические учения: футуристическая (катастрофа произойдет в будущем), претеристическая (события происходили при жизни автора, в прошлом), историческая (описанные события ожидались в будущем, но им предстояло произойти в ходе истории церкви) и символическая (описанные события относятся к вневременным по своей природе истинам, а не к конкретным историческим событиям) [6, с. 973].

Исследуя прозу Кормака Маккарти, можно отметить, что именно последняя – символическая – точка зрения наиболее адекватна при анализе его эсхатологии. Погружаясь во вселенную Маккарти, мы оказываемся в пространстве перманентного апокалипсиса, где человек вынужден противостоять разрушению всего сущего – от физического до метафизического. Герои всегда, во все эпохи, находятся в пограничном состоянии, «на перекрёстке» – неслучайно один из романов пограничной трилогии называется «The Crossing» (пересечение). Шесть романов, написанных с 1985 по 2006 гг., охватывают внушительный временной срез (от середины XIX в. до постапокалипческого будущего) и следуют друг за другом в чёткой хронологической последовательности, представляя исчерпывающую картину американского самосознания. Сложно назвать взгляды Маккарти оптимистичными: он закономерно возлагает ответственность за беды человечества на самого человека. Люди – орудие зла, а зло заполняет вселенную «по умолчанию». «*Война есть и будет. <…> Война была всегда. Она была ещё до человека, война поджидала его. Основное ремесло поджидало своего основного исполнителя. Так было и так будет*», – говорит герой романа «Кровавый меридиан» судья Холден, земное воплощение Антихриста [2, с. 294]. «Зло» в романах Маккарти редко уступает «добру»: «Кровавый меридиан» завершается макабрическим танцем демоноподобного судьи Холдена, а роман «Старикам тут не место» спасением дьявольского Чигура в автоаварии. «Зло» в мире Маккарти выживает всегда – разница лишь в степени его проявления, в силе.

Исследователи, в частности Петра Мундик [10, с. 72], не раз обращали внимание на гностицизм в романах Маккарти. В них вопрос о появлении в мире зла второстепенен: по Маккарти мир изначально является злом, и единственный верный вопрос заключается в том, как в нём реализоваться добру. В «Дороге» автор показывает последствия вырвавшегося на свободу разрушительного начала: персонажи романа в условиях постапокалипсиса, грязи и каннибализма вынуждены буквально из пепла создавать классическую морально-нравственную модель исчезнувшего человека. И ориентиром служит точно не обаятельное «зло» в лице разрушителя Чигура и пугающего демиурга Холдена – возрождения заслуживают нравственные установки Джона-Грейди, Билли и Бойда, шерифа Белла и других достойных, но менее заметных персонажей Маккарти.

Все романы Маккарти данного периода можно свести к одной формуле: мужчины с оружием пытаются выжить в тяжёлых условиях и становятся вольными или невольными участниками актов насилия. Пространство, в котором существуют герои, по большей части пустынное и безжизненное. Без этих составляющих мир Маккарти существовать не спосо-

бен. Автор строит повествование таким образом, что каждый герой вступает в своеобразный диалог со своей страной, подсознательно ощущая вневременной, имманентный апокалипсис. Часто это пожилые люди, чувствующие близость конца. Один из таких героев в романе «Старикам тут не место» говорит, что *«не уверен, что в ней [Америке] вообще когда-нибудь были спокойные времена»* [3 с. 251].

Наряду с имплицитными деталями, создающими атмосферу Апокалипсиса, автор использует явные отсылки к священным текстам, что позволяет нам с большим правом говорить о масштабах эсхатологических мотивов в его творчестве. Американский критик Гарольд Блум в интервью изданию The Times, беседуя о великих американских книгах, называет «Кровавый меридиан» «подлинным апокалиптическим романом» («It's the authentic apocalyptic novel») и последним вестерном, который нельзя превзойти [7]. Действительно, в «Кровавом меридиане» явно прослеживаются апокалиптические мотивы, причём самого высокого порядка: апокалипсис в романе предстаёт в библейском фокусе и связан с образами призрачных всадников из Откровения Иоанна Богослова: «*Казалось, всадники прибыли из какого-то легендарного мира <…> они двигались, постоянно что-то уничтожая, словно им уготовано было разделять мир, лежавший у них на пути, на то, что было, и на то, чего уже никогда не будет, и оставлять за собой на земле обломки и того и другого. Всадники-призраки в накатывавшихся волнах зноя, бледные и безликие от пыли*» [2, с. 201]. Ситуация, представленная в «Дороге», – результат событий, развернувшихся в «Кровавом меридиане». Более того, последовавшая за ним «пограничная трилогия» тоже имеет ряд эсхатологических мотивов, поэтому мы берёмся утверждать, что всё романное творчество Маккарти пронизано темой американского апокалипсиса.

Так, в начале романа «За чертой» Бойду дважды снится один и тот же сон: «*большой-большой пожар на сухом озере*» [4, с. 42]. Кроме того, он видит в нём горящих людей, что ещё больше намекает на сквозной мотив огненного озера из Откровения. Это пророческое видение, демонстрирующее тот самый невроз нации и её возможное будущее. Сон воплощается в реальность в конце книги: Маккарти тонкими штрихами описывает неестественную вспышку на горизонте, которая будит Билли своим белым слепящим светом. Только сопоставив место (штат Нью-Мексико) и время (лето 1945 г.), читатель может сделать вывод о природе этой вспышки. Судя по всему, Маккарти использовал в качестве финала романа реальное историческое событие – первое в мире ядерное испытание «Тринити» в пустыне Jornada del Muerto, что в переводе звучит как «Дневной переход мертвеца». Апокалиптическое видение Бойда воплощается без вмешательства божественных сил в виде заявки на глобальный конфликт между людьми. Маккарти вновь транслирует свое представление о воинственной природе человека, о его инстинктах, ведущих к саморазрушению и апокалипсису, описанному в «Дороге». В этом отношении символичны слова создателя атомной бомбы Роберта Оппенгеймера, которые пришли ему в голову во время проведения описанной военной операции: *«Я – смерть, разрушитель миров»* (цитата из «Бхагавадгиты»). Таким образом, пересекается ещё одна черта, появляется ещё одно символическое разграничение – между доядерной эпохой и ядерной.

Из всего сказанного напрашивается вывод: Маккарти предельно пессимистичен, ведь человеческая природа, жаждущая крови, неисправима, а потому апокалипсис неминуем. Так ли? «Дорога» заканчивается смертью отца, сын принимает потерю и продолжает путешествие. Вероятно, в этом есть надежда, что на смену старому придёт новое – истинное и непорочное. Мальчик несёт в себе «огонь» – общечеловеческие ценности, которые в него заложил отец, рассказывая истории. Последнее предложение романа: «*А человечество ещё только делало свои первые шаги*» [1, с. 252]. Мир – ребёнок, его будущее неопределённо, как и дальнейшая судьба мальчика, однако у человечества есть шанс исправить ошибки. В этом

состоит гуманистический пафос, который замаскирован Маккарти в безнадёжно трагичных картинах прошлого, настоящего и будущего.

Таким образом, Маккарти напрямую обращается к эсхатологическим проблемам лишь однажды – в романе «Дорога», однако косвенно говорит о них во всех произведениях. Ранние тексты предвосхищают события «Дороги», в них описывается главная причина трагедии – воинственная природа человека, его изначальная склонность ко злу. Насыщая тексты библейскими аллюзиями, американский автор погружает читателя в состояние непрекращающегося символического Апокалипсиса, в атмосферу гипертрофированной жестокости, но делает это из гуманистических соображений. Посредством негативного катарсиса Маккарти предупреждает человечество, которое само создаёт средства для собственного уничтожения, и говорит о неминуемости расплаты за необдуманные поступки. Его герои вступают в диалог с государством, чья большая политика ставит под угрозу существование всей планеты. Полемизируя с мифом об американской исключительности, автор демонстрирует, как порочен человек (в частности, американская нация) во все эпохи, но, тем не менее, выражает призрачную надежду на его искупление.

Литература

1. Маккарти К. Дорога / пер. с англ. Ю. Степаненко. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. 256 с.
2. Маккарти К. Кровавый меридиан, или Закатный багрянец на западе / пер. с англ. И. Егорова. СПб. : Азбука, Азбука-Аттикус, 2012. 384 с.
3. Маккарти К. Старикам тут не место / пер. с англ. В. Минушина. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2014. – 256 с.
4. Маккарти К. За чертой / пер. с англ. В. Бошняка. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2014.544 с.
5. Теологический энциклопедический словарь / под ред. У. Элвелла. М.: Ассоциация «Духовное возрождение» ЕХБ, 2003. 1488 с.
6. Эриксон М. Христианское богословие. СПб.: Библия для всех, Санкт-Петербургский христианский университет, 1999. 1088 с.
7. An interview with Harold Bloom: There are no great English novelists URL: http://mural.uv.es/jahesa/interbloom.html.
8. Berger J. After the End: Representations of Post-Apocalypse. – Minneapolis, 1999. 304 p.
9. Joseph Dewey, In a Dark Time, West Lafayette, Indiana: Purdue Research Foundation, 1990. 255 p.
10. Mundik P. “Striking the Fire Out of Rock”: Gnostic Theology in Cormac McCarthy’s Blood Meridian // South Central Review. 2009. № 3. P.72–97.

СИМВОЛИКА СТЕНЫ В СТИХОТВОРЕНИИ Б. ЛЕСЬМЯНА «ДЕВУШКА»

Алимурадова А.А., Чумаков С.Н.
Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия

В статье комментируется символический образ стены в стихотворении польского поэта Болеслава Лесьмяна «Девушка». Анализ данного произведения дает представление о концепции любви поэта, заключающейся в иллюзорности и несбыточности этого чувства, а также показывает его сближение с философией экзистенциализма.

Ключевые слова: *стена, концепция любви, иллюзорность, экзистенциализм.*

Обобщенно-символический образ стены, достаточно часто встречающийся в художественной литературе, трактуется весьма неоднозначно. В традициях античности и христианства он обычно соотносится с мотивами защиты и опоры. Но с не меньшей наглядностью стена может олицетворять замкнутое пространство, неодолимое препятствие, безвыходную ситуацию, безоговорочное разъединение и, видимо, немало других явлений и состояний.

На одном из устойчивых значений этого символа строится стихотворение классика польской поэзии XX в. Болеслава Лесьмяна «Девушка» («Dziewczyna»), в русских переводах известное также под заголовками «Девица» и «Двенадцать братьев». Это довольно большое по объёму сюжетное произведение, близкое к жанру баллады (мы бы определили его жанровую природу как «лирическая притча»), и, несомненно, одно из программных в позднем творчестве поэта (входит в книгу «Студеное питье», 1936).

Фабула стихотворения осознанно условна и символична. Некие «двенадцать братьев», которые, можно предположить, олицетворяют все человечество (или, по крайней мере, его мужскую часть), слышат за могучей и неведомо кем воздвигнутой Стеной жалобные рыдания таинственной, но – судя по голосу – невыразимо прекрасной Девушки, влюбляются в придуманный романтический образ и, заявляя: «Łka, więc jest!» [...] («рыдает – значит существует» [перевод наш. – А.А., С.Ч.]), пытаются сокрушить молотами стену, отделяющую деву от них. «Разрушим царство злой стены, спасая деву от печали!» [1, с. 188]. Двенадцатый брат обращает этот рефренный призыв к остальным одиннадцати три раза, по мере того как герои под влиянием неумолимо текущего времени предстают в разных ипостасях: сначала они молоды и живы, потом стареют, умирают и становятся тенями и, наконец, в неуемном стремлении завершить дело воплощаются в Молоты. А стена в течение всего этого времени не поддается. У Лесьмяна – это великая изначальная онтологическая преграда с однозначно негативной коннотацией – «zimny glaz» («холодный валун», «ледяная скала» [Перевод наш. – А.А., С.Ч.]), в переводах – «злая стена» [1, с. 188], которая оказывается неизмеримо крепче бренных человеческих жизней.

Впрочем, она в конце концов пала под могучими механическими ударами Молотов, которыми руководила неукротимая воля братьев. Описывается это так: «I runął mur, tysiącem ech wstrząsając wzgórza i doliny!» («И рухнула стена, тысячекратным эхом сотрясая холмы и долины» [Перевод наш. – А.А., С.Ч.]). Однако любовь, к которой стремились братья, пожертвовав действительно всем, чем могли, оказывается всего лишь иллюзией, бесплотной мечтой. Прекрасная Девушка, ради спасения которой было потрачено столько сил и отданы жизни, предстает абсолютным фантомом: «Но за стеной – / пустая тишь вдруг засмеялась горьким смехом... / Одна лишь тишь, туман, ничто... / без слёз, без радостей, без гнева... / Ничьей души, ничьих очей – / где ж, братья-тени, ваша дева?» [1, с. 189]. А голос, создавший иллюзию ее существования, являлся лишь красивой приманкой.

Подобный мотив заманивания прекрасным голосом с последующей гибелью услышавших его встречается и в мифологии. Дабы ярче прочувствовать мощь и атмосферу смерти, исходящую от образа стены, обратимся к мифу о сиренах: эти «музы смерти» заманивали на скалы корабли, которые впоследствии разбивались о тот самый камень, «холодный валун», которым представлена стена и у Лесьмяна.

Избранное нами стихотворение показательно в нескольких отношениях. Прежде всего, оно даёт наглядное представление о концепции любви, которую разделял польский поэт, к которой он пришел в результате творческих исканий, житейских взлетов и разочарований. Краеугольными камнями этой концепции можно считать посылы изначальной иллюзорно-

сти и итоговой несбыточности любовного чувства. Краткость бытия, трагическое одиночество человека, гендерное взаимонепонимание вытесняют высокую любовь из сферы реальности в зыбкий мир призраков и утопий. А там людей ждёт неизбежное и, возможно, смертельное разочарование.

Лесьмяновская стихотворная притча отражает также философскую и художественную эволюцию автора. Коллизия, смоделированная в стихотворении «Девушка», и прежде всего символический образ Стены, которая не скрывает ничего, кроме пустоты, сближает миропонимание польского поэта с экзистенциалистскими представлениями об абсурде и теориями отчуждения (альенации). На наш взгляд, в плане художественного метода Болеслав Лесьмян, начинавший творческий путь как правоверный и не слишком оригинальный символист, одним из первых в польской литературе приходит к экзистенциализму. И, наверное, не случайно практически одновременное появление его образа Стены и знаменитого сборника Сартра под таким же названием. В польском и французском языках это слово даже звучит почти одинаково: «mur» и «le mur».

Литература

1. Лесьмян Б. Безлюдная баллада, или Слова для песни без слов: поэзия, театр, проза / пер. с польск.: ред.-сост. А. Базилевский; предисл. А. Базилевского. М.: Вахазар: РИПОЛ классик; Пултуск: Высшая гуманитарная школа, 2006. С. 187–189.
2. Bolesław L. Dziewczyna. URL: http://aleklasa.pl/liceum/c230-wiersze/c304-analiza-wierszy/lesmian-dziewczyna (дата обращения: 07.05.2020).

ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНЫЕ СТРАТЕГИИ В РОМАНЕ ДЖУЛИАНА БАРНСА «ШУМ ВРЕМЕНИ»

Арзуманян М.Н.
Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия

В статье впервые рассматривается нарративная стратегия в романе Дж. Барнса «Шум времени». Все ее компоненты (картина мира, модальность, интрига) выражают инспиративную нарративную стратегию, а также идею откровения. Вероятностная картина мира, модальность понимания, энигматическая интрига откровения приобщают читателя к жизни героя, вызывают солидарность, сочувствие адресата.

Ключевые слова: *нарративная стратегия, событие, нарративная модальность, нарративная картина мира, этос нарративной интриги.*

Наиболее популярным типом текста в современной русской и зарубежной литературе остается нарративный (повествовательный) художественный текст, для которого одной из главных характеристик является нарративная (повествовательная) стратегия. В данной статье будет проанализирован роман Дж. Барнса «Шум времени» и исследована его нарративная стратегия.

«Шум времени» – предпоследний роман английского писателя, лауреата Букеровской премии Дж. Барнса, опубликованный в 2016 году. Роман представляет собой беллетризованную биографию советского композитора Дмитрия Дмитриевича Шостаковича. Дж. Барнс предлагает читателю не просто описание жизни, но дает возможность сосредоточиться на чувствах и переживаниях, которые испытывал композитор в различных ситуациях. Книга

состоит из трех частей, действие которых начинается соответственно их названию: «На лестничной клетке», «В самолете», «В автомобиле»; однако всё происходящее с Шостаковичем транслируется через его воспоминания, переживания, размышления.

Рассматривая нарративную стратегию, мы придерживаемся дефиниции В.И. Тюпы, согласно которой нарративные стратегии – это особый род коммуникативных стратегий. Однако коммуникация не может состояться, если отсутствует говорящий или слушающий. Отсюда следует, что «нарративная стратегия состоит в позиционировании когнитивным субъектом коммуникации (автором) вербального субъекта (нарратора) относительно объектов и реципиентов рассказывания» [6, с. 9]. Таким образом, в нарративную стратегию включены три аспекта: нарративная модальность, нарративная картина мира и этос нарративной интриги [1].

Участники дискурса, чтобы понимать друг друга, должны иметь общие представления об условиях того мира, в котором позиционируется коммуникативный объект высказывания, то есть им нужны определенные «правила существования» [4, с. 79–80]. Именно таким набором правил является нарративная картина мира произведения.

Действия каждой из частей разворачиваются в високосный год и через двенадцать лет после предыдущей (1936; 1949 – 1948; 1960 гг. соответственно), когда в жизни композитора происходят важные переломные события. В данном случае мы можем рассматривать событие как осуществление одной из двух или нескольких возможностей [3]. По определению П.Рикера, «событие – это то, что могло произойти по-другому» [5, с. 115]. Сущность события заключается в изменении исходной ситуации в результате действия самого персонажа, или других героев, или жизненных обстоятельств. Такое изменение может быть как внешним, так и внутренним, как, например, смена ценностей, духовное преображение.

В качестве такого события, с последствий которого и начинается первая часть, можно считать появление в газете «Правда» в 1936 г. статьи «Сумбур вместо музыки», внезапно обличающей оперу «Леди Макбет Мценского уезда», тем самым ставя Шостаковича в нестабильное, опасное положение как в психологическом, так и в физическом смысле. Это произошло из-за стечения нескольких обстоятельств, хотя могло бы сложиться иначе, что следует из размышлений героя: «*The true starting point might have been his own fame. Or his opera. Or it might have been Stalin, who, being infallible, was therefore responsible for everything. Or it could have been caused by something as simple as the layout of an orchestra. Indeed, that might finally be the best way of looking at it: a composer first denounced and humiliated, later arrested and shot, all because of the layout of an orchestra*» [12, с. 17]. – «Истинной отправной точкой могла бы считаться его собственная слава. Или его опера. Или Сталин, который, будучи непогрешимым, соответственно, отвечал за всё. Или же это могло быть вызвано чем-то таким простым, как расположение оркестра. И в самом деле, это бы могло считаться, в конце концов, лучшим вариантом: композитор, вначале обвиненный и униженный, позже арестован и расстрелян, а всё из-за расположения оркестра» (перевод наш. – А.М.). Вероятно, именно появление статьи можно считать событием – отправной точкой того, как далее изменяется внутреннее состояние героя, как он оказывается загнанным властью в угол, из которого он уже не сможет выбраться.

Следующие два связанных события описываются во второй части, о которых читатель вновь узнаёт из воспоминаний Шостаковича, когда композитор возвращается из Америки, будучи посланным туда Сталиным в составе советской делегации. Первое из этих событий имело место в 1948 високосный год: «And it had all started again because of another trip Stalin had made to the opera. … Naturally enough, it had been a leap year: 1948» [12, с. 75]. – «И всё началось снова из-за очередного посещения Сталиным оперы. Естественно, это случилось в високосный год: 1948» (перевод наш. – А.М.). В этому году Шостакович был обвинён в формализме, лишён звания профессора Московской и Ленинградской консерваторий и уволен.

Естественно, это тоже отразилось на состоянии героя: «He had returned from the congress in a state of collapse» [12, с. 86]. – «Он вернулся с заседания партии в полном упадке духа» (перевод наш. – А.М.).

Следующее более важное для развития персонажа событие происходит в 1949 г. Мало того что Шостакович не может отклонить требование Сталина и отправляется в Америку, ему приходится, зачитывая написанную для него речь, обвинить в предательстве родины Стравинского, которым он по-настоящему восхищался. Совершив такое предательство не только своего кумира, но главного в его жизни – искусства, личность героя начинает распадаться, он теряет частицу своего истинного «я». И сам персонаж осознаёт это: «It had been a betrayal. He had betrayed Stravinsky, and in doing so, he had betrayed music. Later, he told Mravinsky that it had been the worst moment of his life» [12, с. 119]. – «Это было предательством. Он предал Стравинского, тем самым он предал музыку. Позже он сказал Мравинскому, что это был худший момент его жизни» (перевод наш. – А.М.).

В третьей части случается самое разрушительное для героя событие; по сути для него наступает духовная смерть, он просто продолжает существовать, осознавая себя трусом. И это может быть хуже и более разрушительно, чем предательство самого себя и своих обещаний. То, что так долго не свершалось, но подкрадывалось к композитору, случилось: в 1960 г. Шостакович вступил в коммунистическую партию и, по словам рассказчика, «лишился души»: «They could have his soul but not his body. They could announce that the distinguished composer had proved himself a true worm and joined the Party… they could announce his moral death without him» [12, с. 172] – «Они могли овладеть его душой, но не телом. Они могли объявить, что выдающийся композитор проявил себя настоящим червяком и вступил в партию… они могли объявить о его духовной смерти и без его присутствия» (перевод наш. – А.М.). Он понимал, что рано или поздно власть овладеет его душой, о чём можно судить из несколько раз повторяющихся размышлений Шостаковича, который иронически, по аналогии с писателями, называет чиновников «инженерами человеческих душ» («The engineers of human souls»), которые «точат когти на его душу» («sharpened their claws on his soul»). И в третьей части мы наблюдаем кульминацию ранних попыток власти, всё же достигшей своей цели. То, что герой пытается спасти хотя бы своё тело, это, конечно, горькая ирония, ведь он понимает, тело – это лишь оболочка. «He had also learnt about the destruction of the human soul» – «Он также узнал о разрушении человеческой души» (перевод наш. – А.М.). Душа его теперь принадлежала партии, и он вновь и вновь предавал себя, когда подписывал документы и доносы против тех, кем восхищался и кого уважал.

Резюмируя сказанное, мы приходим к выводу, что в романе реализуется вероятностная картина мира, в которой перед героем открывается неимперативный спектр потенциальных возможностей, вследствие его индивидуальных особенностей и обстоятельств одна из таких возможностей должна быть реализованной. С вероятностной картиной мира соотносится дефиниция П. Рикёра: «Событие – это то, что могло произойти по-другому» [2, т. 1, с. 115]. Главным образующим элементом событийности такого типа является не подлежащая однозначной оценке ответственность героя за выбор одного из вероятных направлений дальнейшего хода жизни (сюжетного поворота) и общего стояния диегетического мира [7]. Перед Шостаковичем нередко стоит сложный выбор, из-за чего ему приходится поступаться своими принципами и идеями. Несомненно, у него есть свобода выбора, однако выбери он то, что считал правильным, всё сложилось бы по-другому, и довольно легко предположить – как именно. Так, когда Шостакович идет во второй раз на допрос о заговоре против Сталина, готовый выдать всех своих знакомых, его спасает лишь то, что Закревского (того, кто его допрашивал) арестовали.

Следующий аспект нарративной стратегии – нарративная модальность, которая представляет собой креативную компетенцию повествователя, рассказчика, хроникера [6]. Иными словами, модальность – это позиция нарратора по отношению к истории, способ рассказывания. Несмотря на присутствие рассказчика, в романе отчетливо ощущается, будто повествование ведётся «из сознания» персонажа. Соответственно, повествование в основном оформлено как несобственно-прямой дискурс, когда субъект речи зачастую перестает быть субъектом сознания, так как повествовательная перспектива нарратора сливается с перспективой персонажа, отображая сознание последнего. «Субъект речи имплицитно передает не то, что он воспринимает, думает или оценивает, а представляет позицию кого-то другого и отражает его сознание» [11]. Например: «***But to be a coward was to embark on a career that lasted a lifetime. You couldn't ever relax. <…> Being a coward required pertinacity, persistence, a refusal to change – which made it, in a way, a kind of courage***. *He smiled to himself and lit another cigarette. The pleasures of irony had not yet deserted him*» [12, с. 175]. – «**Но быть трусом означало взяться за работу длиною в жизнь. Никогда не расслабишься <…> Трусость требовала упорства, выносливости, отказа меняться, что в каком-то роде делало её смелостью.** Он мысленно улыбнулся и вновь закурил. Наслаждение иронией пока не покинуло его» (перевод наш. – А.М.). Жирным шрифтом показаны рассуждения персонажа, выраженные нарратором имплицитно. Вообще в приведенном фрагменте и эпизодах романа, когда герой размышляет об иронии, есть отличная возможность проследить вкладывание идей самого Дж. Барнса в мысли его персонажа, который на протяжении всего романа считает иронию средством защиты и выживания. Так, Дж. Барнс, известный любовью к иронии, которую использует в своих произведениях, в интервью с П. Зон заявил: «Irony is the singular defense of the self and the soul, it lets you breathe on a day to day basis. I won't give up my irony. Not for anything» [13]. – «Ирония – единственная защита своей личности и души, благодаря ей ты способен дышать день ото дня. Я не откажусь от моей иронии. Ни за что на свете» (перевод наш. – А.М.). Идентичного взгляда придерживается и Шостакович в романе.

Более того, такое слияние сознаний демонстрирует, на наш взгляд, сочувственное, понимающее отношение нарратора к персонажу, он не осуждает его, не даёт оценку его действиям. Таким образом, роман строится в модальности понимания, которая «предполагает в адресате солидарного собеседника и ориентирована на рецептивную активность читателя» [8]. Повествование такого рода ведет к углублению смысла излагаемой истории, однако не несет в себе абсолютной истинности знания или абсолютной ценности убеждения. Нарратив понимания персонифицирован, при этом ориентирован на преодоление субъективной ограниченности своего видения жизни, на привлечение и адресата к позиции «свидетеля и судии» [8].

Однако роман обрамлен сценой на вокзале, происходящей во время войны. Здесь нарратор выступает всезнающим рассказчиком, наблюдающим со стороны. В самом начале читатель не знает, кто эти трое мужчин, распивающих водку, за исключением того, что один – безногий нищий, двое других – пассажиры поезда, один из которых нервный очкарик, который прошептал что-то своему товарищу, когда они чокнулись. Только в конце нам открывается, что нервный очкарик – это Дмитрий Дмитриевич, а слышит он тоническое трезвучие от стаканов. И именно таким способом в заключении, когда читатель уже имеет полную картину произошедшего в жизни героя, его эмоционального состояния, нарратор раскрывает, пожалуй, основную тему всего романа: по-настоящему талантливый человек, несмотря на все невзгоды, остается талантливым, и самое главное то, что искусство, в данном случае музыка, превыше всего, она противопоставлена «шуму», который со временем развеется, а музыка останется: «*And yet a triad <…> was a sound that rang clear of the noise of time, and would outline everyone and everything*» [12, с. 189]. – «Но тоническое трезвучие <…>

было тем звуком, который заглушит собою шум времени, обещая пережить всех и вся» (перевод наш. – А.М.). Таким образом, открывающая и завершающая сцены, как и некоторые эпизоды во всех трех частях романа, наделены модальностью знания, предполагающей «со стороны нарратора позицию принципиальной вненаходимости относительно излагаемой истории» [8].

Последний аспект нарративной стратегии – этос нарративой интриги. Интрига, по Рикёру, – это сюжет в его обращенности не к фабуле, а к читателю, то есть сюжет, взятый в аспекте читательского интереса. Интрига наррации заключается в напряжении событийного ряда, который пробуждает возбуждающем определенные рецептивные ожидания и предполагает «удовлетворение ожиданий, порождаемых динамизмом произведения» [10, с. 11].

Существует несколько видов сюжетных схем, позволяющих определить интригу произведения. Более того, интриг и сюжетных схем может быть несколько, если произведение представляет собой сложный романный нарратив. В данном случае разворачивается сюжет становления, акцентирующий внимание на процессе становления характера героя, его идеологии, которые социально и психологически обусловлены, то есть изображенные события становятся основой развития образа и связывают его с исторической ситуацией, историческим временем. Важным для становления личности героя можно считать влияние его матери: «*His mother was an inflexible woman, both by temperament and necessity. She had protected him, worked for him, loaded all her hopes onto him. Of course he loved her − how could he not? − but there were … difficulties. The strong cannot help confronting; the less strong cannot help evading. His father had always avoided difficulties, had cultivated humour and indirection in the face of both his life and his wife. And so the son, though he knew himself more resolute than Dmitri Boleslavovich, rarely challenged his mother's authority. But he knew that she used to read his diary*» [12, с. 25]. – «Его мать была непоколебима ни по характеру, ни по необходимости. Она оберегала его, работала ради него, возлагала все свои надежды на него. Конечно, он любил её – как же иначе? – но… были и сложности. Сильная личность не может не оказывать сопротивления, а менее сильная – не может не избегать этого. Его отец, всегда уклоняясь от сложностей, выработал юмор и уклончивость как по отношению к жизни, так и по отношению к жене. Так и сын, хотя и был решительнее Дмитрия Болеславовича, едва ли оспаривал авторитет матери. Он даже знал, что она читала его личный дневник» (перевод наш. – А.М.).

Также мы считаем, что наряду с сюжетом становления в романе «Шум времени» осуществляется сюжет испытания. Основной его целью считается «испытание сложившегося образа, проверка идеологии, системы взглядов героя-характера». Несмотря на то, что эти сюжетные схемы противопоставлены друг другу, мы тем не менее анализируем биографический роман, в котором не только видим героя с детства, соответственно, наблюдаем за его становлением в определенное историческое время, но и, что более важно, являемся свидетелями того, как герой справляется с испытаниями, выпавшими на его долю. Собственно главным испытанием персонажа можно считать испытание его совести и убеждений при столкновениях с властью, что в конечном итоге заканчивается не в пользу героя, поступившегося своими принципами и ставшего марионеткой власти.

«В случае жизнеописания для полноценного авторства субъекту биографического дискурса необходимо понимание излагаемой жизни как исполненной некоторого автономного смысла» [5, с. 17]. Ориентация на изложение собственного понимания чьей-то биографии, вникания в ее смысл, закономерно приводит к «интонации доверительной и раскованной беседы автора с читателем». Речевая маска биографа диалогизирована, в первую очередь, по отношению к самому герою жизнеописания, к его ценностно-смысловой позиции в мире,

что требует риторики двуголосого слова, манифестирующего двоякий жизненный опыт (запечатлеваемый и запечатлевающий) [5].

Таким образом, вероятностная картина мира, повествуемого в модальности понимания, способствует разворачиванию энигматической интриги откровения. Строй такой наррации ориентирован на онтологическую тайну, предполагающую цепь прояснений, приближений, прикосновений к запредельному для человеческого опыта содержанию жизни [10]. Событие рассказывания в данном случае реализуется как коммуникативный акт солидарности, то есть со стороны адресата должна выражаться поддержка. При этом нарратору и адресату энигматического повествования требуется известная степень взаимопонимания. Субъекты признают друг друга, а также автономную субъектность героев истории. «Этос такой интриги оказывается этосом личной ответственности», или этосом личностного самоопределения. «Этос ответственности – это рецептивная установка на солидарность с авторским сознанием» [10].

Повествователь имплицитно возлагает ответственность предстоящего герою жизненного выбора на читателя [7], на его готовность к личностному самоопределению. В романе «Шум времени» Дж. Барнс изображает своего героя несчастным, страдающим, вынужденным принимать решения, которые уничтожают его изнутри. С одной стороны, такой герой не должен бы вызывать сочувствия, понимания, особенно, когда предаёт друзей, кумиров. С другой же стороны, автор использует все возможные средства, чтобы читатель сочувствовал герою, был солидарен с ним, проектировал на себя то, что случается с персонажем, и автору это удаётся. Так, мощнейшим средством выступают историческое время и политическая обстановка, в которых у героя практически нет выбора, но он выбирает то, что разрушает его не ради своего спасения, а ради безопасности семьи. Персонажу Шостаковича не чуждо и самоуничижение: «*It is our destiny to become in old age what in youth we would have most despised*» [12, с. 176]. – «Такова наша судьба: превратиться в старости в то, что в юности мы презирали больше всего» (перевод наш. – А.М.)), что демонстрирует осознанность им своих поступков, а у читателя не может не вызвать сочувствия и понимания.

Итак, в заключение можно сделать вывод, что в романе Дж. Барнса «Шум времени» заложена инспиративная метастратегия ответственной солидарности, или иначе диалогического согласия, характерная для жизнеописания [9]. Нарратор вынуждает читателя вдумываться и оценивать поступки героя по-своему и стать свидетелем жизни человека со всеми его взлетами и падениями.

Таким образом, все компоненты стратегии выполняют одни и те же задачи: вызывают солидарность, сочувствие адресата, имплицитный автор поддерживает своего героя и через него транслирует своё отношение к сложившейся действительности, тем самым взаимодействуя с читателем.

Литература

1. Жиличева Г.А. Нарративные стратегии в жанровой структуре романа (на материале русской прозы 1920–1950-х гг.). Новосибирск: НГПУ, 2013.
2. Рикёр П. Время и рассказ. Т. 1. Интрига и исторический рассказ. М.: СПб: Университетская книга, 1998. 313 с.
3. Тамарченко Н.Д. Событие сюжетное // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008. С. 239–240.
4. Тюпа В. И. Введение в сравнительную нарратологию: научно-учебное пособие для самостоятельной исследовательской работы. М.: Intrada, 2016.
5. Тюпа В.И. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса («Архиерей» А.П. Чехова) // Лекции в Твери. Твер. гос. ун-т, 2001. 58 с.

6. Тюпа В.И. Нарративная стратегия романа // Новый филологический вестник. 2011. № 3 (18). С. 9–24.
7. Тюпа В.И. Что такое нарративная картина мира? 2011. URL:_https://www.opennar.com/single-post/2016/1/25/%D0%A7%D1%82%D0%BE (дата обращения: 18.10.2019).
8. Тюпа В.И. Что такое нарративная модальность? 2016. URL: https://www.opennar.com/single-post/2016/03/27/%D0%A7%D1%82%D0%BE- (дата обращения: 19.10.2019).
9. Тюпа В.И. Что такое нарративная стратегия? 2016. URL: https://www.opennar.com/single-post/2016/04/27/%D0%A7%D1%82%D0%BE (дата обращения: 19.10.2019).
10. Тюпа В.И. Этос нарративной интриги // Вестник РГГУ. Серия «История. Филология. Культурология. Востоковедение». 2015. № 2. С. 9–19.
11. Шипова И.А. Повествовательная перспектива, тип повествовательных форм и категории субъекта как знаки нарративного художественного текста // Вестник Волгоградского государственного университета. Сер. 2: Языкознание. 2016. № 1 (30). С. 161–166.
12. Barnes J. The Noise of Time // Random House. 2016. 192 p.
13. Zohn P. Culture Zohn Off the C(H)uff: Julian Barnes and The Noise of Time. The Huffington Post, 2016, September 6. URL: http://www.huffingtonpost.com/patricia-zohn/culturezohn-off-thecuff-julian-barnes-and-the-noise-of-time_b_10344542.html (accessed 13.12.2019).

РЕАЛИЗАЦИЯ РАЗНОУРОВНЕВЫХ ИНТЕРПРЕТАЦИЙ МОТИВА СКИТАНИЯ КАК СПОСОБА САМОПОЗНАНИЯ В РОМАНЕ КНУТА ГАМСУНА «БРОДЯГИ»

Башкатова А.В., Хомухина Е.И.
Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия

В статье предпринята попытка рассмотреть различные интерпретации мотива скитания через анализ образов главных героев романа К. Гамсуна. Рассматривается проявление этого мотива на физическом, духовном, эмоциональном уровнях.

Ключевые слова: *Гамсун, почвенничество, скитание, мотив, самопознание.*

Жизнь и творчество норвежского писателя Кнута Гамсуна наглядно иллюстрируют яркое и одновременно нездоровое противоречие в полном смысле слова. До сих пор у журналистов, ученых и даже биографов этого автора возникают трудности при попытках доподлинно пересказать хотя бы один пласт его жизни, не задевая при этом вопроса о противоречиях внутри личности самого Гамсуна. С юных лет будущий писатель, лауреат Нобелевской премии по литературе был скитальцем духа и скитальцем по свету, изучая людей и пытаясь рассмотреть широкий спектр жизненно-философских вопросов с разных точек зрения, что и делает его крайне противоречивой личностью. Так и не дав себе четких ответов на вопросы «Что есть человеческое счастье?» и «Что есть человек?», автор отправил на поиски жизненных ценностей героев своих книг, сделав мотив скитания одним из основных в своих произведениях и во многом перенося его в сферу их проблематики.

Цель нашей работы заключается в попытке раскрыть гамсуновское понимание смысла человеческого существования через интерпретацию мотива скитания на разных уровнях бытия на примере романа «Бродяги» (в ином переводе − «Скитальцы»), открывающего собой знаменитую «Трилогию об Августе», где этот мотив становится неотъемлемой частью произведения.

Скитание является лейтмотивом творчества писателя. Уже в таких романах, как «Пан»,

«Виктория», «Мистерии», мы наблюдаем за героями, очевидно, не только ищущими свое место в мире, но и желающими состояться в любви, в определенном смысле слова − найти в ней свое место. Однако контекстный перевес термина «скитание» здесь приходится на метания между рациональным и иррациональным началами после утерянной уверенности в собственном самоопределении, то есть скорее речь идет о скитаниях разума, духа. Поздний же гамсуновский персонаж пребывает в духовном скитании не более, чем в физическом, таким образом расширяя границы самопознания. Теперь герои, в том числе герои романа «Скитальцы», в своей системности напоминают «вереницу бродяг, для которых страсть к движению составляет суть жизни» [4, с. 62]. И это при том, что за двадцать лет до написания указанного романа Кнут Гамсун глубоко задумался над проблемой почвенничества и над вопросами о Родине в целом. В определенный момент он пришел к следующему выводу: «Крестьянский быт, труд на земле − вот идеальная форма человеческого существования» [3]. Об этом свидетельствуют романы «Мечтатели», написанный в 1904 г., и монументальный труд «Соки земли», удостоенный Нобелевской премии в 1920 г. Все это подчеркивает противоречивость писателя во взглядах на жизненные ценности, прослеживаемую в его романах, и актуальность для Гамсуна поиска «той самой» счастливой жизни, реализуемого в скитаниях героев романа «Бродяги» − авантюриста Августа и сына бедного норвежского крестьянина Эдеварта, скитающихся по свету бок о бок на протяжение практически всего повествования.

Не случайно целая трилогия именуется «Трилогией об Августе». Август как персонаж с по-настоящему запутанной судьбой являет собой мощный дух скитания, заражающий жаждой перемен не одного жителя родного селения Поллен. В романе он появляется с ремаркой «довольно поскитавшийся по свету» [1, с. 11], и кроме него в Поллене никто больше не совершал масштабных путешествий. Психологический портрет этого героя вырисован Гамсуном очень тонко и в своем роде гениально: Август − человек, гораздый на выдумки (прямо как барон Мюнхгаузен) и даже на бессовестное вранье, которое слушатели поголовно принимают за правду и с восторгом, − за редким исключением. Этот человек нечист на руку, во многом безответственный, а еще крайне свободолюбивый. И в то же время − неутомимый, харизматичный, добрый и участливый; «лень была чужда ему, <…> его мучила жажда деятельности» [1, с. 398]. Именно с его появлением там, куда он попадает, происходит движение, сплочение людей и даже трансформация судеб. Однако при этом Август не преследует какую-либо цель; это видно по всем его − порой безосновательным − поступкам. «Он может заставить нас подняться до небес, а потом вновь опуститься на землю» [1, с. 405] − так характеризует Августа Йоаким, брат Эдеварта.

Для Августа всегда важен не результат его деятельности, а сама деятельность, сами перемены и авантюры, в которые он втягивает своих друзей и знакомых. Он в любой момент может погрязнуть в очередном скитании, предварительно устроив заварушку; но это − та сторона его сущности, которую нельзя назвать положительной или отрицательной, − она просто бытует в чистом виде. Иначе говоря, мотив скитания не провоцирует каких-либо душевных изменений, духовного и личностного роста этого героя. Тем более − через катарсис, который мы назвали бы ложным благодаря близости образа Августа с архетипом трикстера. Трикстера же в этом герое особенно выдают «наоборотные» признаки, инверсивный характер перетворения, ироничность и пародийность» [2, с. 175]. Поясним, что ложный катарсис в нашем понимании − искусственное, артистически разыгранное покаяние перед лицом потенциальной гибели, вызывающей дикий ужас, но легко забываемое после возвращения в состояние покоя.

Август не ищет в скитаниях способы познания себя; скитания для него − методика яркой жизни, которая не предусматривает поправок в моральной составляющей.

Итак, через образ Августа Кнут Гамсун интерпретировал мотив скитания как образ

жизни, особый стиль бытия. Август прекрасно обходится скитанием на уровне пространства; он не нуждается в процессе самопознания. В этом аспекте Август является вполне цельной личностью; его главные задачи в трилогии − приводить в движение окружающее общество и быть объектом восхищения и психологического анализа для других. Авторская позиция по отношению к этому герою совершенно прозрачна: «И все-таки хорошо, что этот человек жил в Поллене, он будоражил всех и заставлял что-то делать» [1, с. 398].

Личность Эдеварта кардинально отличается от личности Августа, несмотря на их дружбу. Эдеварт как персонаж − основной эмоциональный и психологический центр всего повествования; именно к нему стекаются абсолютно все интерпретации мотива скитания, в том числе физического; тот факт, что «Эдеварт по натуре скиталец» [1, с. 404], и сблизил его с Августом. И все же эта дружба символизирует одностороннее личностное влияние, поскольку, как уже было упомянуло, Август не нуждается в духовном движении и духовных поисках.

В случае Эдеварта физическое скитание не является образом жизни; оно неизбежно граничит с духовным «скитанием», которое предполагает поиски жизненного смысла. Становление на этот путь герой начинает именно благодаря своему другу-авантюристу. Постепенно Эдеварт изменяет своим моральным принципам, однако в нем еще сохраняется внутренний ориентир, который не дает ему покоя: он сомневается в словах и действиях Августа, не верит проявленным невзначай страху и состраданию; он ощущает августовский ложный катарсис, но из-за своей юношеской чистоты и веры в дружбу не придает ему большого значения.

Так как Эдеварт не лишен совести (в отличие от Августа), авантюризм дается ему нелегко. Зато он обнаруживает в себе скитальца не просто духовного, но скитальца, ищущего любви. Его новая возлюбленная Лувисе-Магрете вызывает в нем сначала благоговейные чувства, затем любовные страдания: когда они познакомились, Лувисе-Магрете была скромна и проста, и Эдеварт любил ее за целомудрие и таинство души; после физической близости они больше не стеснялись друг друга, и он узнал ее совсем другой, но ушел в отрицание, мучительно желая видеть ту, прежнюю возлюбленную. Таким образом, любовь стала превращаться в пустую привязанность, «и в любви они тоже стали скитальцами» [1, с. 324]. Не принимая осознание того, что любовь не вытесняет желание вести разный образ жизни, герои бегут от ответственности за свои новые чувства, от страха заглянуть внутрь себя. В конце концов Гамсун определяет Эдеварта как «вечного скитальца, лишенного твердой опоры; для него все потеряло смысл» [1, с. 304]. Таким образом, мотив скитания также интерпретируется писателем как поиск смысла жизни, но через любовь и страдания. Если Август скитается потому, что так велит ему его сущность, то Эдеварт скитается для того, чтобы пытаться познавать себя в различных жизненных аспектах.

Подводя итоги, мы можем тезисно обозначить три разноуровневые гамсуновские интерпретации мотива скитания, реализованные в романе:

1. Скитание как образ жизни (физическое).
2. Скитание как поиски смысла жизни (физическое и духовное в общем смысле слова).
3. Скитание в любви как частный аспект духовного скитания.

Путь самопознания, как правило, предполагает сложную и длительную работу над собой. С этой точки зрения в романе скитанием как способом самопознания пользуется лишь Эдеварт как самый рефлексирующий герой. Он не перестает страдать, глубоко в душе желая быть счастливым. А быть счастливым можно, лишь узнав себя; это обязательное условие цельности личности. Позиция Августа в этом плане позволяет перевести его индивидуальную линию мотива скитания в мотив путешествия, ибо путешествие − это наслаждение жизнью, в то время как скитание − ее поиски.

Литература

1. Гамсун К. Скитальцы / пер. с норв. Л.Г. Горлиной. М.: АСТ: Астрель, 2010. 414 с.
2. Куликова М.Г., Плевако С.В. Критик как трикстер: способ предъявления субъекта в критическом дискурсе. Учен. зап. Забайкальского гуманитарно-пед. университета им. Н.Г. Чернышевского. 2010. № 3 (32). С. 174–178.
3. Сергеев А. О Гамсуне. Послесловие к сборнику избранной прозы. М.: Панорама, 1992. URL: http://noblit.ru/node/1076 (дата обращения: 16.03.2020).
4. Тиганов А.С. Кнут Гамсун (1859-1852). Психиатрия. 2013. № 2 (58). С. 60–63.

РАЗМЫШЛЕНИЯ О ПРОБЛЕМЕ «ПАМЯТИ-ВРЕМЕНИ-ИСТОРИИ» В АНГЛИЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ РУБЕЖА XX–XXI ВЕКОВ

Бершицкая К.В., Татаринов А.В.
Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия

Материалом статьи стали избранные английские романы, созданные на рубеже XX–XXI вв. Объект исследования – идейно-художественный комплекс «память-время-история», представляющий особый интерес современной прозы к минувшему, к его адаптации в субъективных версиях. Предмет – авторские модели воссоздания истории, повествовательные стратегии Антонии Байетт, Кадзуо Исигуро, Джулиана Барнса. Методологическая основа работы – научно-популярное эссе об одной из ключевых проблем художественной прозы последних десятилетий. Цель – ответ на вопрос об основных интенциях «исторического дискурса» в романах английских писателей нашего времени.

Ключевые слова: *современная проза, английская литература, постмодернизм, реализм, проблемы памяти-времени-истории.*

Конец ушедшего столетия принес британскому обществу долгожданный выход из экономического и культурного кризиса, затянувшегося на полтора десятка лет. В Европе это время расцвета постмодернизма, который не обошёл стороной и литературу Великобритании. Однако, пройдя через призму характерной для британцев приверженности обычаям и традициям, он получил необычную трансформацию, вобрав в себя, с одной стороны, некоторые черты реализма, с другой – оставив характерные для своего художественного выражения инструменты, такие как игра, интертекстуальность, жанровый и стилевой плюрализм, аллюзии как на элитарную, так и массовую литературу, ирония, пародийность, деконструкция, наличие симулякров.

Для британских писателей этого времени характерна своеобразная одержимость историей и прошлым. Правда, упор делается не на достоверную передачу случившегося, как, к примеру, в историческом романе; здесь на первый план выходит авторская интерпретация исторического факта и субъективная версия произошедшего. Связав это с постмодернистской концепцией непостижимости истины, абсурдности жизни, авторы умышленно обходят стороной реалистическое изображение происходящих в прошлом событий, во главу угла поставив их переосмысливание и эмоциональное изложение тем или иным героем. Эту мысль пытается выразить Антонии Байетт в эпиграфе к своему роману «Обладать», где приводит строчки из поэмы «Мистер Сляк, “медиум”» Роберта Браунинга:

Всяк преподносит истины и были,

В них то лишь оставляя, что согласно
С его же мненьем, прочее – долой.
Век ящеров, история народов,
Индейцы дикие, война в Европе,
Жером Наполеон – что вам угодно.
И всё – как хочет автор.
Вот таким
И деньги, и хвала: они-де в камень
Вдохнули жизнь, зажгли огнём туман,
Былое воскресили в настоящем [1, с. 5]. (перевод: В. Ланчиков Д.Псурцев).

В поиске ответов на вопросы настоящего времени писатель в своих романах обращается к прошлому, целиком сосредоточившись на нем и выражая это через скрытую символику и различного плана шифры и ключи, умело вплетенные в канву повествования. Так, к примеру, мы находим множество отсылок к прошлому через письма Рандольфа Падуба и Кристабель Ла Мотт, предметы старины (часы Рандольфа у Мортимера Собрайла, брошь Кристабель у Мод Бейли) или описания окружающей обстановки (Лондонской библиотеки, дома Роланда Митчелла). Окно из обветшалого дома, в котором живет Роланд вместе со своей девушкой Вэл, выходит в сад, ставший для героев запретным и символизирующий желаемое, но недостижимое будущее для каждого из них. Здесь мы видим не просто причинно-следственную связь настоящего и прошлого, а неизбежное присутствие прошлого в настоящем, влияние истории на судьбу простого человека [8, с. 40]. Кроме того, само название романа «Possession» («Обладание», «Одержимость») по одной из версий открыто указывает на интерес к вопросу, что значит овладеть прошлым, стремление предоставить ему собственную независимость, форму и измерение, не ограниченное интересами настоящего [7, с. 56].

Если герои романа А. Байетт одержимы прошлым, то для персонажей романа К. Исигуро «Не отпускай меня» воспоминания из прошлого – это единственный шанс выжить в настоящем. Кэтти, Рут и Томми, воспитанники Хейлшема, престижного закрытого интерната для клонов, выращенных специально для дальнейшего донорства, лишены возможности прожить нормальную человеческую жизнь. Повествование ведётся от лица Кэтти и состоит преимущественно из ее воспоминаний о Хейлшеме, с которыми она никак не желает расставаться, надёжно заперев их в своей памяти, на что и указывает один из смыслов названия «Не отпускай меня». «Воспоминания, которые я ценю больше всего, остаются такими же, какими были. Я потеряла Рут, затем Томми, но воспоминания о них сохраню… Хейлшем будет со мной, надёжно спрятанный у меня в голове, и отнять его у меня никто не сможет» [5, с. 320]. Героиня готова разделить свою жизнь, заключённую в память о прошлом со всеми, кто в этом нуждается, у кого нежелание признавать жестокость настоящего и безнадежность будущего приводят к забвению собственного прошлого. Тогда с помощью Кэтти у других героев романа создаётся новое воспоминание, которое каждый из них искренне выдаёт за своё: «Он хотел не просто слушать про Хейлшем, но вспоминать его, точно своё собственное детство… Хотел днём усвоить как следует, чтобы бессонной ночью среди всех этих изнурительных мук, когда обезболивающие не помогают, у него стиралась граница между моими и его воспоминаниями» [5, с. 195]. Герой-рассказчик бродит в пространстве своих воспоминаний, в привычном ему замкнутом мире. Ближе к финалу рассказчик вынужден этот мир покинуть [4]. Для Кэти таким исходом из собственной ловушки памяти становится разрыв с Хейлшемом, его разрушение и смерть обоих друзей детства.

Прямо противоположную картину рисует Исигуро в романе «Погребенный великан»,

где мотив прошлого сопряжён с мотивом утраты памяти и ее поиска, а возвращение воспоминаний знаменует сознание вины, раскаяния и утраты себя. Забыв о раздоре бриттов с саксами, семейных неурядицах и даже о смерти собственного сына, Аксель и Беатрис ежедневно живут в хмаре, или тумане, напускаемом дыханием старой драконихи Кверик, заколдованной Мерлином, чтобы держать бриттов и саксов в забытии, а память – как одного человека, так и всего народа – запертой в безликом настоящем. «Господь сам забывает о нашем прошлом, что о давних событиях, что о тех, которые случились вот только что. А если чего-то нет в памяти Божьей, как может оно остаться в памяти смертных?» [6, с. 264].

Один из конфликтов романа заключается в столкновении двух пограничных состояний человеческого мироощущения: благодушия забвения и тревоги памяти; прошлого – в лице сэра Гавейна, хранителя и защитника драконихи Кверик, верного старому приказу короля, и будущего, воплощением которого предстаёт воин Вистан, выступающий за необходимость выхода из небытия и обретения воспоминаний. Однако вместе с памятью вернётся желание мести за павших в войне между бриттами и саксами, а также возможность новой войны.

Исигуро ставит философский вопрос: рождает ли необходимость знания всей правды о прошлом личную ответственность каждого перед историей? Для героев романа, Акселя и Беатрис, возможность обретения покоя и прощения оказывается недоступной, поэтому единственный исход, к которому они приходят, не выдержав утраты сына и бремени воспоминаний, это отправиться на так называемый «остров», воплощающий собой загробный мир. «Без хмари эту страну ждут ужасные беды» [6, с. 319]. Как и в рассмотренных выше романах, автор выносит проблему в название: «Погребенный великан» – это не только образ захороненного величественного и опасного чудовища (великана), упоминающегося в начале пути главных героев, но и спрятанная глубоко в подсознании целой нации память об ушедшем времени, прошлом, истории жизни нескольких поколений. «Великан, когда то глубоко погребенный, зашевелился» [6, с. 390].

Интересен подход к проблеме истории и памяти у Джулиана Барнса. Являясь приверженцем постмодернизма, автор прибегает к нелинейности в изображении исторических событий, временному и пространственному разрыву, а также иронии с целью продемонстрировать хаос, в который превратилась история в конце XX в. Постмодернистские установки на множественность истин и невозможность достижения единственно верной среди них, субъективность интерпретации в изображении истории, деконструкция религии и искусства – все это писатель мастерски реализует в своих романах, в частности в «Истории мира в 10/5 главах». Казалось бы, название даёт подсказку: в романе мы увидим изображение сюжетов мировой истории или выборочных исторических событий. Однако в одном случае рассказчиком предстаёт древесный червь, перечёркивающий своим повествованием все основы библейского сюжета о Всемирном Потопе; в другом – фанатично настроенная христианка, в третьем – психически неуравновешенная девушка, затеявшая побег от неугодного мужа и мнимого конца света на рыбацкой лодке в сопровождении двух котов. С помощью образа ненадежного повествователя в каждой из одиннадцати глав Дж. Барнс подчёркивает субъективность мнений рассказчиков и сомнительность правды рассказываемых историй. «История – это не то, что случилось. История – это всего лишь то, что рассказывают нам историки» [2, с. 264].

Тони Уэбстер, главный герой другого романа Дж. Барнса «Предчувствие конца», от чьего лица ведётся повествование, неоднократно повторяет: «Опять же подчеркну, что это мое сегодняшнее прочтение тогдашних известий. Вернее, это то, что моя память на сегодняшний день сохранила от тогдашнего прочтения известий того времени» [3, с. 129]. Честность рассказчика рождает доверие к нему, поэтому на протяжении всего повествования

Тони выглядит жертвой времени и обстоятельств, в которых он оказался. В самом начале романа автор предлагает не делать поспешных выводов: «Память в конечном итоге сохраняет не только увиденное» [3, с. 202]. Здесь идёт перекличка с мыслью, изложенной в романе «Не отпускай меня» К. Исигуро, когда происходит подмена воспоминаний о реально произошедших событиях вымышленными, а воспоминания несут чувство вины и сожаления, как в другом романе писателя «Погребенный великан».

Дж. Барнс показывает, как неточность памяти способна исказить любой факт; при внешней стройности рассказа Тони со временем мы начинаем видеть всю хаотичность его мыслей, с которой начинается и заканчивается роман. «История – это уверенность, которая рождается на том этапе, когда несовершенства памяти накладываются на нехватку документальных свидетельств» [3, с. 26]. Под конец повествования рассказчик предстает причастным к трагическим событиям, происходящим в романе, и отчасти приходит к осознанию своей вины. «Я рассмотрел цепочку личных ответственностей. И увидел в ней свой инициал… Но сделанного было не вернуть и не изменить» [3, с. 229]. Его раскаяния мы так и не видим. Не видит его и Вероника, по сути больше всех пострадавшая от необдуманных действий и слов Тони. «Ничего до тебя не доходит. И раньше не доходило, и никогда не дойдет» [3, с. 201].

Для английских писателей рубежа XX-XI вв. важно продемонстрировать то, что официальная версия исторических событий не является единственно возможной и достоверной, а зависит от интерпретации рассказчиков, каждый из которых создаёт свои «истории мира», отражающие их субъективный взгляд на прошлое. Память повествователя представляется ненадёжным источником изображения истины, трансформируется через призму личного опыта и персонального участия, рождая, таким образом, концепцию «персонализированной истории» [9, с. 13]. Когда «мир пребывает в состоянии непреходящего хаоса» [3, с. 28], ничто не имеет смысла, а истина так и продолжает быть недостижимой, «только первобытный инстинкт рассказчика, сам по себе являющийся отрыжкой религии, задним числом придает хоть какой-то смысл всему, что могло произойти, а могло и не произойти» [3, с. 113].

Литература

1. Байетт А. Обладать / пер. с англ. В.К. Ланчикова, Д.В. Псурцева. М.: Торнтон и Сагден, 2002. 656 с.
2. Барнс Дж. История мира в 10/5 главах: роман / пер. с англ. В. Бабкова. М.: Иностранка, Азбука-Аттикус, 2017. 480 с.
3. Барнс Дж. Предчувствие конца. СПб: Домино, 2012. 240 с.
4. Белова Е.Н. «Поэтика романа Кадзуо Исигуро "Не отпускай меня": к проблеме художественного мультикультурализма: дис... канд. филол. наук. Воронеж., 2011. 183 с.
5. Исигуро К. Не отпускай меня / пер. с англ. Л. Мотылева. М.: Эксмо, 2013.
6. Исигуро К. Погребенный великан / пер. с англ. М. Нуязиной. М.: Издательство «Э», 2016. 416 с.
7. Пестерев В.А. «Логика» повествования в романе А.С. Байетт «Обладание» // Вестник ВолГУ. 2005. № 4. С. 54–61.
8. Проскурнин Б.М. О некоторых тенденциях развития современной английской литературы // Мировая литература в контексте культуры. 2013. № 2 (8). С. 38–51.
9. Тарасова Е. Д. Феномен Джулиана Барнса // Иностранная литература. 2002. № 7. С. 12–24.

«ДОН КИХОТ» М. ДЕ СЕРВАНТЕСА В КОНТЕКСТЕ ТЕОРИИ РОМАНА

Бойко А.А., Ткаченко В.В.
Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия

Статья посвящена рассмотрению романа М. де Сервантеса «Дон Кихот» как метаромана в отечественном литературоведении. Теоретической базой исследования стали труды М.М. Бахтина, О.М. Фрейденберг, В.Б. Зусевой-Озскан. В статье дано определение метаромана и основных его черт. Особое внимание уделено жанровой синтетичности романа Сервантеса, особенностям пародийного начала в романе, взаимодействию сюжета романа с христианским сюжетом.

Ключевые слова: *метароман, М. де Сервантес, «Дон Кихот», сюжет, герой, пародия, теория литературы.*

Происхождение жанра «романа» остаётся одной из центральных проблем литературоведения. Многие исследователи пытаются найти тот текст, с которого начинается история жанра. При этом принято разграничивать историю романа на две части: романы до начала Нового времени и романы Нового времени. Первым романом Нового времени принято считать роман М. де Сервантеса «Дон Кихот». Цель нашего исследования – рассмотреть роман Сервантеса как прароман и метароман в контексте его интерпретации тремя выдающимися исследователями: М.М. Бахтиным, О.М. Фрейденберг и В.Б. Зусевой-Озскан.

Кратко напомним фабулу романа. В произведении испанского писателя предстаёт история некоего дона Кихота. Повествование ведётся от третьего лица, рассказчик сообщает читателю историю странствий главного героя и его оруженосца Санчо Пансы. Дон Кихот, веря в своё призвание быть рыцарем, отправляется в путь, на котором ему встречается множество людей, рассказывающих свои истории. Благодаря этому сюжет обогащается множеством мини-сюжетов, не связанных с главным героем. В финале романа разочаровавшийся в рыцарском романе, но не в рыцарском подвиге, Дон Кихот трансформируется обратно в Алонсо Кихану и погибает. Но, как заметил М. де Унамуно в его «Житии Дон Кихота и Санчо», Алонсо Кихано умер, чтобы Дон Кихот воскрес [5].

С точки зрения жанра «Дон Кихот» является пародией на рыцарский роман. Это обстоятельство, по мнению большинства литературоведов, и определило сложную двуплановость романа. С одной стороны, Дон Кихот пришёл к нам из мира рыцарских романов, и история его приключений вполне канонична. Вот только сложность в том, что рыцарем, переживающим приключения и совершающим подвиги во славу Господа, герой является лишь в своём воображении. В реальном мире романа он нелепый чудак, переживающий череду неудач, встречающий на своём пути не колдунов и великанов, а авантюристов и жуликов. Так в рыцарский роман входит реальность, противостоящая рыцарскому миру Дон Кихота. Героям реального мира является и его оруженосец Санчо. С точки зрения теории в рыцарский роман входит плутовской роман. М.М. Бахтин в статье «Эпос и роман» пишет о том, что для формирования романа автор должен писать из особой «зоны фамильярности», предполагающей «грубый контакт» автора с героем (смех-брань-побои) [2]. Присутствие реальности и пародийный замысел обеспечивают в романе Сервантеса такое взаимодействие. Автор непочтительно относится не только к своему герою, но и к сюжету, таким образом преодолевая канон рыцарского романа, в котором ничего не могло быть подлинно смешным, так как всё в нём отсылало к христианскому сюжету. Рыцарь-Христос, несмотря ни на что, оставался подлинно высок. М. де Сервантес взаимодействует с христианским сюжетом

через призму смеха, что позволяет ему быть свободным Творцом своего текста. Правда, христианский сюжет в итоге победит и Сервантеса, и цепочка «смех-брань-побои» [2] будет продолжена интерпретаторами романа звеньями «смерть-воскресение», мгновенно превратив Дон Кихота из чудака-книголюба в юродствующего святого (Ф.М. Достоевский, М. де Унамуно, И.С. Тургенев, Хорхе Луис Борхес и др.). Вопрос о соотношении трагического и комического также остаётся одним из центральных в теории романа.

М.М. Бахтин в работе «Эпос и роман» выделяет также следующие черты жанра: «1) стилистическую трехмерность романа, связанную с многоязычным сознанием, реализующимся в нем; 2) коренное изменение временных координат литературного образа в романе; 3) новую зону построения литературного образа в романе, именно зону максимального контакта с настоящим (современностью) в его незавершенности» [2]. Эти черты явно прослеживаются в романе Сервантеса. Как минимум двуязычность романного сознания порождается присутствием двух главных героев: сознание и речь Дон Кихота, как мы уже писали, связаны с рыцарским романом, сознание и речь Санчо Пансы совмещают в себе плутовское и раблезианское. А ведь есть ещё вставные новеллы, объединяющие в себе «множественность языков эпохи» [1, с. 166]. Категория времени в романе опять же связана с наличием вставных новелл, которые нарушают хронологический порядок событий жизни главных героев. При этом реальное время сталкивается с вечным временем рыцарского романа через сознание Дон Кихота. О контакте «настоящего», «реального» с образом Дон Кихота мы уже писали выше, о незавершённости литературного образа, на наш взгляд, красноречивее всего говорит стремление авторов последующих эпох продолжить и по-своему завершить роман. Таким образом, у смыслов романа «Дон Кихот» никогда не прекращается «праздник возрождения».

Концепции «смерти-возрождении» в жанре романа посвящена работа О.М. Фрейденберг «Поэтика сюжета и жанра». Особое внимание О.М. Фрейденберг уделяет античному роману Луция Апулея «Метамарфозы». В эпоху Возрожденияэтот роман имел небывалый успех, повлияв на развитие новоевропейского романа, в особенности особенно плутовского. О.М. Фрейденберг отмечает, что в рыцарском романе смерть метафорична: «странствуя и переходя из приключения в приключение, из одной мнимой смерти в другую, он (рыцарь) совершает подвиги во имя своей дамы» [6]. Эту тенденцию вывода из смерти можно увидеть уже в «Метаморфозах»: герой странствует, на его пути встречается множество препятствий, а в итоге Луций перерождается. Причём не только на физическом уровне, обратно из осла в человека, но и в душевном плане. В поисках заветной розы, Луций находит себя и бога. Продолжателем этой традиции, на наш взгляд, является Дон Кихот. Мы видим те же самые «мнимые смерти» (бесконечные побои), приводящие к воскрешению. И здесь особое место занимает религиозная интерпретация. Одно из центральных мест Нового Завета занимает описание жизни Христа перед его вознесением, физические и духовные страдания. В христианстве эти события именуются страстями. О.М. Фрейденберг связывает их с сюжетом греческого романа, находя между ними очевидную связь. Страсти равны подвигам, а внутренняя увязка соединяет греческий любовный роман с евангелическими страстями, жанром деяний и с житиями святых и мучеников. Евангелие и роман: претерпевание смерти разрываемого на части, сжигаемого или распинаемого божества; «суд принимает форму подлинного судилища и присуждает смерть, а затем начинаются подвиги и либо победа над смертью (в романе), либо воскресение (в Евангелии, но частично и в романе)» [6]. Именно поэтому, на наш взгляд, Дон Кихот воспринимается как сакральная фигура, включаясь в сюжетную концепцию «смерти – воскрешения через страдания».

Во втором томе «Дон Кихота» герои читают роман о себе. Перед нами роман, осмысливающий сам себя. Этот феномен известен в литературоведении как «метароман». В отечественном литературоведении исследованием «метаромана» занималась В.Б. Зусева-Озскан.

В диссертационной работе «Поэтика метаромана» она выделяет четыре типа взаимоотношений автора и героя в метаромане: 1) автор становится одним из персонажей романа, герой является соавтором, причём есть монологический и диалогический виды; 2) автор является персонажем романа, но герой не является соавтором Романиста и не причастен к созданию произведения; 3) герой является автором романа, он рассказывает о себе и о своём труде. Здесь герой сразу заявлен автором, когда в монологическом отождествление происходит в самом конце; 4) автор не принадлежит миру героев и сюжету, герой же не причастен к творческому процессу. Суть данного типа – «игра противоречием –тождеством автора-историка, который лишь записывает действительную историю, и автора-творца, утверждающего свою власть над повествованием, как правило, завершается перевесом второй авторской ипостаси» [3]. В «Дон Кихоте» как бы два Автора – один, существующий непосредственно в романе, это Сид Ахмет, чьё произведение вышло в свет и о котором узнали главные герои. И тогда мы можем отнести этот текст ко второму типу метаромана. Второй Автор – человек, представленный в прологе и некоторых частях, в которых говорилось о поисках летописей, тетрадей, это человек, который собрал всё воедино. Но Автор не просто соединил разрозненные части, он считает себя творцом книги: «Как хотелось бы мне, чтобы эта книга, плод моего разумения, являла собою верх красоты, изящества и глубокомыслия» [4, с. 18]. Хотя он называет себя отчимом, а не отцом «Дон Кихота», но всё же это его книга. И здесь перед нами встаёт вопрос: кто же этот «он». Если Автор не представлен героем, то мы относим роман к четвёртому типу. Если обратиться к исторической личности писателя, то его воплощение мы можем найти на страницах первого тома во время уборки в библиотеке: «…А что за книга стоит рядом с этой? – "Галатея" Мигеля де Сервантеса… – С этим самым Сервантесом я с давних пор в большой дружбе» [4, с. 62]. Мы видим, что реальный писатель есть в романе и он знаком с одним из героев, а именно со священником. Второепоявление реального автора в роман вводится через рассказ путника о солдате Сааведре, а зная биографию писателя, мы можем прийти к выводу, что речь идёт о нём.

Роман М. де Сервантеса стал первым образцом жанра метаромана. В дальнейшем история литературы увидит целый ряд великих метароманов: уже в XVIII в. появляется первый автобиографический метароман «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена» Л. Стерна, в XIX в. А.С. Пушкин пишет «Евгения Онегина», а в XX в. выходит в свет «Дар» В.В. Набокова и «Фальшивомонетчики» А. Жида. Все они привнесли что-то своё в развитие жанра, каждый уникален, но неизменным остаётся одно – генетически начало этому жанру положил роман Мигеля де Сервантеса о хитроумном идальго Дон Кихоте Ламанчском.

Таким образом, можно говорить о том, что не только образ главного героя романа М. де Сервантеса получил множество интересных интерпретаций, но и сам роман, его жанровое своеобразие стали объектом многочисленных исследований. В контексте теории романа М.М. Бахтина «Дон Кихот» – метароман, творимый из зоны авторской фамильярности, посредством пародии совмещающий в себе рыцарское и плутовское, фантастическое и реальное, возвышенное и низовое; роман, главным знаком которого становится незавершимость. В контексте теории романа О.М. Фрейденберг роман «Дон Кихот» – роман о метаморфозах низкого в высокое, бытового и мирского в евангельское. Для В.Б. Зусевой-Озскан «Дон Кихот» – первый образец жанра «метаромана», в котором усложнённая структура повествования, образов героя и автора на первый план выводят не сюжет, а проблемы осмысления романом самого себя.

Литература

1. Бахтин М.М. Собр. соч. в 7-ми т. Т. 3 / под ред. С.Г. Бочарова, В.В. Кожинова. М.: Языки славянских культур, 2012. 880 с.

2. Бахтин М.М. Эпос и роман. М.: Вопросы литературы, 1970. URL: http:// www.in-foliolib.info/philol/bahtin/epos.html (дата обращения: 13.02.2020).
3. Зусева В.Б. Поэтика метаромана: автореф. дис. … канд. филолог. наук. 10.01.08. М., 2008. 24 с.
4. Сервантес, Мигель де. Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский/ / пер. с исп. Любимова Н.М. М.: Издательство «Э», 2018. 928 с.
5. Унамуно Мигель де. Житие Дон Кихота и Санчо. М.: Наука, 2002. URL: https://royal-lib.com/book/migel_de_unamuno/gitie_don_kihota_i_sancho.html (дата обращения: 04.08.2019).
6. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт', 1997. URL: http://lib.ru/CULTURE/FREJDENBERG/poetika.txt_with-big-pictures.html (дата обращения: 10.03.2019).

ТРАДИЦИИ ТЕННЕССИ УИЛЬЯМСА В ПЬЕСЕ МАРИНЫ КАРР «ПОРЦИЯ КОХЛАН»

Ветошкина Г.А., Кочетова Д.А.
Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия

В статье рассматриваются особенности интерпретации поэтики Т. Уильямса, эстетики «пластического театра», в пьесе современного ирландского драматурга Марины Карр «Порция Кохлан». Автор не только предлагает свой вариант мятущегося, расколотого сознания, но и, используя свет, музыку, аллюзии, систему символов, создает особую атмосферу – «поэтическое пространство».

Ключевые слова: *«пластический театр», пьеса, притчевое повествование, система символов, расколотое сознание, музыкально-поэтическая атмосфера.*

Марина Карр – ирландский драматург, являющийся на сегодня одним из самых ярких театральных авторов Ирландии, чьи работы были поставлены как в Национальном театре, так и на главных сценах Англии. Она удостоена наград как театральных, так и литературных фестивалей, включая американскую премию Виндхэма-Кэмпбелла, при этом драматугр стала вторым в истории ирландским автором, который ее когда-либо получал.

В интервью Марина Карр не раз упоминала о своей любви к пьесам знаменитого американского писателя Теннеси Уильямса [9]. Действительно, влияние знаменитого драматурга на театральный и литературный мир настолько огромно, что продолжает оказывать воздействие на произведения авторов со всего света и в наши дни (достаточно вспомнить, например, известную пьесу современного американского драматурга Трейси Леттса «Август: графство Осейдж»).

Нам представляется, что некоторые традиции знаменитого «пластического театра» Т. Уильямса, основанного на чеховском театре психологического подтекста, можно проследить в творчестве Марины Карр на материале одной из самых известных её пьес «Порция Кохлан». Эта пьеса входит в трилогию (Мэй» (1995), «Порция Кохлан» (1996) и «На Кошачьей трясине» (1998), которая обычно объединяется темой материнства и образом «Медеи». Под традициями Уильямса мы имеем в виду особую работу со светом, с музыкальным оформлением пьесы, создающими особую музыкально-поэтическую атмосферу спектакля; наличие символического подтекста (акцент на образной системе, на символах и явное пренебрежение к социальности); огромную роль авторских ремарок и, конечно же, тип главной героини:

красивая, утонченная женщина, которой тесно в клетке материального мира, её дух стремится к чему-то более высокому, к свободе, красоте и гармонии (достаточно вспомнить Мэгги из «Кошки на раскаленной крыше», Лауру из «Стеклянного зверинца», Бланш из пьесы «Трамвай "Желание"»).

Как и Т. Уильямс, Марина Карр погружает нас в атмосферу тонких душевных переживаний, рисует героиню, которой душно в мире потребительства и секса, бытовых проблем и семейных неурядиц. Так, в пьесе «Порция Кохлан» главная героиня являет собой именно такой тип. У нее, вроде бы, есть все для женского счастья: довольно состоятельный любящий муж, дом – полная чаша, трое детей. Однако примерной женой и матерью её назвать сложно. С первых строк пьесы она предстает перед нами неряшливо одетой, растрепанной, с бокалом бренди в руках, её взгляд устремлен в пустоту, он словно ищет какие-то утраченные идеалы.

В начале пьесы Порция проявляет абсолютное безразличие к детям и супругу, флиртует с любовником, барменом, но отталкивает их, когда они переступают черту. Вскоре мы понимаем, что флирт героине не интересен, она делает это механически, по привычке, и вскоре начинает ненавидеть себя за это. По мере развития действия мы узнаем истинную причину подобного поведения – она не может отпустить брата-близнеца, который утонул 15 лет назад, часто посещает место его гибели у реки, постоянно думает о нем, слышит его пение. В одном из диалогов она признается, что после его смерти от нее осталась «худшая половина». В финале пьесы Порция говорит супругу о том, что все это время любила только Габриэля, но при этом просит Рафаэля не оставлять ее одну, даже готовит ужин в знак примирения. Героиня кричит: *«Я должна его забыть, я не могу это сделать»* [4], но Рафаэль не принимает ее попытки примириться и уходит. Читатель понимает, что именно после этого момента Порция идет к реке и совершает самоубийство. Композиционно самоубийство героини является концом пьесы, но её похороны уже описаны в предыдущем акте, что, безусловно, влияет на атмосферу и восприятие читателя.

Как мы уже отметили, социальные проблемы мало интересовали Т. Уильямса, он больше склонялся к тому, чтобы изображать музыку жизни. Не случайно он избрал в качестве псевдонима фамилию известного поэта викторианской эпохи Альфреда Теннисона. Сам он неоднократно признавался, что для него гораздо интереснее то, что спрятано от зрительских глаз и находится в подтексте. В предисловии к одной из пьес он писал, что для него текст пьесы – это лишь тень спектакля, не более чем эскиз, набор формул, по которым должен строиться спектакль.

В многочисленных критических очерках о творчестве Т. Уильямся его стиль как только не характеризовали. Спектр мнений был достаточно широк. Так, В. Гаевский в статье «Т. Уильямс – драматург без предрассудков» называл его *«моралистом-порнографом»*, а его стиль характеризовал как *«циничесий реализм»*. Э. Глумова-Глухарева, М. Елизарова и Н. Михальская характеризовали его творчество как модернистское, указывая на огромное внимание к проблеме подсознания в его пьесах. Такого же мнения придерживалась и М. М. Коренева. А.Г. Образцова находила в его наследии черты формализма и натурализма. П. Злобин также писал о нем как о натуралисте, но отмечал в его творчестве черты романтизма, символизма, экспрессионизма (ст. «На сцене и за сценой») и авангардизма. В.Л. Денисова в диссертации, посвященной проблемам стиля Т. Уильямса, отмечает, что в его творчестве присутствуют романтические тенденции [2].

Если обратиться к западным работам, то там мнения о манере Т. Уильямса также разделились. Так, например, А. Льюис называл его певцом инстинктивного, необузданного, эмоционального начала в человеке, который «превращал отдельную личность в замкнутый

в себе мир» [2]. Он писал, что герои Уильямса – люди с изломанными судьбами, тонко чувствующие индивидуалисты, «сохраняющие идеальные представления как защиту от пережитого ими крушения» [Там же]. Э. Джоунс, называл драматурга «поэтом упадка», который воспевает «мир хрупкой красоты и неестественного ужаса, утраченных надежд и поэтических видений, животной сексуальности и утонченной извращенности» [Там же]. По мнению Джоунса, герои Т. Уильямса, «ища спасения, всегда обращаются к прошлому» [Там же]. Дж. Гасснер считал, что Т. Уильяме «в каждой ситуации придает первостепенное значение скорее фактам психологическим, чем социальным» [Там же], отмечал его склонность к символизму и театральным эффектам.

Э.М. Джексон в книге «Разбитый мир Т. Уильямса» подчеркивал, что реальность воплощается в пьесах драматурга скорее через символы и мифы, чем в своей реально-исторической ипостаси. По мнению критика, подобное мифологическое представление о реальности складывается из «ритуального мифа о театре, литературного мифа об американце XX в. и фрейдистско-юнгианского мифа о современном человеке» [2]. В духе мифологического литературоведения, Джексон трактует образы Т. Уильямса как вариации архетипов.

Еще один американский литературовед С. Фальк также утверждал, что за простым сюжетом, за картинами обыденной жизни всегда скрывается у Т. Уильямса тоска простого человека по идеалу, а за характерами героев – «*символическое изображение различных граней человеческой природы*» [2].

Однако, несмотря на многообразие мнений, практически все исследователи сходились на том, что для Т. Уильямса внутренняя жизнь человека всегда была центром повествования, которое, в духе модернистской поэтики, тяготело к притчевой символической форме, посредством которой автор ставил в своих текстах глубокие философские проблемы человеческого существования.

В своей пьесе Марина Карр также больше заинтересована во внутреннем состоянии героини, чем в проблемах всего общества. Проблемы там, безусловно, есть: проституция, проблема непонимания между детьми и родителями, общее падение нравов в поселке и другие. Однако, если мы проанализируем характеры персонажей, то увидим, что автор явно не фокусирует наше внимание на этих проблемах, он сосредотачивается на каждом отдельном персонаже, и мы понимаем, что тетка героини, профессиональная проститутка со стажем Мэгги и её муж Сэншил Дорли, которого все считают неудачником-подкаблучником и тюфяком, гораздо добрее и человечнее, а значит, и здоровее духовно, чем её бабка Блэйз Скалли, которая кичится своим знатным происхождением.

Центральная героиня по имени Порция Кохлан по своему типу, как уже было сказано, очень напоминает героинь из пьес Т. Уильямса. Как и они, Порция противопоставлена внешнему миру, погрязшему в потреблении, помешанному на сексе и запретных удовольствиях, она чуждается быта, презирает повседневную суету. Однако её отличаеь от героинь Уильямса то, что она не так беззащитна, как они. Она пытается бороться, хотя чувствует себя раздвоенной. Порция – героиня с расколотым сознанием: одна её часть добродетельна и жаждет идеала, другая тянется к запретному плоду, погружена в омут греха.

Имя «Порция» отсылает нас к Древнему Риму и связано с римским историческим персонажем, женщиной, которая покончила с собой, когда узнала о смерти мужа. В античной литературе Порция стала символом мужества и староримских идеалов. Этот образ можно рассматривать как мученический, так как мужество здесь, скорее всего, в самоотверженной преданности своему брату, а также верности идеалам. Персонажи с именем «Порция» встречаются у Боккаччо, но наиболее ярко представлены у Шекспира, где идет прямая отсылка к римскому образу. В пьесе «Венецианский купец» Шекспира есть девушка по имени Порция, которую в первом явлении один из героев сравнивает с женой Брута. У героини Марины

Карр тоже достаточно сильный характер, она отказывается существовать в реальности не из-за слабости, а из-за внутренней борьбы и потери смысла жизни после утраты брата.

Будучи очень тонкой натурой, остро ощущая несовершенство жизни, Порция чувствует себя в своем доме как в «гробу», в этом царстве лжи ей *«иногда становится нечем дышать»*. Она чувствует себя лишней здесь. В речи героини часто можно услышать слово «призрак» (*«стану призраком, буду так лежать, курить призрачные сигареты и смотреть, как вы без толку проживаете свою жизнь»* [4]). Она подсознательно стремится к брату, хочет стать с ним одним целым. Образ брата нередко представляется ей призраком этих мест, она очень часто видит его на берегу реки, куда постоянно ходит, чтобы приобщиться к Истине, к Правде, отдохнуть душой. Однако найти покой Порция может только во сне, куда она проваливается «из этого ада», при этом муж *«приходит и втаскивает ее обратно»*, обратно в реальность. Общаясь с разными персонажами в ходе пьесы, Порция почти каждому говорит о том, что желает, чтобы это все закончилось. Или чтобы время остановилось. Например, она говорит отцу, что *«в конце каждого тоскливого дня я молюсь, чтобы время… Да, что ты понимаешь, папа»* [4].

Очень похожие чувства охватывают и героинь Т. Уильямса. Так, героиня пьесы «Трамвай “Желание”» тоже будто не живет, а вспоминает о своей жизни, а в финале окончательно сходит с ума от того, что не в силах принять ужасающую действительность. «Жизнь Бланш, – пишет М.Н. Саламатова, – это «череда похорон и мучений и гнетущих воспоминаний. Она чужая в этой семье, словно призрак среди живых» [4, с. 137]. *«В бешеном темпе звучит мотивчик польки варшавяночки. Музыка лишь слышится Бланш, и она поет, чтобы избавиться от этого наваждения и от ощущения обступившей ее со всех сторон беды. Губы ее беззвучно шепчут что-то – скорее всего, слова, которые пелись на мотив этой полечки»* [6].

Какие же еще элементы «пластического театра» можем мы увидеть в пьесе Марины Карр? Есть ли здесь особое освещение, особое расположение мизансценн, музыкально-поэтическая атмосфера, символико-психологический подтекст, как, например, в пьесе Уильямса «Стеклянный зверинец», в начале которой автор подробно описывает свои требования к постановке: большое внимание уделяется освещению, свет становится полноценным участником действия – «свет, падающий на Лауру, отличается особой целомудренной чистотой…» [7, с. 272], раскрывая характер персонажа и внося новые краски? Драматург считал, что «применение света очень ценно, оно может придать статичным пьесам подвижность и пластичность» [6].

В пьесе «Порция Кохлан» Марина Карр также начинает первый акт с расстановки света и, как будто цитируя автора «Стеклянного зверинца», пишет о нахождении прожекторов – *«один прожектор направлен на Порцию Кохлан»*, другой – на Габриэля Скалли, ее умершего брата-близнеца, *«который стоит на берегу реки Белмонт и поет»*. Странным образом они бессознательно копируют позу и движения друг друга. Порция стоит с потерянным видом, пьет и с тоской слушает голос Габриэля. В конце акта свет гаснет и появляется во втором совсем уже в другой роли: *«Луч света мечется по реке»* [4]. Беспорядочный свет создает у читателя и зрителя ощущение хаоса, неразберихи, смятения героев, поскольку происходит смена места событий, и все собираются у реки в поисках утонувшей Порции. У Теннесси Уильмса прожекторы тоже расставлены с определенной целью: *«Лаура не участвует в ссоре, но именно она залита в этот момент ярким светом»* [7, с. 272], чтобы усиливать эмоциональный отклик зрителя. Таким образом, оба автора придают освещению особое значение, тем самым создавая не только атмосферу для читателя, но и расставляя световые акценты для театрального зрителя.

Музыка также играет особую роль в создании атмосферы в пьесах Т. Уильямса. В «Стеклянном зверинце» музыка, как пишет сам автор, *«возникает между сценами как память… эта мелодия принадлежит преимущественно Лауре и поэтому звучит особенно»* [7, с. 272]. В «Трамвае

“Желание”» музыка непосредственно включена в действие, так как главная героиня поет песни, например, во второй картине, мелодия «*…страны, где воды небесно-сини*» может символизировать тоску Бланш по дому, американскому югу [8, с. 103].

У Марины Карр музыка также играет огромную роль. Она связана с Габриелем, братом-близнецом Порции. Его имя переводится как «Божья твердыня», «помощник Бога», «тот, кто поддерживает Бога». Габриэль – это Гавриил, один из Архангелов в Христианской традиции, посланник Бога, который, согласно тексту Евангелия, возвестил Богородице о том, что она родит Спасителя человечества. Его пение лейтмотивом проходит через все произведение, обычно заканчивая или открывая сцены и обозначая нечто неземное, область Духа, куда стремится Порция. Голос также создает атмосферу тревожности, загадочности и неземной красоты (у Габриэля был особой красоты голос, он пел в церкви). Во многих сценах пение Габриэля создает второй, символический пласт пьесы. Голос манит Порцию. Совсем не случайно, что Габриэль поет у реки. Река становится в пьесе, с одной стороны, символом времени и смерти (поскольку именно в реке погибает и Габриэль, и Порция), а с другой – символом чистоты, правды, искренности и естественности, всего того, чего так не хватает героине. Так, в пятой сцене Габриэль «*бродит вдоль реки Белмонт и поет*», в то время как Порция слушает его, прислонившись к двери у себя дома. В конце пьесы «*раздается торжествующее пение Габриэля*», что символизирует его победу, так как она предпочла смерть такой жизни [4].

Также в пьесе Марины Карр, как и в художественном пространстве Т. Уильямса, много деталей-символов. Так, например, в пьесе «Порция Кохлан» в качестве такой детали выступает «*метровый кот из белого фаянса, стоящий на задних ногах*» [4], подаренный на день рождения Порции её теткой Мэгги. Нам представляется, что эта деталь указывает на внутреннее родство Порции с героиней пьесы Уильямса «Кошка на раскаленной крыше», с которой её роднит внутренняя истерика, бесприютность, страх перед действительностью, страстное желание быть любимой и невозможность эту любовь получить. Данная деталь иронически обыгрывается в пьесе. Порция говорит: «*Вот сяду на него и ускачу куда глаза глядят*» [4], а когда дерется с матерью, то автор описывает ее как «дикую кошку». Кроме того, Мэгги на протяжении всей пьесы зовет своего мужа «котик», а он ее «киской». Невольно вспоминается пьеса Уильямса и тогда, когда мы слышим имя Мэгги. Образ тетки героини явно служит тому, чтобы снизить излишний пафос. Автор как бы говорит нам: вот в кого превратилась красавица Мэгги – кошка на раскаленной крыше.

Еще одна деталь – фиалки, которыми украшает волосы Порции её любовник Дэймас. Этот образ связывает героиню Марины Карр с шекспировской Офелией. В своем разговоре с Клавдием и королевой Гертрудой шекспировская героиня упоминает эти цветы, которые издавна ассоциировались с верностью и любовью, невинностью и чистотой [3]. После того как Офелия стала излюбленным образом поэтов-декадентов, превратилась в символ любви, красоты и смерти, образ фиалки рассматривается уже как более сложный, глубокий и противоречивый (он может символизировать и гибель красоты). Эти цветы отчасти предрекают судьбу Порции, которая, как и Офелия, гибнет в водах реки.

Продолжая тему символических имен, нужно вспомнить еще одно имя – Рафаил. Так зовут мужа Порции. Это имя переводится как «Бог исцелил». Порция говорит, что «*вышла за Рафаэля только из-за его имени, ангельского, как у Габриэля, и надеялась, что благодаря какой-то химической реакции или просто потому, что я так хочу, один станет похож на другого*» [4]. Таким образом, героиня видела в своем муже надежду на исцеление от своей мучительной привязанности к брату, от чувства вины за то, что она видела, как он уходил в воды реки и не остановила его. Вот как она сама это объясняет: «*Я заметила тебя еще раньше, однажды в воскресенье видела, как ты рыбу ловил, и твои спокойствие и уверенность, они были для меня как*

бальзам на душу, и я спросила, кто это, мне сказали Рафаэль Кохлан, и меня поразило, что человек с таким именем может быть таким настоящим, и я решила, что, если Рафаэль Кохлан меня заметит, у меня появится шанс войти в эту жизнь и жить, а это всегда было так тяжело!» [Там же]. Однако муж не смог спасти, исцелить героиню, у него не хватило на это душевных сил.

Нужно отметить, что Теннеси Уильямс также использовал «говорящие имена», прибегал и к мифологическим, и к литературным аллюзиям. Имя «Лаура», выбранное для героини «Стеклянный зверинец», отсылает нас к возлюбленной Петрарки, которое в буквальном переводе означает «увенчанная лавром», символ славы. В пьесе «Орфей спускается в ад» содержится аллюзия не только к античной, но и к библейской мифологии: так, известный литературовед Петр Вайль отмечает «неслучайное фонетическое совпадение имен Xavier (в русском вариенте - Зевьер) с Savior (спаситель) и в этой связи несомненную ассоциацию Lady с Our Lade (богоматерь)» [1, с. 203].

Таким образом, в пьесе Марины Карр «Порция Кохлан» прослеживаются традиции американского драматурга Т. Уильямса, что выражается не столько в социально-психологической направленности произведений и внимании к герою, сколько в самом типе героини – человека с расколотым сознанием, тонкого, жаждущего смысла, чрезвычайно ранимого и неприкаянного. Потеряв опору – брата близнеца, героиня не хочет и не может больше оставаться в этом мире. Её самоубийство сродни самоубийству Квентина Компсона из романа У. Фолкнера «Шум и ярость», который, бросаясь в реку с моста, бросает вызов времени, отравленному духом потребления и греха. Проведя подробный текстовый анализ пьесы, мы пришли к выводу, что Марина Карр использует и другие открытия «пластического театра»: игру со светом, с музыкальным оформлением пьесы, делает ставку на создание атмосферы спектакля, особого символического текстового пространства (в том числе при помощи символических имен, деталей, аллюзий), где реальность – только повод поговорить о вечных ценностях бытия.

Литература

1. Курмелев А.Ю. Позднее творчество Теннесси Уильямса в контексте традиций европейского театра XX века: автореф. дис. ... канд. филол. наук. 10.01.03. Нижний Новгород, 2012, 23 с. URL: https://www.dissercat.com/content/pozdnee-tvorchestvo-tennessi-uilyamsa-v-kontekste-traditsii-evropeiskogo-teatra-xx-veka (дата обращения: 10.05.2020).
2. Лапенков Д.С. Драматургия Теннесси Уильямса 30-х-80-х гг.: автореф. дис. ... канд. филол. наук. 10.01.03. Нижний Новгород, 2003. URL: http://cheloveknauka.com/dramaturgiya-tennessi-uilyamsa-30-h-80-h-gg (дата обращения: 10.05.2020).
3. Николаев С. Чернов А. Цветы в «Гамлете». URL: http://svr-lit.ru/svr-lit/articles/english/nikolaev-chernov-cvety-v-gamlete.htm (дата обращения: 08.05.2020).
4. Ридли Ф., Макдона М. Антология современной британской драматургии / Марина Карр. «Порция Кохлан» // Новое литературное обозрение, 2008. URL: http://litresp.ru/kniga/ru/%D0%A7/cherchil-keril/antologiya-sovremennoj-britanskoj-dramaturgii (дата обращения: 08.05.2020).
5. Саламатова М.Н. Поэтика трагического в пьесе Т. Уильямса «Трамвай «желание» (на примере образа Бланш Дюбуа) // INITIUM. Художественная литература: опыт современного прочтения / под ред. Т. А. Снигирева, Л. А. Назарова, Екатеринбург, 2019, С. 136-140. URL: https://www.elibrary.ru/item.asp?id=39282495 (дата обращения: 08.05.2020).
6. Уильямс Т. Трамвай «Желание». URL: http://lib.ru/PXESY/WILLIAMS/tramwaj.txt_with-big-pictures.html (дата обращения: 08.05.2020).
7. Уильямс Т. Трамвай «желание». М.: Издательство АСТ, 2019. 509 с.

8. Федоренко О. Я. Музыка как один из аспектов создания художественных образов в драматургии Т. Уильямса // Молодой ученый. 2015. № 21 (101). С. 103–106. URL: https://moluch.ru/archive/101/22710/ (дата обращения: 08.05.2020).
9. Adrienne L. Marina Carr interview: 'There is an affinity between the Russian soul and the Irish soul'. Irish Times, 2016. URL: https://www.irishtimes.com/culture/books/marina-carr-interview-there-is-an-affinity-between-the-russian-soul-and-the-irish-soul-1.2893945 (дата обращения: 12.05.2020).

«ВЕДЬМИНО ОТРОДЬЕ» М. ЭТВУД: ПОСТМОДЕРНИСТСКИЙ ВЗГЛЯД НА «БУРЮ» У. ШЕКСПИРА

Ветошкина Г.А., Рябкова Н.Л.
Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия

В статье рассматриваются особенности постмодернистской интерпретации шекспировской «Бури» в романе М. Этвуд «Ведьмино отродье». Писательница использует оригинальный сюжет дважды: герои романа ставят пьесу, а также переживают на себе события «Бури».

Ключевые слова: *адаптация, кавер-версия, пересказ, Калибан, симулякр.*

«Ведьмино отродье» М. Этвуд – постмодернистский роман 2016 г., написанный в рамках проекта Хогарт Шекспир (Hogarth Shakespeare), который ставил своей целью пересказать произведения Шекспира на современный лад. Пересказать и адаптировать пьесы Шекспира пытается каждое поколение, поэтому данный проект – довольно закономерное явление в мире литературы.

Сюжет «Ведьмина отродья» вращается вокруг Феликса Филлипса – крупного режиссёра и актёра, который поглощён своей театральной деятельностью. Но в один момент он лишается своей карьеры – верный помощник Феликса его предаёт, сбрасывает с пьедестала славы, сам занимая его место. Этот удар сильно подкашивает Феликса, тем более не так давно был другой удар – герой лишился своей любимой дочери Миранды: девочка в трёхлетнем возрасте умерла от менингита. Жена Феликса скончалась при родах, каких-то других привязанностей кроме театра у него и не было. Поэтому, потеряв своё место, герой впадает в депрессию и уходит в добровольное изгнание, запершись в каком-то захолустье. Чтобы хоть как-то справиться со всеми бедами, свалившимися на него, Феликс начинает представлять, что его дочь Миранда здесь, рядом, может разговаривать, играть с ним в шахматы, гулять, расти… Так, общаясь с вымышленным призраком своей дочери, в глубине души Феликс начал вынашивать план мести своим врагам.

Основной сюжет «Ведьмина отродья», конечно, не пересказывает «Бурю» Шекспира в буквальном смысле этого слова. Прямой пересказ «Бури» мы наблюдаем лишь в постановке Флетчерской исправительной колонии, которую ставит Феликс. Здесь мы видим тот же приём, что М. Этвуд использовала и в «Слепом убийце», мизанабим – рассказ в рассказе. И хотя вся постановка в романе полностью не пересказывается, по описываемым декорациям, костюмам, эффектам и тем приготовлениям, которые ведутся, читатель, знающий оригинальную «Бурю», может с лёгкостью представить постановку Феликса.

Данная постановка весьма своеобразна главным образом потому, что почти все её актёры – заключённые, отбывающие наказание в исправительной колонии, люди, далёкие от

театрального искусства. Исключение – Феликс и Анна-Мария, играющие Просперо и Миранду, которые являются профессиональными актёрами. Здесь мы наблюдаем некий «переворот», словно подмену понятий: люди, заключённые в реальности, играют в пьесе героев, которые свободны, и наоборот – свободные в физическом смысле Феликс и Анна-Мария играют заключённых на острове Просперо и Миранду. Хотя, если следовать интерпретации пьесы Феликса, то все герои в той или иной мере являются пленниками чего или кого-либо: он насчитывает девять тюрем в «Буре».

Постановка «Бури» Феликса отличается особым видением героев. Так, Ариэль, дух воздуха и помощник Просперо, превращается в инопланетянина, а затем – в проекцию погодных явлений; богини, появляющиеся в конце пьесы, – куклы диснеевских принцесс в вязаных платьях; Калибан носит маску в виде головы Годзиллы. Феликс частично «осовременивает» пьесу: сохраняя средневековый антураж, он добавляет рэп, брейк, актёры перестраивают в некоторых случаях речь на более понятную современному человеку. При этом сам сюжет и конфликты остаются неизменными. Таким образом, приближая оригинальную пьесу к современной действительности, Феликс позволяет истории продолжать существовать в качестве культурного продукта, который может быть доступен и поучителен всем, даже заключённым, которые, по словам надзирателей, так далеки от этого.

Но «Ведьмино отродье» называют кавер-версией «Бури» Шекспира не только из-за того, что герои романа ставят свою версию «Бури». Сам сюжет романа – калька с пьесы, конечно же, со своими поправками. Феликс – это Просперо, который с помощью своей пьесы хочет отомстить своим врагам и вернуть своё место. Эстель, устроившая Феликса на работу в колонию, и заключённые – это Ариэль со своими духами. Место Миранды делят сразу и Миранда – призрак дочери Феликса, и Анна-Мария. Всех основных героев «Ведьмина отродья» можно сопоставить с героями шекспировской «Бури». Всех, кроме одного – Калибана. Героя, который и дал имя данному роману, ведь именно так его называли – сына ведьмы Сикораксы и дьявола. Итак, кто же в романе является Калибаном?

Героя, который полностью взял бы на себя роль Калибана, в романе нет. По сути сюжетно он и не нужен. Тогда почему роман имеет такое название?

Нам представляется, что Калибан – это некий симулякр. В названии мы наблюдаем присутствие данного элемента, но на самом деле ведьмина отродья не существует, это пустота по своей сути, отсутствующий элемент.

Но нельзя сказать, что Калибан в тексте романа отсутствует совсем. Феликс говорит: «…Калибан сбежал из пьесы. Он сбежал от Просперо, как тень, отделившаяся от хозяина и зажившая собственной жизнью. Теперь его никто не удержит» [1, с. 325]. Если Калибан избавился от сдерживающих его рамок, то почему нельзя сказать, что ведьмино отродье – это не какой-то один персонаж? Ведьмино отродье – это и заключённые, и Феликс в широком понимании.

Осуждённые, отбывающие наказание во Флетчерсой исправительной колонии, сами себя сравнивают с Калибаном, и он им нравится: «Он крутой, как чума» [1, с. 148], «Мы его понимаем» [1, с. 148]. Не зря из двадцати актёров на его роль претендовали пятнадцать человек. Заключённые переносят на себя образ Калибана, олицетворяют себя с ним. Будучи чудовищем снаружи, Калибан всё же не так плох: «Калибан самостоятельный парень, хорошо знает остров, умеет добывать пищу, рыбу, ягоды, все дела…» [1, с. 320], к тому же, как говорит сам Феликс, в душе он музыкант и романтик. Даже негативные поступки Калибана осуждённые пытаются оправдать: «Но потом Калибан домогается до Миранды. Вполне естественно. Он молодой парень, рядом красивая девка, и вообще непонятно, что там у них было» [1, с. 320]. Поэтому заключённые и сравнивают себя с Калибаном – все они за что-то заключены под стражу, совершили что-то плохое, но это не значит, что они по

умолчанию «отрицательные персонажи».

Ассоциация «ведьмино отродье – заключённый» вполне логична, но почему Феликс – это Калибан? Ранее мы упоминали, что Феликс – это Просперо, и данный факт бесспорен. Но, как верно подмечает Костыль, актёр игравший ведьмино отродье, Просперо и Калибан очень похожи. Не зря в одной из своих придуманных концовок пьесы Костыль сделал Калибана сыном волшебника. Одна из главных черт ведьмина отродья – жажда мести. Он считает, что остров его по праву рождения, Просперо занял его незаконно да ещё и заставил служить себе. Калибан ненавидит волшебника и всей душой желает ему отомстить. Столь же отчаянно мечтает отомстить и Феликс своим врагам, занявшим его остров – место на Мейкшавегском театральном фестивале.

Роман М. Этвуд «Ведьмино отродье» – замечательный образец адаптации одной из бессмертных шекспировский пьес. Включая в себя тонкий анализ оригинальной «Бури» и размышления о назначении театра и искусства в целом («Театр вызывает демонов ради того, чтобы их изгнать! Разве вы не читали древнегреческих авторов? Слово катарсис вам что-нибудь говорит?» [1, с. 100]), роман раскрывает историю о постановке в тюрьме пьесы о тюрьмах, которая к тому же является ещё и способом отмщенья.

Подобные кавер-версии – необходимость для искусства, они помогают продолжать историям существовать. Этот роман говорит о бессмертии пьес Шекспира, но также и о том, что его тексты – это не священная корова [1, с. 70]. Пусть его тексты давно уже стали классикой, но: «Он не собирался становиться классиком!» [1, с. 70].

Литература

1. Этвуд М. Ведьмино отродье / пер. с англ. Т. Покидаевой. М.: Издательство «Э», 2018. 352 с.

ОНОРЕ ДЕ БАЛЬЗАК И ФРЕДЕРИК СТЕНДАЛЬ В ВОСПРИЯТИИ СИМОНЫ ДЕ БОВУАР

Водяницкая А.А., Татаринова Л.Н.
Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия

Целью данной статьи служит сопоставление двух писателей классической французской литературы 20 в. О. де Бальзака и Ф. Стендаля в работе С. де Бовуар «Второй пол». Как правило, эту работу рассматривают в критической литературе исключительно с точки зрения философии экзистенциализма. Научная новизна данной публикации состоит в том, что мы обращаем внимание на литературно-эстетические взгляды С. де Бовуар. В результате исследования мы пришли к выводу, что французская писательница не объективна по отношению к Ф. Стендалю и О. де Бальзаку; она рассматривает их исключительно с точки зрения современного ей феминизма.

Ключевые слова: *Ф. Стендаль, О. де Бальзак, феминизм, романтизм, мораль, свобода, цинизм, проблема женственности.*

В двухтомной работе «Второй пол» Симона де Бовуар обращается к творчеству Оноре де Бальзака и Фредерика Стендаля. С. де Бовуар разводит этих писателей по разные стороны и высказывает свое отношение к каждому из них, подтверждая свои слова конкретными примерами из их произведений.

Прежде чем мы приступим к сравнению и анализу, стоит отметить, что в книге «Второй пол» Бовуар рассматривает, как мужчины обращаются с женщинами на протяжении всей человеческой истории. Данную работу многие ученые считают одной из главных философских трудов направления феминизма. Следовательно, Симона де Бовуар в своём труде рассматривает творчество Ф. Стендаля и О. де Бальзака с точки зрения феминистской философии.

Она обрушивается со своей критикой на романтическую концепцию «вечной женственности» и в главе «Стендаль, или романтика истинного» в свои союзники привлекает Ф. Стендаля, который, как она пишет, считал данную концепцию нудной и смешной.

«Стендаль с детства любил женщин чувственной любовью <…> им он обязан минутами величайшего счастья и величайшей муки, они были его главным занятием жизни» [1, с. 305], – пишет С. де Бовуар. Женщины всегда вдохновляли его писать, и их образы населяют его романы, можно сказать, что в значительной мере он пишет для них. Так почему же Ф. Стендаль, чьи произведения пронизаны романтизмом, выступает против концепции «вечной женственности»? По мнению С. де Бовуар, это связано с тем, что он не верит в тайну женщины, потому что любит их истинными. «…Никакая сущность не определит женщину раз и навсегда…» [1, с. 305].

Положение женщин в эпоху Ф. Стендаля возмущает его. Он считает, что женщин уродуют отупляющим образованием; ведь мужчины оставляют в них неразвитыми самые блестящие способности, наиболее пригодные к тому, чтобы доставить и им самим, и мужчинам счастье. Ф. Стендаль выступает за равноправие в образовании женщины и считает, что если бы они приобщались к культуре так же, как и мужчины, то пользовались бы ею столь же естественно. Можно сделать вывод, что мужчины их поработили, мифологизировали, превратили в ангелов, демонов, сфинксов, а на самом деле это простые человеческие существа, которым навязывают «идиотские нравы». Фредерик Стендаль категорически против кукол с «идеями узкими и парижскими» или лицемерных святош. Это доказывает портрет г-жи Гранде, которая является негативной копией г-жи Ролан или Матильды. «Красивая, но невыразительная, презрительная, лишенная обаяния, она отпугивает своей “знаменитой добродетелью”, но не знает истинной стыдливости, идущей от сердца; полная самодовольства, восхищающаяся собственной персоной, она умеет лишь подражать внешнему величию; по сути она пошла и низка; “в ней нет характера… она нагоняет на меня скуку”, – думает г-н Левен. “Она в высшей степени благоразумна и озабочена осуществлением своих планов”, ее единственное стремление – сделать мужа министром; “ум ее был бесплоден”; осмотрительная, умеющая ко всему приспособиться, она всегда остерегалась любви, она не способна на великодушный порыв; и когда в этой сухой душе вспыхивает страсть, она сжигает ее, но не озаряет» [1, с. 307]. У женщин больше шансов уберечь наивность, естественность и великодушие, поэтому им не стоит попадаться в ловушку серьезности. Больше всего Стендаль ценит в женщинах подлинность, именно такие женщины являются существами свободными и настоящими.

Такой женщиной является г-жа де Реналь, она не кукла, которой любуется ее муж, а просто живая, и именно такие женщины «знают, что источник истинных ценностей – не во внешних вещах, а в сердцах; и в этом заключается очарование мира, в котором они живут: они изгоняют из него скуку самим фактом своего присутствия, своими мечтами, желаниями, радостями, чувствами, выдумками» [1, с. 309]. Но романтической привлекательностью его героинь наделяет не только свобода, просто свобода вызывает уважение, но не затрагивает при этом чувств, а вот трогательные усилия, которые она предпринимает, придает женщинам тот самый высокий драматизм. В своих романах Ф. Стендаль заточает героинь

в монастырях, которым приходится изобретать тысячу хитростей, чтобы увидеть любимого; потайные двери, лестницы, убийства, заточения. Даже в более поздних своих произведениях он продолжает отдавать дань этой внешней романтике, ведь «…она – наглядный образ того романтического духа, что рождается в сердце; их нельзя отделить друг от друга, ровно как нельзя разделить уста и улыбку на них» [1, с. 309].

Бунты, колебания и уклончивость проявляют в героинях Ф. Стендаля подлинную заботу о ценностях, их смелость восхищает и вызывает уважение. Непоследовательная Матильда де ла Моль вызывает нежную иронию у автора и является привлекательной именно потому, что часто оказывается во власти своего сердца именно тогда, когда ей кажется, что она им управляет; она волнует нас, так как оказывается неподвластной своей воле.

Своими действиями женщины Ф. Стендаля меняют мужчин. Их пылкие, тонкие, чувствительные натуры создают целый мир нюансов и требований, который обогащает самих мужчин. «… подле г-жи де Реналь Жюльен уже не тот честолюбец, которым решил быть, он сам себя выбирает заново» [1, с. 314]. А когда он медлит у подножия поставленной Матильдой лестницы, на карте стоит его судьба, и именно в эту минуту раскрывается его масштабность. Под влиянием этих женщин Жюльен познает мир и самого себя.

Итак, можно сделать вывод, что Ф. Стендаль наделает своих героинь собственной судьбой, они отделены от героев и действуют иногда даже больше, чем их возлюбленные. Женщина у него является воплощением того другого сознания, которое, при обоюдном признании, наделяет мужчину истиной. Романтизм у Ф. Стендаля раскрывается не через кукольные образы женщин, а через мятежный дух, желание любви в свободе, искренность, преодоление ценностей и морали. Пламенный поиск смысла жизни предает его героиням романтическую славу.

С. де Бовуар считает, что данное видение женщины Ф. Стендалем связано с тем, что он привержен феминизму. «…Стендаль же требует эмансипации женщин не только во имя свободы вообще, но во имя личного счастья. Любовь при этом ничего не потеряет, считает он; наоборот, она будет тем более истинной, что женщина, став равной мужчине, сможет полнее понять его. Наверное, некоторые привлекательные качества женщин исчезнут; но ценность их обусловлена тем, что в них находит выражение свобода; а она станет проявляться по-иному; и романтика в мире не исчезнет» [1, с. 316]. В эпоху Ф. Стендаля еще не было понятия феминизма, и мы не можем с точностью утверждать, что он ратовал за эмансипацию женщин. Возможно, он уже начал ощущать бедственное положение женщин, но в своих произведениях он хотел показать их в первую очередь личностями, способными на действия, а не марионеткам, которыми управляют мужчины. В своих романах Ф. Стендаль показывает качества женщин, которые долгое время игнорировались, мы видим настоящих женщин, которые способны любить, ненавидеть, переживать, радоваться и, конечно же, действовать. Все эти качества они приобретают в силу того, что являются реалистичными персонажами. В первую очередь у него любовь, то есть женщина, выявляет истинные цели бытия: счастье, чувства. Именно они своими действиями подталкивают к действиям своих возлюбленных.

Если же Ф. Стендаля С. де Бовуар возводит в ряды феминистов и считает, что в его произведениях проявляется романтика истинного, то О. де Бальзаку она отводит мало места в своем труде, так как ее не устраивают его взгляды, она обрушивается на писателя со своей критикой. Это связано с тем, что, как она считает, О. де Бальзак одобряет принцип буржуазного строя. В своем труде «Физиология брака» О. де Бальзак высказывается достаточно цинично в сторону женщин: «*Женщина "помышляет лишь о том, как понравиться своему возлюбленному <…>. Быть любимой – цель всех ее поступков, возбуждать желание – цель всех ее жестов". "Жена – имущество, во владение которым вы вступаете согласно контракту*

<…> наконец, женщина вообще представляет собой не что иное, как приложение к мужчине"» [1, с. 152]. С. де Бовуар называет О. де Бальзака «рупором буржуазии», несмотря на присутствие некоторых вольнодумных идей. В «Физиологии брака» происходит удваивание сил антифеминизма. О. де Бальзак, в отличие от Ф. Стендаля, выступает за закрытие путей к образованию и культуре женщинам, он против всего, что может породить развитие индивидуальности женщины; женщину нужно держать в рамках принятых правил хорошего тона, что не дает развития индивидуальности женщины. Мужчины держат женщин под пристальным вниманием, потому что их фаллическая гордость не позволяет избавить женщин от рабского положения по отношению к мужчинам. И эти слова можно подтвердить высказыванием О. де Бальзака: *«"Замужняя женщина – это рабыня, которую надо уметь посадить на трон"»* [1. с. 153], здесь прослеживается злая ирония по отношению к слабому полу.

О. де Бальзак выступает за укрепление брака и рассматривает его с социальной точки зрения, индивидуальные чувства он отодвигает на второй план. По О. де Бальзаку, главной целью мужа должна быть не любовь жены, а ее верность, и чтобы отстоять свою честь, муж все время должен указывать супруге на ее слабости и препятствовать ее культурному развитию. С. де Бовуар именно за это и критикует автора: «И это называется любовью? Основной смысл этих туманных и бессвязных рассуждений сводится, по-видимому, к тому, что мужчина, используя свое право выбирать жену и удовлетворяя с ней свои потребности, должен вносить в отношения с ней как можно меньше индивидуального. Именно в этом Бальзак видит залог верности жены. В то же время муж, используя определенные приемы, должен пробудить любовь жены. Но если мужчина женится ради собственности и потомства, можно ли его назвать действительно влюбленным? А если он не влюблен, то откуда возьмется всепобеждающая страсть, в ответ на которую вспыхнет страсть жены? Неужели Бальзаку действительно неизвестно, что неразделенная любовь не только не вызывает ответных чувств, но докучает и вызывает отвращение? Все его лицемерие ясно видно в его программных "Воспоминаниях двух юных жен". <…> Рене де л'Эсторад пожертвовала своими чувствами ради благоразумия. В награду она обретает материнские радости и создает прочное семейное счастье. <…> …невозможно отделаться от мысли о том, что радость, с которой Рене принимает объятия супруга, свидетельствует о ее "лицемерии", за которое Стендаль так ненавидел "порядочных женщин"» [1. с. 534]. С. де Бовуар считает, что те рецепты, которые О. де Бальзак дает в своем труде, общи либо слишком туманны, он цинично уклоняется от решения проблем, писатель недооценивает тот факт, что нейтральных чувств не существует, а отсутствие любви не может вызвать нежную дружбу, скорее всего это приведет к озлобленности, враждебности и нетерпению.

Увидев в О. де Бальзаке антифеминиста, С. де Бовуар совсем забыла, что он является моралистом того времени. Ее точка зрения противоречива, потому что у в ее представлении О. де Бальзак буржуазен, но в то же время она называет его циничным. Положение женщины в его время еще не являлось острой проблемой, но о нем уже начинали говорить. Но нельзя утверждать, что он выступал за порабощение женщин мужчинами.

В труде «Второй пол» С. де Бовуар не поняла ни того, ни другого автора. С. де Бовуар понимает Ф. Стендаля очень узко. Она пытается найти в его творчестве черты феминизма и находит их, как ей кажется, но вовсе упускает из вида тот факт, что он понимал дух свободы в более широком смысле, ему была важна свобода не только женщин, но и мужчин. Да и если бы он действительно был феминистом, разве бы он стал отдавать дань У. Шекспиру и называть его романтиком? Ф. Стендаль считал, что для того, чтобы быть романтиком, человеку необходима отвага, так как на этом пути приходится рисковать. Искусство

романтизма для него является активным, жизнедеятельным, развивающимся вместе с современной действительностью.

К О. де Бальзаку она и вовсе несправедлива. Дело в том, что его творчество она рассматривает с антихристианской позиции. Ведь она была атеисткой, экзистенциалисткой и феминисткой. Истинная христианская мораль не присуща С. де Бовуар, поэтому она и критикует консерватора О. де Бальзака с его моралью. Истиной для него являлись монарх и религия, что никак не соответствует взглядам С. де Бовуар, в ней зарождались новые идеи, которые никак не возможно соотнести с идеями О. де Бальзака. Если же он выступал за сохранение брака, то она, выступая за однополые браки или брак втроем, полностью пыталась разрушить классическое понимание брака. Исходя из своей философии, С. де Бовуар не может воспринять и понять христианское отношение к вещам и миру в целом, поэтому достаточно узко трактует творчество великих Ф. Стендаля и О. де Бальзака и смотрит на них с либеральной позиции.

Литература

1. Бовуар С. де Второй пол / пер. с фр. И. Малаховой, Е. Орловой, А. Сабашниковой. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2017. 928 с.

ФЕНОМЕН САМОУБИЙСТВА НА СТРАНИЦАХ РОМАНА ИОГАННА ВОЛЬФГАНГА ГЁТЕ «СТРАДАНИЯ ЮНОГО ВЕРТЕРА»

Гасанова Д.Э., Гончаров Ю.В.
Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия

В статье исследуется мотив самоубийства и особенности его художественного решения на страницах сентименталистского романа Гёте «Страдания юного Вертера», а также ставится вопрос о возможном оправдании автором итогового поступка героя книги.

Ключевые понятия: *самоубийство (суицид), Гёте, Вертер, смерть, неразделенная любовь, эгоцентризм, апология, эффект Вертера, мотив, сентименталистский роман.*

Суицид – одна из вечных проблем в истории человечества, поскольку существует она ровно столько же, сколько и сам человек на Земле. Изучение феномена самоубийства как такового в психологии и медицине началось приблизительно во второй половине XIX в., о чем свидетельствуют, в частности, первые публикации трудов З. Фрейда и Э. Дюркгейма, послужившие основой для дальнейших исследований в данной области. Суицид считается абсолютно антропологическим явлением, совершаемым человеком сознательно и намеренно. Может показаться, что нечто похожее наблюдается и у животных. В литературе описываются случаи, когда представители дикой природы, попадая в неволю, отказываются от пищи и погибают от голода. Особенно широко известными считаются массовые «самоубийства» китов. «Когда животное ведет себя таким образом, что это приводит его к гибели, следует говорить не о суициде, а об угасании жизненного инстинкта, каковое может быть обусловлено разными обстоятельствами: стрессом, бешенством, стадным чувством и проч.» [6, с. 18-19]. Однако во всех этих прецедентах поведение представителей дикой природы ни в коем случае нельзя назвать осознанным.

Н.А. Бердяев в психологическом этюде «О самоубийстве» писал: «Самоубийство есть психологическое явление, и, чтобы понять его, нужно понять душевное состояние человека,

который решил покончить с собой. Самоубийство совершается в особую, исключительную минуту жизни, когда черные волны заливают душу и теряется всякий луч надежды. Психология самоубийства есть прежде всего психология безнадежности» [2, с. 48].

Можно ли оправдать подобную безнадежность? Суицид, на первый взгляд, – довольно смелый поступок, на который может отважиться далеко не каждый, и чаще всего он случается в доказательство чистой, сильной любви или в качестве протеста против жестокости несправедливого общества. В переломный момент человек начинает оценивать свою жизнь как что-то абсолютно собственное: ее можно промотать, можно пожертвовать ради другого человека, а можно отказаться от неё под давлением обстоятельств. Если она моя – все возможности для меня равны.

В литературе различных времен существует и взаимовлияют множество мифологических мотивов. Претерпевая постоянные метаморфозы в разных историко-литературных контекстах, они сохраняют свою смысловую целостность. Например, мотив сознательной гибели героя из-за женщины проходит через многие произведения XVIII–XX вв. Самоубийство Вертера в романе «Страдания юного Вертера» Гёте, гибель Ленского в романе Пушкина «Евгений Онегин», смерть Ромашова в романе Куприна «Поединок». По-видимому, этот мотив можно рассматривать как трансформацию выделенного А.Н. Веселовским в поэтическом творчестве глубокой древности мотива «бой за невесту» [3, с. 304].

В 1774 г. Гёте опубликовал свой сентименталистский эпистолярный роман «Страдания юного Вертера» о молодом человеке с художественными наклонностями, «одаренном глубокими, чистыми чувствами и проницательным умом, который потерялся в своих фантастических мечтаниях и отравил себя бесплодными размышлениями до того, что разрываемый безнадежными страстями, особенно неразделенной любовью, выстрелил себе в голову» [5, с. 163]. Книга имела огромный успех, в моду вошел костюм Вертера, его поведение и т.д., но почти сразу же текст был запрещен в ряде стран как провоцирующий массовые самоубийства. В медицине вскоре появился термин «эффект Вертера», которым обозначили имитационное суицидальное состояние.

Черты личности Гёте, особенности его мировосприятие, история любви к Лотте Буфф, невесте секретаря ганноверского посольства Кефтнера, с которым Гёте был в тесной дружбе, в определенной степени повторилось и воплотилось в судьбе главного героя романа. Писатель удивительно тонко мог чувствовать жизнь и умел наслаждаться каждым ее мгновением. Вертер по-своему «заимствовал» эту авторскую способность, с которой мы знакомимся уже на первых страницах романа, когда «каждое дерево, каждый куст кажется букетом цветов, так что хочется, обратившись майским жуком, пуститься по волнам благовоний и пить нектар» [4, с. 7]. Создавая подобные жизнерадостные пейзажи устами героя, писатель использовал самые яркие, впечатляющие краски, которые сходу и надолго завораживали читателя.

Совершенно иной, противоположный по настроению, тональности колорит характерен для финальной части повествования романа, вызывая у читателя тревожное ощущение близящейся трагедии: «И вот это сердце мертво, ему чужды былые восторги, глаза мои сухи, а чувства, лишившиеся животворящей купели слез, стянули мое чело в суровую маску» [4, с. 129]. Гёте, испытывавший в период написания произведения душевную тяжесть, избавился от собственных страданий благодаря своеобразной писательской сублимации и таким образом отдалился от героя своего романа, который продолжил избранный им путь, ведущий во мрак и могильную тишину: «Я написал Вертера, чтобы не стать Вертером» [1, с. 90] – говорил автор.

Психический процесс, доводящий до самоубийства, с большой глубиной охарактеризован самим Вертером в дискуссии с Альбертом: «Человек может сносить радость, горе,

боль лишь до известной степени, а когда эта степень превышена, он гибнет <...> Посмотри на человека с его замкнутым внутренним миром: как действуют на него впечатления, какие навязчивые мысли пускают в нем корни, пока все растущая страсть не лишит его всякого самообладания и не доведет до погибели» [4, с. 69]. Фактически Вертер совершенно точно предвосхищает свою судьбу, еще не предполагая, что будет с ним.

Спор, однако, обнаруживает не только расхождение во взглядах на самоубийство. Речь идет о критериях нравственной оценки поведения человека. Альберт прекрасно знает, что «хорошо» и что «плохо». Вертер же, как рефлексирующий герой, со своей стороны, отвергает такую мораль. Поведение людей определяется, по его мнению, природой, сердцем, а не разумом: «Человек всегда останется человеком, и та крупица разума, которой он, быть может, владеет, почти или вовсе не имеет значения, когда свирепствует страсть и ему становится тесно в рамках человеческой природы» [4, с. 70].

Ключевым моментом и по-своему сильной позицией романа следует считать его название – «Страдания юного Вертера». Нравственная незрелость – одна из основных, на наш взгляд, причин, подтолкнувших героя в подобному исходу. Максималистские взгляды и неспособность понять, принять очередной драматический поворот судьбы все настойчивее пробуждают его эгоистическое «я» и толкают на невозвратный путь тьмы. Ни вера в Бога, как один из лейтмотивов романа, ни изначальное жизнелюбие героя не в силах вернуть его обратно.

Очарование жизнью сменяется непреодолимым для Вертера разочарованием. Герою оказывается не по силам выдержать испытание любовью и памятью. Под бременем невыносимой боли, от нахлынувших чувств, он перекладывает часть ответственности и тягот на Лотту: «Мне давно уже страшно, за вас и за нас, меня пугает та оторванность от жизни, на которую вы в последнее время сами себя обрекли» [4, с. 157]. Мысль о самоубийстве все больше завладевает Вертером, и он начинает все чаще убеждать себя в том, что подобный шаг – единственный способ избавиться от страданий.

Рука об руку вместе с героем к финалу действия подходит и его верный спутник – читатель. Специфический жанр – сентименталистский роман – позволяет ему как можно глубже ощутить душевные муки героя, словно письма адресованы Вертером именно тому, кто держит книгу в руках, и без особых усилий ощущает дружеское расположение и искренность автора писем, которые вызывают ответную симпатию, наверное, даже у самого недоверчивого читателя. Гёте, используя подобный прием, проверяет нас на прочность тем же испытанием, что и своего героя. Вызывая сострадания у читателя, герой словно сам убеждает себя в необходимости подобного поступка. Об этом явно свидетельствуют его письма Вильгельму: «Бог свидетель, как часто ложусь я в постель с желанием, а порой и с надеждой никогда не проснуться, утром я открываю глаза, вижу солнце и впадаю в тоску» [4, с. 128]. Но защитил ли свое право на такой выбор герой в глазах читателя? Можем ли мы достаточно аргументировано оправдать такое решение? На наш взгляд, если неторопливо и пристально рассматривать мотивацию его поступка, возникает противоречивое ощущение, что герой пошел на поводу у своего эгоцентризма и фактически отказался принять выпавшее на его долю судьбоносное испытание.

Как же все-таки сам Гёте расценивал самоубийство? Безусловно, он относился к своему герою с большой любовью и сожалением (ведь во многом Вертер − он сам). В предисловии он призывает тех, кто попал в плен к «тому же искушению, почерпнуть силы в его страданиях» [1, с. 86]. Автор ни в коем случае не осуждает Вертера. Но в то же время, как нам кажется, он и не считает самоубийство единственно верным решением возникшей проблемы «быть или не быть». Хотя Гёте и не выносит никаких окончательных вердиктов в романе, можно предположить (основываясь на его собственной судьбе), что для него участь

Вертера была одной из возможных. Но в свое время автор сделал выбор в пользу жизни и творчества.

Таким образом, в рамках статьи нами был рассмотрен мотив самоубийства в «Страданиях юного Вертера». На основе изложенных аргументов можно сделать вывод, что он играет важную композиционную и смысловую роль в произведении, сам суицид явился неотвратимым завершением, своеобразным избавлением Вертера от страданий и сознательным отказом от жизни, которая не дарует герою желаемое. Становится ли подобное решение действительно оправданным в глазах читателя? Создал ли Гёте роман-апологию суицида? На эти вопросы мы представляем возможность нашему читателю ответить самостоятельно.

Литература

1. Белинский В.Г. Сочинения Гёте // Собр. соч. в 9 т. М.: Художественная литература, 1979. Т. 4. С. 82–91.
2. Бердяев Н.А. О самоубийстве // Суицидология: Прошлое и настоящее: Проблема самоубийства в трудах философов, социологов, психотерапевтов и в художественных текстах / под ред. А.Н. Моховикова М.: Когито-Центр, 2013. С. 46–60.
3. Веселовский А.Н. Поэтики сюжетов // Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М., 1989. С. 300–307.
4. Гёте Иоганн Вольфганг. Страдания юного Вертера / пер. с нем. Р. Эйвадиса. М.: Эксмо, 2018. 192 с.
5. Моховиков А.Н. Суицид: социальный контекст // Суицидология: Прошлое и настоящее: Проблема самоубийства в трудах философов, социологов, психотерапевтов и в художественных текстах / под ред. А.Н. Моховикова М.: Когито-Центр, 2013. С. 152–165.
6. Чхартишвили Г. Писатель и самоубийство. М.: Новое литературное обозрение, 2000. 576 с.

ПАТРИОТИЧЕСКИЙ ПАФОС СТИХОТВОРЕНИЯ ИОГАННА РИСТА «ЖАЛОБА ГЕРМАНИИ»

Голованёва Р.Н., Хомухина Е.И.
Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия

В статье рассматривается художественное своеобразие стихотворения И. Риста «Жалоба Германии» и способы создания патриотического пафоса в нем. Анализируется лирическое и драматическое начало в произведении, образ лирической героини, соотношение классицистической и барочной поэтик.

Ключевые слова: *Иоганн Рист, Тридцатилетняя война, жалоба, олицетворение, классицизм, барокко.*

Иоганн Рист стал основателем в 1656 г. поэтического кружка «Орден Эльбских лебедей, был также членом «Пегницкого цветочного и пастушьего ордена» и «Плодоносного общества» [2]. Рист был одним из образованнейших людей своего времени. Он писал светские и духовные стихи, ученые диалоги и драмы.

Особое место в творчестве Иоганна Риста занимает стихотворение «Жалоба Германии». Оно посвящено целому кругу политических и нравственных проблем Германии в период Тридцатилетней войны. Особенность этого лирического произведения заключается в том, что, в отличие от других поэтов, осветивших тему Германии в тяжелое для нее время, автор пишет стихотворение от лица самой Германии, делая ее лирической героиней, инстанцией поэтической речи. В определенном смысле это произведение можно отнести к жанру исповеди.

Стихотворение начинается с вопросов: «*Как быть, что делать мне?*» [1]. Германия находится на распутье – либо опустить руки и погибнуть, либо прямо сейчас начинать бороться и спасти себя. Но она всё еще сомневается («*Решиться не пора ли?*» [1]) и начинает рассуждать о сложной ситуации, в которой она находится. От былого веселья ничего не осталось, «*помутился разум*», «*голос – хриплый вой*» [1]. Героиня готова пойти на крайние меры: «*Уж лучше кончить разом – / О камень головой!*» [1] – ведь именно она сама стала причиной происходящему.

Как и Ганс Асман Абшатц, Иоганн Рист винит в проблемах страны молодое поколение – «*презренных змей*» [1], которых Германия сама вырастила: «*Бездушными детьми мне вырыта могила*» [1]. Сам народ губит «*свою родную мать*» [1]. Иоганн Рист сравнивает людей со змеями, которые «*жгут*» [1], «*жалят*» Германию и тем самым уничтожают её.

«*Я столько лет терпела...* [1] – говорит Иоганн Рист от лица своей Родины. Вместе с утратой национальных традиций, культурных устоев и жизненных принципов язык государства «*деревенеет*» [1] и теряет былые черты глубины и стройности. Напомним, что об этом же говорил и Рудольф Векерлин, а также многие другие видные деятели эпохи. Утрата национального языка (точнее, его несформированность) была одной из важнейших проблем в культуре страны в начале XVII века.

Германия призывает «*земную твердь*» [1] и «*морскую пучину*» [1] остановить порожденные людьми «*раздоры и войны – они и есть причины её гибели и высказывает истину: «Бушующее пламя / Всех может сокрушить, / Но злобой и мечами / Его не потушить*» [1]. Автор снова обращает внимание читателя к проблеме утраты истинных понятий чести и нравственных законов: «*Устои сметены, порядочность – химера*» [1]. Это ведет к невинным жертвам, уже на тот момент «*немецкой кровью полит / простор земных широт*» [1], «*долины и поля… усеяны… немецкими костями*» [1]. Как и Грифиус, Рист утверждает: человеческие потери – великая трагедия, но куда опаснее и страшней потери нравственные, духовная смерть целой страны, которая и приводит к смерти физической.

Немецкий народ сам «*себя неволит*» [1] – он загоняет себя в угол, создает ненужные рамки не оставляет себе шанса на существование. Чтобы спастись, надо «*заслужить господня милосердья*» [1]. Но что для этого надо сделать? Выход один – раскаяние. Только раскрыв свои сердца, немецкий народ может «*выпросить прощение / У нашего творца*» [1]. Когда «*господь… ниспошлет свободу*» [1], к немецкому народу вернутся мир и благоденствие.

Иоганн Рист уверен, что если Германия не выдержит натиска пагубного влияния врагов, то «*неумолимый час*» [1] расплаты настигнет всех недоброжелателей и «*не пощадит*» [1] их. Важно, что жалоба Германии не становится только плачем об утерянной нравственности: поэт понимает опасность внешнего вторжения. Сложность ситуации – внутренний разлад одновременно с неустойчивой ситуацией во внешней политике – очевиден для него и становится объектом осмысления в стихотворении.

Поэт олицетворяет Германию, рисует ее как трагическую, страдающую фигуру. Образ женщины создается с помощью человеческих чувств – смех и радость, грусть и печаль. Автор наделяет её разумом: она может терпеть боль, просить помощи, плакать. Главная роль – Германия-мать, у неё есть дети – весь немецкий народ. Она несмотря ни на что любит

своих детей, старается их защитить и спасти, даже ценой собственной жизни («*Все сделаю, чтоб всюду* / *Свет кротости светил,* / *И жизнь лелеять буду,* / *Покуда хватит сил!*» [1]). В этом, в частности, проявляются классицистические мотивы стихотворения – в призыве к исправлению ситуации, в нравственном поучении, а также в некоей статуарности лирической героини, в представлении ее практически на сцене. Автор здесь умело совмещает лирическое и драматическое начала. Лирическое проявляется уже в названии – «Жалоба Германии». Это именно жалоба, плач олицетворенного, конкретного образа, что является традиционным для лирического произведения. Драматическое начало ощущается в выборе формы драматического монолога – словесном отражении чувств и эмоций самой героини.

Кроме того, в произведении проявляются и мотивы барочной поэтики. Это подтверждается образами воя («*мой голос - хриплый вой*» [1]), самоубийства («*лучше кончить разом - // О камень головой*» [1]), смерти («*мне вырыта могила*» [1]), змей («*презренных змей вскормила*» [1]). Религиозное начало, также характерное для барочной поэзии, проявляется в мотиве раскаяния («*Раскайся, мой народ!*» [1]), расплаты и возмездия («*Для всех грядет конечный, // Неумолимый час. // Меня казнив, предвечный // Не пощадит и вас.*» [1]), гибели страны, которая рассматривается как смерть всего мироздания, приобретает апокалиптические мотивы. Страдание и тоска обретают вещественное, физическое воплощение («*Не высказать тоски, что к сердцу прикипела*», «*Стенаю день и ночь…*»[1] и др.), что является особенностью барочной поэзии.

Антиномичность – также барочная черта. На семантическом уровне она проявляется в противопоставлении образов народа и Германии: человек несет смерть, а земля несет жизнь, то есть автор изображает жизнь во время смерти, жизнь вопреки всем страданиям.

Стоит отметить также, что нравственная доминанта находится внутри главного образа, она имплицитна в нём и не навязана автором – Германия не сравнивает себя с кем-либо, поступает по закону любви и верности («*Где верность? Где любовь? Где праведность и вера?*» [1]). Это отсылает читателя к другой распространенной идее периода – мысли о том, что истина находится внутри национальной традиции и не может быть почерпнута извне, привнесена из других стран или культур. В этом выражается и желание вернуться к патриархальным ценностям, к «золотому веку» немецкой истории, и одновременно защититься от вторжений в страну извне, крайне распространенных в период Тридцатилетней войны.

Таким образом, патриотический пафос стихотворения создается Ристом с помощью нескольких приемов. В рамках сложившейся поэтической традиции автор сравнивает страну с матерью, наделяет ее материнскими чувствами к своему народу. При этом он делает это новаторски с точки зрения художественной формы, наделяя ее образ физическими, телесными деталями. Также драматизма произведению придает совмещение лирического и драматического начал, классицистической и барочной поэтик. Рист старается не просто дать констатацию факта сложившейся плачевной ситуации, в которой оказывается его страна, но и воздействовать на чувства читателя, призвать его к состраданию и в итоге к спасению – как себя и других, так и своей нации, своего народа в целом.

Литература

1. Европейская поэзия XVII века: сайт. URL: http://www.wysotsky.com/0009/126.htm
2. Европейская поэзия XVII века. Германия. 2000–2020. URL: http://17v-euro-lit.niv.ru/17v-euro-lit/evropejskaya-poeziya-xvii-veka/germaniya.htm.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ КОНЦЕПЦИИ ТЕЛА И ДУХА В ПОЭМЕ УОЛТА УИТМЕНА «О ТЕЛЕ ЭЛЕКТРИЧЕСКОМ Я ПОЮ»

Головач А.С., Хомухина Е.И.
Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия

В статье анализируется концепция Тела и Духа в поэме Уитмена. Рассматриваются ключевые аспекты этой концепции: совершенство, сакральность, красота человеческого тела. Делается вывод о его особой поэтизации в творчестве поэта.

Ключевые слова: *Уитмен, человек, тело, дух, сакральное, эстетизация.*

Актуальным объектом исследования данной работы является американская поэзия в одном из самых ярких своих проявлений. В поэзии США можно встретить сотни тем. Уолт Уитмен затронул многие из них, писал о всеединстве, духовности, космизме, соотношении тела и духа, проблеме собственного «Я» и т. д. Именно воплощение концепции Тела и Духа в творчестве вышеупомянутого автора является темой нашей работы. Исследовать ее мы будем на материале одной из самых значимых его поэм.

Заранее стоит сказать, что лишь этой теме посвящены более десятка его произведений. Среди них можно выделить поэму «Песнь о себе», стихотворения «Запружены реки мои», «Незнакомому», «Боги», «Городская мертвецкая», «Рожденный на Поманоке» и т.п. Мы же остановимся на поэме «О теле электрическом я пою» («I sing the Body Electric») [1]. Известно, что это произведение написано верлибром, в котором Уитмен считается новатором, а поэтический текст состоит из девяти тематических частей. Эту поэму можно назвать «гимном человеческого тела», поэмой о его совершенстве и абсолютной гармонии.

Одной из основных идей поэмы является идея совершенства тела. Для Уолта Уитмена оно не просто бренная материя, а дух не просто божественная сущность. Все можно ощутить, и даже дух может обрести материальную форму, точнее, быть ощутим через нее. Основную задачу поэта Уолт Уитмен видит в умении чувствовать телесную красоту, воспевать ее в своих произведениях.

Именно как совершенство тела оценивает Уитмен проявление духа человека. Обратимся к третьей части произведения. Уитмен видит мудрость, ум, то есть духовные качества воплощенными в плоти, видимыми через нее. Душа человека буквально вырывается наружу, это видно в осанке, походке и взгляде (перевод наш. – А.С. Головач). «*Этот человек был полон энергией, спокойствием и красотой… Я ходил к нему, чтобы увидеть, как он был мудр*».

Девятую, заключительную часть можно назвать «гимном собственному телу»: «*О тело мое!*», – восклицает лирический герой. Созерцая телесное, рассматривая его, поэт описывает каждый фрагмент и чувства, им испытываемые; делает он это детально, точно и быстро, ничего не упуская: в фокусе его взгляда оказываются мозг, сердце, голос, жест, ноги, губы, кожа, загар, волоски т.д., и каждый из этих элементов идеален сам по себе и делает весь организм таковым же: «*Легкие губки, желудочный мешок, кишечник сладкий и чистый, / Мозг в его складках внутри черепа, / Симпатии, сердечные клапаны, нёбо, сексуальность, материнство*». Уитмен утверждает, что «*все это – сама душа*!».

В восьмой главе автор задает вопрос читателю: «*Вы когда-либо любили тело женщины? / Вы когда-либо любили тело мужчины?*» Для него важно, чтобы каждый полюбил тело свое и каждого. А тех, кто «портит» свое тело, он называет дураками: «*Вы видели дурака, который портил собственное живое тело? / Или дуру, которая испортила ее живое тело?*»

Во второй части поэмы воплощена идея равенства полов и отсутствия иерархии между

ними. Автор говорит читателю о том, что, независимо от пола, человек превосходен: «*Любовь к телу мужчины или женщины совершенна, само тело совершенно, у мужчины идеально, и у женщины идеально*». Седьмая часть также говорит о ценности тела, подробно описывая значимость каждого ее элемента. Поэт пишет, что важна любая плоть, даже раба, и всякая цена будет мала за тело человека. Оно бесценно, так как «*внутри тела чудеса*». То есть Уолт Уитмен воспевает равенство красоты тела вне гендера и вне системы общества и ее навязанной идеи о превосходстве одного тела над другим, о мнимой идее искусственной красоты, к которой следует стремиться человеку.

Он считает, что абсолютно любое тело может стать предметом поэзии. И не имеет значение, чье тело перед художником. В эстетическом планет Уитмен не видит разницы между телом пухлого младенца, простого работника, мускулистого пожарного. Не случайно он описывает именно эти образы, соединяя их: младенец – знак невинности, чистоты; работник – трудолюбие, опыт; пожарный – невежество, грязь. Для Уитмена нет разницы, все совершенно. В этих образах для поэта проявляется сама жизнь, сама полнота бытия в его естественной, гармоничной, природной красоте: «*Естественные, совершенные, разнообразные взгляды, согнутая голова, изогнутая шея, все без границ*».

Часть четвертая начинается строками: «*Я понял, что находиться с красивой, любопытной, дышащей, смеющейся плотью достаточно*». Этими словами Уитмен дает свое понимание жизни, ее сути и смысла: чтобы быть счастливым, нужно видеть тело, которое наполнено самой жизнью и является ее воплощением. Поэт заявляет, что тело можно познавать бесконечно, оно словно стихия. То есть именно в теле содержится все самое ценное для человека, а не в духе. Здесь проявляется полемика Уитмена со сложившейся культурной традицией, прежде всего христианской.

Еще одной чертой телесного можно назвать его сакральность. Текст открывают строки: «*О теле электрическом я пою*» (часть первая). Уитмен с самого начала воспевает тело. Далее следует тезис: «*Те, кто оскверняют свое тело, скрывают себя*». Поэт использует слово «оскверняют». В нашем понимании слово «осквернить» означает уничтожить нечто ценное, святое, однако автор применяет это слово к телу, материи. Это высказывание противоречит церкви, ведь осквернить возможно лишь дух. Вопрос о единении тела и духа, далеко выходящего за пределы устоявшегося христианского канона, очень волнует Уитмена: «*А если тело не в полной мере душа? / И если тело не было душой, что же такое душа?*»

Но даже в полемике с этим каноном Уитмен зачастую использует традиционные христианские образы, трактуя их, правда, в ключе своей собственной философии: «*Как я люблю это, и расслабившись, свободно иду навстречу к материнской груди с младенцем*». Человеческое тело – святыня, и это выражается зачастую именно языком христианской символики: «*Божественный нимб исходит из него с головы до ног*» – говорит автор в пятой главе. Нимб – сияние над головой святого, знак *духовной* чистоты, однако этот нимб исходит в тексте из тела. В этой же части автор использует прием антитезы, противопоставляя божественное и демоническое, награду небес и страх ада. В тексте сочетаются совершенно противоположные понятия, то есть антиномичность в нем сохраняется на нескольких уровнях, в том числе и на семантическом. На протяжении всего текста создается впечатление, словно само тело и дух борются не только в тексте, но и в душе Уитмена. Но побеждает все-таки телесная красота. Уитмен заявляет, что перед телом исчезает все: книги, искусство, религия, время, небеса и ад. Он воспевает не Бога, не святых, а ночь новобрачных, «желанный и сладострастный день плоти». Для Уитмена словно нет иного Бога, кроме физики живого тела, его потрясающей красоты и тайны.

Особым смыслом наделяет поэт женское тело. В целом для творчества Уитмена это один из самых частых и самых значимых образов. В поэме оно названо «купелью рождения»:

«Это ядро – ребенок рождается от женщины, мужчина рождается от женщины, / Это – купель рождения». Слово «купель» обозначает сакральный сосуд для крещения и святого обряда. Крещение же дает путь к жизни духовной, но поэт говорит, что тело женщины уже святой сосуд, дающий жизнь физическую, плотскую. То есть, рождаясь от плоти, человек уже крещен, уже освещен этим святым духом физического существования, и никакая дополнительная инициация, никакое приобщение к высшему ему уже не нужно. Тело уже есть ворота души: *«Вы – врата тела, и вы – врата души».* Важно и то, что о теле женщины автор пишет с большой буквы, словно о божестве.

Часть шестая посвящена телу мужскому. Оно – «*прилив познанной вселенной*». Здесь возможно провести параллель с первородным грехом – через плотское желание Адам и Ева познали добро и зло. Поэт дает свое понимание библейской модели красоты тела, когда Адам и Ева не стеснялись своей наготы. Он художественно воссоздает мир до встречи с древом познания, мир гармонии тела с человеком – отказ от стыда, неорганичности, рациональности. Мы видим, что тело представлено в его поэзии инструментом познания бытия, постижения его сути. Неслучайно один из разделов сборника «Листья травы» назван «Дети Адама». О знании же пишет сам Уитмен: *«Знание принадлежат ему, его все интересует, он проверяет все на себе».* Вновь, все более уверенно, звучит манифест тела мужского и женского: / *«Тело мужчины священно, и тело женщины священно / Не важно чье тело – оно священно».*

Уолт Уитмен – поэт, который одним из первых воспел человеческое тело в американской и мировой литературе. Он доказывал его значимость, его главенство перед духом. Поэтизацией тела любого человека (работника, раба, младенцы, матери) он «проповедовал» панэстетизм – любовь ко всему, любовь к каждой частице человеческой плоти как проявлению жизни, ее великой, вечной красоты. Тело у Уитмена космично, огромно, грандиозно. Человека же он видит одновременно в двух ипостасях: через конкретных персонажей, которых он описывает в поэме, просматривается человек вообще, своеобразный Every Man, универсальный человек, даже человек как вид. Стремление «очистить» человеческое бытие от губительного деления на тело и дух, идею и материю приводит Уитмена к понимаю человека как существа витального, как высшего проявления жизни в самой ее самоценности. Это приближает философию Уитмена к идеям Шопенгауэра и Ницше. Но при этом американский поэт остается восхищен физикой человеческого организма, он привносит в идею витальности эстетический, художественный компонент, чем заявляет о себе как о самом видном, самом неординарном поэте в истории американской литературы.

Литература

1. Whitman Walt. Leaves of Grass 1856: Walt Whitman; Facsimile Edition. Ann Arbor: Microfilm International, 1980. 384 p.

ОСНОВНЫЕ ЛЕЙТМОТИВЫ И ОСОБЕННОСТИ ИХ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ В РОМАНЕ ОРХАНА ПАМУКА «ЧЕРНАЯ КНИГА»

Гончаров Ю.В., Мальяр З.М.
Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия

Статья посвящена анализу основных лейтмотивов в романе О. Памука «Черная книга» на предмет определения их смыслового содержания и ведущей роли в авторском решении проблемы органики текста.

Ключевые слова: *лейтмотив, постмодернизм, лейтмотив маски, лейтмотив лабиринта, лейтмотив «другого», идентичность, самоидентификация, турецкая культура.*

В использовании такой категории, как мотив, мы руководствуемся главным образом работой И.В. Силантьева «Поэтика мотива». В частности, мы полностью разделяем его взгляд на мотив с точки зрения сюжетного построения как «элемента языка повествовательной традиции и точного, определенного в плане художественной коммуникации *смысла* мотива в рамках сюжета конкретного произведения» [3, с. 96]. По этой же причине, с учетом того, что наш анализ будет вестись строго в границах одной книги, по ходу анализа мы уже будем оперировать понятием лейтмотив, а не мотив вообще.

Роман создавался О. Памуком преимущественно в русле постмодернистской традиции. Ее возникновение на турецкой культурной почве было обусловлено многими причинами. Важнейшей из них следует считать крайнюю и весьма продолжительную неустойчивость социально-политической жизни в стране, которая привела фактически к социальным потрясениям в начале 60-х годов.

Вместе с тем турецкая литература все заметнее обретала необходимую для любой национальной литературы самодостаточность, ее создатели – все более уверенную свободу творческого мышления, а их слово – своеобразное игровое начало, столь характерное для западной литературы. Наряду со всем этим сказалась и определенная исчерпанность предшествующих, ставших уже весьма традиционными к тому времени, типов художественности – модернизма и социального реализма.

Все это поставило перед художниками очередного поколения задачу обновления искусства, в частности создания нового героя. Ее решение в немалой степени сопровождалось обращением к постмодернистской эстетике. Поэтому герой, к примеру, «Черной книги», адвокат Галип, житель Стамбула, под влиянием непостижимых для его сознания обстоятельств вынужденный вести поиск –расследование исчезновения его жены Рюйи, попадает в ситуацию своеобразного лабиринта, из которого он пытается выйти, но не в состоянии этого сделать.

Описание поисков Галипа постоянно перемежается с его воспоминаниями по разным поводам и в связи со спонтанно возникающими в его сознании всевозможными ассоциациями. Все это вместе делает повествование в романе своего рода прихотливой мозаикой, составленной приблизительно из трех с половиной десятков относительно самостоятельных фрагментов-глав, что с первого взгляда рождает у читателя смутное ощущение некой иррациональности и абсурдности происходящего на страницах «Черной книги».

Наряду с таким изначальным впечатлением достаточно внимательный, а тем более искушенный читатель, по нашему глубокому убеждению, по мере дальнейшего погружения в чтение книги открывает для себя и некоторое направление в развитии повествования, а заодно и в раскрытии смыслового содержания текста романа.

На наш взгляд, подобного рода направление во многом задается именно лейтмотивами. Выделим наиболее существенные, с нашей точки зрения, для дальнейшего более подробного их рассмотрения. Это прежде всего лейтмотив личностной, персональной идентификации или же самоидентификации. Его, как правило, сопровождают лейтмотив «другого», лейтмотив «маски» и лейтмотив «превращения». Кроме того, лейтмотив самоидентификации сопряжен с лейтмотивом «национальной идентичности». Если говорить о своеобразии организации фабульного действия в романе, то наиболее общим звучанием в этом отношении отличается лейтмотив «лабиринта», который в свою очередь практически нерасторжимо связан с соответствующим местом романного действия – городом-кошмаром Стамбулом, то есть, иначе говоря, лейтмотивом Стамбула.

Наш фактически системный анализ вышеперечисленных лейтмотивов призван решить затронутый нами вопрос органики повествования путем последовательного выявления достаточно тесной их взаимосвязи в качестве убедительного аргумента в пользу действительной художественной целостности, а также определенной цельности повествования на страницах романа О. Памука.

Лейтмотив самоидентификации можно считать основополагающим в мотивной организации повествования, поскольку он составляет одну из главных особенностей характера по меньшей мере двух основных персонажей романа – Галипа и его двоюродного брата Джеляля, сводного брата Рюйи, жены главного героя. Образ Галипа, человека мыслящего, чутко реагирующего на происходящее с ним и вокруг него, дан автором в определенной динамике, заметно перекликающейся с развитием лейтмотива самоидентификации главного героя, поскольку его внутренняя жизнь подчинена главным образом решению проблемы осознания подлинного своего места в жизни и адекватности ее восприятия. В свою очередь, в мотивной организации повествования с необходимостью заявляет о себе лейтмотив «другого». Причем «другой» – это не просто кто-то еще, а своеобразное свидетельство способности, к примеру, того же Галипа в поисках самого себя отделять в своем сознании свое «я» от других с целью более полного его осознания. Подобный процесс самопознания во многом обусловливает развитие лейтмотивов на страницах романа.

Уже в одной из начальных глав «Передай привет Рюйе» автор знакомит читателя с тем, чем было занято сознание главного героя в связи с последним телефонным разговором с женой, в частности со сказанными ею заключительными словами. «Он вспоминал их каждый раз по-разному и потому порой задавал себе вопрос, что, если он говорил не с Рюей, а с какой-то другой женщиной, сумевшей его разыграть? Потом ему начинало казаться, что Рюйя говорила именно то, что он услышал, но после того телефонного разговора не Рюйя, а он сам постепенно начал превращаться в другого человека, и этот новый человек заново воссоздавал в своей голове слова, которые Галип, как ему казалось, неправильно расслышал или запомнил, но даже в те дни, когда даже его собственный голос отчетливо будет казаться ему чужим, Галип поймет, что все, разговаривающие друг с другом с противоположенных концов телефонной линии, могут превращаться в совершенно непохожих на самих себя людей» [2, с. 19].

Еще более наглядно лейтмотив «другого» занимает мысли Джеляля в главе «Глаз», когда ему начинает казаться, будто «Некто» сопровождал его, идущего по ночной улице, внимательно наблюдая за ним, Джелялем. А затем, превратившись в некий «глаз», непрерывно преследовал Джеляля своим взглядом. «Под этим взглядом и благодаря ему я творил сам себя… Мне предстояло, повинуясь ему, обрести новую, лучшую сущность… Кто же это? Он?... Я впервые оказался на равных с тем, с чьим велением безропотно подчинялся столько лет, с «Ним»… Он стал открывать мне свои тайны, и я их постигал… Он – это, конечно, глаз… И я живу верой, что подражая ему и пытаясь тем самым к нему приблизиться, однажды смогу стать Им, а если нет, то хотя бы таким же, как Он» [2, с. 188].

Вместе с тем, как это может видеть читатель, наряду с лейтмотивом «другого» со всей очевидностью весьма неслучайно присутствует лейтмотив «превращения». В обоих случаях «Я» Галипа и «Я» Джеляля фактически уже вовлечены в процесс их становления – превращения в «другого», то есть в процесс обретения ими иного, более предпочтительного варианта личностного бытия.

Однако, когда лейтмотив, предполагающий идею превращения, отличает не подлинность, а всего лишь претензия на нее, и к тому же необходимого в таком случае события-превращения во внутренней жизни персонажа на самом деле не происходило, тогда подобный лейтмотив мы именуем лейтмотивом «маски». В частности, именно лейтмотив маски обретает программное звучание в главе «Смотри, кто пришел!».

В ней Галип, поддавшись уговорам сводника, попадает в публичный дом, где проводит ночь с женщиной, выдающей себя за «другого» – популярную киноактрису. Галип соглашается принять участие в предложенном ему своеобразном маскараде. В описании последнего присутствует нескрываемая авторская ирония, а завершается оно абсурдной по своему характеру, комической сценой – эти двое, взявшись за руки, дуэтом повторяют одну и ту же фразу: «Мы оба стали другими людьми! Кто я, кто я, кто я?» [2, с. 278].

Лейтмотив национальной идентичности представлен на страницах романа в двух, если можно так выразиться, ипостасях. Идейно-смысловое звучание первой из них, как мы помним, предполагает мысль о необходимости сохранения и дальнейшего развития национальной культуры в Турции второй половины XX в., когда становится очевидной реальная угроза ее самобытности в условиях нарастающей глобализации, в частности, европеизации.

В этом отношении следует заметить, что он обретает особенную актуальность в главе «Дети мастера Бедии». В частности, в повествовании о незавидной судьбе первых в истории Турции манекенов-«турок», сотворенных мастером Бедией для демонстрации европейской моды в рекламных целях в окнах магазинов одежды.

Несмотря на явно художественное совершенство изделий мастера, его манекены не вызвали предполагаемого им интереса у владельцев магазинов. Если сын Бедии поясняет Галипу, что в манекенах «заключена суть того, что делает нас нами», то именно это обстоятельство не вызывает ожидаемый энтузиазм у тех же владельцев магазинов. «Причина», как отметил один из лавочников, «поднаторевший» в деле оформления витрин, в том, что «турки больше не желают быть турками» [2, с. 40]. А еще один знаток пояснил, что покупатель приобретает «не одежду, а мечту – мечту о возможности стать такими, как те, “другие”, кто носит такую одежду» [2, с. 40].

Вторая ипостась призвана актуализировать национальный аспект в эволюции главного героя Галипа, и, таким образом, заодно все связанное с этим аспектом фактически становится одной из составляющих основополагающего лейтмотива в романе – лейтмотива самоидентификации.

К примеру, в уже обращавшей на себя внимание главе «Передай привет Рюйе» Галип, отлучившись на время с «семейного сборища», чтобы вскоре вернуться обратно и сообщить всем присутствующим о том, что Рюйя будто бы больна, уже по дороге живо представляет себе, как тотчас после его сообщения все заговорят о болезнях, зазвучат иностранные названия самых различных лекарств. При этом сам разговор с неизбежностью примет «лингвистический характер», поскольку все эти названия будут произноситься «на турецкий манер»: идущие подряд согласные звуки обильно разбавляются гласными…» [2, с. 23]. В другой раз Галип насладился бы этим звуковым пиршеством любителей самолечения, если бы было достаточно времени. Иными словами, в подобных случаях ему со всей очевидностью нравилось быть свидетелем того, как иностранные слова, пусть поневоле, но «ведут себя» в его стране согласно законам, правилам его родного языка.

К тому же следует отметить, что мысли Галипа, по воле автора, читатель воспринимает «на фоне» прозвучавшего ранее замечания тети «Хале» о том, что у всем хорошо известного Васыфа «привередливые рыбки едят исключительно европейский корм» [2, с. 19].

Образ лабиринта, по меньшей мере с античных времен, является одним из символов бытия, воплощением идеи вечного возвращения, поиска, а прохождение через лабиринт – это всегда нескончаемый путь, бесконечное скитание. С образом лабиринта связана также идея движения человека к истине. В XX столетии мотив лабиринта уверенно сохраняет свою популярность, в частности у художников слова, обретая со временем новые смысловые и «изобразительные» оттенки.

На страницах романа О. Памука такой современный и в тоже время не порывающий

своей родственной связи со своим историческим прошлым город Стамбул всей своей исторической и текущей жизнью в немалой степени напоминает собой старинную картинку лабиринта. Ее своеобразную и непостижимую логику пытается постичь тот же Галип, осуществляющий свой поиск ответа на вопрос, заданный ему таинственным исчезновением Рюйи.

Мы уже отмечали нерасторжимую связь лейтмотивов лабиринта и Стамбула. В частности, она находит свое выражение в языке романа. Язык романа можно истолковать как вербальную имитацию города-лабиринта: зачастую в предложениях подлежащие буквально теряются в лабиринте придаточных, подобно отдельным прохожим на искривленных улочках Стамбула. Довольно нетрадиционный синтаксический строй предложений, отдельных абзацев и фраз предстает своего рода лабиринтизацией повествования, свидетельствующей о соответствующей авторской стратегии – дополнительно активизировать творческое мышление, творческое воображение читателя книги.

Как справедливо, на наш взгляд, отмечает российская исследовательница истории турецкой литературы Э.Г. Вартаньян, подобное «нарочитое подчеркивание условности любых средств художественной выразительности, используемых для изображения действительности», составляет одну из наиболее заметных особенностей «оригинальной манеры письма Орхана Памука» [1, с. 236-237].

В этом отношении повествование в романе, описание происходящего на его страницах носит, как мы можем судить, подчеркнуто субъективный характер, что полностью согласуется с одной из наиболее существенных авторских идей – познание чего-то, в том числе и весьма конкретного; это не просто познание чего-то внешнего по отношению к познающему, но познание-открытие познающим прежде всего и главным образом себя.

Именно на этом пути, по мысли автора, осуществляется наиболее полное, наиболее плодотворное решение человеком, по меньшей мере, двух насущных для него проблем – проблемы непрерывности творческого роста и проблемы полноты творческой самореализации. В свою очередь, такая установка, согласно авторской логике, становится фактически гарантированным залогом успешного решения итоговой проблемы – проблемы самоидентификации.

Литература

5. Вартаньян Э.Г. История турецкой литературы (от сельджуков до настоящего времени): монография. Краснодар: Кубанский гос. ун-т. 2018. 332 с.
6. Памук О. Черная книга: роман / Пер. с тур. М. Шарова. СПб.: Азбука; Азбука-Аттикус, 2017. 544 с.
7. Силантьев И.В. Поэтика мотива / Отв. ред. Е.К. Ромодановская. М.: Языки славянской культуры, 2004. 296 с. (Язык. Семиотика. Культура).

КАСТОВОСТЬ И РИТУАЛЬНАЯ ЧИСТОТА В РОМАНЕ РАБИНДРАНАТА ТАГОРА «КРУШЕНИЕ»

Звягинцева А.М., Чумаков С.Н.
Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия

В статье даётся анализ категорий, принципиально важных для понимания индийской литературы – кастовости и ритуальной чистоты – на примере малоизвестного романа «Крушение».

Рассматривается влияние вышеозначенных категорий на центральный конфликт и образную систему произведения.

Ключевые слова: *каста, варна, кастовость, ритуальная чистота, индуизм, психологизм.*

Рабиндраната Тагора (1861−1941) можно по праву назвать одним из самых известных за рубежом индийских писателей: такие романы, как «Гора», «Дом и мир», «Песчинка» («Чокербали»), «Крушение» («Дочь Ганга»), переведены на русский, английский, корейский и другие языки. Написаны они на бенгали и во многом отображают национальное своеобразие Индии; Р. Тагор, европейски образованный человек (как и многие герои его романов), не мог сделать индийцев неиндийцами. Огромную роль в формировании культурных особенностей и менталитета играет религия; индуизм и его важнейшие категории – каста и кастовая (ритуальная) чистота – на протяжении нескольких тысячелетий структурировали индийское общество и оказывали влияние на психологию индийцев. Эти категории и становятся важнейшими двигателями сюжета в романе «Крушение», написанном в 1903-1905 годах.

Прежде всего следует уточнить, что такое каста. Под кастой понимается сообщество людей, занятых одним ремеслом (или неким набором профессий) и имеющих общие традиции. Браки, как правило, тоже заключаются в пределах касты, а если это невозможно, то в пределах одной варны («сословия» – брахманов, кшатриев, вайшьев, шудр или «неприкасаемых»), поскольку неравный брак – грубое нарушение ритуальной чистоты. Этой категории придаётся особое значение, так как «запачкавшегося» члена касты следует изгнать из неё – надо полагать, чтобы не запятнать всю касту. С ритуальной чистотой связывается также степень ценности и богоугодности ремесла, которым занимаются члены касты, хотя все они «для чего-то необходимы в гармонии мироздания, раз Бог их создает» [7, с. 159]. Ею соответственно наделяются и люди, выполняющие те или иные действия. Поэтому свою ритуальную чистоту не следует осквернять неподходящей профессией (в современных условиях не всегда реально), пищей, деятельностью или связью (даже прикосновение к представителю иной варны абсолютно нежелательно).

Рассмотрим эти категории применительно к роману «Крушение». Но сначала представим фабулу данного произведения, вряд ли известного широкому читателю. Думается, даже в пересказе проявится определённая «экзотичность» его событийной канвы, связанная с национальным своеобразием и, косвенно, с темой нашей статьи.

Молодой выпускник колледжа Ромеш по настоянию отца женится на девушке из дальней деревни. Существенно, что в процессе свадебного обряда молодожены видят друг друга впервые, да и то мельком. На обратном пути по реке лодка с новобрачными попадает в катастрофический смерч, буквально разметавший пассажиров. Чудом уцелевший Ромеш с трудом находит едва живую супругу, и лишь со временем обнаруживается, что красавица Комола – не его жена. Оказалось, под этот же смерч попала ещё одна лодка, и тоже с новобрачными, и нужно отыскать супруга Комолы...

Столь невероятная (но только не для Индии!) завязка обусловливает дальнейшие бытовые перипетии и едва ли не детективное развитие действия.

Безуспешно попытавшись побороть любовь к сестре своего товарища, Хемнолини, и принять Комолу в качестве жены, Ромеш уезжает с ней в другой город. Там в доме друга семьи «дядюшки» Тройлокко Комола натыкается на письмо, открывающее тайну. Потрясённая девушка бежит прочь и вскоре попадает в Бенарес. Туда же уезжает и семья Хемнолини. Перед этим они познакомились с молодым врачом Нолинакхо. Родители сватают Нолинакхо и Хемнолини, однако помолвка расстраивается; Ромеш собирает сведения о Нолинакхо, поскольку поиски мужа Комолы приводят к нему. Комола возвращается в дом Трой-

локко. Тот, посвящённый в тайну, под видом своей родственницы вводит девушку в дом Кхемонкори, матери Нолинакхо; пожилая женщина привязывается к ней. Комола открывается своему настоящему мужу, – развязка произведения совершается не полностью, молодым людям предстоит рассказать всё родным.

Как же на сюжет романа и психологию героев влияют кастовость и представления о ритуальной чистоте?

Начнём с кастовости. Все главные герои произведения по своей варне брахманы. Прямых указаний на их кастовую принадлежность нет, однако из текста понятно, что семьи Нолинакхо и Онноды-бабу относятся к разным брахманским кастам (мать Нолинакхо Кхемонкори, оберегая свою кастовую чистоту, не хочет принимать пищу из рук дочери Онноды-бабу Хемнолини). При этом брак между членами этих каст вполне возможен. Но каста семьи Хемнолини, похоже, чуть ниже в рамках варны, чем каста семьи Нолинакхо: имеется указание на более тёмный цвет кожи первой [3], что означает: каста Хемнолини имеет аборигенное происхождение, а каста Нолинакхо – арийское, а арии считались выше по статусу. Самое интересное – и те, и другие по национальности бенгальцы. Такое несовпадение может удивить иностранца, но для индийца оно обыкновенно: в рамках варны и, скорее всего, касты могут встречаться люди с разным оттенком кожи [8].

Что необычно для индийского литературного произведения: большая часть героев, включая женщин, имеет неплохое образование, что, впрочем, легко объяснить их кастовым статусом: любой брахман должен зарабатывать интеллектуальным трудом, быть образованным человеком [5, с. 453]. Джогендро и «дядюшка» Тройлокко – учителя, Ромеш – адвокат, Нолинакхо – врач; всё это – традиционно почётные «брахманские» профессии. Из женщин самая образованная, пожалуй, Хемнолини, закончившая женскую школу; Комола около года отучилась в пансионе по инициативе Ромеша, даже её свекровь Кхемонкори умеет читать, хотя она из традиционной семьи, где девочек не учили. Примечательно, что именно эта героиня уделяет больше всего внимания кастовой чистоте; мы склонны относить её к специфически индийскому литературному типу «вдова – мать единственного сына» – такие женщины часто ищут утешения в религии после смерти мужа или, как в случае с Кхемонкори, после расставания с ним.

Здесь стоит оговорить некоторые аспекты индуистского брака. Брак считается частью обязательной жизненной программы даже для мужчины, – юношам из трёх высших каст крайне желательно построить свою жизнь в соответствии с парадигмой «ученик – домохозяин – аскет – мудрец». Нолинакхо склоняется к фактическому пропуску второй стадии, чем расстраивает свою богобоязненную мать. Что же касается женщин, то их жизненной целью считается брак; а поскольку индуистский брак глубоко сакрализован, жена обязана почитать мужа как божество, её высшая добродетель – «в подчинении мужу, как бы плох и порочен он ни был» [1, с. 363]. Вдовство рассматривается как большое несчастье и серьёзное ухудшение ритуальной чистоты женщины: «…преданная жена, вся жизнь которой посвящена мужу, в идеале должна умереть раньше мужа − в этом проявляется ее особенное заслуженное счастье» [6, с. 189]. Одна из героинь другого романа Тагора, «Песчинки», искренне сетует на запрещение англичанами сати (обряда самосожжения после смерти мужа) [4]. Вдова высшей касты не может выйти замуж вновь, исключения крайне редки – об одном из них, однако, сказано в «Крушении»: отец Нолинакхо женился на вдове, оставив свою первую супругу, потому Кхемонкори считает себя и фактически является вдовой, о ней заботится её сын. Естественно, всякое осквернение чистоты брака – преступление против себя, семьи и касты; отношения с чужой женой, само собой, попадают в эту же категорию, и Ромеш, поняв, что вступил в них, «побелел как полотно» [3, с. 242]. Трагическая завязка «Крушения» – смерч – проносится и по душе героя; стихия смешала его жизнь с жизнью чужой девушки,

и обломки представлений о произошедшем недоразумении непросто собрать воедино. Этот смерч, полагаем, одновременно является символом смешения общественных устоев и новых (западных, позже также – советских и китайских) веяний; Тагор как человек своего непростого, можно уверенно сказать, революционного «в духовном и социальном смысле» времени [2, с. 527] чувствует приближение бури и прибегает к символизму. Однако мы склонны трактовать данный символ скорее в психологическом, а не в социальном ключе.

Как можно заметить, психологическое состояние персонажей-индуистов, их самооценка и душевное равновесие напрямую зависят от степени ритуальной чистоты и возможности соблюсти её. Так, Комола приходит в ужас от предложения Ромеша поесть с тарелок, взятых у матросов (членов явно не брахманской варны – брахманам запрещён физический труд), а Кхемонкори без тени личной брезгливости мылась и переодевалась после визита знакомой англичанки: «Хорошо это или плохо, но поступать иначе не могу». Таким образом, мы понимаем, что общение между представителями различных каст и даже дружеские связи возможны, однако полностью свободными и социально приемлемыми (а значит, не нарушающими кастовую чистоту) могут быть лишь отношения между членами одной касты или хотя бы варны: «Вы брахман?» – второй (!) вопрос, заданный Тройлокко Чоккроборти Ромешу при знакомстве. Этот вопрос сразу определяет характер дистанции между людьми. С другой стороны, сплочённость между членами одной касты, как правило, выше, чем даже с представителями других достаточно высоких каст; многие члены касты – родственники между собой, их объединяют общие традиции и привычки, поклонение общим богам. К сожалению, о кастовом статусе персонажей «Крушения» мы можем судить лишь косвенно, но на одно обстоятельство положиться всё-таки можем: если персонажи принимают пищу вместе либо один готовит другому, эти люди почти наверняка из одной или близких по положению каст. Можно предположить, что семья Ромеша относится к касте каястха – профессиональных архивариусов и счетоводов; в Британской Индии и позднее они могут работать на любой достойной брахмана должности или в случае бедности служить в брахманской семье. Такой вывод мы делаем, опираясь на тот факт, что единственный персонаж, каста которого прямо названа – Умеш, готовит пищу для Ромеша. Умешу помогает Тройлокко; аналогичный вывод можно сделать и насчёт его семьи, однако к этому предположению стоит относиться с осторожностью. Впрочем, свободное проживание в одном доме и явное расположение к Ромешу и Комоле подтверждают наши догадки.

Проанализировав роман Р. Тагора «Крушение» на предмет категорий касты и ритуальной чистоты, мы можем сделать следующие выводы:

1) поскольку практически все персонажи романа, включая второстепенных и эпизодических, являются членами нескольких близких по положению каст в рамках одной варны, в нём не представляется возможным раскрытие социальной проблематики Индии в полном объёме, и вместе с тем данный подход не препятствует психологизму;

2) в противовес собственно кастовости, отходящей на второй план, тема ритуальной чистоты раскрывается в «Крушении» в достаточной степени – впрочем, без каких-либо идеологических обоснований; для персонажей её соблюдение подразумевается как нечто обыденное;

3) если ритуальная чистота всё же нарушается (происходит ритуальное осквернение), то совершившие такой проступок персонажи стыдятся его не меньше, чем «общечеловеческого», не относящегося к данной категории напрямую, а то и больше, – это специфика индуистской психологии;

4) самые принципиальные для ритуальной чистоты сферы – брак, приём пищи, профессия – так или иначе затронуты в романе; нарушение в первой оказывает значительное влияние на сюжет, другие же способствуют анализу системы образов «Крушения»;

5) комментарий сословно-кастовых представлений является необходимым элементом анализа произведений индийской литературы, претендующих на отражение национальных реалий. Не учитывать данный аспект − значит игнорировать одну из самобытных констант жизни древнего народа.

Литература

1. Альбедиль М.Ф. Индия: беспредельная мудрость. М.: Алетейа, 2005.
2. Астащенко Е.В. Черты стиля эпохи в прозе Рабиндраната Тагора (на материале бенгальской и русской литературы) / Уззал Усман Гани // Мир науки, культуры, образования. № 2 (75). 2019. С. 527 – 529.
3. Тагор Р. Крушение. М.: ГИХЛ, 1956. 272 с.
4. Тагор Р. Песчинка. М.: ГИХЛ, 1959. 224 с.
5. Успенская Е.Н. Антропология индийской касты. СПб.: Наука, 2010.
6. Успенская Е.Н. Дхарма («закон жизни») женщины высокой касты // Журнал социологии и социальной антропологии. 2010. С. 180–190.
7. Успенская Е.Н. К вопросу о природе индийской касты // Журнал социологии и социальной антропологии. 2009. С. 150 – 171.
8. Biswas P. C. Present State of the Problem of Corelation between Racial and Caste Differentiation in India. Moscow, 1964.

ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНЫЕ ИНСТАНЦИИ В РОМАНЕ ДЖ. БАРНСА «ПОПУГАЙ ФЛОБЕРА»

Ивденко Н.В.
Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия

В статье рассматриваются повествовательные инстанции в романе Дж. Барнса «Попугай Флобера». На основе их анализа делается вывод о нарративной модальности, признаках филологического романа, реализованных через фигуры имплицитного автора, нарратора и адресатов повествования, а также о главной идее всего произведения.

Ключевые слова: *Дж. Барнс, нарративная стратегия, филологический роман, нарративная модальность, имплицитный автор, нарратор, фиктивный читатель, идеальный реципиент, повествовательная инстанция.*

В последнее время в литературоведческой науке особенно популярным стало исследование нарративных стратегий, под которыми понимается единство трех компонентов: картины мира (авторская компетенция), модальности (компетенция повествователя, рассказчика или хроникера), интриги (читательская компетенция). Из данного положения видно, что через анализ фигуры нарратора можно выявить модальность произведения. Она представляет собой отношение повествователя к истории.

В нарратологии уже давно разработано описание индексов речевой активности нарратора. Для этого используется понятие дейксисов и шифтеров. По мнению Д.С. Урусикова, последние могут послужить в качестве «операторов» повествования, регулирующих «дискурсивный поток» [Цит. по: 3, с. 135]. С их помощью можно обозначить не только присутствие говорящего, но и наличие «слушающего». Следовательно, индексы повествовательной

активности соотносятся со способами программирования адресата сообщения. Это доказывает тесную связь фиктивного читателя с нарратором так же, как и понятие стратегии, заключающееся в определении автором места нарратора относительно адресата и объектов высказывания.

Таким образом, в данной статье будут проанализированы повествовательные инстанции (имплицитный автор, нарратор, фиктивный читатель) и их функции в романе Дж. Барнса «Попугай Флобера», который послужил материалом исследования. Кроме того, будет сделана попытка определить его модальность и признаки жанра филологического романа в нем, а также способы их реализации на повествовательном уровне.

Нарратор в указанном романе является «ненадежным». Под этим определением, введенным У. Бутом в 60-х годах XX в., понимается несовпадение норм нарратора и имплицитного автора, что и наблюдается в произведении (см. ниже). Также критерием «ненадежности» оказывается ложь нарратора, забывчивость, попытка манипулировать читателем, ограниченность кругозора, вследствие чего проявляется неадекватное отношение к действительности, и т.п.

В романе присутствует как минимум три вида «ненадежной» информации. Во-первых, утверждения говорящего не соответствуют друг другу. В «Попугае Флобера» нарратор при попытке разобраться в своем прошлом несколько раз произносит: «I loved her; we were happy; I miss her. She didn't love me; we were unhappy; I miss her» («Я любил ее; мы были счастливы; мне не хватает ее. Она не любила меня; мы были несчастливы; мне не хватает ее (здесь и далее перевод Т. Шинкарь))» [7, с. 394; 1, с. 172]. Это свидетельствует о неуверенности говорящего.

Во-вторых, нарратор намеренно предоставляет ложную информацию, говоря, что не убивал своей жены, а после признается: «The patient. Ellen. So you could say, in answer to that earlier question, that I killed her. You could just. I switched her off. I stopped her living. Yes» («Пациент – Эллен. Следовательно, вы вправе сказать – в ответ на ваш ранее заданный вопрос, – что я убил ее. Вы будете правы. Я выключил систему. Я прервал ее жизнь. Да, это так» [7, с. 415; 1, с. 181]. В другом месте читаем: «Do you know the colour of Flaubert's eyes? No, you don't: for the simple reason that I suppressed it a few pages ago» («Вы знаете, какого цвета глаза у Флобера? Нет, не знаете, по той простой причине, что я скрыл это от вас несколькими страницами выше») [7, с. 221; 1, с. 102]. Такое самообличение заставляет читателя впредь сомневаться в правдивости говорящего.

Наконец, в-третьих, нарратор проявляет недостаточный профессионализм в изучении биографии и творчества Г. Флобера. Он не является литературоведом, о чем сам и говорит, но пытается написать роман-исследование о знаменитом авторе. В результате произведение становится переполненным незначительными подробностями, а отбор фактов в нем носит произвольный характер. Так, в «Лексиконе прописных истин Брэйтуэйта», который нарратор называет «карманным лексиконом-гидом» по биографии Г. Флобера, собраны все сведения, призванные хоть как-то пролить свет на личность писателя [1, с. 127]. Например, упоминая Ивето, нарратор говорит: «'See Yvetot and die.' If asked the source of this little-known epigram, smile mysteriously and remain silent» («"Увидеть Ивето и умереть". Если вас спросят, откуда вам известна эта эпиграмма, лучше загадочно улыбнуться и промолчать») [7, с. 390; 1, с. 167]. Встает вопрос: какое отношение имеет эта запись к Г. Флоберу? Ниже находим сноску, которая поясняет, что Ивето – маленький городок, находящийся близ Руана, города, в котором родился великий мастер. И таких фактов, не относящихся к Г. Флоберу напрямую, в романе очень много. Все это не дает ясного представления о писателе, а только больше запутывает.

Так же заводят в тупик и биография автора, данная в трех вариантах, и разные мнения

современников о нем, которые отличаются от образа, представленного в его письмах к друзьям, и проч. Сам нарратор не может дать точного ответа на вопрос «Что есть Г. Флобер?». Это говорит о пробелах в его знаниях, а следовательно, об ограниченности кругозора, в отличие от «всезнающего» автора, и о его «фигуративности». Пользуясь терминологией В. Шмида, можно сказать, что нарратор в романе «Попугай Флобера» является личным, антропоморфным и субъективным.

Первую характеристику сложно выявить на текстуальном уровне, так как она в основном выражается в языковых особенностях говорящего. В. Шмид, ссылаясь на работы Н.А. Кожевниковой, говорит о двух противоположных стилевых тенденциях – о «литературности», проявляющейся больше всего в «орнаментальной» прозе, и «характерности», воплощающейся с наибольшей полнотой в сказе [6, с. 69]. При этом в результате ослабления второй тенденции понижается обусловленность повествовательного текста чертами личного нарратора. Текст лишается признаков, которые указывают на социальные, бытовые, психологические и языковые характеристики говорящего.

В романе Дж. Барнса этих признаков совсем мало, и они сильно ослаблены. Личностность нарратора выражается в основном не через подбор языковых средств, указывающих на его образ жизни или деятельность, а скорее через психологическое единство говорящего, манеру изложения истории. Редкие свидетельства о профессии нарратора, кроме его прямого заявления еще в начале романа, становятся лишь подтверждением его врачебных привычек, а не намеком на род занятий: «Like a conscientious doctor, I made the rounds of Flaubert's three statues» («Как добросовестный врач, я осмотрел все три памятника Флоберу») [7, с. 467; 1, с. 204].

Антропоморфность нарратора не нуждается в доказательстве. Джеффри Брэйтуэйт – он же нарратор, а точнее, рассказчик, – представляется человеком со своими увлечениями и пристрастиями, у которого была жена, есть дети, и который, как уже сказано, врач по профессии.

Субъективность нарратора выражается в его оценке происходящего. Анализируя биографию и творчество Г. Флобера, он пытается понять не только личность писателя, но и разобраться в собственной жизни. При этом нарратор дает оценку многим событиям прошлого и настоящего. Например, пытаясь понять причины измен жены, он высказывает мнение о том, что любовь заключается в поиске тайной дверцы в сердце человека, за которой хранятся все секреты: «This search is a sign of love, *I maintain*» («Этот поиск, *полагаю я*, и есть признак любви (курсив наш. – И.Н.)») [7, с. 306; 1, с. 136]. В другом месте находим рассуждения нарратора о кончине Г. Флобера и множестве мифов вокруг этого: «But it all goes to prove *my point*: what knowledge is useful, what knowledge is true?» («Теперь о *моей точке зрения* на то, какая информация полезна и является правдой (курсив наш. – И.Н.)») [7, с. 226; 1, с. 104]. Таких примеров в романе много. Все они доказывают, что в «Попугае Флобера» присутствует модальность мнения, которая, кстати, предполагает наличие «ненадежного» нарратора.

По определению В.И. Тюпы, модальность – это единая интенциональная (ценностно направленная) позиция субъекта речи [5, с. 88]. Что касается именно мнения, то оно выражается в бездоказательном содержании сознания («кажимости») [5, с. 90]. Оно субъективно ценное, но подлежащее сомнению и предполагающее наличие иной точки зрения, отличной от взглядов говорящего. На этом построена вся глава «Аргументы против». В ней нарратор «спорит» с читателем, который выступает в роли обвинителя на суде. Говорящий приводит доказательства в защиту Г. Флобера и пытается изменить отношение к нему. В ответ на утверждение в том, что автор пытался «жить в башне из слоновой кости», нарратор задает вопрос: «Presumably you think there are faults in the books which could have been remedied by a change in the writer's life» («Очевидно, вы полагаете, что писателю

вполне можно исправить ошибки в книгах, изменив образ жизни?») [7, с. 322; 1, с. 142]. И сразу же отвечает на него: «For myself, I cannot think that, for instance, the portrait of provincial manners in Madame Bovary is lacking in some particular aspect which would have been remedied had its author clinked tankards of cider every evening with some gouty Norman bergère» («Что касается меня, то я не уверен, что, например, что-то можно было бы изменить в портрете провинциальных нравов в романе "Мадам Бовари", даже если бы автор каждый вечер чокался кружками с сидром с разбитым подагрой нормандским пастухом») [7, с. 322-323; 1, с. 142-143].

Но не только «фигуративность» нарратора и модальность мнения указывают на «ненадежность» рассказчика. Современными учеными расширено и уточнено понятие, выведенное У. Бутом. Дж. Каллер дает такое определение «ненадежного» нарратора: «Повествователя называют ненадежным, если он предоставляет читателям достаточно информации, чтобы они могли усомниться в предлагаемой им интерпретации материала, или если у читателя находятся основания для предположения, что повествователь не разделяет взглядов автора» [4, с. 100]. Именно последнее присутствует в рассматриваемом произведении.

«Попугай Флобера» – роман постмодернистского толка. Одним из доказательств принадлежности к этому направлению становится намеренное создание фрагментированного дискурса. Единственным связующим звеном между столь разнородными текстами оказывается авторская маска, которой как раз и является фигура нарратора. Сложность состоит в том, что, с одной стороны, говорящий отходит от намерений автора, с другой – является его «рупором». В главе «Глаза Эммы Бовари» рассказывается об Энид Старки, реальном литературоведе, специалисте по французской литературе. С нею нарратор (по указанию автора) вступает в полемику относительно «ошибок», допускаемых писателями в произведениях.

В то же время в романе говорится о таинственной Джульет Герберт, гувернантке племянницы Г. Флобера. Нарратор нечаянно узнает о существовании переписки знаменитого автора с нею. Здесь вспоминается интервью самого Дж. Барнса, в котором он говорил, как его знакомый литературовед высказал предположение, что переписка Г. Флобера и Джульет Герберт могла быть реальной [8, с. 261]. При этом развитие отношений между ними показано как возможность, а не как доказанный факт, поэтому нарратор предстает в смешном виде, когда надеется на обратное. Налицо несовпадение мнения рассказчика с мнением автора.

Но, пожалуй, самую большую сложность в отношениях автора и нарратора представляет обращение к адресату. Если вспомнить модель коммуникативных уровней В. Шмида, адресатом имплицитного автора является абстрактный читатель, состоящий из предполагаемого адресата и идеального реципиента. Последний не фигурирует в произведении как персонаж. Он к изображаемому миру не относится, но реконструируется из текста по отдельным «сигналам» так же, как и сам автор. Эти «сигналы» связывают повествуемый мир с «событием рассказывания». Здесь необходимо вспомнить, что придумывание событий и излагающего их нарратора входит в компетенцию автора. А выбор элементов из них, их соединение и оценка – это область деятельности нарратора. Значит, текстовые «сигналы», указывающие на авторскую интенцию, проступают не только через картину мира, но и через фигуру, речь нарратора, который стоит близко к автору в мировоззренческом и оценочном плане. Следовательно, провести границу между адресатом нарратора (фиктивным читателем) и автора (абстрактным читателем) оказывается сложно.

Идеальным реципиентом в романе становится читатель, способный в полной мере понять замысел произведения, филологически подкованный, очевидно, знающий биографию и творчество Г. Флобера, историю, умеющий разгадывать ребусы автора. Такие загадки ярче всего проявляются в интертекстуальности, точнее в индексах, свидетельствующих о ней. Они

также сообщают о присутствии имплицитного автора и указывают на идеального реципиента. Интертекстуальность реализуется на многих уровнях: на фабульном, образном, событийном и др. По всему роману рассыпаны цитаты из писем Г. Флобера, его произведений и произведений других писателей, аллюзии на известные образы. Также в романе поднимается вопрос о «смерти автора», наблюдается смешение различных жанров литературной критики и методов анализа, соединение филологии и литературы. Все это доступно только подготовленному читателю и указывает на игру с адресатом, попытку манипулировать им, а также на привлечение его к сотворчеству.

Возвращаясь к интертекстуальности, стоит сказать, что она проявляется и через речь нарратора. Об этом он сам говорит: «I cite George Eliot alongside Flaubert» («Я цитирую не только Флобера, но Джордж Элиот») [7, с. 203; 1, с. 94]. Таким образом, адресат имплицитного автора в некоторых главах словно сливается с адресатом нарратора. Больше всего это видно из главы «Письменный экзамен», в которой читателю предлагается пройти необычный тест. В результате ответов на вопросы у него должно сформироваться собственное мнение относительно личности Г. Флобера, пусть и отличное от мнения автора. Получается, автор посредством нарратора подталкивает читателя к тому, чтобы тот сам смог сделать «фотографию души» великого мастера [2].

Невзирая на такое слияние идеального реципиента и фиктивного читателя, в романе четко проступает образ последнего, к которому прямо обращается говорящий. Следовательно, раз на основе анализа речевого поведения рассказчика можно обозначить его адресата, то второй «надстраивается над изображением нарратора», является его «атрибутом» [6, с. 101]. Как уже было упомянуто, обозначение делается с помощью дейксисов и шифтеров, которые соотносятся со способами программирования «слушающего».

Разные теоретики по-разному определяют эти способы, а также индексы речевой активности нарратора. К ним относится использование настоящего времени, указывающего на сам акт наррации, использование дейксисов «здесь» и «сейчас», показывающих положение говорящего во времени и пространстве, различные обращения к адресату (Л. Долежел); использование металепсисов и разного рода анахроний (Ж. Женетт) и т.п. Дж. Принс выделяет такие знаки, указывающие на фиктивного читателя, как наличие местоимений второго лица и «другие формы адресованности, обозначающие “ты”» [Цит. по: 3, с. 135]. Кроме того, ученый говорит о более сложных индексах: пробелах в знаниях нарратора, противоречиях в утверждениях или об исправлении ошибок в предыдущей информации. В романе Дж. Барнса все перечисленное есть. Из-за ограниченного объема статьи здесь будет рассмотрена только теория В. Шмида и вкратце проанализированы некоторые признаки присутствия фиктивного читателя. Кроме грамматических форм второго лица и обращений к адресату, ученый называет апелляцию, ориентировку и «диалогизированный нарративный монолог» [6, с. 102; 107].

Под апелляцией понимается скрытый призыв к фиктивному читателю занять определенную позицию по отношению к нарратору, его словам, повествуемому миру или кому-нибудь из персонажей и т. д.

В романе «Попугай Флобера» присутствует не один нарратор, а значит, не одна авторская маска. Ею является также рассказчица Луиза Коле, любовница писателя. С ее помощью дана еще одна версия того, какой же личностью был Г. Флобер. В ее рассказе имеется несколько апелляций к читателю. Например, размышляя о своей судьбе и судьбе знаменитого автора, Луиза Коле восклицает: «What would become of us? What would become of me? Is it wrong, I kept asking myself, to be ambitious in love? Is that wrong? Answer me» («Что будет с нами? Что будет со мной? Разве, спрашивала я себя, нехорошо быть тщеславной в любви?

Нехорошо? Ответьте!») [7, с. 354; 1, с. 155]. Через эти и подобные вопросы у читателя формируется образ Луизы Коле и отношение не только к ней, но и к Г. Флоберу.

Следующим признаком присутствия фиктивного читателя служит ориентировка. Она представляет собой наличие кодов и различных норм, понятных адресату, без которых коммуникация была бы невозможной. Также это предвосхищаемое нарратором поведение читателя.

Сильнее всего ориентировка проявляется в главе «Аргументы против». Здесь нарратор перечисляет «грехи», в которых обвиняют Г. Флобера, и пытается его оправдать. Он предугадывает реплики фиктивного читателя и стремится опровергнуть их: «1 *That he hated humanity*. Yes, yes, of course. You always say that» («*1. Он ненавидел человечество.* Да, да, конечно. Вы всегда так говорите (курсив Дж. Барнса)») [7, с. 309; 1, с. 137]. Это свидетельство того, что нарратор представляет собеседника активным слушателем, возражающим и высказывающим свое мнение. Но, несмотря на это, реакция читателя вымышленная. Она не выходит за пределы сознания нарратора, реального собеседника не существует. Причем говорящий, даже отвечая на вопросы, не перестает рассказывать о Г. Флобере. Это говорит о том, что в данном случае ориентировка оказывается частью диалогизированного нарративного монолога (см. выше).

Выстраивая свою речь таким образом, нарратор пытается опровергнуть возможные стереотипы, сложившиеся у читателя относительно жизни великого мастера. Недаром эпиграфом к роману служат слова самого Г. Флобера, адресованные Эрнесту Фейдо: «*When you write the biography of a friend, you must do it as if you were taking revenge for him*» («*Когда пишешь биографию друга, ты должен написать ее так, словно хочешь отомстить за него* (курсив Дж. Барнса)») [7, с. 3; 1, с. 6].

Любопытно и то, что нарратор, ориентируясь на адресата, вступая с ним в вымышленный спор, снабжая его знаниями о жизни, личности и творчестве Г. Флобера, пусть и столь разнородными, косвенно осуществляет поиск идеального реципиента. Помимо этого, он пытается «подтянуть» фиктивного читателя до уровня последнего, а также доказать, что прошлое непознаваемо: «How do we seize the past? Can we ever do so?» («Как мы понимаем наше прошлое? Способны ли мы на это?») [7, с. 14-15; 1, с. 11].

Итак, можно сделать вывод, что повествовательная организация романа Дж. Барнса «Попугай Флобера» характеризуется наличием модальности мнения и «ненадежного» нарратора, творческой личности, отличающейся нестандартным взглядом на мир. Помимо этого, он является авторской маской. Через него имплицитный автор предстает как культуролог, литературовед и писатель одновременно. С помощью фигур имплицитного автора и нарратора, ориентировки на адресата осуществляется игра с фиктивным читателем, привлечение его к сотворчеству и поиск идеального реципиента. Перечисленное вместе с ироничным отношением к рассказчику, интертекстуальностью, соединением различных методов исследования биографии и творчества Г. Флобера, взаимопроникновением филологии и литературы и наличием отголосков литературных споров – все это признаки филологического романа как жанра, к которому принадлежит произведение Дж. Барнса. Его главной идеей становится мысль о непознаваемости прошлого и авторской личности.

Литература

1. Барнс Д. Попугай Флобера. Англия, Англия. Глядя на солнце. М.: ООО «Издательство АСТ»: ОАО «ЛЮКС», 2004.
2. Генис А.А. Фотография души. В окрестностях филологического романа // Звезда. 2000. № 9. URL: http://magazines.russ.ru/zvezda/2000/9/genis.html (дата обращения: 08.04.2020).

3. Жиличева Г.А. Способы риторической индексации нарративной стратегии (на материале романов К. Вагинова и Б. Пастернака) // Вестник Пермского университета. 2014. № 2 (26). С. 134-140.
4. Каллер Дж. Теория литературы: Краткое введение. М.: Астрель: АСТ, 2006.
5. Тюпа В.И. Введение в сравнительную нарратологию: научно-учебное пособие для самостоятельной исследовательской работы. М.: Intrada, 2016.
6. Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003.
7. Barnes J. Flaubert's parrot. NY: 1st Vintage international ed., 1990. URL: https://bookfortoday.com/all/julian-barnes-flaubert-s-parrot/ (дата обращения: 01.04.2020).
8. Barnes J. Julian Barnes in Conversation // Interview conducted by Vanessa Guignery during a Flaubert's Parrot conference in Rouen, November, 2001. URL: http://www.cercles.com/n4/barnes.pdf (дата обращения: 13.04.2020).

ИЗОБРАЖЕНИЕ ЭПОХИ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ ДРУЖЕСКИХ ОТНОШЕНИЙ (НА ПРИМЕРЕ РОМАНОВ А. ДЮМА «ТРИ МУШКЕТЁРА» И М. ДЕ СЕРВАНТЕСА «ДОН КИХОТ»)

Карабут Н.В., Татаринова Л.Н.
Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия

В настоящей статье на примере романов А. Дюма «Три мушкетёра» и М. де Сервантеса «Дон Кихот» предпринимается попытка рассмотреть мировоззренческие особенности представителей уходящего Средневековья и зарождающегося Нового времени, продемонстрировать смену этих исторических эпох в контексте дружеских отношений Атоса, Портоса, Арамиса и д`Артаньяна, а также странствующего рыцаря Алонсо Кихано и его верного оруженосца.

Ключевые слова: *мировоззренческая парадигма, средневековое сознание, Средневековье, Новое время, объективная и субъективная реальность, романтический историзм.*

Дружба – уникальное чувство, основанное на духовном родстве людей. Его ценность осознавали во все времена. Ещё Цицерон говорил: «Прежде всего, как может “жизнь жизненной” быть, <…> если она не находит себе успокоения во взаимной благожелательности друзей? Что может быть слаще, чем иметь человека, с которым ты решаешься говорить, как с самим собой? Что пользы от счастливых обстоятельств, если у тебя нет человека, который порадовался бы им так же, как ты сам? А переносить несчастья было бы трудно без того, кто переносил бы их еще более тяжело, чем ты» [8].

Цель нашего исследования состоит в том, чтобы показать, как писатель раскрывает эпоху, интерпретирует наиболее значимые её константы через призму дружеских отношений.

Материалом исследования послужили романы А. Дюма «Три мушкетёра» и М. де Сервантеса «Дон Кихот». Выбор именно этих произведений обусловлен удалённостью автора от описываемых им реалий. Писатель сам не является частью эпохи, которая стала полем его творческой мысли. Он реконструирует ее через описание жизненных перипетий людей, объединенных дружбой. Так, А. Дюма, принадлежащий к зрелому Новому времени, описывает раннее Новое время (вторая половина 20-х гг. XVII в.), а М. де Сервантес, принадлежащий к раннему Новому времени, описывает средневековое сознание главного героя. Для А. Дюма в

описании эпохи особенно важен морально-этический и историко-политический аспекты, для Сервантеса – религиозный и культурный.

Остановимся подробнее на романе А. Дюма. В современных интерпретациях к «Трем мушкетёрам» подходят с позиций норм морали и нравственности сегодняшнего дня. Если рассматривать именно в таком ключе героев А. Дюма, то они, действительно, предстают перед нами головорезами-авантюристами: прикрывают измену Анны Австрийской с Бекингемом – англичанином, врагом Франции, ненавидят кардинала – серьёзного политика-государственника, при помощи самосуда уничтожают преданных исполнителей воли Ришелье (эпизод с казнью миледи), покидают расположение войск ради решения личных вопросов (осада Ла-Рошели). В таком контексте их поведение выглядит абсолютно аморальным. Ещё одно обвинение, которое исследователи бросают А. Дюма в лицо – отсутствие психологизма в его романах: «…уровень нравственной рефлексии в трилогии носит скорее обывательский характер, понятный и близкий обыденному сознанию» [4, с. 171].

Однако для понимания поведения героев романа «Три мушкетёра» нельзя подходить к оценке их поступков с позиции читателя XXI в. Напомним, что действие романа происходит во второй четверти XVII в. В тот период Франция лишь формировалось как единое государство, и главные герои романа А. Дюма ещё не имели национального самосознания: они не ощущали себя французами в полном смысле слова. Атос, Портос, Арамис и д`Артаньян воплощают разрозненную Францию. Каждый из мушкетёров является представителем определённого региона: Атос родом из Иль-де-Франса (центральная Франция), Портос – из Пикардии (север Франции), Арамис – из Прованса (юго-восток страны), д`Артаньян – из Гаскони (ее юго-запад). Главный фактор, определяющий их поступки, – принадлежность к дворянскому сословию. Они вассалы своего короля и королевы, и честь королевского дома для них превыше всего. В том числе и поэтому они готовы, рискуя жизнью, привезти в Париж подвески королевы, вступить в союз с герцогом Бекингэмом, который для них является не врагом Франции, а таким же дворянином, как они сами.

Отличительная черта дружбы Атоса, Портоса, Арамиса и д`Артаньяна – дистанцированность. Каждый из них живёт будто бы в своём внутреннем замке, в который никого не впускает. Так, изображая Портоса, А. Дюма отмечает необычайную страсть героя к показной роскоши, к созданию мифов о своей популярности у знатных дам; самое краткое и самое точное описание одного из мушкетёров автор даёт следующим образом: «Тщеславный и болтливый, он весь был виден насквозь, как кристалл». И, несмотря на всю словоохотливость и демонстративность поведения Портоса, он никого, даже своих близких друзей, не впускал в свою квартиру, производившую впечатление пышно обставленной. «…никто не мог составить себе представление, какие действительные богатства кроются за этой роскошной внешностью» [2, с. 88], – пишет Дюма и тем самым проводит параллель с расшитой золотом перевязью, благодаря которой произошло знакомство Портоса и д`Артаньяна. После этого читатель ясно осознаёт, что квартира Портоса скорее всего обставлена так же бедно, как и перевязь, которая только со стороны, обращённой к собеседнику мушкетёра, блистала золотыми нитями, а сзади была сделана из простой буйволовой кожи.

Более обособленным и более скрытным среди четырёх мушкетёров является Арамис. Автор прямо пишет: «… Арамис, хотя и могло показаться, что у него нет никаких тайн, был весь окутан таинственностью» [2, с. 89]. Стоит только вспомнить эпизод с получением разрешения забрать Констанцию из Бетюнского монастыря кармелиток. Ведь этого разрешения добился именно Арамис, воспользовавшись своей связью с некоей «кузиной», белошвейкой Аглаей Мишон, которая для белошвейки, может быть, подозрительно близко

знакома с самой Анной Австрийской: «Можно себе представить, какую пищу веселому остроумию молодых людей давали эти родственные отношения Арамиса с белошвейкой, называвшей королеву своей сестрой! Но Арамис, два-три раза густо покраснев в ответ на грубоватые шутки Портоса, попросил своих друзей впредь не возвращаться к этой теме…» [2, с. 595].

Но самой таинственной и в то же время показательной фигурой романа является Атос. Дюма отмечает, что на момент появления д`Артаньяна в среде мушкетёров Атос уже пять или шесть лет находился в тесной дружбе с Портосом и Арамисом, но, несмотря на столь долгий срок, они доподлинно не знали ничего о прошлом уроженца Берри: что привело его к мушкетёрской службе, была ли в его жизни возлюбленная. Свою трагическую биографию Атос способен поведать одному лишь д`Артаньяну и исключительно под покровом повествования о некоем старом друге, но не о себе. Из его рассказа читателю ясно, что настоящее имя Атоса – граф де Ла Фер, он принадлежал к древнему дворянскому роду, но презрел законы своего сословия, когда полюбил якобы сестру священника, «прелестную, как сама любовь» [2, с. 308]. А. Дюма верно подмечает психологию знати начала XVII века: «Мой друг, владетель тех мест, мог бы легко соблазнить ее или взять силой – он был полным хозяином, да и кто стал бы вступаться за чужих, никому не известных людей!» [2, с. 308] – говорит Атос на самом деле о себе, и именно в этой фразе проявляется талант А. Дюма, психолога и бытописателя-романтика. Атос мог сделать понравившуюся ему девушку своей любовницей, «к несчастью, он был честный человек и женился на ней» [2, с. 308]. Можно разгадать психологию Атоса, переосмыслив его историю. Истинный дворянин, он единственный раз в жизни полюбил, из-за чего поступился сословными законами и женился на девушке незнатного происхождения, но оказался преданным ею: благочестивая графиня оказалась заклеймённой воровкой. Раскрыв тайну своей жены, будущий мушкетёр не отступит от дворянских принципов второй раз. «Граф был полновластным господином на своей земле и имел право казнить и миловать своих подданных» [2, с. 309], решил он и приговорил супругу к позорной казни, соответствующей её истинному происхождению, – к повешению. Его шаг не просто оправдан, но и вполне соответствует законам того времени: Атос приговорил преступницу, которая пыталась обманом проникнуть в привилегированное сословие.

Таким образом, взаимоотношения мушкетеров А. Дюма – квинтэссенция средневековой дворянской дружбы, немного странной для современного человека: дистанцированной, преисполненной недоверия, но рыцарственной по своей природе, поскольку в ее основу положена честь дворянина как высшая ценность этого сословия.

Противостояние кардинала Ришелье и мушкетёров – повествовательный стержень романа, поскольку именно это столкновение высвечивает борьбу двух систем координат Франции XVII в., двух ментальных парадигм этого исторического периода: борьбу уходящего Средневековья и нарождающегося Нового времени. Мы уже упоминали выше о том, что кардинал – созидатель Франции как единого государства. Не подвергается сомнению его великая роль в этом процессе. Мощная объединённая Франция – его главная цель, и ради достижения этой цели он, будучи первым министром, использует государственный аппарат, чтобы сокращать дворянские привилегии, переформатировать само мировоззрение дворян, направив их энергию, их волю на службу родине, а не своему сословию. В этом и кроется основной конфликт кардинала, его верных слуг и четырёх мушкетёров: смена эпох, смена государственной идеологии тонко показана А. Дюма в противостоянии первого министра Франции и сторонников короля – доблестных мушкетёров.

Дружба может возникнуть не только между равными по сословному признаку людьми.

И здесь уместно обратиться к образцу дружбы, менее хрестоматийному, чем в «Трёх мушкетёрах», – к отношениям Дон Кихота и Санчо Пансы.

Последний из обозначенных нами героев – самый фантастический из всех описанных в мировой литературе оруженосцев, и фантастичность его заключается в том, что таких оруженосцев не могло существовать. Он не слишком смел («…он совершенно потерял самообладание: у него зуб на зуб не попадал, точно его трясла лихорадка» [5, с. 173]), корыстолюбив и расчётлив, к тому же он то и дело готов обмануть своего господина (эту черту оруженосца сам автор подчёркивает в названиях глав романа: «… как ловко удалось Санчо околдовать Дульсинею…» [6, с. 70]). В сравнении с возвышенно трагикомичным, благородным Дон Кихотом Санчо выглядит нарочито приземленным, грубо реалистичным. И в этом дружеском противостоянии проявляется отличие замысла М. де Сервантеса в описании эпохи в его романе от идеи произведения А. Дюма. Автор «Трех мушкетеров» даёт оценку описываемому периоду со всей возможной объективностью, он показывает столкновение двух равновеликих культурно-исторических систем, двух эпох: Средневековья и Нового времени. Для Сервантеса же главное – изобразить Средневековье не как объективную, а как субъективную реальность, преобразующую реальность объективную. И согласно этой концепции Санчо выполняет функцию не столько преданного оруженосца, сколько связующего звена между сошедшим с ума Алонсо Кихано и окружающей действительностью, причём действительностью низовой, народной, крестьянской.

Необходимо пояснить, почему, обращаясь к главным героям романа М. де Сервантеса, мы называем их именно друзьями при том, что внешне отношения рыцаря и оруженосца носят все признаки отношений хозяина и слуги. Стоит отметить, что Алонсо Кихано и Санчо Панса жили в одной деревне; современные писателю крестьянские общины были невелики, примерно 300-500 жителей, поэтому «… все отношения неизбежно имели непосредственно-личный характер. Дружеские связи обычно переплетались с родственными и соседскими и рассматривались как их дополнение» [3]. Эта дружба начиналась как добрососедские отношения, что подтверждает сам Санчо: «…мы с ним из одного села, он меня кормил, я его люблю, он это ценит, даже ослят мне подарил, а главное, я человек верный…» [6, с. 250]. Но по мере сближения Рыцаря Печального Образа и его «оруженосца» их отношения приобретали всё более интимный характер, такой, при котором Дон Кихот не постеснялся признаться Санчо, как близкому человеку, в своей долгой, длиной в 12 лет, любви к Альдонсе Лоренсо (именно таким было настоящее имя Дульсинеи). Но самое главное доказательство тёплой дружбы Дон Кихота и Санчо содержится в XLIV главе 2-го тома романа, в которой Панса отправляется на остров, чтобы там стать губернатором. «…не успел Санчо выехать, как Дон Кихот почувствовал одиночество, и если бы это зависело от него, он, уж верно, отменил бы назначение Санчо и лишил его губернаторства» …» [6, с. 319]. Значимость этого эпизода особенно подчёркивает Мигель де Унамуно, один из крупнейших исследователей главного романа М. де Сервантеса. Он прямо называет Санчо наперсником Рыцаря Печального Образа, пишет, что «… один только Санчо знал тайное тайных его жизни!» [7, с. 158], имея в виду долгую и преданную любовь к Альдонсе Лорен. М. де Унамуно заявляет: «Санчо был для него всем родом человеческим и в лице Санчо любил он всех людей» [7, с. 158]. Когда наступает такая сердечная привязанность, сам собой снимается вопрос о социальной дистанции между рыцарем и оруженосцем, свойственной Средневековью. Неравенство не мешает людям быть друзьями. Больше того, в Средние века иерархичность дружеских отношений была вполне естественна. Так, Данте Алигьери в письме к своему другу и покровителю, правителю Вероны Кангранде делла Скала пишет о дружбе между людьми, стоящими на разных ступенях социальной лестницы: «Священные узы дружбы связывают не столько людей равных, сколько неравных» [1]. Он даже проводит параллель между подобной дружбой и

отношениями человека с Богом: «…многие славные и великие князья дружили с людьми незавидной судьбы, но завидной честности <…> Ведь не мешает же огромное расстояние дружбе между человеком и Богом!» [1]. И действительно, Данте подтверждает своё утверждение словами из Книги Премудрости Соломона, согласно которой, премудрость «есть неистощимое сокровище для людей; пользуясь ею, они входят в содружество с Богом…» (Прем.7:14)

Итак, принимая слова Данте, стоит вспомнить, что Дон Кихот – Иисус Христос для испанцев; следовательно, в дружбе между Дон Кихотом и Санчо Пансой отражается религиозный мотив содружества Бога и земных людей. И именно Бог – высший идеал средневековой реальности, в которой обитает разум Алонсо Кихано.

И вот каким представлено столкновение средневекового сознания Дон Кихота с низовой реальностью в лице Санчо Пансы. На начальном этапе их взаимоотношений оруженосец как бы главенствует. Мы убеждаемся в этом после эпизода, в котором именно Санчо дает своему господину прозвище – Рыцарь Печального Образа. Дон Кихот не отказывается от этого имени, косвенно признавая тем самым ведущую роль Санчо Пансы как воплощенной действительности. Однако, шествуя всегда рядом со странствующим рыцарем, являясь свидетелем его горячего желания служить людям и совершать подвиги, Панса из трусоватого сребролюбивого крестьянина превращается в «одного из самых бескорыстных людей, каких только знал мир» [7, с. 267]. Именно опыт разделённых с Дон Кихотом невзгод и испытаний помог Санчо составить в тех краях, где он был как бы шутовским губернатором, такой свод законов, что он до сих пор остался там под названием «Установлений Великого губернатора Санчо Пансы». Но что стало судьбоносным, определяющим для Санчо во всём повествовании: к финалу романа он полностью очистился от былых корыстных чувств, он напитался духом Средневековья со всем его благородством и величием и, рыдая, умолял своего господина отправиться в новое странствие, когда тот уже оправился от своего сумасшествия и из странствующего рыцаря Дон Кихота стал простым поселянином Алонсо Кихано.

Таким образом, мы видим на примере романа А. Дюма «Три мушкетёра» не просто столкновение двух эпох – Средневековья и Нового времени, но и преисполненный гордого благородства уход первой. Ведь в заключительной части трилогии о мушкетёрах (в романе «Виконт де Бражелон, или Десять лет спустя») автор явственнее изобразит приход времени Нового во всех смыслах этого слова: времени, где правитель живёт своими мелкими страстями и требует безоговорочного и точного исполнения каждой своей прихоти. В стране укоренившегося абсолютизма нет места рыцарским подвигам мушкетёров, поэтому они, учтиво поклонившись, величественно уходят с новой историко-политической арены. Обратный процесс происходит в романе М. де Сервантеса: Дон Кихот как воплощённое Средневековье со всеми его возвышенными устремлениями не просто живёт, но и преобразует Санчо Пансу и вместе с ним – всю реальность. Средневековые идеалы как непреходящие духовные скрепы остаются в религиозно-культурном пространстве и в наступающей эпохе Нового времени, что доказывает бессмертное произведение М. де Сервантеса.

Литература

1. Данте Алигьери. Письма // Малые произведения (Opera Minora) / отв. ред. М.П. Алексеев и И.Н. Голенищев-Кутузов. М.: Наука, 1968. С. 385.
2. Дюма А. Три мушкетёра: роман [пер. с фр. В.С. Вальдман, Д.Г. Лившиц, К.А. Ксаниной]. М.: Вече, 2017. 672 с.
3. Кон И.С. Дружба. Этико-психологический очерк. URL:https://bookap.info/sociopsy/kon_druzhba_etiko_psihologicheskiy_ocherk/gl4.shtm (дата обращения: 05.04.2020).

4. Макарова П.А. Исторический роман как жанр популярной беллетристики: трилогия о мушкетёрах А. Дюма // Вестник Московского государственного университета. 2013. Т. 9. № 2. С. 167–175.
5. Сервантес Сааведра Мигель де. Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский. В 2-х ч. Ч. 1 / Пер. с исп. Н. Любимова; Стихи в пер. Ю. Корнеева; Вступ. статья Ф. Кельина; Примеч. А. Грибанова и В. Узина; Ил. Гюстава Доре. М., 1970. 541 с.
6. Сервантес Сааведра Мигель де. Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский. Ч. 2 / Пер. с исп. Н. Любимова; Стихи в пер. Ю. Корнеева; Примеч. В. Узина; Ил. Гюстава Доре. М., 1970.
7. Унамуно Мигель де. Житие Дон Кихота и Санчо по Мигелю де Сервантесу Сааведре, объяснённое и комментированное Мигелем де Унамуно / отв. Ред. В.Е. Багно. СПб.: Наука, 2002.
8. Цицерон Марк Туллий. О старости. О дружбе. Об обязанностях / Пер. с лат. и коммент. В.О. Горенштейна. М.: Наука, 1993. С. 36.

ДОН КИХОТ В ТВОРЧЕСТВЕ ПОЭТОВ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

Карханина К.В., Ткаченко В.В.
Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия

В статье представлен анализ воспоминаний, комментариев и лирических произведений поэтов Вяч. Иванова, К. Бальмонта, Ф. Сологуба и В. Брюсова о герое романа Сервантеса. При анализе их творческих работ мы выявили основные направления в интерпретации образа Дон Кихота в России начала XX в.: Дон Кихот как индивидуалист, романтик и «сверхчеловек».

Ключевые слова: *Сервантес, Дон Кихот, серебряный век, интерпретация, индивидуализм, романтизм, сверхчеловек, герой-автор.*

Роман Сервантеса был написан почти полтысячелетия назад, и каждое новое поколение читателей понимало и трактовало его по-своему. Цель нашей работы – рассмотреть, как был понят великий испанский роман в России начала XX в., а именно в творчестве поэтов Вячеслава Иванова, Константина Бальмонта, Федора Сологуба и Валерия Брюсова. Мы представим анализ их воспоминаний, комментариев, посвящённых роману.

Вячеслав Иванов, поэт-символист, в статье «Кризис индивидуализма» 1905 г. сопоставляет Сервантеса с Шекспиром. Он пишет об их проникновенной, острой дальнозоркости, не просто сохраняющей жизнь их творчеству сейчас, а делающей их с каждым прочтением все более и более нужными и основательными. Сервантеса и Шекспира отличает от остальных трагический индивидуалистический взгляд на человека и на окружающий его мир.

О вечной жизни созданного Сервантесом героя также говорит Валерий Брюсов, один из основоположников русского символизма. В заметках «Miscellanea» 1918 г. он замечает превращение вымысла писателя в действительность и видит реальность Дон Кихота равной реальности Наполеона. Множество прочтений романа создают объемную в пространстве фигуру рыцаря, оживляют ее, наделяют биографией и памятью: «*Ты поехал по земле… вдаль и вдаль. Ты поныне едешь, и едва ль ехать перестанешь*» [1, с. 164].

Ключевой чертой в личности Дон Кихота, по мнению Вяч. Иванова, является его новое «*дерзновение противопоставить действительности истину своего мироутверждения*» [1, с. 133].

Невиданный до сих пор случай заявить о собственном полностью различном с окружающими взглядом на реальность, рассмотрение самой реальности не как постоянной, одинаковой для всех системы, а как то, что определяется уникальным взглядом определенного человека. Каждый видит мир по-своему, а значит, верного видения мира нет или каждое видение верно. Если один человек «закроет глаза», умрет, одно из проявлений мира исчезнет. Если «глаза закроют» все, то мира не станет вовсе. Дон Кихот заменяет объективное субъективным, личным, индивидуальным. Он провозглашает свой взгляд истинным.

По этому случаю интересно вспомнить термин «минус тело» (иначе «минус взгляд») литературоведа О.А. Светлаковой: «Дон Кихоту выбивают зубы, с него во все стороны разлетаются доспехи… Дон Кихот теряет тело во всех случаях, когда появляется в романе, он "минус тело", в каждом эпизоде с него что-нибудь да поимеют. Он постоянно распадается на куски. А если он стоит, то устремленный вверх» [3]. На всем пути «рыцарь без страха и упрека» терпит ранения и потери, героя физически становится все меньше и меньше. Так же и с миром, существующим в полноте различных взглядов на него. Об этом пишет и символист Федор Сологуб в стихотворении 1921 года:

Рассечен шлем, копье сломалось,
И отнят щит, и порван бант,
Забыв про голод и усталость,
Лежит убитый Росинант [1, с. 150].

В этих строках поэт будто предвкушает преображение рыцаря, когда он сможет *«истончить свои восприятия»* [1, с. 147] вместе с реальной плотью, когда он полностью исчезнет в теле и возродится в духе.

Важным в интерпретации Вяч. Иванова является признание Дон Кихота раскольником, борцом с миром, бунтарем. Эти черты утверждают нашего героя как романтика. Романтизм – это и есть бунт. В труде «История западной философии» Бертран Рассел пишет, что мораль романтиков основана главным образом на замене *«утилитарных стандартов эстетикой»* [2], на становлении бесполезного, разрушительного, неистового. Дон Кихот не приносит пользу своими действиями, а наоборот, часто пугает, мешает, вредит. Но его убежденность в своей правоте и непоколебимость создают вокруг него свет безумной добродетели, неугасаемую энергию. Вообще свет, сияние стало прямой ассоциацией с образом Дон Кихота. Вяч. Иванов пишет, что рыцарь *«сгорел душою»* [1, с. 135] как свеча, которая особенно ярка во тьме, когда другого света, других попыток изменить, сказать – нет. Одна свеча заметна, но она не греет, и ее легко потушить. Сам Вяч. Иванов далее пишет, что это пламя горело в *«мире дневного сознания»* [1, с. 136], где свет не нужен, где его мало кто увидит.

Считать идальго романтиком позволяют и слова современного искусствоведа А.Д. Старусевой-Першеевой об этом направлении культуры: «Романтизм – это бунт. Бунт против академического искусства… бунт против европейского образа жизни, которому противопоставляется образ "благородного дикаря" Руссо (именно таким предстает Дон Кихот перед окружающими – К.К.) … бунт против рационализма и прагматизма… против всего, что мешает свободному развитию могучей личности» [4].

В индивидуалисте и романтике Дон Кихоте символисты выявляют и черты ницшеанского «сверхчеловека». В той же статье Вяч. Иванов на основе романа Сервантеса определяет истину как то, что *«усиливает жизнь»* [1, с. 134]. Хитроумный идальго Дон Кихот становится «Новым Человеком», духом: он провозглашает выносливость, отвагу, свободу, утверждает свою волю. Для Дон Кихота цель жизни – сама жизнь, ее усиление, проявление, творение. Он не обходится готовым, а создает сам: и необыкновенной красоты Дульсинею из крестьянской девушки Альдонсы, и мудрейшего оруженосца Санчо Пансу из простого семьянина и

работника, и коня Росинанта из старой клячи, и Великанов из мельниц, и ту часть жизни, которая началась в пятьдесят лет, после долгого чтения рыцарских романов. Дон Кихот ставит свою волю превыше всего, он автор происходящего с ним, он творец.

Федор Сологуб и здесь созвучен Вячеславу Иванову. В эссе «Мечта ДонКихота», написанном в 1913 г., он называет мировоззрение сервантесовского рыцаря лирическим (романтическим). По мнению поэта, Дон Кихот создает то, чего раньше не было, но что точно должно быть, «*то, что не сотворено во внешнем творении, но что творится поэтом*» [1, с. 146]. Ницше писал, что мысль – это знак со множеством смыслов. Такая формула отражает и мир как образ со множеством интерпретаций, восприятий, субъективных истин, одна из которых за нашим героем.

Поэт Серебряного века Константин Бальмонт тоже видит в рыцаре Дон Кихоте зарождение небывалой смелости, вызов всему существующему и его отрицание. В «Мыслях о творчестве» 1920 г. читаем: «*Торжествующая Природа и пробужденная Личность – вот… два факела* (снова о свете – К.К., В.Т.)*… говорящие о Новом Человеке*» [1, с. 138]. Здесь же К. Бальмонт дает характеристику Дон Кихоту Ламанчскому: он «*рыцарь мечты в бесконечном стремлении*» [1, с. 138]. Это суждение объединяет тезис о созидании (творении) действительности нашим героем и тезис о векторности его мировоззрения – оно имеет начало и вечно продолжается. Цель найдена, но ее не достичь, цель – это процесс, действия, поиск смысла, цель – это жизнь.

Итак, в сознании русских поэтов начала XX в. образ Дон Кихота, бессмертный, всегда нужный и важный, получил множество трактовок, основанных на идеях западной философии и их собственном, символистском видении мира. Характер «*благороднейшего и несчастнейшего рыцаря*» [1, с. 148] в Серебряном веке прочитывается как индивидуалистский, романтический. Дон Кихот видится «сверхчеловеком», который вечно постигает в устремлении вверх, пылающий, одухотвореннный, бессмертный.

Литература

1. Дон Кихот в России. «Он въезжает из другого века…» / под ред. Л.М. Бурмистровой. М.: Центр книги Рудомино, 2013. 416 с.
2. Рассел Б. История западной философии и ее связи с политическими и социальными условиями. От античности до наших дней. 3-е изд., испр. URL: http://psylib.org.ua /books/ rassb01/index.htm (дата обращения: 22.04.2020).
3. Светлакова О.А. Сервантес, создатель современного романа // Проект «Прагмема». URL: https://www.youtube.com/watch?v=2rf-aVRYm-Q&t=1s (дата обращения: 22.04.2020)
4. Старусева-Першеева А.Д. Эпиграф 1: искусство 19 века // Открытое образование. Курсы ведущих вузов России. URL: https://openedu.ru/ для доступа к информационным ресурсам требуется авторизация (дата обращения: 22.04.2020).

ЭВОЛЮЦИЯ АНГЛИЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ ГОТИКИ: ОТ ИСТОКОВ ГОТИЧЕСКОЙ ПРОЗЫ ДО СОВРЕМЕННОГО НЕОГОТИЧЕСКОГО РОМАНА

Касирум Е.С., Блинова М.П.
Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия

В статье предпринята попытка обозначить ключевые предпосылки для возникновения готического жанра, а также сопоставить классические модели готического и неоготического романа с

целью определения особенностей эволюции английской литературной готики. В данном исследовании особое внимание уделяется жанрообразующим чертам, и на основании их анализа предпринимается попытка дать комплексное определение неоготическому роман.

Ключевые слова: *готический роман, неоготический роман, жанр, генезис, хронотоп.*

Готический жанр в литературе – это сложное, неоднородное явление, которое испытало на себе влияние разных литературных направлений и эпох, что существенно отразилось как на внешней структуре, так и на внутренней. Вместе с тем неизменной оставалась его популярность и влияние на читателя.

Возникновение готического жанра традиционно датируется 1764 г., когда был опубликован роман Горация Уолпола «Замок Отранто», который получил широкую популярность. Произведение позиционировалось как перевод старинной итальянской рукописи, которую написал священнослужитель в 1529 г., после чего она была отпечатана в Неаполе готическим шрифтом. По легенде, эти записи перевел неизвестный Вильям Маршал спустя века. Сама история «создания» представляется читателю весьма загадочной и необычной, что соответствует духу готики. Но уже во втором предисловии автор раскрывает мистификацию. Этот факт наталкивает на мысль о том, что автор не хотел получить негативную критику литературоведов, поэтому постеснялся выдать историю за собственную выдумку [1, с. 9]. Именно во втором предисловии автор объясняет свои эстетические взгляды и тем самым закладывает первые теоретические основы, по принципам которых действовали последователи писателя.

Но правильно ли говорить, что с романа Горация Уолпола начинается готический жанр? Это одновременно простой и сложный вопрос, который требует разъяснения. Мистические сюжеты присутствовали в долитературных формах сознания, в фольклоре уже существовали «страшные» истории, фантастические сказки, легенды, предания, «сверхъестественные» народные баллады. Их происхождение в устном народном творчестве, а после в средневековых источниках связано с самыми сильными человеческими чувствами – ужасом перед необъяснимым, неизведанным, а именно перед тем, что люди не могли объяснить при помощи естественных законов природы [2]. Таким образом, в литературе до популярности готического жанра уже присутствовали произведения, использующие категорию «страшного» для создания особой атмосферы и специфического сюжетообразования, но они, как правило, носили религиозный оттенок. Но не только литературный фундамент послужил для того, чтобы возник готический жанр. Этому поспособствовала архитектура, так как в тот период был широко известен готический стиль построения зданий. А в годы написания и переиздания романа Горация Уолпола активно развивалось направление неоготической архитектуры [3, с. 319].

Особое значение получила другая причина, которая стала катализатором для возникновения самостоятельного, продуманного жанра. В противовес литературным произведениям классицизма готический роман и формирующийся в тот же период романтизм черпают свое вдохновение в культуре эпохи Средневековья, отвергаемой Просвещением, которое воспринимало готику как нечто мракобесное, реакционное, устаревшее [3, с. 319 – 320]. В Англии XVIII в. наблюдается в некоторой степени «готический ажиотаж». Это явление можно объяснить тем, что читатели устали от установки на мораль, нормативность и господство разума, поэтому необычное, пугающее смогло завоевать их внимание. Важнейшую роль в формировании готической эстетики сыграл труд «Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного» Э. Берка, который повлиял на новаторскую систему восприятия [3, с. 321].

Таким образом, сам по себе классический готический роман – целостная и хорошо

структурированная система, порожденная предромантической эстетикой и философией; эта последняя предопределила характер конфликта, расстановку действующих лиц, иерархию мотивов и сумму повествовательных приемов; она создала и специфические романные модели; воспринимаясь или отвергаясь последующей литературой, они могли разрушаться как целостное образование, обогащая традицию отдельными своими элементами [1, с. 3].

Готический жанр, а в частности готический роман, после обрушившейся популярности спустя время успел утратить свои позиции по причине того, что многочисленные авторы использовали однотипные художественные сюжеты, героев, конфликты при создании произведения. Несмотря на это, в течение всего XIX в. писатели продолжали создавать готические романы, но уже немного в ином ключе. Они сохраняли все жанрообразующие черты, но в центре их внимания было уже не столкновение человека со сверхъестественным. Их начинает интересовать другой тип конфликта, при котором ужасными становятся не духи, а непосредственно люди. Авторы пытаются сохранить каноничность жанра, поэтому, как правило, герой-мужчина ассоциируется с потусторонним. Подобным образом написан «Грозовой перевал» Э. Бронте, в котором героям приходится взаимодействовать с бесчеловечно-демоничным Хитклифом. Другой пример – «Джейн Эйр» Ш. Бронте, где мистер Рочестер коррелируется с супругой-призраком, которая разрушает жизнь законному мужу, а вследствие этого все приводит к страданиям Джейн Эйр.

В XX и XXI вв. писатели начинают экспериментировать, сохраняя «оболочку» жанра, но переосмысливая отдельные черты, из чего следует, что речь идет о тенденциях, а не о полноценной первоначальной структуре. Таким образом, мы не можем говорить о готическом жанре, так как, по нашему мнению, это явление логично выделить в самостоятельный жанр – неоготический роман.

Попробуем дать собственное определение литературному термину. Неоготический роман – это сложная жанровая структура, которая заключает в себе черты классического готического романа, используя их для реализации собственных установок, которые помогают обуславливать другой тип конфликта, сохраняя внешнюю структуру «страшного» романа. Писатели, работая в этом жанре, зачастую делают отсылки, цитаты, аллюзии, оммажи к классическим готическим произведениям, тем самым демонстрируют свое уважение или пытаются иронично показать нелепость и наивность сюжета. Но существует другой вариант использования вышеперечисленных приемов, заключающийся в том, чтобы показать необычное решение уже знакомой ситуации. К подобным методам тяготеют писатели эпохи модернизма, но в наибольшей степени авторы постмодернизма. Данную особенность можно заметить в романе В. Холт «Властелин замка», где героиня мисс Лоусон устраивается на работу в качестве реставратора к богатому графу де Талле в родовой замок. По мере развития сюжета читатель замечает, как девушка и граф влюбляются, но внешне держат дистанцию, а мистер де Талле и вовсе проводит время с другой женщиной. Также в романе обнаруживается мотив сумасшествия, свойственный его покойной жене. Таким образом, фабульно обнаруживается заимствование сюжета произведения Ш. Бронте «Джейн Эйр». Автор «Тринадцатой сказки» Д. Сеттерфилд делает аллюзии в тексте на классические готические романы: Э. Бронте «Грозовой перевал» и Ш. Бронте «Джейн Эйр». Указанные тексты упоминаются в произведении, их любят главные героини. Отражение сюжета «Грозового перевала» можно найти в аналогично запутанной семейной истории, подкидыше, неудачном замужестве, безумии Аделины.

Неоготический роман XXI в., находясь под влиянием эстетики постмодернизма, часто включает в свою структурную основу черты других жанров. Наиболее популярный из них

– детектив – популярный массовый жанр. Сам каркас готики подразумевает загадку, таинственность, которую необходимо героям разгадывать. Но в современном неоготическом романе сюжет предполагает не просто столкновение со сверхъестественным, а реальные факты прошлого, которые необходимо «расследовать» внутри повествования. История тесно переплетается с духами, призраками, но в итоге разоблачение не заставляет себя ждать, и читатель каждый раз обнаруживает вполне объективное объяснение всему. Таким образом, мотив тайны частично утрачивается и становится пусковым рычагом для сюжетного построения. Кроме детективного жанра, неоготика часто обращается к элементам психологического романа, исторического романа, семейного и т.д. Подобные особенности легко обнаруживаются в произведении «Тринадцатая сказка» Д. Сеттерфилд. Характерные черты детективного жанра проявляются при построении сюжета: тайна – расследование – раскрытие дела. Мисс Ли узнает биографическую подробность писательницы, после чего начинается тщательное изучение прошлого Виды Винтер. Девушка общается с очевидцами, посещает кладбище, старый дом. При помощи дневника Эстер Маргарет доходит до истины: она совмещает рассказанную историю и дневниковые записи, после чего обнаруживается главный ключ к разгадке тщательно завуалированной истории. Таким образом, синкретизм становится важнейшим сюжетообразующим звеном в построении современного неоготического романа.

Из этого следует, что жанры готического и неоготического романов тесно взаимосвязаны между собой, хотя имеют достаточно много различий. Долгий путь становления «страшного» романа смог обеспечить ему прочное место в современном литературном процессе, но в трансформированном виде. Авторы современных неоготических романов делают установки на игру с читателем, на общечеловеческие конфликты, а мистику предпочитают использовать в качестве вспомогательного средства, закручивая детективную интригу. Несмотря на это, неоготический жанр по-прежнему использует готический хронотоп, а также атмосферу страха, которая остается незаменимой чертой жанра.

Литература

1. Вацуро В.Э. Готический роман в России. М.: Новое литературное обозрение, 2002. 544 с.
3. Литературный энциклопедический словарь. URL: http://literary_encyclopedia.academic.ru/6029 (дата обращения: 03.04.2020).
4. Пушкина А.А. Готический роман и зарождение неоготического направления в культуре // Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина. 2015. № 2. Т. 2. С. 319–330.

МОТИВ СВОБОДЫ В РОМАНЕ МАТЕЯ ВИШНЕКА «ГОСПОДИН К. НА ВОЛЕ»

Кияшко Е.В., Татаринова Л.Н.
Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия

В статье исследуется особенность восприятия главным героем романа М. Вишнека «Господин К. на воле» понятия свободы как одной из фундаментальных ценностей человека.

Ключевые слова: *интертекстуальность, свобода, Кафка, роман «Процесс», абсурд, аксиологическая проблема.*

Свобода как философская категория находила отражение во многих произведениях отечественных и зарубежных писателей, приоткрывая все новые грани: свобода вероисповедания, свобода слова, свобода выбора, свобода творчества. Такое многообразие связано с вариативностью отношений и жизнедеятельностью человека в социуме, ведь они служат условием гармоничного функционирования и развития индивида. Только будучи свободным, он способен не просто приспосабливаться к окружающей действительности, но и преобразовывать ее. Однако ни одно общество не может предоставить абсолютную свободу, ограничивая человека определенными правилами поведения и морали [1].

В романе Матея Вишнека понятие «свобода» рассматривается как аксиологическая проблема, которая связанна с образом главного героя и составляет сюжетообразующий стержень произведения. Художественное пространство «Господина К. на воле» наполнено множеством интертекстуальных элементов, которые отсылают читателя к творчеству Франца Кафки. Несмотря на то, что тексты разделяет без малого столетие, явный диалог между ними нельзя не заметить. Об этом говорит не только имя героя (Козеф Й по аналогии с Йозеф К.), но и абсурдистское мироощущение, царящее в романе. По сути это своеобразная фантазия на тему того, как сложилась бы судьба главного героя Кафки после ареста.

Ю.Н. Чумаков в работе «В сторону лирического сюжета» говорит о том, что современную литературу стоит исследовать по принципу контекстуальной имманентности − своеобразного синтеза имманентного и контекстуального подходов: «Описание замкнуто внутри поэтической формы, где отмечаются смыслообразующие устройства. Однако − и это самая главная черта! − погружение в вещь не исключает ее контекста. Контекстуальная имманентность подразумевает неочевидное вложение в рассматриваемый текст различных знаний, интуиций и чувственного опыта. Таким образом, текст имплицирует множество ценностей и смыслов, концентрирует их и нагружается ими» [5, с. 11−12].

Принято считать, что тюрьма служит разделительным барьером между законопослушным обществом и преступником. По мнению М. Фуко, функция любого исправительного учреждения заключается в «преобразовании индивида, которое вернет государству утраченного гражданина» [4, с. 181]. Но у наказания должно быть не только начало, но и конец. Если цель заключения в тюрьму есть кардинальное преобразование, то как понять, что оно свершилось? Именно на этом делает упор М. Вишнек. Он отмечает, что идея моральной трансформации не всегда несет пользу для самого человека. В случае с Козефом Й. происходит полное подчинение «системе». Герой боится сделать шаг в сторону от привычного уклада и проявить малейшее сопротивление реальности. Наиболее ярко это реализуется в моменте, когда бывший заключенный оказывается за воротами лагеря. Он свободен, его «вычеркнули» из всех списков, выселили из камеры, «заменили» другим человеком. Но ему этого недостаточно, чтобы сполна прочувствовать свободу. Ведь все произошло не по правилам. У читателя невольно создается ощущение, что он всеми силами ищет способ оправдать свое желание вернуться в стены тюрьмы. Где документы о его освобождении? Почему решение не было официально оформлено? Как результат, испуганный, Козеф Й. торопится «на ту сторону». Своеобразное объяснение поступков героя можно найти в словах А.В. Разина: «Пытаясь преодолеть свои сомнения, человек для обоснования правильности своего выбора всегда выбирает и самые вероятные с его точки зрения интерпретации мира. Некоторые действия осуществляются как автоматические, но чем больше степень сомнения, тем большая работа мозга требуется для его преодоления» [3].

Тюрьма в романе − это общество в миниатюре. Здесь есть свой порядок, иерархия, образ жизни. Но исправление как смысл нахождения здесь искажается и превращается в моральное срастание с камерой. При описании переживаний героя М. Вишнек делает акцент на самом сильном чувстве − чувстве страха. Автор ежеминутно погружает читателя в мир

бесконечных внутренних монологов героя, «слушать» которые порой нельзя без недоумения, жалости, презрения или усмешки. Но именно они дают возможность почувствовать подлинный трагизм человеческого существования.

Концепция личности у Вишнека строится на том, что каждый человек несет ответственность за свою судьбу, а главным способом преодоления страха, духовного одиночества и абсурда бытия оказывается любовь. В случае с Козефом Й. мерилом совести и целью борьбы с системой оказывается мать, которая ждет его дома и верит в сына. Но готов ли герой обрести свободу? На протяжении всего романа заключенный находится перед выбором, но не решается сделать что-то для своего спасения. Кафка же отказывает своему герою даже в предоставлении такой возможности.

Ощущение безвыходности заставляет Козефа Й. действовать согласно законам абсурда. На смену безропотному повиновению приходят нелепые попытки испробовать силу и власть над более слабыми. Он начинает вести себя как охранники, которые недавно унижали самого героя: участвует в погоне за беглецом, следит за порядком на этаже, бьет заключенных, наслаждается тем, что способен вселить в них страх.

По ходу сюжета Козеф Й. пытается сбросить арестантскую робу, чтобы исключить себя из рядов заключенных и отличаться от них хотя бы внешне. Однако это оказывается невозможным. Старая одежда людей, обвиненных в преступлении, нещадно гниет на складе. Портной старается ее спасти, перекраивает, шьет новую, придумывает и применяет на деле различные технологии хранения, но все тщетно. Остановить процесс распада следов прошлой жизни он не в состоянии, а значит, выйти из этих стен прежним не сможет никто.

Неопределенность лишь усиливает интенсивность внутреннего переживания героя. Прямо пропорционально ей происходят изменения и в его мировоззрении. Козеф Й. идет по пути снижения силы противодействия и приспособления к новой реальности. Смысловое пространство романа снова возвращает читателя к «Процессу» Ф. Кафки, но с некоторой разницей. Йозеф К. становится марионеткой бюрократической системы тогда, когда понимает невозможность управлять собственной жизнью [2]. В свою очередь, Козеф Й. изначально не желает влиять на результат событий и отдает себя во власть механической природы, так как привык быть «управляемым». Система словно поглощает героя морально и физически. Он может выбраться, но не хочет в силу духовной слабости. Пассивность становится его бедой, а свобода − абсурдом.

Таким образом, одним из важнейших мотивов романа «Господин К. на воле» оказывается соотношение физической и духовной свободы. М. Вишнек показывает трагическое перевоплощение сознания личности. Герой был бы абсолютно свободен, если бы сделал все возможное для преодоления выпавших на его долю преград. Однако причина его поражений и неудач кроется скорее в нем самом, чем во внешних силах.

Литература

1. Гречкосей Р.Н. Понятие свободы в философии Э. Фромма и Ф.Ницше как проявление человеческой сущности // Молодой ученый. 2013. № 10 (57). С. 634-640. URL: https://moluch.ru/archive/57/7865/ (дата обращения: 17.04.2020).
2. Данилкова Ю. Ю. Антропологическое измерение романа Ф. Кафки «Процесс» // Новый филологический вестник. 2006. № 2. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/ antropologicheskoe-izmerenie-romana-f-kafki-protsess (дата обращения: 18.04.2020).
3. Разин А. В. Свобода и необходимость // Вестник РУДН. Серия: Философия. 2015. № 2. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/svoboda-i- neobhodimost (дата обращения: 29.04.2020).

4. Фуко М. Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы. М.: Ad Marginem, 1999.
5. Чумаков Ю.Н. В сторону лирического сюжета. М., 2010. 88 с.

МИФОЛОГЕМА ХРАМА В РОМАНЕ У. ГОЛДИНГА «ШПИЛЬ»

Кобыльская А.Ю., Татаринова Л.Н.
Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия

В работе мы рассматриваем мифологему храма в творчестве Уильяма Голдинга и приходим к выводу, что универсальные пространственные образы как мифологемы исполняют роль системы координат, по которой ориентируется романное действие. Мифологема Храма в романе «Шпиль» заключает в себе ряд образов-лейтмотивов, принципиальных для авторской идейной концепции: стража, зверя, ожившего камня.

Ключевые слова: *Голдинг, роман «Шпиль», мифологема храма, лейтмотив.*

Мы рассмотрим особенности художественной реализации мифологемы храма в романе Уильяма Голдинга «Шпиль». Анализируемый нами роман был написан в 1964 г., в 1968 г. был переведен на русский язык В. Хинкисом, опубликован в журнале «Иностранная литература». Критики не обошли его стороной. Многие сравнивали «Шпиль» с культовым «Повелителем Мух». Многие считали именно роман «Шпиль» кульминацией в творчестве Голдинга с точки зрения как идейного содержания, так и художественного мастерства, говорили, что реальность и миф переплетаются сильнее, чем в романе «Повелителе мух». Кто-то выдвинул предположение, что попытки Джослина совладать с камнем – это метафора другого рода: Голдинг уподобляет Джослину себя, писателя, пытающегося совладать со своим литературным материалом.

Наличие определенного ограниченного пространства, которое закрыто от влияния извне, обеспечивает идеальную площадку для экспериментов – это характерно для многих произведений Уильяма Голдинга. Например, в романах «Повелитель мух» и «Хапуга Мартин» такой площадкой является остров. В романе «Шпиль», написанном в 1964 г., Голдинг избирает в качестве места действия не просто локализированное пространство, а место, которое обладает конкретной символикой. Эта символика очень важна для понимания философского плана романа, для понимания того самого урока, который скрыт за сюжетной конвой произведения. Центральное место в романе занимает средневековый собор, а сюжетом становится история возведения над собором шпиля. Роман, можно сказать, основан на реальных событиях, прототипом послужила история возведения шпиля над Собором Пречистой Девы Марии в Солсбери. Шпиль был возведен почти сто лет спустя после строительства собора, что еще интересно – собор не имел под собой фундамента [7].

Читая роман, мы замечаем, что собор является не только местом действия, но еще становится одним из главных героев романа. Постепенно образ Собора сливается с образом главного героя, настоятелем Джослином. Он, Собор, становится зеркальным отражением душевного состояния Настоятеля и повторяет его трагическую судьбу. Постепенное опустошение – непонимание Отца Джослина его давними друзьями; внутренний хаос – мы видим, как Джослин мечется, сталкиваясь с непониманием окружающего мира; приближение к гибели – недуги, терзающие Джослина.

Необычность поэтики «одухотворения» храма состоит в том, что он представлен то как

живой организм (дерево, растение), обладающий собственной жизнью, то полностью отождествляется с конкретным человеком, живет его жизнью [6].

Храм как живой организм представлен через образы растущих растений. Например, фрагмент, где опоры храма сравниваются с деревьями: «По углам средокрестия было четыре опоры. Каждая поднималась к верху, словно густая купа деревьев, кроны которых поддерживали свод» [2, с. 44]. М. Сталамар выдвинул предположение, что если храм является органически целым, то растущий шпиль становиться частью естественного процесса жизни организма. Увидев однажды веточку с прогнившими ягодками омелы, упавшей с кучи мусора отцу Джослину на ногу, он уж не в силах ее забыть, и в его сознании невольно возникает образ шпиля, но не идеального, а испорченного, «искривленного, обросшего побегами и сучьями…» [2, с. 107].

Символика дерева очень многозначна. Например, в христианской мифологии есть четкое представление о дереве как о первичной оси, связывающей различные миры. Если смотреть с такой точки зрения, то параллель между храмом и деревом вполне объяснима, так как храм принято считать точкой пересечения земного и небесного, или храм – это место встречи человека с Богом [10]. Если углубиться в мифологему дерева, то можно еще провести параллель между значениями дерева как Центра мира и как опоры Вселенной, встречающимися у некоторых народов (например, скандинавов – древо Игдрасиль, Мировое древо). Согласно библейскому учению, посреди рая стояло два дерева – Древо Жизни и Древо познания Добра и Зла, или Древо Мудрости. Змей, соблазнивший Адама и Еву отведать плодов с этого дерева, обещал, что «…в день, в который вы вкусите их, откроются глаза ваши, и вы будете как боги, знающие добро и зло» (Быт. 3:4,5) [1, с. 355]. Мы видим, как главный герой романа Голдинга проходит трагический путь от невинности до познания истины, от слепоты к прозрению. Это все позволяет нам сравнить образ шпиля с библейским Древом познания Добра и Зла [9].

Вместе с проснувшейся мощью старинных стен оживают и горгульи – каменные чудовища, не только украшающие храм, но и охраняющие его. «А когда начинался ливень, тысяча каменных голов словно оживало…» [2, с. 56]. Интересно, что из русского варианта перевода изъята фигура горгульи, что объединяет философский пласт романа. В истории культуры горгульи (или химеры) являются символом абсолютного зла, но не всегда! Часто они выступают в роли охранников и защитников. Говорят, что горгульи, размещенные на стенах храма, охраняют его от себе подобных. В самом начале произведения мы замечаем сходство отца Джослина с ликом чудовищной горгульи (каменная голова настоятеля, изваянная немым юношей, напоминает горгулью). Джослин понимает, что мальчик не может говорить, так как способен заглянуть в суть вещей. Мальчик видит его настоящую сущность, и когда настоятель спрашивает, не мог бы мальчик изобразить его ангелом, тот покачивает головой: «– А ты не мог бы воплотить мое смирение, изваять ангела?

Мычание, покачивание головы, собачьи, преданные глаза.

– Значит, вот каким я, обращенный в камень, вознесусь на высоту двухсот футов, с четырех сторон башни, и пребуду там с раскрытым ртом, вещающим денно и нощно, вплоть до Судного дня? Поверни-ка лицо ко мне…

– Наверное, твои руки знают, сын мой. В них заключена мудрость. Потому Всевышний и сковал твой язык» [2, с. 26]. Сравнение отца-настоятеля с горгульями прослеживается на протяжении всего романа. Сходство Джослина с химерами доказывается ролью, которую он исполняет в соборе: он одновременно хочет сохранить и приумножить славу храма, но вместе с тем и разрушает его. Именно это сходство с мифическим существом символизирует темное начало в душе настоятеля.

Параллель между человеческим телом и храмом так же проводится в начале романа.

«Макет был подобен человеку, лежащему на спине. Неф – его сомкнутые ноги, трансепты по обе стороны – раскинутые руки, хор – туловище, а капелла Пресвятой Девы… – голова» [2, с. 7]. Стоит заметить, что соотношение храма и человеческого тела является традиционной символикой для церковной архитектуры [5].

Определенные части собора сравниваются с частями тела («каменистая кожа», «каменные ребра» храма). Джослин изначально воспринимает храм не как груду камней, даже не как свой дом и дом Бога, а как живое существо. Реконструкция подобна хирургическому вмешательству: «Теперь я поднял руку на самое тело храма. Как хирург я поднес нож к животу, бесчувственному от макового отвара… Воздвигся, извергся из самого сердца храма – его венец и величие…» [2, с. 12]. В данном ракурсе построение шпиля может рассматриваться с двух сторон. Во-первых, шпиль как рождение прекрасного, душевная сила, которая больше не может быть заточена только в рамки храма. Во-вторых, шпиль словно покушается на жизнь храма, нанося смертельный удар прямо в сердце.

Храм для Джослина становится большим, чем дом, кров, семья, ведь он провел в нем большую часть своей жизни. «За все эти годы, пока я шел своим путем, собор стал моей плотью» [2, с. 6] — говорит настоятель. Джослин живет жизнью храма, а храм, в свою очередь, живет жизнью настоятеля. Поэтому, когда священник «поднимает руку» на собор, тем самым он наносит смертельную рану себе самому. Не только духовная, но и телесная сторона Джослина тесно переплетается с судьбой храма. С начала строительства в храм вторгаются богохульные песни, смех, новые, доселе неизвестные Джослину мирские страсти. Что-то новое поднимается в душе настоятеля, а хаос, который творится в его сознании, полностью отражает хаос, воцарившийся внутри собора. От главы к главе, мы замечаем, как меняется отец Джослин не только внутренне, но и внешне. Внешний облик храма и его внутреннее (духовное) наполнение меняется вместе с отцом настоятелем. Величественных храм со своей устремленностью к недосягаемому божественному духу, в стенах которого ткут «великолепный узор хвалы Господу» [2, с. 7], постепенно теряет свою возвышенность и постепенно, вопреки ожиданиям настоятеля, становится обычным мирским местом. «...Сам собор, этот священный фолиант, высеченный из камня, уже не возглашал славу, а лишь бормотал скучную проповедь» [2, с. 56]. Позже отец Джослин сам сравнивает его то с сараем, то с конюшней, ему кажется, будто храм становится меньше, теряет свое величие, а шпиль – вовсе какая-то детская, несбыточная мечта: «Но теперь это было самое обыкновенное здание – столько-то футов в длину, ширину и высоту, лишенное блеска и величия. Джослин взглянул в холодное небо, но там ничего не было. Он пошел к себе и стал смотреть в узкое оконце, потому что в оконной раме стены собора иногда обретали особую четкость и значительность. как на картине. Но теперь перед ним был просто огромный сарай. И к тому же собор как будто стал ниже, хотя Джослин знал, что ему это только кажется. У канавы, под стеною, земля, поросшая жесткой травой, вспучилась от сырости, словно камень выдавливал землю, и теперь он ощущал не столько величие славы божией, сколько тяжесть громады, сложенной людскими руками. А видение шпиля стало далеким, как сон, запомнившийся с детства» [2, с. 73].

Борьба Джослина с храмом, попытки найти фундамент, построить шпиль, несмотря на то, что это может уничтожить храм, все это становится не просто фабулой, но и философской плоскостью романа. Это борьба настоятеля с самим собой, со своей природой, со своими пороками, со своими внутренними противоречиями [4].

Шпиль является одновременно символом духовного и телесного начал. С одной стороны, шпиль, означающий в готической архитектуре устремление ввысь, как мы предположили, символически может быть осмыслен как попытка Джослина дать материальную оболочку его мечте о торжестве морального над обыденным, так он пытается возвыситься

над повседневностью. Именно так понимает назначение шпиля сам отец Джослин. Стоит отметить, что желание настоятеля материализовать духовные истины, перевести сакральное в конкретный предмет, рождается под влиянием средневекового мышления героя [7]. Эту характерную черту средневекового сознания отмечает А. Гуревич. «Публика была склонна воспринимать истины христианства преимущественно в зримой, физически ощутимой форме... спиритуальное воспринималось ею через материальное» [3, с. 225].

Из всего вышеперечисленного мы можем сделать вывод, что шпиль и собор как главные символы романа постепенно приобретают притчевую многозначность, но не в традиционном понимании притчи, где четко определен нравственный урок, а скорее в ее модернистской трансформации. На первых страницах романа храм сравнивается с человеческим телом, далее он обретает черты живого организма и по ходу развития событий уподобляется образу главного героя, становясь двойником Джослина, собор является зеркалом его души, повторяет его трагическую судьбу. Амбивалентная природа храма, изначально заложенная в нем двойственность и противоречивость позволяет расширить сравнение собора с конкретным человеком до сравнения с человеческой природой в общем. На последних страницах произведения шпиль, который соединяет небо и землю, воплощает темное и светлое, материальное и божественное, рациональное и иррациональное начала бытия. Не имеющий под собой фундамента и готовый рухнуть в любой момент, собор превращается во всеобъемлющую метафору человеческой жизни, на что конкретно указывает высказывание одного из персонажей: «Вся жизнь наша — шаткое здание» [2, с. 214].

Литература

1. Библия. М.: Российское Библейское общество, 2013. 355 с.
2. Голдинг У. Шпиль. М.: АСТ, 2017. 253 с.
3. Гуревич А. Я. Культура средневековой Европы. Избранные труды. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского университета, 2006. 544 с.
4. Кузнецова А.И. Образ Храма в структуре романа У. Голдинга «Шпиль» // Филологическая наука в XXI веке. Материалы 2-й межвуз. конф. молодых ученых. К 130-летию МПГУ. М. – Ярославль, 2004. С. 250-254.
5. Маковский М.М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках: Образ мира и миры образов. М.: Гуманитарный издательский центр «Владос», 1996.345 с.
6. Митрохин Л.Н. Христианство: Словарь. М.: Республика, 1997. 559 с.
7. Общая история европейской культуры: в 6 т. / под ред. М. Гревса, В.Ф. Зелинского и др. СПб.: Брокгауз-Ефрон, 1908–1913. Т. 5. 326 с.
8. Религиозный словарь / под. ред. проф. А. Колодного: справочник. Киев, 1996. URL: http://www.relig.info/slovar/kh,
9. Рёскин Д. Семь светочей архитектуры/ СПб.: Азбука-классика, 2007.
10. Церковный словарь: в 3 т. / ред. П.А. Алексеев. М.: Книга по требованию, 2012. Т. 3. 167 с.

НРАВСТВЕННЫЕ ДИЛЕММЫ В ДУХОВНОЙ ЛИРИКЕ КАЗИМЕРЫ ИЛЛАКОВИЧ

Кондратюк А.А., Чумаков С.Н.
Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия

В статье проведен анализ творчества Казимеры Иллакович в религиозном аспекте. Были рассмотрены нравственные проблемы в стихотворениях в стихотворениях «Черный дым», «Черное и белое» и «Бог – всюду».

Ключевые слова: *нравственные дилеммы, молитвенная интонация, дихотомическое мышление, Казимера Иллакович.*

Своим творческим наследием Казимера Иллакович (Kazimiera Illakowiczowna, 1889-1983) не претендует на лидерские позиции в польской поэзии XX в. Её лирические произведения просты, безыскусственны, лишены внешних эффектов, могут показаться несколько старомодными. Однако за их кажущейся непритязательностью чуткий читатель заметит глубокое содержание, острую проблемность, неподдельную страсть, ясность повествовательного рисунка, другие художественные достоинства и признаки истинного профессионализма. Подобным поэтам, возможно, недостает масштабности, но именно они формируют глубинную базу и почву национальных литератур.

В тематическом отношении лирика Иллакович тяготеет к пейзажу, философской медитации, психологическому портрету, к обработке фольклорных (сказочных) мотивов. Особую сферу её творчества составляют стихи духовного, религиозного содержания, которые и заинтересовали нас в первую очередь.

Будучи правоверной католичкой, поэтесса далека от конфессиональной нетерпимости. Её детство и юность прошли в восточных районах Польши, в Литве и Белоруссии. Гимназию она окончила а Петербурге, в период Первой мировой войны служила сестрой милосердия в русской армии. Уважение к православию и понимание его духа очень показательны для поэзии Иллакович. Акцентируем на этом внимание для того, чтобы подчеркнуть истинно христианский, далекий от всякого сектантства характер её веры.

Основным источником религиозной инспирации для Иллакович стала Библия, и прежде всего – Новый Завет. Известно, что любимым и постоянным чтением поэта были Евангелия. В польском литературоведении высказывалось мнение о влиянии евангельской притчи на стиль и – шире – общий характер художественного высказывания нашего автора. И действительно, изложенные в Новом Завете история Христа и основы христианского вероучения, претворившиеся в повседневную для верующего практику общения с Богом, обусловили крайне важную для Иллакович МОЛИТВЕННУЮ ИНТОНАЦИЮ, которая ощутима не только в текстах религиозного содержания. Этот эффект не поддается сухой аналитике и складывается из тщательно подобранной лексики, выверенного «медитативного» ритма и размера, соответствующего бытийного содержания и ещё чего-то неуловимого, связанного с «внутренним голосом», душой молящегося. Последний прижизненный сборник поэтессы имел заголовок «Шепотом» («Szeptem»), и это название как нельзя лучше иллюстрирует излюбленную интонационную манеру автора. В качестве иллюстрации приведем стихотворение «Чёрный дым»:

Чёрный дым сердца тревожит,
мрачный дым...
Не давай ты воли, Боже,
людям злым.
Ты разбойничьи их руки
повяжи;
коль потянутся к оружью –
закажи!
Чёрный дым висит над нами
на беду.

Ты вдохни в него устами
нам – звезду.
Даже если и навеки
чёрный дым,
за Звезду Твою – Надежду –
мы простим... (перевод С. Чумакова)

Нетрудно заметить, что в этом истинно христианском, озаренном Вифлеемской звездой тексте речь идёт об извечном борении Добра и Зла. Для Казимеры Иллакович характерно ДИХОТОМИЧЕСКОЕ МЫШЛЕНИЕ, основанное на столкновении контрастных нравственных категорий. Жизнь для неё не покой и благодать, но непрестанная борьба противоположных сил и начал. Да и вера в Бога – отнюдь не статичное благостное состояние. Это напряженный духовный процесс, требующий от человека постоянной самоидентификации и часто ставящий личность перед необходимостью решительного выбора. Соответственно и Богу – как создателю всего сущего – могут быть адресованы непростые вопросы, связанные с несовершенством бытия. В таких случаях перед нами отнюдь не проявление кризиса религиозного сознания и – тем паче – не богоборчество, но искреннее стремление глубже постичь себя и божественный промысел.

Условный «вызов» Бога на дискуссию, обращения к Нему в стремлении понять и разрешить сложные дилеммы бытия , – частая форма духовной лирики Иллакович. Приведем в качестве примера стихотворение «Чёрное и белое» (заголовок отражает нравственный максимализм автора):

Господь, любовь ты сотворил и похоть допустил,
взрастил ты друга, и врага не позабыл создать,
и мне ли – праху сей земли – дорогу отыскать,
и мне ль дела Твои понять, чтоб Ты меня простил?
Да будет послан херувим, что скажет: «Так и так!
Сие – добро, а это – зло, и между ними – меч!»,
и чтоб никто границей той не вздумал пренебречь,
и чтоб никто не посягал на пограничный знак;
чтоб Господа от сатаны мы отличали вновь,
иуд – от верных, свет – от тьмы, от похоти – любовь (перевод С. Чумакова)

Автор стихотворения, несомненно, понимает, что в реальном мире радикальная дихотомия добра и зла невозможна. Божий посланник, способный произвести такую операцию, – условная поэтическая фигура. Речь идёт о некой абсолютной нравственной цели. И лишь сами люди могут попытаться её достигнуть.

Тема ответственности человека выходит на первый план в финале программного стихотворения «Бог – всюду».

Уйти от этого: Бог во всем и всюду,
Он и в том, что к добру, но и в том, что к худу.
Он и там, где молитв ладан пахнет сладко,
Но и там, где виселица, где палач и плаха [1, с. 147].

В начале и в большей части этого лирико-философского размышления звучат и даже как бы нагнетаются сомнения в благости Творения (Бог во всем, а стало быть, и во зле). Но постепенно критический акцент перемещается на людей, произведение трансформируется в своеобразную теодицею и завершается пожеланием человечеству «не мучить Бога» своими грехами и преступлениями.

Разумеется, пересказ ни в коей мере не передаёт АТМОСФЕРУ произведения, а это в религиозной лирике Казимеры Иллакович главное. Острые коллизии нравственного характера автор облекает в яркую художественную форму, насыщает дискурс предельной искренностью и неподдельный страстностью, находит проникновенные молитвенно-исповедальные интонации, что в совокупности воздействует на читателя несравненно сильнее, чем любые моралистические проповеди.

Негромкое творчество Иллы (так Казимеру Иллакович звали в Польше) не должно оказаться забытым .

Литература

1. Наталья Астафьева. Польские поэтессы: Антология. СПб.: Алетейя, 2002.

ПОВЕСТЬ СИМОНЫ ДЕ БОВУАР «СЛОМЛЕННАЯ» И РОМАН ФРАНСУАЗЫ САГАН «В ТУМАННОМ ЗЕРКАЛЕ»: СОПОСТАВИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ЖЕНСКИХ ОБРАЗОВ

Маилян Н.А.
Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия

В статье сопоставляются повесть С. де Бовуар «Сломленная» и роман Ф. Саган «В туманном зеркале» Ф. Саган с целью выявления общих приемов в создании женских образов.

Ключевые слова: *Симона де Бовуар, Франсуаза Саган, гендерные проблемы, женский роман, французская литература 20 века, сравнительно-сопоставительное литературоведение.*

Симона де Бовуар (1908-1986) и Франсуаза Саган (1935-2004) нередко исследуются с точки зрения феминисткой литературной критики, так как имеют непосредственное отношение к традициям женского романа [2, с. 8]; проблема семьи и любви почти всегда выходит на передний план в их творчестве. Есть много общего у писательниц и в мировоззренческом плане [4, с. 23]: обе увлекались философией экзистенциализма.

Широкую известность Симоне де Бовуар принесла работа «Второй пол», которая вышла в 1949 г. и тут же вызывала к себе самый неоднозначный интерес: одни прозвали книгу «библией феминизма», а другие яростно критиковали. Надо отметить, что проблемы, затронутые Бовуар во «Втором поле», реализуются также и в ее художественных произведениях: «Она делает их слабыми, зависимыми по отношению к мужчинам, истеричными» [3, с. 244].

Франсуаза Саган обрела славу, опубликовав в 1954 г. свой первый роман «Здравствуй, грусть». История молодой девушки Сессиль, которая невольно становится причиной самоубийства подруги своего отца, неожиданно покоряет французскую публику, которая еще и была поражена возрастом писательницы – в тот момент Саган было всего девятнадцать лет [7, с. 5].

Материалом для сопоставления являются следующие тексты: повесть С. де Бовур «Словленная» и роман Ф. Саган «В туманном зеркале». Цель настоящего исследования – выявить общие приемы в создании женских образов.

«Сломленная» – это экзистенциальная повесть, а точнее исповедь женщины самоотверженной и абсолютно покорной, но неожиданно оставшейся в истерическом одиночестве с беспросветным взглядом на будущее. Моника и Морис больше двадцати лет счастливо прожили в браке, воспитав двух дочерей, которые обрели свое утешение: одна в

любви, другая в профессии. И теперь, когда Моника, почувствовала себя состоявшейся матерью, она, наконец, решила пожить собственной жизнью. Но планам Моники не суждено было сбыться, и вскоре выясняется, что Морис, любимый муж, предпочел ей другую. Так начинается мучительная борьба Моники с Морисом, любовницей Мориса и с собой.

«В туманном зеркале» Франсуазы Саган проблема неверности также выходит на первый план. Сибилла и Франсуа были «*примерной парой*», отлично ладили друг с другом на протяжении вот уже десяти лет, и все было бы хорошо, если бы не одна роковая встреча. Ее звали Муной, и она своей старомодностью и какой-то детской непосредственностью вскружила голову впечатлительному Франсуа. Долгое время Сибилла ничего не знала об измене, и только в финале она поняла истинную натуру своего возлюбленного. Таким образом, уже становится ясно, что данные произведения связаны проблемой неверности.

Призвание – следующая ключевая проблема. Сибилла особенно ярко проявляет себя в своих статьях: она пишет о женщинах, которым вполне под силу «интересно и самостоятельно работать». Работа для Сибиллы – это место для самореализации и, более того, финансово она успешнее, чем Франсуа; это не могло не уязвить его. Кроме всего прочего, он замечает собственную инфантильность, которая словно бы мешает ему добиться большего: «*Интересно, почему самые серьезные намерения облекаются у него в дурацкие картинки*» *[6, с. 56].* Диссонанс в их отношениях носит скрытый характер: Сибилла на многое закрывает глаза, а Франсуа не предпринимает попытки стать лучше.

В «Сломленной» Морис в этом отношении, впрочем, проявлял большую зрелость, но гораздо меньшую терпимость. Все время он твердил Монике, что она совершенно не интересуется его работой, а, когда он находил возможность пристроить ее к какому-либо делу, она поспешно отказывалась, потому что не могла представить себя вне роли матери и жены: «*У меня нет никакого желания закабалиться работой… я не могла бы вынести, если бы не была в распоряжении тех, кому я нужна*» *[1, с. 13].* Так, Моника видит свое истинное призвание в семье, то есть «дом становится для нее центром мира, единственной реальностью» [5, с. 173], а Сибилла отдает должное профессиональным качествам.

Не менее важно обратить внимание на идею покорности в обоих произведениях. В случае с Моникой проблема покорности обретает ярко-трагическую окраску, и границы между собственной личностью и Морисом мгновенно размываются, когда она пишет в своем дневнике: «*Мои желания, стремления, интересы никогда не существовали раздельно от него… я марионетка*», и этим она словно хочет сказать себе, что, отказываясь от себя, она еще больше любит и боготворит его, что она сама – ничто без него, и таким образом ее покорность достигает абсолюта.

Совершенно иное значение приобретает идея покорности у Франсуазы Саган. Морис словно бы устал от сильного характера Сибиллы, он предается какой-то неожиданной ностальгии по женщинам, которые «*следовали за мужчиной в любом предложенном им ритме*». Муна для него воплощение покорности. Она нравится ему именно потому, что для подобных ей женщин «*главным в жизни были мужчины, мужчинам они себя и посвящали, теперь таких женщин больше нет…*». Так, становится ясно, что Франсуа ищет покорность, в то время как Морис отказывается от покорности.

Помимо круга общих проблем, также важно показать некоторое сходство между женскими образами. В «Сломленной» Моника уже в самом начале пишет: «*Что-то трагическое было во взлете. Самолет оторвался от земли с жестокостью "прощай"*. Она смутно вспоминает прощание в аэропорту с Морисом. Настрой у нее был тревожно-оптимистический: с одной стороны, «куча планов», время, чтобы «*пожить для себя*», а с другой стороны, смутная тревога. То же настроение чувствуется и «В туманном зеркале» Франсуазы Саган. Сибилла с неохотой отправляется на встречу в театр и, хотя Франсуа рядом, но

уверенности это ей не добавляет. В театре она чувствует себя как *«в стане врагов»*. И какое-то безосновательное предощущение не дает Сибилле покоя: «Так чего же она боится? И почему ей все чудится ловушка?». Да и какие-то перемены чувствуются поведении Франсуа: *«Почему не распахнул еще дверцу такси, сияя торжествующей улыбкой…»*. Итак, уже в завязке двух историй ощущаются фатальные настроения – героинь связывает предчувствие неизбежного конца любви.

Одно обстоятельство достаточно четко демонстрирует прямую связь между Сибиллой и Моникой. Обе прибегают к легкой интрижке, но лишь для того, чтобы проверить возможности своей привлекательности, удостовериться в своей способности нравиться противоположному полу. Так, Сибилла совершенно случайно открывает в неудачливом друге Поле, который когда-то был многообещающим поэтом, что-то новое: *«Но теперь она видела мужские руки, мужчины-писателя. В первый раз посторонний взволновал ее»*. Интересно отметить, что и сам Франсуа некогда мечтал стать писателем, но Сибилла как будто и не поддерживала его устремления.

Моника и не думала изменять уже изменившему ей Морису, но хотела лишь понять действия своих женских чар, и интрижка с Килланом, который восхищался ею, была как никогда кстати: *«Он делал мне эти маленькие, чуточку глупые комплименты, которых я уже больше никогда не услышу, по поводу моих рук, улыбки, голоса»*.

Образ эмансипированный женщины обыгрывается писательницами по-разному. Для Франсуазы Саган важным становится подчеркнуть в своей героине интеллектуальность, решительность, но с проблесками мягкости и уступчивости, хотя Сибилла и *«стремилась к некоему максимуму, но не понимала этого и перед другими не гордилась»*. Другое дело – Ноэли, *«маленькая холодная карьеристка в роли влюбленной»*, но все же следует судить о ней острожно, потому что она воспринимается сознанием Моники. Образ Ноэли обрисовывается нечетко и больше походит на женщину-фантом, с которой Моника ведет личную борьбу. И неслучайно в рассуждениях Моники проскальзывает мысль, что «еще немного, и я поверила бы, что Ноэли не существует».

Интересное сходство наблюдается и между Морисом и Франсуа, которых объединяет какая-то нерешительность: Франсуа, продолжая видеться с Муной, и все-таки сохраняет какую-то нежность к Сибилле: *«Я всегда дорожил тобой. И дорожу»*. *А иногда он и вовсе доходит до более красноречивого объяснения: «Ты же знаешь, я люблю тебя… Я никогда не любил никого, кроме тебя»*. И Муна, быть может, стала тем роковым увлечением, которое и образовало трещину в их отношениях. В случае с Моникой и Морисом проблема нерешительности приобретает особый трагизм. Морис не то чтобы разрывает связи с женой, но и просит ее принять участие, понять его: *«Не воспринимай это так… но пойми я должен думать и о Ноэли»*. Но Моника продолжает любить Мориса, даже зная о его измене, в то время как Сибилла смело сжигает за собой все мосты: *«Франсуа винил ее только в неверности, она считала его воплощением подлости и низости»*.

Стоит отметить, что драматизм в обоих произведениях накаляется по-разному. В «Сломленной» вспышка происходит практически сразу, когда, чтобы *«заговорить тревогу»*, Моника начинает вести дневник и, замечая перемены в поведении Мориса, довольно быстро понимает, что он изменил ей. С сокрушением Моника объявляет: *«Я не умру, самое печальное в этом»*. На протяжении всей повести она отказывается понимать, что случилось, и любые «проблески надежды» совершенно изводят ее, причиняют боль. Сюжет движется по нисходящей линии – от вспышки к абсолютному застыванию, но финал все же оставляет загадочную надежду на более светлое будущее*: «…дверь в будущее откроется. Медленно Неутолимо. Я стою на пороге»*. Несколько иначе строится роман Франсуазы Саган: одно событие за другим медленно предвосхищает вспышку, истерию, то есть усиление событий

происходит постепенно от намека к намеку, от детали к детали, пока уже ближе к концу не становится ясно, что жизнь больше никогда не будет прежней: *«Сибилла чувствовал, что жизнь ее зашла в тупик, что сама она мгновенно и навсегда состарилась и сделалась очень жалкой…»*. Так сюжет движется по восходящей линии.

В «Сломленной» конфликт разворачивается в сознании Моники, которая олицетворяет собой женщину традиционного типа, покорную женщину, которую Морис променял на независимую интеллектуалку, в то время как «В туманном зеркале» Саган происходит обратное движение в конфликте: Франсуа отдает дань Муне, поскольку она, на его взгляд, способна покоряться, что не свойственно такому эмансипированному типу женщин, как Сибилла.

Завершая анализ текстов, мы приходим к следующим выводам: Симона де Бовуар в «Сломленной» создала тип традиционный женщины, а Саган – эмансипированной; наиболее ярко женские образы воплощаются через призму поступков; гендерная проблематика выходит на передний план; в обоих произведениях исследуется природа женской покорности, а также проблема неверности и призвания.

Литература

1. Бовуар С. де. Сломленная / пер. Б. Арзуманян. М., 1967.
2. Гнутова И.И. Творчество Франсуазы Саган: автореф. дис. ... канд. филол. наук. СПб.: Санкт-Петербург. ун-т., 1998. 17 с.
3. Куимова В.М. Личность и творчество Симоны де Бовуар (видимое и сущее) // Ярославский педагогический вестник. 2017. № 3. С. 240–245.
4. Лами Ж.К. Франсуаза Саган. М.: Молодая гвардия, 2005.
5. Сартр Ж.-П., Бовуар С. де. Аллюзия любви. М.: Алгоритм, 2008.
6. Саган. Ф. В туманном зеркале / пер. М. Ю. Кожевниковой. М., 1996.
7. Саган. Ф. Страницы моей жизни. М.: «Эксмо», 2007.

КОНЦЕПЦИЯ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ В РАБОТАХ НОВАЛИСА «ХРИСТИАНСТВО ИЛИ ЕВРОПА» И ПРЕДИСЛОВИИ В. ГЮГО К ДРАМЕ «КРОМВЕЛЬ»

Советкина Л.В., Татаринова Л.Н.
Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия

В статье рассматриваются образ Средневековья в работах Новалиса «Христианство или Европа» и предисловии В. Гюго к драме «Кромвель», ключевые положения работ, а также разница религиозного и эстетического подходов авторов к концепции Средневековья.

Ключевые слова: *романтизм, Средневековье, Новалис, Гюго, христианство, гротеск, Германия, Франция, эстетизация.*

Гении романтической мысли, новаторы, реформаторы, Гюго и Новалис внесли огромный вклад в философию романтизма, их представления о направлении литературы и искусства во многом были схожи, но и отличия были заметны – периоды творчества, своеобразие воззрений, географическая составляющая. И у каждого из них было своё отношение к концепции Средневековья, к которой они не раз обращались в своих работах.

В статье мы рассмотрим отображение концепций Средневековья в теоретических работах Новалиса «Христианство или Европа» и предисловии В. Гюго к драме «Кромвель».

Творчество Фридриха фон Гарденберга, или Новалиса, связывают с появлением немецкого романтизма, образовавшегося из компании друзей –писателей, философов и теоретиков нового направления. Новалис стал лидером этого литературного объединения, и его идеи и образы принимались как канон [1, с. 144].

В 1799 г. Новалис написал трактат «Христианство или Европа» и зачитал его в первый раз в доме Ф. Шлегеля (перевод наш – С.Л.) [7, с. 45]. Удивившее друзей-философов и ставшее важным поворотом немецкой мысли эссе не имело названия. Лишь в 1826 г. текст получает заглавие «Христианство или Европа».

Автор довольно точно обозначает проблему рубежа веков. Новалис, используя свой трактат, бросает вызов европейскому культурному единству католического Средневековья и говорит о будущем воссоединении Европы – тоже христианском, но уже не буквально возвращающемся к Средневековью. Его работа наполнена светлой грустью и ностальгией по прошлым векам, чем выделяется Романтизм. Первые строки моментально передают настроение всей работы: «Были прекрасные, блистательные времена, когда Европа была единой христианской страной, когда единое христианство обитало в этой части света, придавая ей стройную человечность; единый великий общий интерес объединял отдаленнейшие провинции этого пространного духовного царства» [5, с. 156].

Наследие немецкого Средневековья было дорого для народа по нескольким причинам. Для одних была важна самобытность – отличие от романской или славянской традиции периода. Другим был важен христианский, средневековый и общеевропейский подход, он отличался традиционализмом, консерватизмом и национализмом.

В статье «Христианство или Европа» Новалис анализирует причины распада, определяя главным источником распада дух протестантизма. «Мятежники» назвались протестантами, но «они упустили из виду неизбежный результат своих действий, расторгли нерасторжимое, разделили нераздельную Церковь, дерзко отпали от всеобщего христианского единения» – таким образом они стали проводниками революционных идей эпохи Просвещения. Он также делает акцент на противостоянии «ученого и духовного сословия», говорит, что они «должны вести истребительные войны, если они отделены друг от друга» [6, с. 155].

Для Новалиса характерна ностальгия по христианскому Братству, следующему общим христианским ценностям и обрядности. Повествуя о прежних добрых нравах, он справедливо отмечает: «С радостью собирались верующие в храме и выходили из него, полного тайны, украшенного ободряющими картинами, услажденного благовониями, оживленного духовной возвышенной музыкой» [6, с. 152]. Именно ностальгию по потерянному времени он передаёт через образ Средневековья.

Работа Новалиса была не принята не только литературным обществом, но даже и его друзьями. Романтик пытался заставить задуматься своих современников о проблеме «потери идеала» и «возвращении к идеалу». Но его не услышали.

«Христианство или Европа» несколько опередила свое время в Германии, хотя в целом отвечала потребностям эпохи и прозвучала в нужный момент, подтолкнув тенденции к переосмыслению судеб Европы [2, с. 78].

Как и Новалис, Виктор Гюго гениально работал в разных направлениях – и с прозой, с поэзией, драматургией, публицистикой. Гюго прожил долгую жизнь и был свидетелем множества крупных политических событий, откликаясь на них как писатель, и как общественный деятель. Его предисловия к собственным сочинениям и статьи на литературные темы формировали эстетику французского романтизма [3, с. 230].

В 1827 г. Гюго пишет «Кромвеля», пробуя себя драматургическом направлении. Особенность пьесы в её предисловии, которое заслужило зваться манифестом романтизма. В нём Гюго обращается к некоторым историко-эстетическим проблемам, относящимся к теории

драмы и к искусству вообще.

Романтик предлагает свою периодизацию развития искусства, выделяя три эпохи, воплощающих юность, зрелость и старость человечества.

Первая эпоха − первобытная. Человек слагает гимны и оды в честь природы как создания Бога, что достаточно наивно. Вторая эпоха − античная. Она характеризуется эпической поэзией, гений которой − Гомер. Третья эпоха − романтическая. Основная черта: христианство, которое открыто говорит о вечной борьбе Добра и Зла в человеке [3, с. 231]. Ведущим жанром он определяет драматическую поэзию с ее острыми конфликтами и страстями, упоминает Шекспира.

В. Гюго отвергает разделение на комедию и трагедию. Оно противоречит самому многообразию жизни, в которой совмещаются смешное, страшное, горестное и комическое [3, с. 231]. Это доказал Шекспир, который «устраивает встречи аптекаря с Ромео, трех ведьм с Макбетом, могильщиков с Гамлетом». «Шекспир − это драма, а драма, сплавляющая в одном дыхании гротескное и возвышенное, ужасное и шутливое, трагедию и комедию, – такая драма является созданием, типичным... для современной литературы», − читаем мы в «Предисловии» [3, с. 231].

Важно выделить теорию гротеска, на которую делал акцент Гюго. Он видел в ней живую особенность новой поэзии. «Гротеск − это красота, оттененная уродством», − писал он. Гротесковая ретушь, бесконечное противопоставление добра и зла, контрасты, антитезы.

Образ Средневековья у Гюго в предисловии к «Кромвелю» неоднозначен. Обратимся к примерам: «Так перед взором нашим возникают одновременно, как бы протягивая друг другу руки, с одной стороны − гений меланхолии и размышления, с другой − демон исследования и споров <…> Не следует относиться с пренебрежением к этой эпохе, заключавшей в себе в зародыше все, что впоследствии принесло плоды, к этому времени, когда самые незначительные писатели − если позволят нам грубое, но точное сравнение − явились удобрением для будущей жатвы. Средневековье выросло из поздней империи» [4, т. 14, с. 83].

«В мировоззрении новых народов гротеск, напротив, играет огромную роль. Он встречается повсюду; с одной стороны, он создает уродливое и ужасное, с другой − комическое и шутовское. Вокруг религии он порождает тысячу своеобразных суеверий, вокруг поэзии − тысячу живописных образов. Это он разбрасывает полными пригоршнями − в воздухе, в воде, на земле, в огне − мириады промежуточных существ, которые так живучи в средневековых народных преданиях; это он во мраке ночи кружит страшный хоровод шабаша. <…> Переходя от идеального мира к миру действительности, он создаст неиссякаемые пародии на человечество» [4, с. 113].

В. Гюго относит Средневековье к третьей эпохе – романтической, где проходит главное сражение между Добром и Злом в человеке. Только в романтической эпохе есть место гротеску, только здесь человек может показать свою истинную сущность. Это момент испытания – испытание веры, испытания добродетелей. По Гюго, средние века – очень важный период для человека. Справиться со страстями и соблазнами помогает вера, помогает христианство.

Как мы заметили раннее, Новалис передает ностальгию по прошлому через образ Средневековья. В своей памяти он возвращается к христианскому Братству – христианским ценностям и обрядности. Поэт может лишь предполагать, как оно было на самом деле, но чувствует невероятную тоску по тому периоду.

В предисловии к «Кромвелю» Гюго относит эпоху Средневековья к третьей эпохе своей периодизации – романтической, чья основная черта – христианство, которое открыто говорит о вечной борьбе сил Добра и Зла в человеке.

Но если Новалис романтизирует Средневековье от начала до конца, то Гюго говорит о

таком понятии, как гротеск. Именно он, переходя от идеального мира к миру действительности, создает неиссякаемые пародии на человечество. Гротеск – момент выбора жителей «тёмных веков».

Так, мы приходим к выводу, что Новалис использует религиозный подход: он отмечает духовный кризис своего века и тоскует об утрате целостности. У Гюго подход эстетический: христианство дало искусству психологизм, что воплощается через борьбу Добра и Зла в душе человека, и гротеск – как сочетание трагического и смешного.

Литература

1. Берковский Н. Я. Новалис // Романтизм в Германии. Л., 1973.
2. Габитова Р. М. Философия немецкого романтизма. М., 1978.
3. Гиленсон Б.А. История зарубежной литературы эпохи Романтизма (первая треть XIX века). Учебник и практикум. М.: 2016.
4. Гюго В. Собрание сочинений. Т. 14. М., 1953.
5. Новалис. Гимны к ночи. М.: Энигма, 1996. С. 156-188.
6. Новалис. Христианство или Европа // Arbor Mundi. 1994.
8. Koch H. Der philosophische Stil des Novalis. Münster, 1972.

ПОЭТИКА ЧУДА В ПОВЕСТИ ЧАРЛЬЗА ДИККЕНСА «КОЛОКОЛА» И ДРАМЕ ПОЛЯ КЛОДЕЛЯ «ИЗВЕЩЕНИЕ МАРИИ»

Татаринова Л.Н., Захарова А.Н.
Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия

В данной статье ставится задача сопоставления западноевропейских авторов Чарльза Диккенса и Поля Клоделя в аспекте их связи со средневековой культурой. Сопоставление осуществляется на основе образа колоколов, который принимает и у того и у другого писателя характер романтического мистического символа. У Чарльза Диккенса, и Поля Клоделя мы также видим общий лейтмотив их произведений – мотив воскрешения.

Ключевые слова: *романтизм, символизм, средневековая мистика, символ колоколов, мотив воскресения и воскрешения.*

Задачей нашего исследования является изучение роли средневековой мистики в реалистических и романтических произведениях XIX в. Для этого выбраны два известных произведения на тему Рождества: повесть «Колокола» (1844) английского писателя Чарльза Диккенса и пьеса «Извещение Марии» (1910) французского драматурга Поля Клоделя. Научная новизна исследования заключается в сопоставлении этих двух авторов, хорошо изученных по отдельности. Особая роль будет уделяться символическому языку произведений.

Данная статья поможет более глубоко изучить проблему своеобразия западноевропейской литературы XIX и XX вв., а именно присутствие в ней реалистических и романтических тенденций.

В литературоведении большое место уделяется социальным аспектам романов Чарльза Диккенса. Между тем творчество писателя многогранно и неоднозначно. В нем сочетается обращение к социальным проблемам и фантастическое изображение событий и персонажей. Писатель мастерски сочетает историю и вымысел.

До настоящего времени не решен вопрос: кто Диккенс – романтик или реалист по основам своего мировосприятия и главным принципам изображения действительности? Е.Ю. Гениева отмечала: «Это романтик-мечтатель, жаждавший Правды, создавший в своих романах гигантские гротески не только сил зла, но и добра. Но он же трезвый, суровый реалист, писатель-демократ, отразивший глубокие социальные, политические и экономические сдвиги, которые переживала Англия в период 1830 – 1870 гг.» [1, с. 121]. Г.К. Честертон утверждал, что «Диккенс любил писать как романтик и хотел писать как реалист» [4, с. 56].

Взгляды и мировоззрение Ч. Диккенса во многом близки романтикам. Он обращается к поэтике чуда, которая связана со сферой сверхъестественного, иррационального и раскрывается индивидуальным использованием символов. В обоих рассматриваемых произведениях одним из главных символов является колокол.

В повести Чарльза Диккенса находящиеся в колокольне старой церкви темные, безымянные колокола сделаны будто из камня и металла. Мощные, огромные, старые, почти неподвижные и внушающие благоговейный страх, они располагаются на высокой башне-звоннице, их расположение не случайно: вне досягаемости для человека заставляют его стремиться в высь, поднимать взгляд к небу. В связи с этим появляется образ крутой высокой лестницы: в ночь перед Рождеством таинственная сила влечет главного героя вверх по ней к колоколам.

Изначально главный герой не видит, как выглядят колокола, он лишь пытается их разглядеть на вершине башни в стрельчатых окнах. Формируются смутные и таинственные представления о колоколах, догадки о призраках, живущих на колокольне.

Образ колоколов сформирован под влиянием их звона, голосов. У них громкие, чистые и звонкие голоса. Звучные мощные напевы колоколов не подвластны стихии, они имели особую проницающую способность доноситься до тех, кто нуждался в них. Главный герой любил колокольный звон, он его утешал, он вторил его внутреннему голосу, был другом и собеседником. Тоби Вэк наделял колокола загадочным и суровым нравом.

Колокола влекли и звали Тоби Вэка. Взобравшись темной страшной ночью на колокольню, он увидел огромные бородатые фигуры колоколов, автор описывает их так: «Таинственные, грозные фигуры! Они ни на чем не стояли, но повисли в ночном воздухе, и головы их, скрытые капюшонами, тонули во мраке под крышей. Они были недвижимые, смутные; смутные и темные, хотя он видел их при странном свете, исходившем от них же – другого света не было, – и все прижимали скрытый в черных складках покрывала палец к незримым губам» [2, с. 154 – 155]. Ч. Диккенс применяет здесь прием олицетворения, характерный для фольклора и поэзии.

У колоколов был проницающий, словно громкий звон, взгляд. (Тоби тоже обретает такой взгляд: он может видеть сквозь стены, может видеть прошлое и будущее).

Колокольный звон рождал множество разнообразных крохотных эльфов – химер колоколов, которые сыпались гурьбой из колоколов и весело резвились, посылая спящим людям добрые или нет сны, замедляли, останавливали ход стрелки часов. Призраки колокольного звона рождались и жили, пока звук не затихнет, а потом таяли и исчезали вместе с ним.

В драме-мистерии «Извещение Марии» Поля Клоделя колокольный звон сопровождает развитие действия. Первый раз он звучит на рассвете, когда Виолена, главная героиня драмы, прощается с Пьером Краоном, здесь звон как бы предупреждает о роковых последствиях этой сцены. Голос колокола распространяется на много верст в пространстве. Колокола имеют имена (Жанна, Бод, Бодон и др.) и голоса, которые символизируют внутренний голос героев. Как и у Ч. Диккенса, у П. Клоделя колокола принимают антропоморфный образ.

Образ колокола связан с круговым вращением: «Сколько колоколен, чья тень, ходя по

кругу, указывает время всему городу!» [3, с. 23].

Колокол созывает людей. Возвещает и прославляет Рождество Христово. В полночь звон колоколов доносится из трех сёл. Колокола Монсанвьержа звонят, когда в руках Виолены оживает младенец. Биение сердца олицетворяет жизнь и звон колокола.

Большую роль играет мотив воскрешения в этих двух произведениях, хотя смысл его разный: в одном случае точнее будет называть мотив воскресения («Колокола»), а в другом – мотив воскрешения («Извещение Марии»). В повести Диккенса он символически связан с круговым вращением года. Старый год совершил круг и умер, Новый год родился: «Новому году, как младенцу, имеющему унаследовать весь мир, готовили радостную встречу с приветствиями и подарками» [2, с. 131]. Это воскресение связано с законами природы, оно напоминает мифологическую циклическую модель круговорота. Самому Тоби Вэку снится страшный сон-видение, в котором он видит себя мертвым и наблюдает тяжелое будущее своей дочери, но потом он чудесным образом пробуждается (воскресает). Во сне дух будущего и грядущего предстает перед ним в образе маленькой девочки Лилиэн. Здесь мы видим мотив чуда.

В драме Поля Клоделя «Извещение Марии» воскрешение ребенка – основной мотив, связанный с кульминацией пьесы. Главная героиня, Виолена, совершает чудо: оживляет маленькую дочь своей сестры, что приводит героиню к святости, и всё это происходит на фоне торжественной рождественской службы. П. Клодель включает божественную литургию в текст пьесы.

Итак, мы видим, что П. Клодель и Ч. Диккенс обращаются к одним мистическим символам в произведениях на тему Рождества. Каждый по-своему раскрывает символы. Мистическая символика используется для создания сверхъестественного плана произведений. У Ч. Диккенса – в духе романтических традиций и народных представлений. У П. Клоделя развивается символистская по своим истокам концепция двоемирия, и его пьеса получает явную христианскую окраску.

Таким образом, мы пришли к выводу, что в западноевропейской литературе XIX – начала XX вв. сохраняется связь со средневековой культурой.

Литература

1. Гениева Е.Ю. Диккенс // История всемирной литературы: В 8 т. М.: Наука, 1983 – 1994. Т. 6. 1989. С. 120 –130. URL: http://feb-web.ru/feb/ivl/vl6/vl6-1202.htm (дата обращения: 7.05.2019).
2. Диккенс Ч. Рождественские повести. М.: Эксмо, 2018. 512 с.
3. Клодель П. Извещение Марии. М.: Христианская Россия, 1999. 238с.
4. Честертон Г.К. Чарльз. М.: Радуга, 1982. 204 с. URL: https://royallib.com/book/ g_k_chestert-on/charlz_dikkens.html (дата обращения: 7.05. 2019).

ФЕМИНОЦЕНТРИЗМ В РОМАНАХ МЮРИЭЛ СПАРК

Титоренко О.И., Ткаченко В.В.
Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия

Статья посвящена рассмотрению женских образов в романах Мюриэл Спарк «Мисс Джин Броди в расцвете лет» и «Аббатиса Круская» в контексте феминистской критики. Главные героини исследуемых романов представлены Мюриэл Спарк в роли властных Творцов романного мира

и противопоставлены патриархальным канонам репрезентации женщины. На основании проведённого исследования авторы статьи делают вывод о том, что традиционный маскулинный теоцентризм трансформируется в романах писательницы в феминоцентризм.

Ключевые слова: *феминоцентризм, женские образы, теоцентризм, феминизм*

Мюриэл Спарк (1918–2006) – современный классик британской литературы. Однако в России её произведения мало известны широкой публике и, как следствие, недостаточно изучены в отечественном литературоведении. Особый интерес в произведениях писательницы представляют женские образы.

В нашей работе мы обратимся к романам «Мисс Джин Броди в расцвете лет» (1961) и «Аббатиса Круская» (1974) и рассмотрим их в контексте феминистской критики.

Получившая распространение в 60-70-х гг. 20 в. феминистская критика утверждает уникальность женского литературного сознания и женской культуры вообще. Следовательно, невозможно говорить о феминистской критике без отсылки к феминизму как к идее и к социальному явлению.

Согласно традиционным гендерным ролям, мужчинам свойственны такие качества, как сила, рациональность, а женщинам – эмоциональность, слабость и склонность к подчинению. Лойс Тайсон, рассматривая феминистскую критику на примере сказок, выделяет так называемых «хороших девочек» и «плохих девочек» [5, с. 89]. Первые, безусловно, вписываются в патриархальное понимание женщины, как бы существующей ради мужчины. Вторые – напротив, всячески отрицают свой «подчиняющийся» статус. Именно последние становятся объектом рассмотрения феминистской критики, где этот образ трансформируется из отрицательного в положительный.

Однако с распространением феминизма данные оппозиции стираются. Феминизм в целом разграничивает понятия пол и гендер, определяя второе не как биологически врождённый признак, а как явление, сформированное под влиянием определённых социокультурных условий.

Обратимся к роману «Мисс Джин Броди в расцвете лет», в котором повествуется об учительнице младших классов Мисс Броди. Главная героиня умна, привлекательна, но самое примечательное в ней – её самобытные и независимые методы преподавания. Так, вместо обычных предметов она учит девочек *«Истине, Добру и Красоте»*, а также беседует с ними об искусстве, путешествиях и о её собственном жизненном опыте.

Джин Броди противопоставлена патриархальным канонам по многим параметрам. Например, она видит своё предназначение не в браке и служении семье, а в профессии: *«Вы, девочки, – мое призвание. Если бы завтра лорд-герольд Шотландии сделал мне предложение, я бы ему отказала. Я отдала вам себя в расцвете лет»* [3]. Кроме того, М. Спарк прямо называет свою героиню феминисткой, объясняя это тем, что в послевоенные 30-е (на которые приходится повествование) многие женщины заполняли свою жизнь *«поисками и открытием для себя новых идей, энергичной деятельностью в сфере искусства и социального обеспечения, просвещения и религии»* [3].

Симона де Бовуар, одна из родоначальниц феминизма, в книге «Второй пол» утверждала, что женщины, принимающие предписанное им подчинённое положение, избегают свободы из страха ответственности и, таким образом, просто не хотят рисковать [1]. Но главная героиня романа идет по другому пути, поэтому, исходя из такой формулировки, можно сказать, что Спарк наделяет свою героиню смелостью – чертой, нетипичной для женщины. Мы видим, что Броди, очевидно, относится к числу «плохих девочек», но тем не менее становится главной героиней произведения.

Помимо этого, Мисс Броди превозносит женщин вообще. Например, своим ученицам она говорит: «*Вы все – будущие героини. Британия должна стать страной, достойной того, чтобы в ней жили героини...*» [3]. Не герои, а героини. Данная формулировка звучит странно и даже вызывающе для патриархального сознания. Такое подчёркнутое внимание к роли женщины в истории подтверждается еще тем, что в ходе своих бесед с девочками Мисс Броди ссылается на великих женщин, таких как Анна Павлова, Елена Троянская, Сибил Торндайк – актриса, знаменитая своей ролью Жанны Д'Арк, очень маскулинного образа. Также она упоминает Флоренс Найтингейл, Клеопатру и волшебницу Шалот из баллады Теннисона. Упоминает в связи с тем, что все эти женщины принесли себя в жертву ради чего-то высшего. Такого принципа жизни Мисс Броди придерживается сама и поощряет его в ученицах.

Не только главная героиня воспринимает себя как уникальную личность, не подчиняющуюся общественному мнению, но и сам автор наделяет её «господствующими» признаками. Мисс Джин Броди являет собой собирательный образ Бога (традиционно также мужской). Она стремится влиять на судьбы своих подопечных, что, по замечанию Нормана Пейджа, «*не квази-материнская или педагогическая забота об их благосостоянии или интеллектуальном развитии, а стремление узурпировать роль Бога (которая является также ролью романиста)*» (перевод наш – О.Т.) [4, с. 39].

Также «клан Броди» сравнивается с Христом и церковью, а Сэнди, предавшая Мисс Броди, – с Иудой, предавшим Иисуса. В лицах на портретах всех девочек из «клана Броди» проступают черты лица их учительницы, то есть они созданы словно по её «образу и подобию». В то же время в героине можно проследить и дьявольское начало: привлекающая своим независимым мышлением и неординарным преподаванием, она как бы выступает в роли искусителя неопытных душ. Например, она делает так, чтобы Роз стала любовницей бывшего возлюбленного Мисс Броди, или воодушевляет Джойс Эмили уехать в Испанию на гражданскую войну, где та и погибает. Бога можно рассматривать и как «соперника» Броди [6, с. 107]. Например, это показано в сцене, когда одна из ее девушек, Юнис, становится религиозной и готовится к конфирмации. Она также становится все более независимой от влияния мисс Броди и решает перейти на современное направление в старшей школе, хотя Джин Броди ясно заявляет о своих предпочтениях в классическом обучении. Таким образом, героини романа воплощают в себе ряд христианских образов. В частности, Мисс Броди одновременно сравнивается и с Богом, и с дьяволом – двумя главными и мощнейшими образами христианского сознания.

Теперь перейдем к роману «Аббатиса Круская», в котором главная героиня Александра, чтобы победить в выборах и стать главой аббатства, прибегает к манипулированию людьми и плетёт изощренные интриги. Аббатиса Александра – утрированный образ Джин Броди. Она прямо утверждает свой божественный статус, возведением себя в миф: «*Мы покидаем сферу истории и вступаем в область мифологии. Мифология – это не более чем подчищенная история, равно как история – подчищенная мифология, и помимо этого нет ничего во всей истории человечества*» [2, с. 256]. Миф – явление вне истории, и таким образом Александра возносит себя над миром вообще.

Как и Мисс Броди, Александра отражает и обратную сторону божественного: она противопоставлена христианству в своём презрении к окружающим и отсутствии сочувствия, но также и в формальном пренебрежении к христианской философии и обрядовости. Так, например, во время общей молитвы она читает стихи Эндрю Марвела – английского поэта XVII в., а также увлекается «Искусством войны» Макиавелли. Из высказывания героини о том, что она стала «произведением искусства», можно сделать вывод о том, что Аббатиса Круская стала «Аббатисой Круской», поскольку её действия и составляют сюжет

романа. По замечанию Н. Пэйжда, «Александра в каком-то смысле и написала роман» [4, с. 40].

Указанные выше характеристики героинь дополняет еще одна важная черта – общая для обеих предрасположенность к философии кальвинизма и идеологии фашизма. Мисс Броди хочет сделать из своих подопечных «сливки общества», что в философии кальвинизма называется «избранными». Она и сама по-кальвинистски убеждена в собственной правоте и избранности. Фашистские наклонности героини проявляются не только в восхищении фашистскими лидерами, но и в её беспредельном желании влиять на судьбы других людей. «Джин Броди – одна из духовных тиранов, чей эгоистический романтизм является связующим звеном между навязчивой кальвинистской доктриной Избранных, Оправдания и фашизмом Муссолини и Франко» (пер. наш – О.Т.) [4, с. 39]. Аббатиса Александра в своём кальвинизме освобождает себя от любых моральных норм и считает себя исключением из всех правил. Так же, как и Джин Броди, она убеждена в своём предназначении. Эти качества важны для проблемы исследования, так как они представляют героинь в ещё более маскулинном свете. Перед нами волевые, уверенные в себе женщины, свободные от моральных предписаний и готовые на всё во имя своего призвания.

При традиционных гендерных ролях божественное было бы вполне соотносимо с мужчиной. Тем более, что, согласно Библии, женщина заведомо несёт на себе печать греха: именно она нарушила запрет Господа и именно из-за неё наказан весь человеческий род. Но в романах М. Спарк теоцентризм трансформируется в феминоцентризм. Её женщины не просто главные героини произведения, доминирующие еще и в судьбах других персонажей; иногда они занимают место самого автора и как будто сами создают роман о себе.

Литература

1. Бовуар С. де. Второй пол. М.: Прогресс, 1997. 832 с. URL: https://www.gumer.info/ bibliotek_Buks/Psihol/Bovuar/index.php (дата обращения: 08. 04. 20).
2. Спарк М., Марио К. Зарубежная повесть. 1973 – 1976. М.: Прогресс, 1978.
3. Спарк М., МиссДжинБроди в расцвете лет. М.: Радуга, 1984. URL: https://knigism.online/secondreader/184382 (дата обращения: 05.04.2020).
4. Page Norman. Muriel Spark. (Macmillan modern novelists) The Macmillan Press LTD, 1990. 130 p.
5. 5.Tyson Lois. Critical theory today: a user-friendly guide / Lois Tyson – 2nd ed., Routledge Taylor & Francis Group. 2006. 465 p.
6. Whittaker Ruth. The Faith and Fiction of Muriel Spark, The Macmillan Press LTD, 1982. 169 p.

БИБЛЕЙСКИЕ ОБРАЗЫ В ПОЭЗИИ ПАУЛЯ ЦЕЛАНА

Ткаченко В.В., Фешина Е.В.
Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия

Статья посвящена рассмотрению библейских образов в поэзии Пауля Целана, немецкого поэта первой половины XX в. Особое внимание уделено особенностям сопряжения личного, исторического и вечного в лирике поэта, а также способам формирования «библейского» подтекста.

Ключевые слова: *Пауль Целан, библейские образы, поэзия, библейские псалмы, религиозный подтекст.*

Пауль Целан – поэт, переживший много бед в своей жизни. Все, что случилось с писателем, нашло отражение в его поэзии. Во многих стихотворениях Целана мы можем проследить библейские мотивы, обращение лирического героя к высшим силам, описание ужасных событий Холокоста и войны. Цель работы – рассмотреть библейские образы и мотивы в поэзии Пауля Целана. Мы рассмотрим следующие стихотворения поэта: «Псалом», «Мандорла», «Тенебре», «Кенотаф», «Фуга смерти».

Пауль Целан родился в 1920 г. в Черновцах, Буковина (тогда Румыния), в семье немецких евреев. Его родители были депортированы во время Холокоста и уничтожены в концентрационных лагерях, мальчика спрятали в доме друзей. Во взрослом возрасте Целан жил в Париже, преподавал в Высшей школе «Эколь нормаль». В 1970 г. покончил жизнь самоубийством. Писал стихи по-немецки – на языке, который сам же назвал «вестником смерти», родном и для его матери, и для ее убийц [3, с. 188].

Трагедия, свидетелем которой оказался Пауль Целан, оказала большое влияние на его творчество. В его поэзии мы можем увидеть библейские мотивы, обращение к Господу, обвинение дьявола в случившемся. Его поэзия, по словам М. Джонсона, «обречена на неудачу – неприятие современниками» [3, с. 189].

Поэзия Пауля Целана рождается из своеобразного смешения языков, автор использует в своем творчестве много наречий. В силу того, что он сменил много стран, «на изначальный немецкий накладывается опыт румынского, иврита, затем – русского языка, а позже – французского» [5].

Целан проявляет особое внимание к библейским псалмам. Для поэта псалмы, как и сама Библия, играют важную роль «как своего рода связи с Отцом» [2, с. 168].

«Целан не считал себя собственно конфессиональным и даже собственно еврейским поэтом. Он считал себя поэтом – а эта племенная принадлежность или это гражданство (апатридство) ревнивее многих» [6].

В стихотворениях Пауля Целана запутано всё – и лирический герой, и автор, и речь писателя – дезориентируют читателя. Поэт использует в поэзии парцелляцию, создавая ощущение того, что о происходящем он говорит в данный момент.

Стихотворение «Псалом» – одно из самых известных стихотворений из сборника «Ничейная роза». Вообще Псалом – это обращение к Богу, прославление его и мольба [4]. В данном произведении мы слышим «многоголосье», потому что к Богу обращается не герой лично, а «мы». Здесь библейский образ – образ самого Бога, но этот образ весьма неоднозначен, потому что в самом начале стихотворения поэт говорит о том, что Бог покинул этот мир: «*Некому замесить нас опять из земли и глины, /некому заклясть наш прах. /Некому*». Целан как бы прославляет Творца, однако он обращается к нему пренебрежительно, используя местоимение «Никто». Слово «никто» не один раз повторяется в тексте, поэт его использует трижды, причем все разы – в начале строки, чем подчеркивает значимость того, кто скрывается за этим словом. Но за счет негативной коннотации данного слова поэтом ставится под сомнение само существование Бога.

С другой стороны, писатель называет и людей никем, а как известно из библии, человек создан по образу и подобию Господа, отсюда можно сделать вывод, что именно поэтому поэт так Его назвал. Несмотря на использование негативного местоимения, мы все же видим уважение к «Никому».

В этом стихотворении интересен и образ «розы», которая является символом Богородицы. Поэт во второй части произведения повествует о тяжести ее пути.

Один из контекстов целановского «Псалма» – отношения Бога и народа Израиля. «Центральное событие в истории этих отношений – заключение Завета у горы Синай, когда Израилю была дарована Тора. Описание этого события дано не только в Торе, но и в Агоде, и в

мидрашах» [5].

Следующее стихотворение поэта – «Мандорла», в нем Целан, так же, как и в предыдущем, затрагивает тему сакрального, божественного.

Мандорла – миндалевидный вертикальный ореол, заключающий в себе образ Христа или Девы Марии, обозначает ограничивающееся от всего остального пространства, замкнутость [2, с. 173].

Целан в данном стихотворении в названии вместо «Mandorla» использует слово «Mendal», что в переводе означает миндаль. Автор это делает намеренно. Миндаль в Библейской традиции тесно связан с церковью. Светильники в скинии, а затем в храме были выполнены в форме миндального дерева, дополнительные миндальные цветы украшали «стебли» светильника, напоминающего художественно-декоративное произведение искусства.

«Данный стих берет некоторые образы из 24-го псалма, в котором Яхве славится как Царь мира, Царь славы» (Яхве – в Ветхом Завете Бог народа Израиля) [2, с. 173]. Заголовок дан для того, чтобы читатель понял его намек относительно того, о ком будет идти речь. В этом стихотворении присутствует некий вопросно-ответный диалог, причем спрашивающий и отвечающий – один и тот же человек.

Во второй строфе Целан использует слово «царь» три раза, что может означать Троицу. Строка «Еврей, не коснется твоих волос седина» намекает нам на Иисуса Христа.

Стихотворение «Тенебре» – вызов, Пауль Целан в нем завуалированно, с помощью необычных метафор, показывает читателю свое отношение к происходящему.

Tenebrae, Тёмная утреня, у католиков – метафорическое обозначение трёх утренних служб оффиция Страстной седмицы: Великого Четверга, Великой Пятницы и Великой Субботы. Это мольба, обращенная к темному небу [1, с. 89].

В этом стихотворении, по нашему наблюдению, рассказывается о гибели Иисуса. В словах «*Молись, Господи, /молись нам, / мы близко*» автор хотел показать жестокость людей, по отношению к Богу, те муки, которые Он прошел, чтобы искупить наши грехи. Также эту фразу можно трактовать иначе. Последние слова Христа перед смертью на кресте: «Боже Мой! Боже Мой! Для чего Ты Меня оставил?». В смерти Иисуса автор видит сходство с человеком – его смертность.

В «Тенебре» мы можем увидеть кольцевую композицию. Целан использует слова «мы близко», что говорит о жестокости людей, по отношению даже к Богу.

Произведение Пауля Целана «Кенотаф» в большей мере показывает библейский образ Господа, показывает его путь после воскрешения.

Кенотаф – это надгробный камень на том месте, где не содержится останков покойного. «*Кто должен здесь лежать, не лежит нигде*» – фраза, описывающая все стихотворение. Поэт говорит о том, что тело Бога не похоронено нигде, оно нигде не лежит, но, несмотря на это, весь мир «лежит» у его ног.

Пауль Целан в этом стихотворении говорит про воскрешение Христа, про то, как его предали люди. Слова «был из числа слепцов» символизируют его всепрощение, показывают, что Иисус закрывал глаза на людские грехи, на их неверие, предательство, хотя из-за этого он сам и пострадал.

Поэт описывает, что после смерти Бога-сына он перевернул сознание всех людей, «выпив странную каплю: море». Но, несмотря на чудо, которое произошло, не все готовы последовать за ним и за верой.

Следующее стихотворение – «Фуга смерти». В нём описаны ужасные события, которые пришлось пережить поэту. Данное произведение очень страшное и сложное, оно повествует об ужасных событиях времён Второй Мировой войны, об истреблении евреев немцами. Он через метафоры описывает жизнь в страхе круглыми сутками.

Однако это стихотворение не лишено библейских образов. Так, в последнем предложении первой строфы можно увидеть образ рая: «*Мы роем могилу в воздушном пространстве*», где автор говорит о том, что несмотря на притеснения на Земле, на небе к ним будут относиться хорошо, не обращая внимания на расу.

В этом произведении Целана мы можем увидеть и образ дьявола. Автор использует повтор: «*В том доме живет господин он играет со змеями пишет*». Используя это средство выразительности, автор подчеркивает, что холокост – проделки дьявола, что именно он затуманил головы немцам. Это мы можем проследить и в конце стихотворения «Смерть – это немецкий учитель».

В заключительных строках целановского произведения можно увидеть образы Маргариты и Суламифи. «*Пепельные косы Суламифи*» – это картина еврейских жертв Холокоста, хотя в Ветхом завете этот женский образ – возлюбленная царя Соломона. Маргарита и Суламифь являются давней христианской художественной традицией изображения побитой, слепой Синагоги и торжествующей Екклесии, которая также воплощается через Деву Марию. В стихотворении Целана два этих женских образа интерпретируются как обвинение, выступают как контраст.

Тяжелые события, которые пережил Пауль Целан, в значительной мере отразились на его поэзии. Его стихотворения передали всю жестокость окружающих его людей. Библейские образы и мотивы пронизывают большинство его стихотворений. Он умело использует отсылки к Священному Писанию, пряча их за необычными, иногда даже резкими метафорами. «Весь мир, какой он застал, и есть для него мир Библии» [5].

В мировой поэзии мы не встретим ничего похожего на стихотворения этого автора. У него очень необычный язык, использование средств художественной выразительности, знаков препинания. Для Целана Библия – алфавит, из которого он составляет свои стихотворения. Поэт не берет в основу своих произведений сюжеты из Священного Писания, он умело использует символы, художественно сопрягая их со своим тяжелым жизненным опытом.

Литература

1. Гадамер Х.-Г. Смысл и сокрытие смысла у Пауля Целана // HORIZON. Феноменологические исследования. 2013. С. 86–95.
2. Горбунова Е.А. «И они не славили Бога»: трансформация библейских псалмов в сборнике «Ничейная роза» П. Целана // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2014. Тольятти. С. 168–174.
3. Джонсон М. Раненый язык: Пауль Целан и немецкая поэзия после холокоста // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7. Литературоведение. 2015. Нью-Йорк. С. 71–82.
4. Зарубежная литература XX века: практические занятия. URL: https://lit.wikireading.ru/47339 (дата обращения: 25.04.2020)
5. Нестеров А. «Псалом» Пауля Целана. URL: https://lechaim.ru/ARHIV/178/nesterov.htm (дата обращения: 25.04.2020).
6. Седакова Ольга. Пауль Целан. Заметки переводчика. URL: http://www.olgasedakova.com/ Poetica/261 (дата обращения: 25.04.2020).

ГАМЛЕТОВСКИЙ КОД В ПОВЕСТИ ДЖ. КОНРАДА «СЕРДЦЕ ТЬМЫ»

Чекалова А.С., Татаринова Л.Н.
Кубанский государственный университет,
Краснодар, Россия

В статье рассматривается имплицитно заложенный сюжет шекспировской трагедии «Гамлет» в пространстве повести Джозефа Конрада «Сердце тьмы» как одном из ключевых текстов эпохи модернизма.

Ключевые слова: *зарубежная литература, модернизм, подтекст, литературный архетип, Гамлет, У. Шекспир, Дж. Конрад.*

Фигура Гамлета выходит далеко за пределы оригинальной пьесы и трансформируется в литературный архетип – в некую первичную схему (которую могут составлять как образы, так и сюжеты), входящую в исходный фонд литературного языка, понимаемого в самом широком смысле [2, с. 11]. Так, рефлексирующий и меланхоличный принц, находящийся в эпицентре кошмара, становится актуальным героем для всей эпохи модернизма, а сама пьеса – как бы приметой времени, «вывихнувшего сустав» [5, т. 6, с. 605], зеркалом для упаднического и трагического XX века.

Данная статья посвящена рассмотрению реализации трагедии «Гамлет» в структуре подтекста повести английского писателя Дж. Конрада «Сердце тьмы» (1902 г.) как принципиально значимой идейной и эстетической составляющей семантического кода.

В тексте Джозефа Конрада Датским королевством, в котором происходит трагедия и в котором «что-то подгнило» [5, т. 6, с. 32], оказывается колониальная Африка – «убежище тьмы» [1, т. 2, с. 11], лени, алчности, жестокости и смерти. Влияние торговых компаний, развернувших свою деятельность на материке, оборачивается по сути присвоением африканских земель и истреблением населения. Диктатура доллара и подлая политика, проводимая европейцами – представителями фирм, напоминает кровопролитный и бесчестный захват королевского престола Клавдием. К слову, жадный и беспринципный монарх действительно был: бельгийский король Леопольд II превратил так называемое Свободное государство Конго не просто в колонию, но в самую большую собственность в истории, учинив на африканских землях первый геноцид современной эпохи [6, с. 10-11]. Конрад, перенесший часть своего личного опыта в пространство повести, стал непосредственным свидетелем царствования Леопольда. И силы, правившие на материке посредством грабежа и насилия, были поистине темными.

Образная система выстраивается так, что основным носителем гамлетовской интуиции и главным трагическим лицом становится лучший торговый агент по фамилии Куртц. Этот герой, как и его литературный прототип, реализует себя в бытии главным образом в «великолепных монологах... о любви, справедливости, поведении» [1, т. 2, с. 80]. Правда, Куртц осуществляет себя в слове еще до непосредственного своего появления в произведении: о нем, его уникальности и красноречии рассказывают другие агенты; его личность как бы сворачивается до символического имени (а в финале повести Куртц окончательно зафиксирует себя в слове), что ведет протагониста – моряка Чарли Марлоу – через «темную страну ужасов» [1, т. 2, с. 80]. Сам Марлоу говорит о нем следующее: «Я сделал страшное открытие: этого человека я никогда не представлял себе, так сказать, действующим, но только – разговаривающим» [1, т. 2, с. 64-65]. Данная цитата также указывает на проявление гамлетовского модуса, поскольку шекспировский герой, помимо мрачных философских монологов и погруженности в свой внутренний мир, известен отсутствием деятельности как таковой (кихотической

деятельности) в мире внешнем.

Кроме того, Куртца, как и Гамлета, характеризует абсолютное одиночество, которое также связано с направленностью энергии персонажей не во вне, а на себя. Интересно, что даже с точки зрения хронотопа подчеркивается стремление Куртца уйти от посюстороннего, поскольку он начальник внутренней станции (the Inner Station), самой отдаленной и нелюдимой, расположенной в сердце тьмы. В связи с этим возникает предположение, что Гамлет не просто видит дурные сны [5, т. 6, с. 56], но и сам способен создавать иллюзии, поскольку желает стать скорлупой ореха, которая заключает в себе бесконечность [5, т. 6, с. 56].

Однако здесь стоит сказать и о том, что при всей первичной схожести имеются и качественные отличия, поскольку Конрад инверсирует многие типологические признаки, расширяя тем самым семантический диапазон произведения. Дело в том, что окончательному уходу Гамлета от внешнего препятствуют долг и месть. Он не только бороздит глубины своего «я», но также размышляет о нравственности, которая, собственно, и удерживает его от немедленной расправы над виновными Клавдием и Гертрудой. Тогда как в случае с Куртцем замкнутость на самом себе оказывается одной из фатальных причин его краха в физическом и моральном смысле, так как исследование собственного потенциала приводит его сперва к самообожествлению, а затем к неминуемому губительному исходу – так, «Гамлета разрушает его воображение» [3, с. 285].

Горькая ирония, с помощью которой автор обличает «метод Куртца», прослеживается в сравнении Марлоу, когда он достигает наконец намеченной и сакральной для него цели: Куртц похож на «жалкого Юпитера» [1, т. 2, с. 82], все его величие надуманное и мнимое, уничтожающее не только самого агента, но и все, что его окружает. Интеллектуальные и творческие (созидательные) способности (дар красноречия, увлечение поэзией и занятия музыкой) и на первый взгляд благородные идеи представителей компании (просвещение, развитие торговли и т.д.) в итоге подменяются почти ницшеанским тезисом «Истребляйте всех скотов!» [1, т. 2, с. 69]. Там, где Гамлет желает справедливости, Куртц вместе с остальными агентами учиняет кровавые вакханалии, занимается разорением африканской земли и истребляет местное племенное население. Гамлетовский идеализм вытесняется индивидуальным анархизмом.

Через тему любви также можно выявить различия: если Гамлет вынужден отказаться от Офелии, то невеста Куртца вытесняется у него в сознании жуткой страстью к охоте за слоновой костью.

Образ Куртца амбивалентен и соединяет в себе архетипические черты нескольких персонажей пьесы. Во-первых, Куртца подтачивают изнутри собственные пороки, он не возвышается над ними, как Гамлет – высокий трагический герой (в аристотелевском смысле), а покоряется им, как Клавдий. Когда внутренний конфликт Куртца достигает пика, то его смерть напоминает сцену отмщения, в которой Гамлет пронзает Клавдия шпагой, только в повести Куртц как бы направляет острие истины на самого себя – прислушавшись к своему одиночеству, он обнаруживает, что внутри него остались только тьма и пустота [1, т. 2, с. 80]. Во-вторых, Куртц не только окружает себя йориками [4, с. 170] – европейцами, заселившими материк (умирающую Данию), незначительными людьми, пустыми и мертвыми внутри, но в результате сам пополняет их ряды. Когда Марлоу наконец встречает его, то вместо масштабной личности с благородным разумом, беспредельную в своих стремлениях, видит лишь «...одушевленную статую смерти» [1, т. 2, с. 82], «вырытый из земли труп» [1, т. 2, с. 66], голова которого «уподобилась шару из слоновой кости» [1, т. 2, с. 66]. Кроме того, последующая кончина Куртца и размышления Марлоу над ней («Голос угас. Что было у него, кроме голоса? Но мне известно, что на следующий день пилигримы что-то похоронили в грязной яме» [1, т. 2, с. 95]) отсылает, на наш взгляд, к сцене на кладбище, когда Гамлет рассуждает о торжествующей смерти, перед

которой все равны: «... Александр [Македонский] умер, Александра похоронили, Александр превращается в прах; прах есть земля; из земли делают глину; и почему этой глиной, в которую он обратился, не могут закрыть пивную бочку? [5, т. 6, с. 136]». Так, великий «посланник милосердия, науки, прогресса» [1, т. 2, с. 35] становится не отличим от Йорика, ведь потенциальный сверхчеловек превращается, как и Александр Великий и, впрочем, сам Гамлет в итоге, во «что-то», в грязь и «квинтэссенцию праха» [5, т. 6, с. 58]:

Державный цезарь, обращенный в тлен,
Пошел, быть может, на обмазку стен [5, т. 6, с. 136].

В-третьих, в повести Куртц неоднократно сравнивается с призраком и тенью, а его финальные речи открывают моряку глаза на суть всех вещей и помогают познать самого себя, что позволяет сделать вывод об имплицитном присутствии призрака отца Гамлета, сообщившему сыну о жестоком убийстве.

Отметим также, что с этой точки зрения предсмертный крик-шепот Куртца – «Ужас! Ужас!» [1, т. 2, с. 95] (The horror! The horror! [6, с. 98]) – является аллюзией на восклицание убитого короля. Сравним: «О ужас! Ужас! О великий ужас!» [5, т. 6, с. 35] (O, horrible! O, horrible! most horrible! [7, с. 678]).

Однако образ Гамлета тоже дробится, поскольку сам Марлоу, с одной стороны, встречает Куртца в момент распада, когда тот перевоплощается в «посвященного в таинства призрак из Ниоткуда» [1, т. 2, с. 68], и именно тень Куртца способствует постигшему героя откровению. Все это позволяет говорить об авторской реинтерпретации шекспировской трагедии и усложнению структуры повести; с другой стороны, Марлоу выполняет функцию верного друга Горацио, которому умирающий принц в качестве завещания оставляет последний монолог:

Когда б я мог (но смерть, свирепый страж,
Хватает быстро), о, я рассказал бы... –
Но все равно, – Горацио, я гибну;
Ты жив; поведай правду обо мне
Неутоленным <...>
О друг, какое раненое имя,
Скрой тайна все, осталось бы по мне!
Когда меня в своем хранил ты сердце,
То отстранись на время от блаженства,
Дыши в суровом мире, чтоб мою
Поведать повесть [5, т. 6, с.154-155].

И Марлоу исполняет завет Гамлета-Курца, он возвращается и рассказывает притчу о силе и слабости человеческого духа. Ведь трагедия Куртца заключается в том, что, будучи способным восстановить расшатавшийся век [5, т. 6, с. 40], он не обладает достаточной волей и выдержкой, ему не хватает «какой-то мелочи в критический момент» [1, т. 2, с. 80]; он падает в дионисийство, в собственные «нечистые страсти, низость, муку, бурное отчаяние души [1, т. 2, с. 100]**.**

Однако в своем последнем слове («Ужас!») Куртц, в «создании которого участвовала вся Европа» [1, т. 2, с. 68], закат которой уже близко, все же проявляет решимость и выносит справедливый приговор не только себе, но и тем самым йорикам и полым людям. Именно эту страшную правду о мире вещает Марлоу (альтер-эго Конрада) своим товарищам и читателю в надвигающейся тьме.

Переосмысление традиционных и устойчивых значений (символов, мотивов, архетипов и т. п.), наделение текста несколькими (порой совершенно противоположными) вариантами

трактовки не противоречит эстетике модернизма, а наоборот представляет собой один из ключевых приемов. С этой точки зрения Куртц не только Гамлет, но и, например, его антипод.

Мы считаем, что таким образом Джозеф Конрад демонстрирует не только нравственный упадок эпохи (как исторический факт), но также показывает несостоятельность высокого героя в художественной системе модернизма, для которой характерно подобное развенчание. Таким образом, мы приходим к выводу о том, что трагедия английского драматурга становится частью универсального языка в литературном процессе XX века и одним из принципиально значимых элементов в авторской мифологии.

Литература

1. Конрад Дж. Избранное: 2-х т. М.: ГИХЛ, 1959. Т. 2. 679 с.
2. Мелетинский Е.М. О литературных архетипах // Чтения по истории и теории культуры. М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 1994. Вып. 4. 136 с.
3. Оден У.Х. Лекции о Шекспире. М.: Издательство Ольги Морозовой, 2018.
4. Татаринов А.В. Дионис и декаданс: поэтика депрессивного сознания (субъективная монография). Краснодар: КубГУ, 2010. С. 169-184.
5. Шекспир У. Собрание сочинений: 8 т. М.: Интербук, 1992-1995. Т. 6. 672 с.
6. Conrad J. Heart of darkness. London: Vintage books, 2016. 151 p.
7. Shakespeare W. The complete works of William Shakespieare. London: Wordsworth Editions Ltd, 1994. P. 670–713.

МОТИВ ОДИНОЧЕСТВА В АМЕРИКАНСКОМ РОМАНЕ НАЧАЛА XXI ВЕКА

Шмидер М.В., Татаринов А.В.
Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия

Статья посвящена становлению мотива одиночества в американских текстах начала XXI в. (романы Д. Делилло «Падающий», Д. Франзена «Свобода», М. Каннингема «Начинается ночь» и «Снежная королева») с целью выявить характерные черты героев литературы США данного периода: отчуждённость от мира, экзистенциальный кризис, ощущение пустоты бытия, внутренний хаос, потеря смысла жизни.

Ключевые слова: *современная литература, американский роман XXI в., мотив одиночества, Д. Делилло, Д. Франзен, М. Каннингем.*

Одиночество как психологическое состояние присуще многим персонажам современной американской литературы. Считаем продуктивным рассмотреть мотив одиночества на примере героев романов Д. Делилло «Падающий», Д. Франзена «Свобода», М. Каннингема «Начинается ночь» и «Снежная королева».

Одиночество и состояние кризиса ощущаются героем романа Д. Делилло «Падающий». Кейт переживает психологическую травму, вызванную взрывом башен-близнецов. Хотя после теракта он воссоединяется с покинутыми женой и сыном, подобие близости получается ощутить лишь с теми, кто тоже был очевидцем произошедшего. Таким человеком для Кейта становится Флоренс, также с трудом сумевшая выйти из горящего здания Всемирного торгового центра.

Общность с окружающим миром Кейту удаётся почувствовать лишь с помощью Фло-

ренс: сближение становится возможным только в горе: «*Это их общий исступлённый тон, общая бредовая реальность, в которой они побывали оба: на лестнице, в глубоких шахтах, по которым люди спускались, описывая спираль в пространстве*» [1, с. 66].

В жизни до катастрофы Кейт регулярно играл в покер с друзьями. Некоторые из них погибли в результате теракта, поэтому герой лишился и этого способа выстраивания отношений с миром, представлявшего для друзей игру с набором определённых повторяющихся действий, ритуалов: «*Приятно созидать систему из произвольно выбранных мелочей*» [1, с. 71].

Покер был для них не просто игрой. Карты – своеобразная попытка преодолеть одиночество, победить неопределённость всего окружающего, создать свой космос из мирового хаоса, придать жизни хоть какую-нибудь упорядоченность: «*Но всегда можно было ещё что-нибудь запретить, ещё какие-то правила выдумать*» [1, с. 73]. После теракта Кейт пытается заменить игру в карты новым ритуалом. Лечебная гимнастика для пострадавшей кисти руки и прогулки по парку становятся набором упорядоченных действий, призванных отвлечь от ужасающей реальности, своеобразно заполнить пугающую пустоту бытия.

Одиночество испытывают и другие герои романа Д. Делилло. Например, Нина (мать жены Кейта) так описывает впечатления своего давнего знакомого Мартина от его отражения в зеркале: «*Зеркало погружает реальное лицо в свои глубины. Твоё лицо – это твоя жизнь. Но пока ты живёшь, оно тоже погружено в глубину – глубину жизни. Значит, ты его не видишь. Видят только другие*» [1, с. 83]. Сама Нина чувствует то же самое при взгляде на свою фотографию: «*Смотрю на лицо в паспорте. Это что ещё за женщина?*» [1, с. 83]. Для героев характерна невозможность узнать даже самих себя (что уж говорить об окружающих людях, пусть и самых близких). Отчуждение от собственной сущности и невозможность нахождения способа встречи с собой преследуют их. Этот факт ещё больше усугубляет одиночество персонажей.

Одиноки и многие герои романа Д. Франзена «Свобода». Свобода становится для них в том числе пустотой, неприкаянностью, покинутостью, отчуждённостью.

В случае Патти свобода оборачивается потерей внутренней опоры, душевной неопределённостью. Это происходит из-за отсутствия у неё смысла жизни. Может быть, при его наличии героиня смогла бы умело воспользоваться своей свободой, получить от неё радость. Однако сделать это не удаётся, и Патти доходит до того, что начинает тяготиться свободой, чувствуя себя в ней одиноко и потерянно, будто в невесомости: «*Автору приходиться признать, что она жалела себя за то, что была настолько свободна*» [5, с. 221].

Патти на протяжении всего повествования ищет цель бытия. Она готова к самопожертвованию, к полной отдаче некой внешней силе, если та поможет обрести смысл. В роли этой силы выступают самые разные идеи, концепции, занятия и люди: спорт, дружба с несколько взбалмошной Элизой, любовь (две неудачные попытки наладить отношения с музыкантом Ричардом), построение идеальной семьи (Патти пытается раствориться в муже и детях).

Ничто не приносит абсолютного счастья, рано или поздно разрушаясь. Можно предположить, что происходит это из-за ориентации Патти на внешний эффект собственных поступков, а не на вдумчивый внутренний поиск ответов на мучающий вопрос о цели происходящего. Героиня всё время пытается что-то кому-то доказать. Например, создавая семью, она думает не о счастье близкого человека (и даже не о своём), а лишь о том, чтобы показать матери, каких взаимоотношений с родителями Патти не хватило в детстве: «*Но, хотя с победами на баскетбольном поле было покончено, она больше чем когда-либо нуждалась в новых победах – в голове её словно беспрестанно тикал секундомер, отсчитывающий время для атаки. И лучшим способом мгновенно оставить позади сестёр и мать было выйти замуж за самого славного парня Миннесоты, поселиться в роскошном доме, какого в семье ни у кого не было, нарожать детей и стать такой матерью, какой никогда не была Джойс*» [5, с. 149].

Пытаясь выйти из заколдованного круга внутреннего одиночества и доказать окружающим свою самостоятельность и успешность, героиня постоянно существует как будто внутри спортивных соревнований: лучший дом, лучшие дети, лучший муж, сама Патти в роли образцовой домохозяйки. Но такая жизненная стратегия не может увенчаться успехом, и Патти терпит поражение, испытав разочарование во всём. Достижения в спорте улетучиваются после первой же травмы, сын переезжает в дом ненавистных соседей, муж становится неинтересен, юношеское увлечение Ричардом при ближайшем рассмотрении оказывается иллюзией. Тотальная нелюбовь к себе и окружающим только усугубляет одиночество Патти: «*Перед её мысленным взором всплыл очень отчётливый, как в пауэр-пойнтовской презентации, список имён, расположенных в порядке уменьшения хорошести их носителей. Возглавлял этот список Уолтер, почти сразу за ним следовала Джессика, ниже, с большим отрывом, шли Джоуи и Ричард. В самом подвале в полном одиночестве разместилось её собственное имя, уродливое и одинокое*» [5, с. 207].

Одиноким предстаёт и Уолтер (муж Патти). Он, подобно Кейту из «Падающего», пытается скрыться от зияющей прорехи в своём существовании, только старается осуществить это не с помощью повседневных занятий (карты и прогулки), а путём политико-социальной деятельности (борьба с перенаселением планеты, экологическое движение). Одиночество преследует его с детства, но с особенной силой наваливается к середине жизни. От этого состояния Уолтера не спасает ничто. Не помогает ни дружба с рокером-авантюристом, ни участие в глобальных проектах по защите природы, ни воспитание детей, ни тёплые чувства к казавшейся когда-то идеалом жене, ни поздняя влюблённость в Лалиту. Даже привязанность к последней не спасает от вездесущего одиночества. Причём ощущение отрезанности от мира столь глобально, что причины его возникновения остаются для Уолтера загадкой: «*Теперь у него было всё, о чём он мечтал, но отчего-то Уолтера охватило чувство одиночества*» [5, с. 560].

Пожалуй, глубже всех героев этого семейного романа осмысляет своё одиночество Джоуи (сын Уолтера и Патти). Ему тотальная отчуждённость от мира представляется естественным состоянием каждого человека. Существование предполагает телесность, а она, в свою очередь, предопределяет смертность и, соответственно, принципиальное одиночество: «*Он остался наедине с собственным телом – а поскольку Джоуи и был этим телом, значит, он был совершенно один*» [5, с. 465].

Важнейшей чертой романов М. Каннингема можно назвать пристальное внимание к проблемам современного человека, его одиночеству и внутренней пустоте, особенно ясно ощущающейся на фоне шумного мегаполиса. При этом в прозе данного автора неизменно присутствует гуманизм, сострадательный взгляд на человека со всеми его недостатками и заблуждениями.

В романе М. Каннингема «Начинается ночь» основная масса новых картин и инсталляций, встречающихся на пути героя-галериста, слишком равнодушны к человеку, от них веет беспристрастностью и иронией. Питер Харрис и другие герои повествования предстают перед читателем одинокими жителями современного мегаполиса, пытающимися обрести поддержку в жизни, отыскать тайный замысел в происходящем вокруг них. Большинство произведений современного искусства, по мнению Харриса, не способно даровать человеку избавление от одиночества, отчаяния, успокоение и ежедневную дозу красоты и радости. Они, в отличие от старинных образцов, не утешают героя, не утоляют его жажды настоящего и прекрасного. Главный герой хочет найти в искусстве, помимо прочего, духовную опору, которая всё реже встречается в жизни: «*Может, и в искусстве ты, в сущности, тоже ищешь чего-то вроде спасения от одиночества и субъективности; знания, что ты не одинок в истории и в мире*» [2, с. 63]. На подобное, с точки зрения Питера, способны лишь шедевры из прошлого:

«Искусство прошлого старалось дать нам что-то вроде того, что сейчас переживает Питер: художник пытался заглянуть в глубины другого» [2, с. 63].

В то же время Питер понимает недостижимость идеала в искусстве, которое не может окончательно избавить его от ощущения гамлетической пустотности бытия. Харрис чувствует свою глобальную оставленность, покинутость, неспособность найти взаимопонимание с миром. Он внутренне соглашается с рассуждениями одного из художников, выставляющего свои произведения в галерее Питера: *«Винсент умеет, пусть и не слишком захватывающе, рассуждать об обвёртывании и обвязывании, их связи со святостью, а также о неизбежном превосходстве того искусства, которое мы ждём, над тем, которое мы реально способны создать»* [2, с. 37]. Но произведения Винсента не вдохновляют Питера. Он чувствует фальшь в картинах этого художника. Винсент создаёт и продаёт картины в свёртках, ссылаясь на закрытого пеленами Христа. По мнению художника, это создаёт вокруг его произведений ореол святости. Однако Питер видит в подобной метафоре лишь пустоту, прикрытую мнимой тайной. Под обёрткой он видит скучную ученическую работу, напрочь лишённую признаков таланта. Харрис разочаровывается в показавшемся ему перспективным художнике, чувствуя себя обманутым. Такое искусство не спасает героя от одиночества. Данный эпизод можно назвать одним из значимых символов в романе. Он показывает страх современного сознания перед истинной красотой, невозможность её создания, отсутствие перспективы выстраивания коммуникации человека с миром через искусство. При попытке взглянуть на жизнь со стороны у нью-йоркского арт-дилера возникает мысль о собственной безнадёжности. Современный человек, с его точки зрения, ничтожен, что лишает его возможности оставить след в вечности. Такое положение создаёт ощущение одиночества, затерянности в огромном мире и беспомощности. Думая об этом, Питер приходит к такому выводу о собственном месте в мироздании: *«История любит романтические трагедии. Ей нравятся Гэтсби и Анны Каренины, она прощает их, пусть даже стирая их в порошок. Но что касается Питера, неприметной фигуры на сером манхэттенском перекрёстке, ему, похоже, придётся и простить, и растерзать себя самому, потому что больше, кажется никому нет до него никакого дела»* [2, с. 121].

Мотив одиночества встречается и в романе М. Каннингема «Снежная королева». Отталкиваясь от названия известной сказки и отчасти используя некоторые её сюжетные схемы, М. Каннигем создаёт собственный художественный мир, населённый Тайлером и Барретом, жителями современного Нью-Йорка. Сопоставляя героев книг датского сказочника и американского романиста, Д.А. Карельский пишет: «Герои романа – люди одинокие и ранимые, не готовые мириться с утратами, в вечном поиске смысла жизни и своего призвания. Они так и остались детьми – словно герои сказки Андерсена, они блуждают в бесконечном лабиринте, пытаясь спасти себя и близких, никого не предать и не замёрзнуть» [4, с. 46].

В конце романа (во внутреннем монологе Баррета) мотив одиночества появляется в связи с увиденным героем подобием путеводной звезды: *«Ему видно несколько освещённых окон и что-то похожее на одинокую звезду, такую яркую, что она заметна даже на нью-йоркском небе. А может быть, это самолёт»* [3, с. 347]. Сомнения в её подлинности отражают растерянность героя перед лицом мира и неспособность преодоления глубокой отчуждённости от него.

Таким образом, рассмотрев черты некоторых героев современной литературы США, можно сказать, что мотив одиночества является характерным для американского романа начала XXI века. Экзистенциальный вектор повествования в романе Делилло, эстетизм Каннингема, семейно-социальные аспекты сюжета у Франзена заставляют говорить о разных формах отчужденности персонажей, их обреченности на слабый контакт с внешним миром. Однако мы отмечаем и определенное единство картины мира у Делилло, Каннингема и Франзена. Здесь не только кризис религиозных дискурсов, но и серьезное опустошение всех

метафизических сфер. Философия истории как бы замыкается в страдающем или, что значительно чаще, фатально недоумевающем субъекте. Это принципиально «горизонтальный» мир, противостоящий иерархически устроенному, «вертикальному» миру. Поэтому, например, Франзен – не «новый Толстой», а Толстой, лишенный любых попыток религиозного поиска.

Литература

1. Делилло Д. Падающий // Иностранная литература. 2010. № 4. С. 3–180.
2. Каннингем М. Начинается ночь. М.: АСТ, 2011.
3. Каннингем М. Снежная королева. М.: АСТ, 2014.
4. Карельский Д.А. Литература с большой буквы: новый роман М. Каннингема // Нева. 2015. № 1. С. 46–49.
5. Франзен Д. Свобода. М.: Астрель, 2012.

КРИЗИС ЛИЧНОСТИ КАК ПРОБЛЕМА СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ (по романам Дж. Барнса «Предчувствие конца» и А. Иличевского «Математик»)

Ямина Я.В., Татаринов А.В.
Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия

Статья посвящена типологическому анализу особенностей и путей развития личностного кризиса героя современной западноевропейской и русской прозы на примере сопоставительного исследования романов Дж. Барнса «Предчувствие конца» и А. Иличевского «Математик».

Ключевые слова: *современная литература, русская литература, английская литература, кризис личности, пустотность.*

В современной литературе понятие «личностный кризис» уже не принято ассоциировать с преследующими героя жизненными неудачами. Категория «кризисности» сместилась с уровня индивидуальных поражений на уровень всеобщей апатичности и невосприимчивости к чувствам окружающих.

Подтверждение высказанному тезису мы находим в современных романах Александра Иличевского «Математик» (2011) и Джулиана Барнса (Julian Barnes) «Предчувствие конца» (2011) («The sense of an ending»). В данных текстах образы главных героев объединяет глубокий личностный кризис, по-разному развивающийся на протяжении повествования, но одинаково драматичный и разрушительный для персонажей.

В романе А. Иличевского кризис настигает относительно молодого человека, 36 лет, выдающегося ученого Максима Покровского. Казалось бы, «вершина» возможного человеческого благополучия взята, но с первых страниц произведения мы видим не счастливого семьянина и успешного деятеля наук, а равнодушного к происходящему и неспособного связать пары слов для интервью из-за количества выпитого алкоголя человека. Такой контрастный и неоднозначный образ вызывает интерес к истории героя и желание понять: в чем заключается трагедия человека, успеху которого ничего не угрожало. В романе Дж. Барнса кризис преследовал Энтони всю его сознательную жизнь, но значительно обострился в пожилом возрасте, когда прошлое вторглось в «бесконфликтность» его существования и заставило попытаться переосмыслить происходящее и произошедшее. Однако, оправдывая себя

и не желая взять ответственность за причиненные близким людям обиды, Тони только отдаляется от ответов и вместе с читателем остается за гранью понимания ситуации.

Оба героя пытаются справиться со своим угнетенным состоянием, вызванным в истории Максима внутренними комплексами «высшего предназначения», а в случае с Тони – внешним воздействием: загадочным посланием из прошлого. Покровский ищет особую миссию, продиктованную ему Богом, как гению в сфере математики. Пытаясь достичь недостижимого, герой переживает внутреннюю катастрофу. Однако, потерпев поражение, пытаясь взойти на гору, реальную природную вершину, Максим осознает ценность человеческой жизни в её хрупкости и решает восстановить связь с дорогими ему живыми людьми, а не пытаться сделать это с уже давно умершими. Энтони же вырывают из зоны комфорта обстоятельства, связанные с новыми подробностями самоубийства давнего друга и соперника Адриана Финна. Рефлексия главного героя побуждает его подвергнуть сомнению собственное поведение для попытки хоть немного понять мысли и внутренний мир окружающих его людей, что не завершается успехом. Создается впечатление, что автор не верит в способность людей понимать друг друга.

Не менее важны для анализа личностного кризиса второстепенные герои произведений, персонажи, которые являются необходимыми не только для развития сюжета, но и для выражения авторской позиции. Так, в «Математике» ключевым можно считать образ матери главного героя, с которым читатель знакомится по воспоминаниям Максима. Отношения Покровского с матерью не назвать простыми: студентом он выбирает жизненные перспективы за рубежом и бросает мать, сначала обвиняя её в произошедшем: «слишком была требовательна. Когда любишь, нельзя поглощать». В противовес его мыслям автор предлагает монолог матери, обращенный к сыну: «Сыночек, как ты учишься? Все благополучно?.. А я – видишь сам – плоха совсем. Меня ненависть съела. Почему твой отец так поступил? Почему он растоптал меня? Я была рабой его, все горести и радости делила с ним… Он бесчестный человек. Не учись у него, сыночек, ничему не учись. Людей надо жалеть. Люди слабые. Люди хрупкие… одним движением ты можешь зачеркнуть чью-то жизнь. Будь осторожен, внимателен. Жалей людей… Человек в слабости беден и мучителен сам себе…» [1, с. 25]. Читатель понимает, что подобные речи сопровождали семейные встречи, которые становились всё реже, пока не прекратились вовсе. Стыд за мать и перед матерью пересиливал желание помочь ей и вновь воссоединиться. Если бы не ошибки прошлого, оставленная мать, говорящая почти евангельскими заповедями, возможно, Покровский и не искал бы так усиленно площадку реализации своих упущений в области любви и заботы, не стал бы задумываться о высшем предназначении, воскрешении мертвецов, пытаясь оправдать тем самым свою жестокость к матери.

В «Предчувствии конца» стоит отдельно выделить Адриана Финна, героя, чья история кажется намного сложнее, чем судьба Энтони Уэбстера. Адриан показан в романе в процессе личностного и возрастного становления. Уже в школьные годы он отличался от сверстников критическим мышлением, глубокими суждениями и увлеченностью философией. Его дальнейший путь мы не можем оценить в полной мере, так как повествование ведется от имени Тони, который всегда был далек от понимания действий своего друга, поэтому читатель остается без ответов на самые кричащие вопросы романа: для чего Адриан вступает в любовную связь с матерью Вероники, что за послание он оставил Энтони и почему герой всё-таки совершает самоубийство? Многие литературоведы особенно интересуются загадкой смерти Адриана Финна, стараясь найти объяснение его решению. Так, Ю.Н. Сысоева относит выбор Адриана лишить себя жизни к серьезному увлечению философией Камю, в частности к определению самоубийства просто как «согласия с собственными пределами». Исследова-

тель утверждает: «Для Адриана, чей образ в романе представлен как чрезвычайно рационализированный, абсурдна рутинная жизнь "по закону"» [3, с. 163]. Данный образ неоднозначен и парадоксален, Адриан Финн, бесспорно, является в тексте главной интригой и антиподом Энтони Уэбстера, что дает повод выдвинуть предположение о развитии в произведении двух типов личностного кризиса, выделив результат пассивной бесконфликтности Тони и активного поиска истины Адриана.

Существует еще один важный элемент повествования, подкрепляющий ощущение безысходного кризиса. Это пустотность. В романе А. Иличевского это эмоциональное пространство, захватившее вселенную текста. Кажется, что герои произведения хотят чувствовать, хотят переживать возбуждение, но почему-то не могут этого сделать. В «Математике» пустота захватила не 100% повествования, так как Максим всё-таки ощущает свою вину перед матерью, и именно это чувство побуждает его сперва бежать от себя в алкоголь, а в финале вернуться в родной дом. Роман Дж. Барнса также пропитан пустотностью. Но, если в «Математике» есть чувство-проводник у героя, то в «Предчувствии конца» главенствует фатум. Энтони не испытывает любви, преданности, дружеских уз, счастья, стремления к осуществлению мечты… Персонаж полностью подчинен року. О чувствах остальных персонажей нельзя сказать ничего определенного, так как повествование ведется от имени Тони, который совершенно не понимает мироощущения окружающих его людей.

Безусловно, для рассмотрения проблемы «кризисности» важен финал произведения. В последнем эпизоде «Математика» прослеживается мотив возвращения блудного сына, ведь Покровский приезжает в дом детства, к матери, после долгих лет поиска себя, ошибок и скитаний. Данный мотив входит в более глобальную тему произведения, тему поиска Бога. Сама фамилия Максима указывает на неотъемлемость православной культуры для героя. «Покровский», корневую морфему можно связать с церковным праздником Покровом Пресвятой Богородицы. Если изначально Максим ставил себя на одну ступень с Богом и математику считал даром, посланным ему для осуществления Божьего замысла, мыслил себя истинным героем, продержавшись день без алкоголя и сумев починить автомобиль: «"Я– герой", – сказал себе Макс, когда выезжал на своей отремонтированной "субаре" из автосервиса. "Я – герой!"» [1, с. 61], то, оказавшись один на один со стихией в горах, с природой, с бураном, предвидеть перемены которого альпинисты не могут, Покровский ощущает не столько свою беспомощность, сколько покорность высшим силам, отсюда и полное спокойствие, сменившее непрекращающуюся тревогу перед восхождением. Неслучайным кажется сравнение горы, озаренной утренним светом, такой высокой и недостижимой, с матерью Максима. Здесь можно провести параллель с видением о Пресвятой Богородице, которая явилась «сияющая солнечным светом» с «блиставшим наподобие молнии великим и страшным покрывалом» [2], которым она покрыла молящихся. Как и Богоматерь распростерла над людьми свой омофор, предвещающий скорое спасение и дарующий покой, так и снега в пещере покрывают Максима, очищая и направляя на правильный путь, и руки матери успокаивают и дают надежду на прощение. Так, три образа становятся единым целым, спасая человека, давая шанс на исправление ошибок.

«*Аккумуляция. Ответственность. А дальше – хаос. Великий хаос*». Цитата, завершающая роман «Предчувствие конца», будто подтверждает безысходность, завладевшую повествованием и всем существующим в целом. Возникает ощущение, что автор верит в фатальность намного сильнее, чем в человека. Поэтому Энтони остается в финале у разбитых надежд на возвращение Вероники, на осознание произошедшего с Адрианом, на возможность доверять собственной памяти. В романе Дж. Барнса поднята важнейшая проблема современности: невозможность и нежелание людей обойти собственное Эго ради приближения к психологии

другого человека. Драма персонажей в романе заключается в их неспособности понять человеческую душу (как чужую, так и собственную). Проще винить Веронику в неудавшемся романе, ненавидеть Адриана за более высокий статус и за сделанный выбор Вероники в его пользу, чем оценить собственные поступки, не искажая таковые в более привлекательную для себя форму.

Общая платформа двух романов видится нам в восприятии авторами кризиса как мирозерцания и константного состояния, а не того или иного конкретного жизненного события. Единая атмосфера пустотности, определенного охлаждения в отношениях между людьми, между человеком и абсолютными ценностями свойственна и «Математику», и «Предчувствию конца». Роман Джулиана Барнса посвящен проблемам исчезновения гуманизма и его потенциального возвращения. В романе Александра Иличевского нами отмечен больший объем своеобразного духовного эксперимента, религиозно-философского мотива воскрешения мертвых.

Литература

1. Иличевский А.В. Математик. М.: АСТ: Астрель, 2011. 315 с.
2. Сказания о земной жизни Пресвятой Богородицы с изложением пророчеств и прообразований, относящихся к Ней, учения Церкви о Ней, чудес и чудотворных икон Ея. На основании Священного Писания, свидетельств св. Отцов и церковного предания. Изд. 8-е, испр. и доп. М.: Издание Русскаго на Афоне Пантелеимонова монастыря; Типо-Литография И. Ефремова, 1904. URL: https://azbyka.ru/otechnik/prochee/skazanija-o-zemnoj-zhizni-presvjatoj-bogoroditsy/
3. Сысоева Ю.Н. Формы художественной рецепции философии А. Камю в романе Дж. Барнса «Предчувствие конца» // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2015. № 8. С. 162–165.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Абрамова Юлия Николаевна – магистрант кафедры зарубежной литературы и сравнительного культуроведения КубГУ.

Авдеев Сергей Сергеевич – магистрант кафедры зарубежной литературы и сравнительного культуроведения КубГУ.

Агаджанова Татьяна Сергеевна – студент филологического факультета КубГУ.

Акульшина Екатерина Александровна – студент филологического факультета КубГУ.

Алимурадова Аида Альбертовна – студент филологического факультета КубГУ.

Андрианова Александра Александровна – магистрант кафедры общего и славяно-русского языкознания КубГУ.

Арзуманян Мария Николаевна – магистрант кафедры зарубежной литературы и сравнительного культуроведения КубГУ.

Арутюнян Кристина Дмитриевна – студент филологического факультета КубГУ.

Ачилова Елена Николаевна – соискатель кафедры общего и славяно-русского языкознания КубГУ.

Багатюк Дарья Дмитриевна – магистрант кафедры истории русской литературы, теории литературы и критики КубГУ.

Башкатова Алиса Витальевна – студент филологического факультета КубГУ.

Бершицкая Карина Витальевна – магистрант кафедры зарубежной литературы и сравнительного культуроведения КубГУ.

Блинова Марина Петровна – канд. филол. наук, доцент кафедры зарубежной литературы и сравнительного культуроведения КубГУ.

Бойко Арина Алексеевна – студент филологического факультета КубГУ.

Бондарева Анастасия Алексеевна – магистрант кафедры современного русского языка КубГУ.

Борискина Анастасия Владимировна – аспирант кафедры истории русской литературы, теории литературы и критики КубГУ.

Борисова Ольга Геннадьевна – канд. филол. наук, доцент кафедры современного русского языка КубГУ.

Буянова Людмила Юрьевна – д-р филол. наук, профессор кафедры общего и славяно-русского языкознания КубГУ.

Бычкова Светлана Евгеньевна – аспирант кафедры общего и славяно-русского языкознания КубГУ.

Ветошкина Галина Александровна – канд. филол. наук, доцент кафедры зарубежной литературы и сравнительного культуроведения КубГУ.

Водяницкая Анастасия Александровна – студент филологического факультета КубГУ.

Гавриленко Елена Валерьевна – студент филологического факультета КубГУ.

Гасанова Диляра Элмихан кызы – студент филологического факультета КубГУ.

Гогишвили Софико Теймуразовна – магистрант кафедры современного русского языка КубГУ.

Голикова Лариса Порфирьевна – канд. филол. наук, профессор кафедры истории русской литературы, теории литературы и критики КубГУ.

Голованёва Раиса Николаевна – студент филологического факультета КубГУ.

Головач Алина Сергеевна – студент филологического факультета КубГУ.

Гончаров Юрий Васильевич – канд. филол. наук, доцент кафедры зарубежной литературы и сравнительного культуроведения КубГУ.

Горганчук Мария Алексеевна – магистрант кафедры русского языка как иностарнного КубГУ.

Деменкова Виолетта Дмитриевна – студент филологического факультета КубГУ.

Джинджолия Гигла – канд. филол. наук, доцент кафедры русского языка Западночешского университета (г. Пльзень, Чехия).

Диванян Альбина Сергеевна – студент филологического факультета КубГУ.

Дин Хао – аспирант Южного федерального университета (г. Ростов-на-Дону).

Дробан Виктория Владиславовна – преподаватель Краснодарского высшего военного авиационного училища летчиков имени Героя Советского Союза генерала А.К. Серова (г. Краснодар).

Дрокина Анастасия Валерьевна – магистрант кафедры истории русской литературы, теории литературы и критики КубГУ.

Заросило Ирина Анатольевна – ассистент, Южный федеральный университет (г. Ростов-на-Дону).

Захарова Александра Николаевна – магистрант кафедры зарубежной литературы и сравнительного литературоведения КубГУ.

Звягинцева Александра Максимовна – магистрант кафедры зарубежной литературы и сравнительного литературоведения КубГУ.

Зибен Юлия Евгеньевна – аспирант Института славяно- и угроведения университета имени В. Гумбольдта (г. Берлин, Германия).

Иванова Мария Максимовна – магистрант кафедры истории русской литературы, теории литературы и критики КубГУ.

Ивденко Наталья Владимировна – аспирант кафедры зарубежной литературы и сравнительного культуроведения КубГУ.

Инь Лу – канд. филол. наук, преподаватель кафедры иностранных языков Циндаоского научно-технического университета (г. Циндао, Китайская Народная Республика).

Исаева Лидия Алексеевна – д-р филол. наук, профессор, зав. кафедрой современного русского языка КубГУ.

Карабут Надежда Владимировна – студент филологического факультета КубГУ.

Карханина Ксения Вячеславовна – студент филологического факультета КубГУ.

Касирум Елена Сергеевна – магистрант кафедры зарубежной литературы и сравнительного культуроведения КубГУ.

Качалина Наталья Алексеевна – студент филологического факультета КубГУ.

Кияшко Екатерина Викторовна – магистрант кафедры зарубежной литературы и сравнительного культуроведения КубГУ.

Кобыльская Алена Юрьевна – магистрант кафедры зарубежной литературы и сравнительного культуроведения КубГУ.

Кондратюк Анна Анатольевна – студент филологического факультета КубГУ.

Котельникова Анастасия Николаевна – канд. филол. наук, доцент кафедры общего и славяно-русского языкознания КубГУ.

Кочетова Дарья Андреевна – магистрант кафедры зарубежной литературы и сравнительного культуроведения КубГУ.

Кочкин Антон Андреевич – курсант факультета по подготовке специалистов для органов предварительного следствия и дознания Краснодарского университета МВД России (г. Краснодар).

Кравченко Ксения Андреевна – студент филологического факультета КубГУ.

Крыжановская Валентина Александровна – канд. филол. наук, доцент кафедры современного русского языка КубГУ.

Кузнецова Юлия Андреевна – магистрант кафедры современного русского языка КубГУ.

Куц Евгения Александровна – студент филологического факультета КубГУ.

Лекеш Патрик – магистрант кафедры русистики философского факультета Университета им. Константина Философа (г. Нитра, Словакия).

Ли Дэу – профессор кафедры русского языка и литературы Государственного университета Кёнбук (г. Тэгу, Республика Корея).

Ли Ли – аспирант кафедры русского языка для иностранных учащихся ЮФУ, г. Ростов-на-Дону.

Ли Янь – аспирант кафедры истории русской литературы, теории литературы и критики КубГУ.

Литвиненко Дарья Александровна – магистрант кафедры современного русского языка КубГУ.

Лучинская Елена Николаевна – д-р филол. наук, профессор, зав. кафедрой общего и славяно-русского языкознания КубГУ.

Лю Хуэй – магистрант кафедры русского как иностранного КубГУ.

Маилян Нелли Арменовна – магистрант кафедры зарубежной литературы и сравнительного культуроведения филологического факультета КубГУ.

Мальяр Зана Мохаммадовна – магистрант кафедры зарубежной литературы и сравнительного культуроведения филологического факультета КубГУ.

Манукян Эдгар Георгиевич – аспирант кафедры русского языка Южного федерального университета (г. Ростов-на-Дону).

Маргиева Алиса Эриевна – курсант Краснодарского университета МВД России факультета по подготовке специалистов для подразделений полиции (г. Краснодар).

Мартыненко Лариса Борисовна – канд. филол. наук, доцент кафедры истории русской литературы, теории литературы и критики КубГУ.

Маруневич Ольга Ивановна – магистрант кафедры общего и славяно-русского языкознания КубГУ.

Марутян Шушан Сергеевна – студент филологического факультета КубГУ.

Марченко Елена Петровна – д-р филол. наук, профессор кафедры современного русского языка КубГУ.

Миледина Инна Викторовна – магистрант кафедры современного русского языка КубГУ.

Мищенко Галина Владимировна – магистрант кафедры современного русского языка КубГУ.

Моргунова Александра Игоревна – студент филологического факультета КубГУ.

Муллинова Ольга Александровна – канд. филол. наук, доцент кафедры русского языка Краснодарского высшего военного авиационного училища летчиков им. А.К. Серова (г. Краснодар).

Муллинова Татьяна Александровна – канд. филол. наук, доцент кафедры русского языка Краснодарского высшего военного авиационного училища летчиков им. А.К. Серова (г. Краснодар).

Муциев Абдул-Керим Хасамбекович – курсант Краснодарского университета МВД России факультета по подготовке специалистов для подразделений полиции (г. Краснодар).

Назарова Ирина Павловна – канд. филол. наук, доцент кафедры иностранных языков КубГУ физической культуры, спорта и туризма (г. Краснодар.)

Немыка Анна Анатольевна – д-р филол. наук, профессор кафедры русского языка как иностранного КубГУ.

Никиша Виктория Викторовна – студент филологического факультета КубГУ.

Новикова Валерия Юрьевна – канд. филол. наук, доцент кафедры русского и иностранных языков и литературы Краснодарского государственного института культуры (г. Краснодар).

Новосельцева Виктория Анатольевна – канд. филол. наук, доцент кафедры русского и иностранных языков Краснодарского университета МВД России (г. Краснодар).

Озерова Анастасия Дмитриевна – магистрант кафедры истории русской литературы, теории литературы и критики КубГУ.

Окунеева Юлия Константиновна – магистрант кафедры истории русской литературы, теории литературы и критики КубГУ.

Павловская Елена Сергеевна – магистрант кафедры современного русского языка КубГУ.

Пастушенко Юрий Георгиевич – канд. филол. наук, доцент кафедры истории русской литературы и критики КубГУ.

Плотников Владимир Валерьевич – д-р социол. наук, профессор кафедры философии и социологии Краснодарского университета МВД России (г. Краснодар).

Подгайный Артем Андреевич – курсант Краснодарского университета МВД России факультета по подготовке специалистов для подразделений полиции (г. Краснодар).

Пономаренко Ирина Николаевна – д-р филол. наук, профессор кафедры современного русского языка КубГУ.

Приймак Антонина Юрьевна – студент филологического факультета КубГУ.

Резец Мария Александровна – студент филологического факультета КубГУ.

Репина Арина Андреевна – магистрант кафедры современного русского языка КубГУ.

Ростова Анна Васильевна – студент филологического факультета КубГУ.

Рудиянова Наталья Александровна – студент филологического факультета КубГУ.

Русалеева Полина Андреевна – студент филологического факультета КубГУ.

Рябкова Наталья Леонтьевна – магистрант кафедры зарубежной литературы и сравнительного культуроведения КубГУ.

Рягузова Людмила Николаевна – д-р филол. наук, профессор кафедры истории русской литературы, теории литературы и критики КубГУ.

Рядчикова Елена Николаевна – д-р филол. наук, профессор кафедры общего и славяно-русского языкознания КубГУ.

Савчукова Инга Роландовна – студент филологического факультета КубГУ.

Сайченко Валерия Викторовна – канд. филол. наук, доцент кафедры истории русской литературы, теории литературы и критики КубГУ.

Свитенко Наталья Вячеславовна – канд. филол. наук, профессор кафедры истории русской литературы, теории литературы и критики КубГУ.

Советкина Лидия Васильевна – магистрант кафедры зарубежной литературы и сравнительного культуроведения КубГУ.

Сомова Елена Викторовна – канд. филол. наук, доцент кафедры истории русской литературы, теории литературы и критики КубГУ.

Соснина Екатерина Васильевна – студент филологического факультета КубГУ.

Стадник Дарья Руслановна – студент филологического факультета КубГУ.

Старцева Ирина Владимировна – магистрант кафедры истории русской литературы, теории литературы и критики КубГУ.

Сусидко Руслан Александрович – соискатель кафедры общего и славяно-русского языкознания КубГУ.

Схаляхова Саида Шамсудиновна – канд. филол. наук, доцент каф. иностранных языков Майкопского государственного технологического университета (г. Майкоп).

Тагиева Надежда Ивановна – канд. филол. наук, доцент кафедры английской филологии факультета романо-германской филологии КубГУ.

Тагиева Наталья Викторовна – старший преподаватель Академии маркетинга и социально-информационных технологий (г. Краснодар.)

Танабурьян Рузана Ивановна – магистрант кафедры общего и славяно-русского языкознания КубГУ.

Татаринов Алексей Викторович – д-р филол. наук, профессор, зав. кафедрой зарубежной литературы и сравнительного культуроведения КубГУ.

Татаринова Людмила Николаевна – д-р филол. наук, профессор кафедры зарубежной литературы и сравнительного культуроведения КубГУ.

Титенок Татьяна Вадимовна – студент филологического факультета КубГУ.

Титоренко Ольга Игоревна – студент факультета романо-германской филологии КубГУ.

Ткаченко Вера Владимировна – преподаватель кафедры зарубежной литературы и сравнительного культуроведения КубГУ.

Ткаченко Максим Сергеевич – магистрант кафедры общего и славяно-русского языкознания КубГУ.

Тлехатук Саида Руслановна – докторант кафедры общего и славяно-русского языкознания, канд. филол. наук, доцент, декан международного факультета Адыгейского государственного университета (г. Майкоп).

Троянова Диана Ивановна – курсант Краснодарского университета МВД России факультета по подготовке специалистов для подразделений полиции (г. Краснодар).

Тхакушинова Жаннета Бесланович – канд. филол. наук, ст. преподаватель кафедры иностранных языков КубГАУ (г. Краснодар).

Ушакова Дарья Николаевна – магистрант кафедры современного русского языка КубГУ.

Федотова Елизавета Андреевна – магистрант кафедры истории русской литературы, теории литературы и критики КубГУ.

Фешина Ева Витальевна – студент филологического факультета КубГУ.

Ханзиев Хамзат Лечаевич – курсант факультета по подготовке специалистов для органов предварительного следствия и дознания Краснодарского университета МВД России (г. Краснодар).

Хомухина Елена Ивановна – старший преподаватель кафедры зарубежной литературы и сравнительного культуроведения КубГУ.

Чебанная Кристина Юрьевна – магистрант кафедры истории русской литературы, теории литературы и критики КубГУ.

Чекалова Алина Саркисовна – аспирант кафедры зарубежной литературы и сравнительного культуроведения КубГУ.

Чжао Сяоцзе – аспирант кафедры истории русской литературы, теории литературы и критики КубГУ.

Чумаков Станислав Николаевич – канд. филол. наук, доцент кафедры зарубежной литературы и сравнительного культуроведения КубГУ.

Чунчукова Наталья Викторовна – магистрант кафедры русского языка как иностранного КубГУ.

Шаройко Марина Владимировна – канд. филол. наук, доцент кафедры истории русской литературы, теории литературы и критики КубГУ.

Шемелева Татьяна Владимировна – канд. филол. наук, доцент кафедры современного русского языка КубГУ.

Ши Гуанчао – аспирант Института филологии, журналистики и межкультурной коммуникации Южного федерального университета (г. Ростов-на-Дону).

Шпальченко Элина Петровна – преподаватель кафедры иностранных языков Краснодарского высшего военного авиационное училища лётчиков имени Героя Советского Союза А.К. Серова (г. Краснодар).

Эмал Нур Ахмад – аспирант кафедры общего и славяно-русского языкознания КубГУ.

Юрьева Марианна Владимировна – канд. филол. наук, доцент кафедры истории русской литературы, теории литературы и критики КубГУ.

Ямина Яна Владимировна – студент филологического факультета КубГУ.

Ян Сути – аспирант кафедры общего и славяно-русского языкознания КубГУ.

СОДЕРЖАНИЕ

Актуальные проблемы исследований современного русского языка

Борисова О.Г., Литвиненко Д.А.
ФИТОМОРФОНИМЫ КАК СОСТАВНАЯ ЧАСТЬ
СЛОВАРЯ КУБАНСКИХ ФИТОНИМОВ 4

Дробан В.В.
ПРЕЦЕДЕНТНЫЕ ФЕНОМЕНЫ КАК РЕПРЕЗЕНТАНТЫ КОНЦЕПТА «МИР»
В СОВРЕМЕННОМ ПОЛИТИЧЕСКОМ ДИСКУРСЕ
(на материале современных российских СМИ) 6

Исаева Л.А., Репина А.А.
РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ СВЯЗИ МЕЖДУ ФРАГМЕНТАМИ ИСХОДНОГО ТЕКСТА
В УЧЕНИЧЕСКИХ СОЧИНЕНИЯХ 10

Марченко Е.П., Кузнецова Ю.А.
ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ
ПРЕЦЕДЕНТНЫХ ТЕКСТОВ В ЯЗЫКЕ СМИ XX–XXI вв. 14

Марченко Е.П., Бондарева А.А.
ТВОРЧЕСКОЕ ОБУЧЕНИЕ – ИННОВАЦИОННОЕ НАПРАВЛЕНИЕ
В МЕТОДИКЕ ПРЕПОДАВАНИЯ РУССКОГО ЯЗЫКА 18

Марченко Е.П., Гогишвили С.Т.
ЛИНГВОКУЛЬТУРНЫЙ ТИПАЖ «УЧИТЕЛЬ»
В ОТЕЧЕСТВЕННЫХ КИНОФИЛЬМАХ 20

Миледина И.В., Шемелева Т.В.
АНТРОПОНИМЫ В ИМПЕРАТИВНЫХ КОНСТРУКЦИЯХ 24

Новосельцева В.А., Кочкин А.А.
КОНЦЕПТ «ДУХОВНОСТЬ» В ПРОИЗВЕДЕНИИ С.Н. БУЛГАКОВА
«ЗАКОН ПРИЧИННОСТИ И СВОБОДА ЧЕЛОВЕЧЕСКИХ ДЕЙСТВИЙ» 27

Новосельцева В.А., Маргиева А.Э.
О РОЛИ НЕВЕРБАЛЬНЫХ СРЕДСТВ ОБЩЕНИЯ
В СОЗДАНИИ ОБРАЗОВ ГЕРОЕВ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТЕКСТОВ
(на материале произведений А.П. Чехова) 30

Новосельцева В.А., Муциев А.-К.Х.
КОНЦЕПТУАЛЬНЫЕ ПРОЯВЛЕНИЯ ВРЕМЕНИ
В ЧЕЧЕНСКИХ ГЕРОИКО-ИСТОРИЧЕСКИХ ПЕСНЯХ ИЛЛИ 32

Новосельцева В.А., Подгайный А.А.
ИССЛЕДОВАНИЕ ПСИХОЛОГИЧЕСКИХ СВОЙСТВ
И СОСТОЯНИЙ ЛИЧНОСТИ ПО РЕЧИ 33

Новосельцева В.А., Троянова Д.И.
НАЦИОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНАЯ СПЕЦИФИКА ВОСПРИЯТИЯ
НЕВЕРБАЛЬНЫХ СРЕДСТВ ОБЩЕНИЯ 35

Плотников В.В., Новосельцева В.А., Ханзиев Х.Л.
СПЕЦИФИКА МАНИПУЛЯТИВНЫХ ТЕХНОЛОГИЙ
В ТЕКСТЕ А.Ш. ЛАВЕЯ «САТАНИНСКАЯ БИБЛИЯ» 37

Пономаренко И.Н., Мищенко Г.В.
ИЗУЧЕНИЕ ДЕТСКОЙ РЕЧИ КАК ЗАДАЧА СОВРЕМЕННОЙ ЛИНГВИСТИКИ 40

Пономаренко И.Н., Ушакова Д.Н.
АКТУАЛЬНЫЙ РЕКЛАМНЫЙ СЛОГАН
КАК ПРОДУКТ СИТУАТИВНОГО МАРКЕТИНГА 42

Приймак А.Ю., Исаева Л.А.
ПРЕЦЕДЕНТНЫЕ ТЕКСТЫ КАК СВИДЕТЕЛЬСТВА
КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИИ ПОНЯТИЯ «ВРЕМЯ» (90-е годы XX века)
В СОВРЕМЕННОМ МЕДИЙНОМ ПРОСТРАНСТВЕ.....45

Ростова А.В., Крыжановская В.А.
ОСОБЕННОСТИ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ КАТЕГОРИИ ВРЕМЕНИ
В РОМАНЕ-ЭПОПЕЕ М. ШОЛОХОВА «ТИХИЙ ДОН».....51

Рудиянова Н.А., Исаева Л.А.
СПЕЦИФИКА ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ПРЕЦЕДЕНТНЫХ ФЕНОМЕНОВ
В РЕКЛАМНОМ ТЕКСТЕ 54

Русалеева П.А., Крыжановская В.А.
КОНЦЕПТ «ЛЮБОВЬ» В ТЕКСТАХ А. ВАСИЛЬЕВА (группа «Сплин») 57

Теоретические и прикладные проблемы языкознания,
лингвокультурология, когнитивистика

Андрианова А.А., Рядчикова Е.Н.
ЯЗЫКОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ВОЗДЕЙСТВУЮЩЕЙ РЕЧИ
ЛИНГВОКУЛЬТУРНОГО ТИПАЖА «ЧУДИК» В РАССКАЗАХ В.М. ШУКШИНА.....60

Ачилова Е.Н., Буянова Л.Ю.
ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКАЯ ДЕРИВАЦИЯ
В ЭКОНОМИЧЕСКОМ ДИСКУРСИВНОМ ПРОСТРАНСТВЕ
КАК ОТРАЖЕНИЕ РАЗВИТИЯ НАУЧНОГО ЗНАНИЯ 62

Буянова Л.Ю., Павловская Е.С.
СИМВОЛИКА ЦВЕТА В РУССКОЙ ФРАЗЕОЛОГИЧЕСКОЙ КАРТИНЕ МИРА 65

Буянова Л.Ю., Танабурьян Р.И.
ФРАЗЕОЛОГИЧЕСКАЯ КАРТИНА МИРА
КАК СИМВОЛЬНО-СЕМИОТИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО.....67

Буянова Л.Ю., Тлехатук С.Р.
ТЕРМИН КАК СЕМИОТИЧЕСКИЙ АРТЕФАКТ КУЛЬТУРЫ.....70

Буянова Л.Ю., Шпальченко Э.П.
ПРЕДМЕТНАЯ ОБЛАСТЬ «ВОЕННАЯ АВИАЦИЯ»
КАК ОБЪЕКТ СЕМИОТИКО-ПРАГМАТИЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ.....73

Буянова Л.Ю., Ян Сути
ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКОЕ МОДЕЛИРОВАНИЕ КАК КОГНИТИВНЫЙ ПРОЦЕСС
(на материале строительной терминосферы) 76

Марутян Ш.С., Буянова Л.Ю.
ОСОБЕННОСТИ ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ТЕКСТА
В СОВРЕМЕННОЙ ЛИНГВИСТИКЕ.....78

Бычкова С.Е.
ПРОБЛЕМА ИМПЛИЦИТНОГО В ЛИНГВИСТИЧЕСКОЙ ЭКСПЕРТИЗЕ ТЕКСТА 81

Гавриленко Е.В., Лучинская Е.Н.
ЛИНГВОКУЛЬТУРНЫЙ КОНЦЕПТ «ДУША»
В РУССКОЙ ЯЗЫКОВОЙ КАРТИНЕ МИРА 85

Джинджолия Г.
ПСИХОЛИНГВИСТИЧЕСКАЯ СЕМАНТИКА СЛОВА
(по экспериментальным данным) 88

Дин Хао
СЛОГАНЫ СМАРТФОНА «XIAOMI» В РОССИЙСКОЙ
И КИТАЙСКОЙ РЕКЛАМЕ 94

Заросило И.А.
САРКАЗМ КАК КОММУНИКАТИВНАЯ ТАКТИКА
КОСВЕННОГО ВЫРАЖЕНИЯ НЕГАТИВНОГО ОТНОШЕНИЯ 96

Зибен Ю.Е.
ПРОБЛЕМА СТАНДАРТИЗАЦИИ НЕМЕЦКОЯЗЫЧНОГО ОПИСАНИЯ
РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ В ТЕКСТАХ ПУТЕВОДИТЕЛЕЙ.....99

Зибен Ю.Е.
ТУРИЗМ И ТУРИСТИЧЕСКИЙ ПУТЕВОДИТЕЛЬ
ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ КОММОДИФИКАЦИИ ЯЗЫКА.....102

Котельникова А.Н.
ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ЭМОЦИОНАЛЬНОГО
И ОЦЕНОЧНОГО КОМПОНЕНТОВ В ЭМОТИВНОЙ ЛЕКСИКЕ.....108

Куц Е.А., Буянова Л.Ю.
РУССКИЙ ФРАЗЕОЛОГИЗМ КАК ОТРАЖЕНИЕ ГЕНДЕРНЫХ СТЕРЕОТИПОВ.....111

Ли Ли
СУППЛЕТИВНЫЕ ЗООЛОГИЗМЫ КАК ЭНТРОПИЙНАЯ ЗОНА ЗООЛЕКСИКИ 114

Манукян Э.Г.
ЖЕСТ КАК КОМПОНЕНТ ОБЩЕНИЯ СВЯЩЕННОСЛУЖИТЕЛЕЙ
В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ А.П. ЧЕХОВА.....116

Маруневич О.И., Буянова Л.Ю.
ФОРМИРОВАНИЕ РУССКОЙ ФРАЗЕОЛОГИЧЕСКОЙ КАРТИНЫ МИРА
НА ОСНОВЕ ФРАЗЕОЛОГИИ БИБЛЕЙСКОГО ПРОИСХОЖДЕНИЯ.....120

Моргунова А.И., Рядчикова Е.Н.
ОТРАЖЕНИЕ РУССКОГО И ИРЛАНДСКОГО НАЦИОНАЛЬНЫХ ХАРАКТЕРОВ
В БЫЛИНАХ И САГАХ 123

Муллинова Т.А., Муллинова О.А.
ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНЫЙ ОПРОС КАК МЕТОДИКА ВЫЯВЛЕНИЯ
ЛЕКСИЧЕСКИХ ОШИБОК В РЕЧИ МОЛОДЕЖИ 127

Муллинова Т.А., Муллинова О.А.
ЯЗЫКОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ЗАГОЛОВКОВ СТАТЕЙ
ГАЗЕТЫ «КРАСНАЯ ЗВЕЗДА» 129

Назарова И.П.
ОСОБЕННОСТИ РЕЧЕВОГО ОБЩЕНИЯ
В ПОЛИНАЦИОНАЛЬНЫХ ФУТБОЛЬНЫХ КОМАНДАХ 133

Новикова В.Ю.
ДИХОТОМИЧЕСКИЕ СТРУКТУРЫ В СЮЖЕТЕ РОМАНА
В. ОРЛОВА «АЛЬТИСТ ДАНИЛОВ» 137

Сусидко Р.А.
ЛОГИКО-СЕМАНТИЧЕСКАЯ МОДЕЛЬ КАК АРХЕТИП 140

Схаляхова С.Ш.
АРХАИЗАЦИЯ ОБЩЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКОЙ ЛЕКСИКИ КОНЦА XX ВЕКА 144

Схаляхова С.Ш.
КУЛЬТУРНО-ЯЗЫКОВАЯ СУДЬБА ЛЕКСЕМЫ «ПЕРЕСТРОЙКА» 148

Тагиева Н.И., Тагиева Н.В.
ЛИНГВОКУЛЬТУРНАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА АМЕРИКАНСКОГО СУДА
И СУДОПРОИЗВОДСТВА НАЧАЛА XX ВЕКА 151

Ткаченко М.С.
СОЧЕТАЕМОСТНЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ ПРИЛАГАТЕЛЬНЫХ
С ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНО-ОЦЕНОЧНОЙ СЕМАНТИКОЙ 155

Тлехатук С.Р.
ЯЗЫК ЭКОНОМИКИ ПЕРИОДА ГЛОБАЛИЗАЦИИ:
СЕМИОТИКО-ДЕРИВАЦИОННЫЙ АСПЕКТ 158

Тхакушинова Ж.Б.
ПОНЯТИЕ «МЫШЛЕНИЕ» ПО ДАННЫМ СЛОВАРЕЙ 162

Ши Гуанчао
ОБ ОДНОМ ТИПЕ «ДЕТСКИХ» ЭРГОНИМОВ РОСТОВА-НА-ДОНУ
В АСПЕКТЕ СТРАТЕГИЙ НОМИНАЦИИ 165

Эмал Нур Ахмад, Рядчикова Е.Н. 169
СРАВНЕНИЕ ПОСЛОВИЦ О СВАДЬБЕ И БРАКЕ НА РУССКОМ И ПУШТУ 169

Лингвометодические основы преподавания русского языка как иностранного

Диванян А.С., Немыка А.А.
ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ СРЕДСТВА В НАУЧНОМ ТЕКСТЕ
(на материале учебного пособия по журналистике) 174

Немыка А.А., Горганчук М.А.
РОЛЬ ХУДОЖЕСТВЕННО-ВЫРАЗИТЕЛЬНЫХ СРЕДСТВ
В ТЕКСТАХ НАУЧНОГО СТИЛЯ 176

Немыка А.А., Лю Хуэй
СОВРЕМЕННАЯ ЛИНГВОКУЛЬТУРНАЯ ПАРАДИГМА:
БАЗОВЫЕ СТЕРЕОТИПЫ РУССКИХ И КИТАЙСКИХ СТУДЕНТОВ 178

Чунчукова Н.В. Немыка А.А.
КАТЕГОРИЯ ВИДА ГЛАГОЛА В РУССКОМ ЯЗЫКЕ
И ВОЗМОЖНОСТИ ЕГО ВЫРАЖЕНИЯ ВО ФРАНЦУЗСКОМ ЯЗЫКЕ 181

Актуальные вопросы изучения русской литературы и теоретической поэтики

Агаджанова Т.С., Юрьева М.В.
ОБРАЗ РЕБЕНКА В МАЛОЙ ПРОЗЕ А.П. ПЛАТОНОВА 184

Агаджанова Т.С., Юрьева М.В.
МИФОЛОГИЗМ ПОВЕСТИ МИХАИЛА ЕЛИЗАРОВА «НОГТИ» 186

Акульшина Е.А., Юрьева М.В.
КОММЕНТИРОВАНИЕ ТЕКСТОВ КАК ОСОБЫЙ ВИД
НАУЧНО-ПОПУЛЯРНОГО ТВОРЧЕСТВА (религиозный аспект) 190

Акульшина Е.А., Юрьева М.В.
СПЕЦИФИКА ЖАНРА ХОЖДЕНИЯ
В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ДУХОВНОЙ ПРОЗЕ 194

Арутюнян К.Д., Мартыненко Л.Б.
ГАДАНИЕ НА КАРТАХ В КОНТЕКСТЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ
РУССКИХ ПИСАТЕЛЕЙ XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА 197

Багатюк Д.Д., Сайченко В.В.
ФИЛОСОФИЯ И МУЗЫКА В РОМАНЕ В. Ф. ОДОЕВСКОГО «РУССКИЕ НОЧИ» 201

Борискина А.В.
«БЕССМЕРТИЯ ПЕВЕЦ»: КАТЕГОРИИ «ВЕЧНОСТЬ» И «ТВОРЧЕСТВО»
В ПОЭТИЧЕСКОЙ РЕЦЕПЦИИ В.В. НАБОКОВА 204

Деменкова В.Д., Юрьева М.В.
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР РАССКАЗА И.А. БУНИНА
«ЧИСТЫЙ ПОНЕДЕЛЬНИК» (опыты прочтения) 206

Дрокина А.В. Жиркова Е.А
ИЛЛЮСТРИРОВАНИЕ А.С. ПУШКИНА:
СПЕЦИФИКА, РЕЦЕПЦИЯ, РЕФЛЕКСИЯ 208

Дрокина А.В., Жиркова Е.А
СПЕЦИФИКА И ПОЭТИКА ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА А. БЕНУА:
«МЕДНЫЙ ВСАДНИК» 210

Иванова М.М., Пастушенко Ю.Г.
МАШИНОДИСКУРС АНДРЕЯ ПЛАТОНОВА 212

Иванова М.М., Рягузова Л.Н.
ПРИНЦИП ТЕАТРАЛЬНОЙ УСЛОВНОСТИ В. НАБОКОВА,
ИЛИ ТРАГЕДИЯ СОВРЕМЕННОЙ ТРАГЕДИИ 215

Качалина Н.А., Сайченко В.В.
«СОН СМЕШНОГО ЧЕЛОВЕКА» КАК ФАНТАСТИЧЕСКОЕ РАССУЖДЕНИЕ
О ПРИРОДЕ ГНОСТИЦИЗМА 217

Кравченко К.А., Шаройко М.В.
Б. ЕКИМОВ «КАК РАССКАЗАТЬ…»:
НРАВСТВЕННЫЕ ДОМИНАНТЫ АВТОРСКОЙ ПОЗИЦИИ 222

Куц Е.А., Ли Дэу
ФУНКЦИЯ ВОЛШЕБНЫХ ПРЕДМЕТОВ В ЦИКЛЕ
«НАСТОЯЩИЕ СКАЗКИ» Л.С. ПЕТРУШЕВСКОЙ 225

Лекеш П.
СУЩЕСТВУЕТ ЛИ РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА В СЛОВАЦКОЙ ШКОЛЕ? 229

Никиша В.В., Сайченко В.В.
«ЛИТЕРАТУРНОСТЬ» «СОЛЯРИСА»: ПЕВОИСТОЧНИК И ПАРАЛЛЕЛИ 233

Озерова А. Д., Юрьева М.В.
РЕЛИГИОЗНО-НРАВСТВЕННЫЙ КОНТЕКСТ КОМЕДИИ Н.В. ГОГОЛЯ «РЕВИЗОР» 236

Окунеева Ю.К., Голикова Л.П.
ЭВОЛЮЦИЯ ВЗАИМООТНОШЕНИЙ Л.Н. ТОЛСТОГО И М. ГОРЬКОГО
НА РУБЕЖЕ XIX–XX ВЕКОВ 239

Резец М.А., Пастушенко Ю.Г.
«ЛЮБОВЬ ЗЕМНАЯ И «ЛЮБОВЬ НЕБЕСНАЯ»
В СТИХАХ Б. ПАСТЕРНАКА И А. БЛОКА 243

Рягузова Л.Н., Ли Янь
«ГРОБОВЩИКИ» В ГРОТЕСКНОЙ ТРАДИЦИИ РУССКОЙ ПРОЗЫ 246

Савчукова И.Р., Рягузова Л.Н.
КРЕАТИВНАЯ ФУНКЦИЯ БРЕДА В СПЕКТАКЛЕ С.В. БЕЗРУКОВА
«СОН РАЗУМА» (по мотивам повести “Записки сумасшедшего” Н.В. Гоголя)» 248

Свитенко Н.В., Чебанная К.Ю.
В.В. РОЗАНОВ – ИНТЕРПРЕТАТОР Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО:
ПАРАДОКСЫ ВОСПРИЯТИЯ 253

Сомова Е.В., Савчукова И.Р.
РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ МОТИВОВ РУССКОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
В ПЬЕСЕ Б. АКУНИНА «ЧАЙКА» 256

Соснина Е.В., Мартыненко Л.Б.
АНГЕЛ И РЕБЕНОК В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Я.П. ПОЛОНСКОГО,
А.А. БЛОКА, Н.С. АШУКИНА 262

Стадник Д.Р., Юрьева М.В.
КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИЕ КОДЫ
В РОМАНЕ Г. ЯХИНОЙ «ЗУЛЕЙХА ОТКРЫВАЕТ ГЛАЗА» 267

Старцева И.В., Шаройко М.В.
ОБРАЗ ДОМА В ПЬЕСАХ А. ЧЕХОВА («ВИШНЕВЫЙ САД»)
И В. ТЕТЕРИНА («ДОМ ПОД СНОС») 270

Титенок Т.В., Инь Лу
«СОЛОВЕЙ» Г.Х. АНДЕРСЕНА И И. СТРАВИНСКОГО:
ГЕРОИ СКАЗКИ В МУЗЫКАЛЬНОЙ ИНОФОРМЕ 273

Федотова Е.А., Рягузова Л.Н.
МОРТАЛЬНЫЕ МОТИВЫ В РОМАНЕ ГАЙТО ГАЗДАНОВА
«ПРИЗРАК АЛЕКСАНДРА ВОЛЬФА» (лексико-семантический аспект) 276

Федотова Е.А., Сомова Е.В.
БИОГРАФИЯ ПОЭТА КАК ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЕКТ
И САМОПРЕЗЕНТАЦИЯ: МАЯКОВСКИЙ ВЛАДИМИРА ТУЧКОВА
И МАЯКОВСКИЙ МАКСИМА КАНТОРА
В УЧЕБНИКЕ «ЛИТЕРАТУРНАЯ МАТРИЦА» 280

Чжао Сяоцзе, Рягузова Л.Н.
В. НАБОКОВ И В. ПЕРЕЛЕШИН КАК «ЛИТЕРАТУРНЫЕ ЛИЧНОСТИ»
В КОНТЕКСТЕ РУССКОГО ЭМИГРАНТСКОГО МИФА 284

Юрьева М.В., Карабут Н.В.
АВТОРСКИЕ ЛИТЕРАТУРНЫЕ МАСКИ В РУССКОЙ ЛИРИКЕ
РУБЕЖА XX-XXI ВЕКОВ 287

Ямина Я.В., Пастушенко Ю.Г.
АРХЕТИП ВОРА В КОНТЕКСТЕ СОЦРЕАЛИЗМА:
К ПОЭТИКЕ РАССКАЗА С. ДОВЛАТОВА
«НОМЕНКЛАТУРНЫЕ ПОЛУБОТИНКИ» 293

Актуальные проблемы классической и современной зарубежной литературы

Абрамова Ю. Н., Татаринова Л. Н.
МИФ О ПРОМЕТЕЕ В ТВОРЧЕСТВЕ Ф. КАФКИ 297

Авдеев С.С.
ЭСХАТОЛОГИЯ КОРМАКА МАККАРТИ В РОМАНАХ 1983–2006 гг. 300

Алимурадова А.А., Чумаков С.Н.
СИМВОЛИКА СТЕНЫ В СТИХОТВОРЕНИИ Б. ЛЕСЬМЯНА «ДЕВУШКА» 304

Арзуманян М.Н.
ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНЫЕ СТРАТЕГИИ
В РОМАНЕ ДЖУЛИАНА БАРНСА «ШУМ ВРЕМЕНИ» 306

Башкатова А.В., Хомухина Е.И.
РЕАЛИЗАЦИЯ РАЗНОУРОВНЕВЫХ ИНТЕРПРЕТАЦИЙ
МОТИВА СКИТАНИЯ КАК СПОСОБА САМОПОЗНАНИЯ
В РОМАНЕ КНУТА ГАМСУНА «БРОДЯГИ» 312

Бершицкая К.В., Татаринов А.В.
РАЗМЫШЛЕНИЯ О ПРОБЛЕМЕ «ПАМЯТИ-ВРЕМЕНИ-ИСТОРИИ»
В АНГЛИЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ РУБЕЖА XX–XXI ВЕКОВ 315

Бойко А.А., Ткаченко В.В.
«ДОН КИХОТ» М. ДЕ СЕРВАНТЕСА В КОНТЕКСТЕ ТЕОРИИ РОМАНА 319

Ветошкина Г.А., Кочетова Д.А.
ТРАДИЦИИ ТЕННЕССИ УИЛЬЯМСА
В ПЬЕСЕ МАРИНЫ КАРР «ПОРЦИЯ КОХЛАН» 322

Ветошкина Г.А., Рябкова Н.Л.
«ВЕДЬМИНО ОТРОДЬЕ» М. ЭТВУД:
ПОСТМОДЕРНИСТСКИЙ ВЗГЛЯД НА «БУРЮ» У. ШЕКСПИРА 328

Водяницкая А.А., Татаринова Л.Н.
ОНОРЕ ДЕ БАЛЬЗАК И ФРЕДЕРИК СТЕНДАЛЬ
В ВОСПРИЯТИИ СИМОНЫ ДЕ БОВУАР 330

Гасанова Д.Э., Гончаров Ю.В.
ФЕНОМЕН САМОУБИЙСТВА НА СТРАНИЦАХ РОМАНА
ИОГАННА ВОЛЬФГАНГА ГЁТЕ «СТРАДАНИЯ ЮНОГО ВЕРТЕРА» 334

Голованёва Р.Н., Хомухина Е.И.
ПАТРИОТИЧЕСКИЙ ПАФОС СТИХОТВОРЕНИЯ ИОГАННА РИСТА
«ЖАЛОБА ГЕРМАНИИ»....337

Головач А.С., Хомухина Е.И.
ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ КОНЦЕПЦИИ ТЕЛА И ДУХА
В ПОЭМЕ УОЛТА УИТМЕНА «О ТЕЛЕ ЭЛЕКТРИЧЕСКОМ Я ПОЮ»....340

Гончаров Ю.В., Мальяр З.М.
ОСНОВНЫЕ ЛЕЙТМОТИВЫ И ОСОБЕННОСТИ
ИХ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ
В РОМАНЕ ОРХАНА ПАМУКА «ЧЕРНАЯ КНИГА»....342

Звягинцева А.М., Чумаков С.Н.
КАСТОВОСТЬ И РИТУАЛЬНАЯ ЧИСТОТА
В РОМАНЕ РАБИНДРАНАТА ТАГОРА «КРУШЕНИЕ»....346

Ивденко Н.В.
ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНЫЕ ИНСТАНЦИИ
В РОМАНЕ ДЖ. БАРНСА «ПОПУГАЙ ФЛОБЕРА»....350

Карабут Н.В., Татаринова Л.Н.
ИЗОБРАЖЕНИЕ ЭПОХИ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ
ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ ДРУЖЕСКИХ ОТНОШЕНИЙ
(на примере романов А. Дюма «Три мушкетёра»
и М. де Сервантеса «Дон Кихот»)....356

Карханина К.В., Ткаченко В.В.
ДОН КИХОТ В ТВОРЧЕСТВЕ ПОЭТОВ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА....361

Касирум Е.С., Блинова М.П.
ЭВОЛЮЦИЯ АНГЛИЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ ГОТИКИ:
ОТ ИСТОКОВ ГОТИЧЕСКОЙ ПРОЗЫ
ДО СОВРЕМЕННОГО НЕОГОТИЧЕСКОГО РОМАНА....363

Кияшко Е.В., Татаринова Л.Н.
МОТИВ СВОБОДЫ В РОМАНЕ МАТЕЯ ВИШНЕКА
«ГОСПОДИН К. НА ВОЛЕ»....366

Кобыльская А.Ю., Татаринова Л.Н.
МИФОЛОГЕМА ХРАМА В РОМАНЕ У. ГОЛДИНГА «ШПИЛЬ»....369

Кондратюк А.А., Чумаков С.Н.
НРАВСТВЕННЫЕ ДИЛЕММЫ В ДУХОВНОЙ ЛИРИКЕ
КАЗИМЕРЫ ИЛЛАКОВИЧ....372

Маилян Н.А.
ПОВЕСТЬ СИМОНЫ ДЕ БОВУАР «СЛОМЛЕННАЯ»
И РОМАН ФРАНСУАЗЫ САГАН «В ТУМАННОМ ЗЕРКАЛЕ»:
СОПОСТАВИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ЖЕНСКИХ ОБРАЗОВ....375

Советкина Л.В., Татаринова Л.Н.
КОНЦЕПЦИЯ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ В РАБОТАХ НОВАЛИСА
«ХРИСТИАНСТВО ИЛИ ЕВРОПА» И ПРЕДИСЛОВИИ В. ГЮГО
К ДРАМЕ «КРОМВЕЛЬ»....378

Татаринова Л.Н., Захарова А.Н.
ПОЭТИКА ЧУДА В ПОВЕСТИ ЧАРЛЬЗА ДИККЕНСА «КОЛОКОЛА»
И ДРАМЕ ПОЛЯ КЛОДЕЛЯ «ИЗВЕЩЕНИЕ МАРИИ» 381

Титоренко О.И., Ткаченко В.В.
ФЕМИНОЦЕНТРИЗМ В РОМАНАХ МЮРИЭЛ СПАРК 383

Ткаченко В.В., Фешина Е.В.
БИБЛЕЙСКИЕ ОБРАЗЫ В ПОЭЗИИ ПАУЛЯ ЦЕЛАНА 386

Чекалова А.С., Татаринова Л.Н.
ГАМЛЕТОВСКИЙ КОД В ПОВЕСТИ ДЖ. КОНРАДА «СЕРДЦЕ ТЬМЫ» 390

Шмидер М.В., Татаринов А.В.
МОТИВ ОДИНОЧЕСТВА В АМЕРИКАНСКОМ РОМАНЕ НАЧАЛА XXI ВЕКА 393

Ямина Я.В., Татаринов А.В.
КРИЗИС ЛИЧНОСТИ КАК ПРОБЛЕМА СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
(по романам Дж. Барнса «Предчувствие конца» и А. Иличевского «Математик») 397

Сведения об авторах 401

Содержание 408

Научное издание

АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ СОВРЕМЕННОЙ ФИЛОЛОГИИ: ТЕОРИЯ, ПРАКТИКА, ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ

Материалы V Международной научно-практической конференции

Издается в авторской редакции

Подписано в печать 15.06.2020. Формат 70×100 1/8.
Печать цифровая. Уч.-изд. л. 37,5.
Тираж 500 экз. Заказ № 4175.
Выход в свет 29.09.2020.
Кубанский государственный университет
350040, г. Краснодар, ул. Ставропольская, 149.
Издательско-полиграфический центр КубГУ
350040, г. Краснодар, ул. Ставропольская, 149.