

Саратовский национальный исследовательский государственный университет
имени Н.Г. Чернышевского

Филологические этюды

Сборник научных статей молодых ученых

Выпуск 26

Часть I–III

Саратов

2023

УДК 8(082)
ББК (81+83)я43
Ф54

Ф54 **Филологические этюды:** сб. науч. ст. молодых ученых: В 3 ч. – Саратов, 2023. Вып. 26, ч. I–III. – 426 с.

Сборник статей молодых ученых составлен по материалам Всероссийской научной конференции «Филология и журналистика в XXI веке», состоявшейся в апреле 2022 года и посвященной памяти профессора В.Е. Гольдина. Сборник состоит из трех частей: литературоведческой, журналистской и лингвистической.

Для специалистов-филологов, преподавателей и студентов-гуманитариев.

Редакционная коллегия:

Г.М. Алтынбаева (отв. редактор),
Т.А. Волоконская, Ю.Г. Дорофеева, Д.В. Калуженина, Р.И. Павленко

Рецензенты:

Доктор филологических наук, профессор *О.И. Дмитриева*

Кафедра теории, истории языка и прикладной лингвистики

УДК 8(082)
ББК (81+83)я43

Работа издана в авторской редакции

ISSN 1997-3098

© Саратовский государственный
университет, 2023



Валентин Евсеевич Гольдин (1935–2017)
на пленарном заседании Всероссийской конференции молодых ученых
«Филология и журналистика в XXI веке» (2015 г.)

О.Ю. Крючкова, Е.В. Старостина (*Саратов*)

Идеи, которые продолжают жить: о вкладе Валентина Евсеевича Гольдина в лингвистику

Валентин Евсеевич Гольдин – почетный профессор Саратовского университета, заслуженный работник высшей школы РФ. Около 50 лет жизнь Валентина Евсеевича неразрывно была связана с нашим университетом. Он начал работать здесь в 1968 г.; с 1988 по 2004 г. (в течение 16 лет) заведовал кафедрой общего и славяно-русского языкознания (ныне это кафедра теории, истории языка и прикладной лингвистики).

Научные интересы Валентина Евсеевича Гольдина были чрезвычайно широки. В списке его научных работ мы найдем исследования по русской диалектологии, русской фонетике, истории русского языка, по проблемам общей теории языка, речевой коммуникации, жанров речи, по проблемам психолингвистики и прикладной лингвистики.

Это многообразие фокусов научного внимания В. Е. Гольдина отражено в книге его избранных работ под названием «Языковое сознание. Речевая коммуникация» [Гольдин 2020], которая выпущена издательством нашего университета.

Первые научные работы Валентина Евсеевича Гольдина связаны с русской диалектологией. В 1967 г. Валентин Евсеевич защитил кандидатскую диссертацию «К вопросу о структурно-семантических различиях в диалектной лексике (на материале названий построек и их частей в русских говорах)» [Гольдин 1967]. В процессе этой работы пришло понимание большой культурной ценности диалектной речи, глубокое понимание ее специфики. Все это ярко передано в серии «рассказов диалектолога», опубликованных в 1980-е гг. в научно-популярном академическом журнале «Русская речь». В «рассказах диалектолога» проявилась не только наблюдательность исследователя, но и настоящий художественный дар Валентина Евсеевича, талант замечательного рассказчика.

Диалектологической проблематике посвящена и защищенная в 1997 г. докторская диссертация «Теоретические проблемы коммуникативной диалектологии» [Гольдин 1997]. Докторская диссертация была защищена Валентином Евсеевичем не в обычном формате, требующем представления объемного труда – собственно диссертации. Она защищалась в виде научного доклада, что происходит редко и возможно только в случае признания за автором большого научного авторитета, в случае известности его трудов.

Докторская диссертация Валентина Евсеевича стала итогом осмысления материалов многолетних диалектологических экспедиций под его руководством, заложила основы нового направления в науке о русских

народных говорах – направления, получившего название «коммуникативная диалектология» (как это сформулировано в названии научного доклада В.Е. Гольдина).

Валентин Евсеевич так обосновывал необходимость нового – коммуникативного – подхода к изучению диалектной речи:

- диалект – это самостоятельное коммуникативное средство, которое полноценно обслуживает традиционное русское деревенское общение, идеально приспособлено для этой коммуникативной сферы;

- диалект – это вербальное средство, в котором в значительной мере воплощены особенности традиционной народной культуры, ее ценности, восприятие мира носителями этого типа культуры.

Поэтому и изучение народной речи должно быть направлено а) на раскрытие ее коммуникативных функций, б) особенностей ее организации (строения), в) на выявление специфики мировидения носителей диалекта, что несомненно воплощено в их речи.

Сейчас, по прошествии более двух десятков лет со времени защиты Валентином Евсеевичем докторской диссертации, приведенные положения могут уже не казаться столь новыми, но только потому, что открытое им направление – коммуникативная диалектология – получило большое признание в научном мире и активно и успешно развивается вот уже четверть века. Но специалисты знают, что до этого диалектология существовала, прежде всего, как наука о специфике отдельных говоров и групп говоров, т.е. – в научной терминологии – наука о диалектных различиях.

Коммуникативная диалектология дополняет (не отменяет) сложившиеся ранее парадигмы диалектологического знания (в них достигнуты весьма значимые результаты, это всегда подчеркивал Валентин Евсеевич); коммуникативная диалектология направляет внимание на новые для диалектологии объекты исследования.

К ним относятся:

- информационная структура общения на диалекте (например, характерный для диалектной речи набор речевых событий, речевых жанров, специфика реализации универсальных (общих для национальной культуры) речевых событий и жанров, событийные и жанровые “лакуны”);

- особенности текстовой деятельности на диалекте (особенности построения текстов, связанные во многом с социальной организацией диалектного коллектива);

- когнитивная сторона общения на диалекте (особенности картины мира носителей традиционной деревенской культуры, характер выражаемых в речи знаний, способы их речевого представления);

- место речи в составе деятельности носителей традиционной культуры и характер рефлексии диалектоносителей над речью;

- особенности сохранения речевой традиции, специфика трансляции ее во времени, характер прецедентных текстов диалектного общения.

В.Е. Гольдин по-новому определил сущность диалекта как особого языкового образования. Сущность диалекта, пишет В.Е. Гольдин, «заключается прежде всего не в отличиях одних говоров от других, а именно в признаках, объединяющих диалектную речь любых территорий бытования данного языка и при этом характерных не для всех языковых стратов, – в признаках, отличающих диалектную речь от литературной в первую очередь» [Гольдин 2020: 229]. Выделение и описание этих признаков и составляет специфический объект коммуникативной диалектологии.

Широкое признание получили работы Валентина Евсеевича, выполненные в русле коммуникативной диалектологии. Это такие работы 2000-х гг., как «Изобразительность диалектной речи» [Гольдин 2001]; «Доминанты традиционной сельской культуры речевого общения» [Гольдин 2002а]; «Понятийное ядро традиционного сельского общения» [Гольдин 2002б]; «Текст и знание в диалектной коммуникации» [Гольдин, Крючкова 2008]; «Повествование в диалектном дискурсе» [Гольдин 2009]; «Устно-разговорная речь и обыденное сознание» [Крючкова, Гольдин 2016].

В.Е. Гольдин подчеркивал, что коммуникативное изучение диалектной речи требует специальной организации научных источников: «главным объектом наблюдений становятся связная речь и воплощенные в ней единицы общения, “тексты”» [Гольдин 2020: 323]. Таким образом, коммуникативная диалектология ведет к диалектологии корпусной.

В.Е. Гольдин стоял у истоков корпусной диалектологии в нашей стране. В 1990-е гг., когда впервые обсуждалась структура машинного фонда русского языка, Валентин Евсеевич предложил концепцию электронного диалектологического текстового корпуса как основного ресурса для сохранения и изучения материала русских народных говоров [Гольдин 1990].

Эта концепция послужила в дальнейшем основой крупного проекта – мультимедийного диалектологического корпуса, создаваемого в нашем университете коллективом Центра изучения народно-речевой культуры. Диалектологические корпуса разрабатываются сейчас и в других научных центрах. Но первопроходцем здесь был Валентин Евсеевич. В книге избранных работ представлены статьи и этого направления.

Глубокое осмысление одной из форм существования русского языка – русской диалектной речи, понимание многообразной социально обусловленной вариативности русской речи приводит ученого к мысли о необходимости целостного изучения речевой коммуникации – во всем разнообразии ее форм. В работе «Внутренняя типология русской речи и строение русистики» Валентин Евсеевич развивает концепцию целостного изучения русского языка. «Современные исследования русской речи, – пишет В.Е. Гольдин, – ведутся в большинстве случаев отдельно на материале каждой из ее социально-функциональных разновидностей» (литературного языка, или его разговорной разновидности, или диалектов, или просторечия) [Гольдин 2020: 153]. Эту «социально-функциональную линию исследования типов русской речи», по

мысли ученого, необходимо дополнить, «уравновесить» «сквозным» изучением языка, «идущим от самих языковых и речевых явлений и совершающимся на всем пространстве (материале) русской речи» [Там же: 159].

Валентин Евсеевич объясняет, почему такой целостный подход к изучению русской речи важен и необходим. Он пишет: «русская речь не так жестко членится на отдельные варианты, как это нередко представляется», «от народных говоров до самых высоких сфер функционирования литературной речи тянутся разной длины и разной мощности связующие нити, скрепляющие единство русской речи»; «отдельные языковые личности могут одновременно владеть несколькими, в том числе функционально несовместимыми вариантами русской речи», «эти варианты образуют в речевой практике языковых личностей своеобразные системы, сплавы, контаминации» [Там же: 154, 161].

Целостное осмысление русской речи, по мнению ученого, должно стать не только фокусом внимания исследователей, но ориентиром языковой политики, направленной на сохранение речевого разнообразия и богатства русской речи, основанной на толерантности к разным формам ее существования.

Цикл исследований В.Е. Гольдина посвящен вопросам семантики общения, этикету как специальной знаковой системе, регулирующей общение. В 70-е – 80-е гг. XX в. вышли в свет получившие широкую известность монографии В. Е. Гольдина «Этикет и речь» [Гольдин 1978], «Речь и этикет» [Гольдин 1983], «Обращение: теоретические проблемы» [Гольдин 1987], впоследствии переиздававшиеся.

Появившееся в ходе глубокого изучения сферы общения представление о семиотической сложности коммуникации, семиотической неоднородности речи, отказ «от узкоречевого» («собственно лингвистического») рассмотрения общения послужили основой для развития концепции «о принципиальном единстве коммуникативной и некоммуникативной деятельности людей» [Гольдин, Дубровская 2002: 6].

На пересечении «коммуникативной и некоммуникативной деятельности» находится категория жанра. В работе 1999 г. «Проблемы жанроведения» [Гольдин 2020: 266-268] изложена программа развития данной научной отрасли, названы ее актуальные проблемы: 1) параметризация жанровых форм и установление системных отношений между параметрами, 2) создание классификаций и многоаспектной типологии жанров, 3) уточнение главных оппозиций в системе терминов жанроведения, 4) структуризация жанроведческих понятий в системе общелингвистических концептов, 5) исследование жанровых форм в историческом аспекте.

В конце 1990-х гг. в сферу научных интересов В.Е. Гольдина прочно входит психолингвистика. В центре его внимания оказываются проблемы изучения вербальных ассоциаций и языкового сознания носителей языка.

Ассоциативный словарь школьников Саратова и Саратовской области, созданный под руководством В.Е. Гольдина, был действительно масштабным

проектом. Работа над словарем началась в 1998 г. и продолжалась более 10 лет. Результатом интенсивной работы возглавляемой им научной группы стала новаторская электронная база данных ассоциативного словаря и изданный в 2011 г. 2-х-томный (в 3-х книгах) «Русский ассоциативный словарь: ассоциативные реакции школьников I – XI классов» [Русский ассоциативный словарь... 2011].

Словарь создан на основе свободных ассоциативных экспериментов, проводившихся со школьниками с 1 по 11 класс, проживающими в г. Саратове и других городах, поселках и деревнях Саратовской области. Важно то, что опрашивались не только городские, но и сельские школьники, что позволило, в том числе, изучать и сопоставлять языковое сознание школьников, живущих в разной местности (город, село, деревня).

Эксперимент, данные которого легли в основу словаря, проводился в течение 10 лет (с 1998 по 2008 г. включительно) в устно-письменном формате (устное предъявление стимулов и письменная фиксация реакций испытуемыми). Такой выбор формы эксперимента был обусловлен тем, что в нем принимали участие дети как старших, так и младших классов, которые еще не очень хорошо умеют читать и писать. В экспериментах со взрослыми испытуемыми часто выбирается письменно-письменный формат, а эксперименты с детьми дошкольного возраста проводятся в устно-устной форме. Словарь получился очень объемным. Стимульный ряд словаря включает 1126 вербальных единиц.

Весомым вкладом в развитие психолингвистики и ассоциативной лексикографии стали работы Валентина Евсеевича, выполненные на материале ассоциативного словаря школьников. Это работы, посвященные вопросам содержания ассоциативного поля, его смысловой организации, его стандартности, таким важным теоретическим проблемам, как проблема соотношения «словарного» и «психолингвистического» значений слов, изучение возрастной динамики словесных ассоциаций.

Ряд работ В.Е. Гольдина посвящен проблеме репрезентации картины мира в ассоциативно-вербальной сети. Одна из задач психолингвистики, считает ученый, – «представить разновидности ассоциаций в качестве взаимосвязанных сторон единого комплекса знаний, обеспечивающих ориентацию в мире» [Гольдин 2020: 76. Далее цитируется это издание, страницы указываются в скобках].

Материал ассоциативных словарей, как показано в работах В.Е. Гольдина, позволяет выявить специфику значений слов в «наивной» картине мира массового носителя языка, что не всегда отражают толковые словари, подменяя реальное содержание слова в неспециальной речи экспликацией научного понятия. Такое расхождение между представлениями о значении слова у массового носителя русского языка и словарными определениями блестяще раскрыто Валентином Евсеевичем на примере сопоставления лексикографических толкований слова *животное* с его

ассоциативными связями, зафиксированными ассоциативными словарями.

Так, с научной точки зрения к животным относятся не только человек, овца, собака, тигр, жираф и подобные существа, но и птицы, рыбы, змеи, насекомые и даже простейшие типа амёб – это животные, и от растений их отличают неспособность синтезировать питательные вещества из неорганических соединений, а также свойственная большинству из них активная подвижность. Подобное определение дают и толковые словари (БАС, МАС): «*Всякий живой организм, исключая растения*».

Между тем, как отмечает В.Е. Гольдин, слово ‘животное’ значит для нас, по-видимому, что-то другое, «поэтому фраза «Животное подползло ближе» едва ли напомнит нам о жуках или змеях, а предложение «Животное взмахнуло крыльями и полетело» мы с трудом отнесем к бабочке, комару или даже птице; скорее, это напомнит нам что-то из области фантастики» [27]. Как показывают материалы прямых ассоциативных словарей, к типичным животным в массовом «наивном» сознании можно отнести тех из живых существ, которые названы в эксперименте не менее чем двумя испытуемыми. Это *корова, собака, слон, жираф, кот, кошка, медведь*. Все эти животные – млекопитающие.

Сопоставление традиционных словарных толкований и ассоциативных характеристик слова не следует, по мнению ученого, ограничивать поиском несовпадения данных, оно должно также обнаруживать не менее существенные схождения, не менее значительную их общность, обусловленную тем, что и системные значения слов, представляемые толковой лексикографией, и получаемый экспериментальным путем ассоциативный материал связаны с текстовой речевой практикой языкового коллектива. Это, в свою очередь, определяет методику сопоставления системных (словарных) значений и ассоциативных связей слов – обращение к речевому употреблению лексических единиц, корпусным данным.

Ценные обобщения были сделаны В.Е. Гольдиным по результатам изучения возрастной динамики словесных ассоциаций школьников: «...каждый школьный возраст (младшие школьники, средние, старшие), – пишет исследователь, – обладает своим комплексом устойчивых ассоциативных характеристик, и эти характеристики могут быть обнаружены» [60].

В целом ряде работ В.Е. Гольдина детально показано, как данные русских ассоциативных словарей могут быть использованы при исследовании социокультурных и национальных особенностей языковой картины мира. По мнению ученого, «перспективен такой подход к изучению ассоциаций для установления картины мира, при котором языковое членение мира (система главных содержательных блоков представлений о мире) соотносится с типологией ассоциативных полей и структурой ассоциативно-вербальной сети в целом» [68].

Одним из наиболее важных выводов, к которым приходит В.Е. Гольдин, следует считать вывод о том, что «ассоциативные словари (в отличие от словарей толковых) не формулируют значений слов и не дают достаточных

оснований для таких формулировок, но позволяют устанавливать сферы референции слов-стимулов, то есть определять те фрагменты мира, с которыми соотносится стимул в сознании испытуемых» [75]. Кроме того, «ассоциативные реакции отражают ту меру подробности картины мира, ту степень системности образов мира и то сочетание «наивных» и научных представлений о мире, которые в действительности существуют в сознании испытуемых и к овнешнению которых вынуждает испытуемых процедура эксперимента. Именно эта картина мира рассматривается в данном случае как естественная» [75-76].

Большое научно-методическое значение имеют рассуждения В.Е. Гольдина об особенностях коммуникативного поведения участников ассоциативных экспериментов. Ассоциативный эксперимент исследователь определяет как естественную несоревновательную игру, воспроизводящую свойства обычной речевой жизни людей, как «естественный диалог в искусственных условиях» [107]. Коммуникативные особенности процедуры ассоциативного эксперимента обуславливают его эвристическую ценность: на ассоциативном материале можно изучать самые общие закономерности коммуникации – коммуникативные стратегии и реализующие их речевые тактики.

Ценным научным наследием являются работы Валентина Евсеевича, в которых подробно обсуждена специфика ассоциативной лексикографии, предложена типология ассоциативных словарей. Отмечено, что ассоциативные словари отличаются от большинства других лексикографических продуктов первичным характером включаемых в них данных, они «предоставляют пользователям материал, в минимальной степени подвергшийся обработке со стороны составителей и, следовательно, в наименьшей степени несущий на себе следы квалификационных и классификационных усилий составителей, их языкового вкуса, идейных установок и различного рода предпочтений» [115]. Характер ассоциативных словарей обусловлен их задачами: «Единственная задача ассоциативного словаря – представить в стандартном и легко обозримом виде факты, добытые в ходе свободных ассоциативных экспериментов. Интерпретация этих фактов – дело пользователя» [116].

Оптимальной формой ассоциативного словаря, по мнению В.Е. Гольдина, является электронная база данных, так как словари такого типа «могут использовать недоступные прежде способы сортировки и фильтрации материала» [129]. В 1998-2008 гг. в Саратовском университете была создана в виде Access-приложения уникальная электронная база данных – «Ассоциативный словарь школьников Саратова и Саратовской области» [АСШС 1998–2008] (руководители проекта – В.Е. Гольдин, А.П. Сдобнова, инженер-программист – А.О. Мартыанов). АСШС позволяет осуществлять фильтрацию материала по возрасту, полу испытуемых, месту их проживания, типу учебного заведения, дате проведения эксперимента и некоторым другим признакам. В работах исследователя описана организация АСШС и его научный потенциал.

В последней научной работе В.Е. Гольдина «Проект «Ассоциативный словарь школьников: стабильность и динамика» [Гольдин, Сдобнова 2017] обобщен опыт работы над изданным Ассоциативным словарем школьников, опыт исследований, проведенных на его материалах, и обоснована необходимость создания нового ассоциативного словаря школьников (версия 2.0), который мог бы стать источником дальнейших динамических исследований языкового сознания молодежи.

Валентин Евсеевич Гольдин ушел из жизни 9 ноября 2017 г. Но научные идеи ученого живы, актуальны, востребованы современной лингвистикой и несомненно будут развиты будущими поколениями исследователей.

Литература

АСШС – Ассоциативный словарь школьников Саратова и Саратовской области: база данных на платформе MS Office Access. Версия 1.05.00 / сост. В.Е. Гольдин, А.П. Сдобнова, А.О. Мартыанов / Саратовский национальный исследовательский государственный университет им. Н.Г. Чернышевского. Саратов, 1998–2008.

Гольдин В.Е. К вопросу о структурно-семантических различиях в диалектной лексике (на материале названий построек и их частей в русских говорах): дисс. ... канд. филол. наук. Саратов, 1967.

Гольдин В.Е. Этикет и речь. Саратов, 1978.

Гольдин В.Е. Речь и этикет. М., 1983.

Гольдин В.Е. Обращение: теоретические проблемы. Саратов, 1987.

Гольдин В.Е. К проекту текстового диалектологического подфонда Машинного фонда русского языка // Материалы III Всесоюзной конференции по созданию машинного фонда русского языка. М., 1990.

Гольдин В.Е. Теоретические проблемы коммуникативной диалектологии: дисс. в виде науч. докл. ... д. филол. наук. Саратов, 1997.

Гольдин В.Е. Изобразительность диалектной речи // Бюллетень фонетического общества. № 7. Тексты устной речи. Бохум, 2001.

Гольдин В.Е. Доминанты традиционной сельской культуры речевого общения // Аванесовский сборник. М., 2002. [Гольдин 2002а]

Гольдин В.Е. Понятийное ядро традиционного сельского общения // Предложение и слово. Саратов, 2002. [Гольдин 2002б]

Гольдин В.Е. Повествование в диалектном дискурсе // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия Филология. Журналистика. 2009. Т. 9. Вып. 1.

Гольдин В.Е. Языковое сознание. Речевая коммуникация: Избранные работы / сост. О.Ю. Крючкова, А.П. Сдобнова. Саратов, 2020.

Гольдин В.Е., Дубровская О.Н. Жанровая организация речи в аспекте социальных взаимодействий // Жанры речи. Международный научный журнал. 2002. Вып. 3.

Гольдин В.Е., Крючкова О.Ю. Текст и знание в диалектной коммуникации // Материалы и исследования по русской диалектологии. М., 2008.

Гольдин В.Е., Сдобнова А.П. Проект «Ассоциативный словарь школьников: стабильность и динамика» // Вопросы психолингвистики. 2017. № 4 (34).

Крючкова О.Ю., Гольдин В.Е. Устно-разговорная речь и обыденное сознание // Русская устная речь. Саратов, 2016. Вып. 2.

Русский ассоциативный словарь: ассоциативные реакции школьников I – XI классов: в 2 т. / В.Е. Гольдин, А.П. Сдобнова, А.О. Мартыанов. Саратов, 2011.

ЧАСТЬ I

Раздел 1

Проблематика и поэтика художественного текста: идеи, мотивы, образы

С.С. Александров (*Саратов*)

«Сказание о нашествии Едигея»: наблюдения над поэтикой

Научный руководитель – доцент Л.Г. Горбунова

«Сказание о нашествии Едигея» (начало XV в.) неоднократно привлекало внимание ученых, в основном с точки зрения творческой истории (Д.С. Лихачев, Я.С. Лурье, Н.Ф. Дробленкова и др.). В меньшей степени затрагивались вопросы поэтики.

«Сказание о Едигее» является деталью мозаики батального полотна о татарском нашествии. Оно известно в нескольких редакционных обработках, начиная от лаконичного изложения фактов, связанных с походом эмира Едигея и осадой Москвы, до пространных и стилистически изысканных повествований назидательного характера и компилятивных повествований, введенных в состав Никоновской летописи. Одна из древнейших редакций «Сказания» находилась в сгоревшей в пожаре 1812 г. Троицкой летописи и завершала ее (поэтому Троицкая летопись известна также под названием Московского летописного свода 1408 г.). Однако от этого текста «Сказания» сохранились лишь небольшие отрывки, на основании которых можно строить только предположения о его полном виде. Симеоновская летопись в той ее части (за 1390–1409 гг.), которая содержит «Сказание о Едигее», представляет собой более позднюю, сделанную около 1413 г. тверскую переработку текста Троицкой летописи. Выбор для рассмотрения «Сказания о Едигее» именно по Симеоновской летописи обусловлен тем, что этот текст обладает неоспоримыми художественными достоинствами, принадлежит древнерусскому писателю, который, как и автор «Задонщины», возрождал идеи времен

Киевской Руси, идеи единения русских земель перед лицом внешней опасности, книжнику, изощренному в искусстве «плетения словес» и применении внутренней рифмы. Опираясь на Киевский летописец, он развивал идеи «Повести временных лет» и призывал Русь и Литву к единению против внешних врагов, отождествляя татаро-монголов с половцами Киевской Руси, а великокняжеский город Владимир сопоставляя с Киевом [См.: Памятники литературы Древней Руси. XIV – середина XV века 1981: 567–570]. Летописная сжатость изложения органично сочетается с выразительностью описаний и передачи чувств как жителей города, так и главных героев повествования – Едигея и Василия I. Существенным представляется нам суждение Д.С. Лихачева относительно таких признаков рассматриваемого произведения, как его **самостоятельность** и **законченность** (акценты полужирным шрифтом здесь и далее мои. – С.А.) [См.: Лихачев 1947: 301]. Среди жанровых определений встречаются повесть и летописное сказание. Мы будем придерживаться определения Н.Ф. Дробленковой – **летописное сказание**, так как оно, на наш взгляд, точнее отражает и характер бытования (в составе летописи), и главную художественную особенность именно сказания: сюжетную занимательность. Его композиция традиционна для летописного повествования: под одним годом помещаются несколько вполне законченных эпизодов.

Главное действующее лицо Сказания – Едигей, Едегей, Идиге, Идегу, Едику, Эдеку (1352–1419), эмир Белой Орды, бек, «темник», основатель Ногайской Орды. В течение 1397–1410 гг., став главой войска, Едигей был фактическим правителем Золотой Орды при нескольких ханах. Стремясь к возрождению ее былого могущества и надеясь заставить Московскую Русь снова платить дань, Едигей применяет коварные (во внешней политике) дипломатические приемы, разжигающие и усугубляющие вражду между великими князьями московским и литовским. В 1408 г. Едигей неожиданно нападает на Русь, разоряет ряд городов (Серпухов, Дмитров, Ростов, Нижний Новгород, Городец и другие) и в декабре осаждает Москву, однако взять ее он не смог и вскоре, во время начавшейся в Золотой Орде смуты 1410–1412 гг., потерял власть, бежал в Хорезм и в 1419 г. был убит одним из сыновей Тохтамыша близ г. Сарайчика [См.: Памятники литературы Древней Руси. XIV – середина XV века 1981: 567–570]. Творческой историей этого произведения занимались М.Д. Приселков, Я.С. Лурье, Н.Ф. Дробленкова и др.

Открывается сказание в соответствии с традицией летописным зачином: *«Въ лѣто 6917 Ѡ Едегии, князи Ордынскомъ, иже воевалъ Московскую землю (14081409)»*. Далее летописец сообщает имена ордынских ханов – союзников Едигея: *«нѣкоторый князь ордынский, именемъ Едигъй, повелѣниемъ Булата царя прииде ратью на Рускую*

землю, а с ним 4 царевичи да мнози князи татарстни. А се имена их: Бучакъ царевич, Тегриберди царевичъ, Алтамырь царевичъ, Булатъ царевич, князь великий Едигей, князь Махметъ, Исупу, Булюменеву сыну, князь Тегиня, Шиховъ сынъ, князь Гарай, Урусарховъ сынъ, князь Обрягимъ, Темиряевъ сынъ, князь Якъши-бий, Едигтьевъ сынъ, князь Сеитяли-бий, князь Бурнакъ, князь Ериклебери» (имена в летописи изменены) [Памятники литературы Древней Руси. XIV – середина XV века 1981: 240. Текст «Сказания о Едигее» по Симеоновской летописи (издан в ПСРЛ, т. XVIII, СПб., 1913, с. 153–159) публикуется по списку: БАН. 16.8.25, лл. 319 об. – 329 об., 334–335. (Листы рукописи перепутаны, и конец «Сказания» помещен не на л. 330, а после л. 333). Далее цитируется это издание, страницы указываются в скобках].

Услышав об этом, великий князь Василий Дмитриевич (сын Дмитрия Донского. – С.А.) опечалился из-за нарушения договора. Летописец сразу переводит военное противоборство в религиозную плоскость: *измаильтяне обманули христиан: «аще бо когда не мнози обрътаются, то лестно и злоковарно чествми окладають князей наших и дары украшают, и тѣм злохитрство свое потаают, и миръ глѣбокъ обѣщавают имѣти съ князми нашими, и таковым пронырьством ближняя от любви различают, и усобную рать межн нас съставляютъ»* [244]. Отметим, что внутренняя рифма является характерной чертой поэтики этого произведения. Она организует «авторское» повествование особым образом, придавая ему художественную выразительность и публицистичность: например, *«завистню поджигаеми бывахуть, не трѣпяхуть зрѣти исполненна земля Русскиа и благовременства христианьска»* [246]. Цель захватчиков, по словам летописца, – уничтожить величие красоты и обесславить христиан. Д.С. Лихачев справедливо замечает, что «повесть 1409 г. вставлена как бы в раму нравоучительных суждений летописца. Поразительно, что эти рассуждения тесно связаны по мысли с самой Повестью и совпадают с нею стилистически» [Лихачев 1947: 299]. Нашествие трактуется как проявление гнева Божьего, однако «благодаря заступничеству Пречистой, не смогли пойти на нас». Обращает на себя внимание антитеза гнев / милость, которая получит развитие в дальнейшем. Едигей, стяжав большую любовь Василия, поддерживал с ним «коварный мир». Московский князь в ту пору рассорился со своим тестем, литовским князем Витовтом, о чем и рассказал Едигею. Едигей отозвался, послав в помощь большое войско: *«Да и прочии увѣдятъ любовь нашу с тобою и кротци ти будѣть, яко мнѣ царствомъ помогающу тобѣ, и того ради убоятся тя»* [246]. Таким же образом послал он и к Витовту с краткими советами, повелевая держать их втайне. Едигей посеял вражду между московским и литовским князьями – столкновение стало неизбежным. Русь воевала с Литвой три года. Татары

пришли на помощь Руси на Плаве (река в Тульской области). Едигей, радуясь гибели людей и кровопролитию, послал в помощь Василию небольшое войско из окраинных татар (*«ИМЕНЕМ ТОКМО СЛОВУЩЮ ПОМОЩЬ»* [246] – только по названию помощь, по меткому выражению летописца). Татары рассказали Едигею, что русские не приемлют кровопролития, и тот стал готовиться к войне. В эту пору в союзники к Василию против Витовта попросился Свидригайло Ольгердович (Швидригайла, ок. 1370–1452 гг.), сын великого князя литовского Ольгерда (1345–1377 гг.) и брат Ягайла Ольгердовича, великого князя литовского (с 1377 по 1392 г., с перерывом), а с 1386 по 1434 г. – короля польского. Свидригайло Ольгердович был великим князем Литвы в 1430–1432 гг. В 1408 г. он принял сторону московского великого князя и получил от него в удел города Владимир, Переяславль, Юрьев, Волок, Ржев и половину Коломны. Василий отдал ему Владимир – престол земли русской, город, в котором русские князья принимают первопоставление. Тот, кто именуется «великим князем», принимает первые почести. В городе этом есть церковь Пречистой Богоматери, а в церкви – икона. (*«И таковаго града не помиловавшє москвичи, вдаша въ одержание ляховъ!»* [246] – восклицает в связи с этим летописец). «Старцы» – старшие советники Василия I – этого не одобрили: *«Добра ли се будеть дума юных наших бояръ, иже приведоша половець на помощь? Не сихъ ради преже Киеву и Чернигову бѣды прилучишася, иже имѹюще брань межи собою, поднимающе половци на помощь, наважаху братъ на брата, да и первое наимѹюще ихъ, сребро издааше из земля своя. А половци, исмотривше рѹскаѹ наряд, по сем самим сдогъша. Да не бѹдѹть ли си на пакость земли нашеѹ на прочая дни, егда изманьте, ѹсмотривша нашея земля, на ны приидѹть? Яко же не бысть ся!»* [248, 250]. Летописец, по мнению Я.С. Лурье, ссылается на неких «старцев», говоривших: *«Добра ли се будет дума юных наших бояр иже приведоша половець на помощь?»* Именование ордынцев «половцами» связано здесь, очевидно, с упоминанием о древних киевских и черниговских князьях, тоже поднимавших *«половци на помощь»* [См.: Лурье 1989: 197-201]. Д.С. Лихачев пишет: «Основная мысль автора Повести состоит в том, что исконные враги русской независимости – не Литва, а степные народы – половцы и татары. Не случайно автор сопоставляет тех и других, называет татар половцами» [Лихачев 1947: 299]. Свидригайло, гордый лях, никогда не бывал в столь почитаемой церкви Пречистой Богоматери. Потому-то, предполагает летописец, и постигли нас многие беды: *«Храбри, паче женъ, явишася и страшливѣе дѹтищѹ обрѹтошася: отъя бо ся крѣпкаго крѣпость, а по пророку, а и стрѣлы младенецъ язвы быша им, и лысты мужественныя на бѣгъ»*

токмо силу» [250]. Следует сказать, что «Сказание» сближает с жанром воинской повести ряд особенностей поэтики, в частности объект повествования (рассказ о нашествии) и сюжетный ход – повесть без генерального сражения. Захватив Переяславль Великий, Ростов, Нижний Новгород, Городец, Едигей подошел к Москве. В течение двадцати дней осаждал он Москву, возгордился и вздумал перезимовать. И взмолились жители: «*О, Заступнице, наша неотступимая, еще не предай же нас в рѹцѣ врагом нашим!*» [254] И милосердный Бог, совсем не разгневавшись, внял мольбам, наведя на Едигея трепет, и тот отошел со словами к своей дружине: «*Или царство инѣ възсхититъ, или Василией окопится на ны*» [254]. Следует обратить внимание на такой элемент поэтики, как чудесное. Н.В. Трофимова, анализируя другие редакции произведения, отмечает: «<...> разъяснение хода событий как результата чуда соседствует с прагматическим их толкованием, а иногда может совсем отсутствовать» [Трофимова 2011: 76]. В нашем случае, несмотря на то, что летописец не констатирует: «свершилось чудо», в финальном эпизоде памятника можно усмотреть проявление чудесного, так как Бог ввел Едигея в трепет, вняв мольбе, то есть чудо реализуется через мотив действенности молитвы. Сквозная антитеза гнев / милость обнаруживается в кульминационный момент развития действия. Заметим, что чудесное не столько изображается, сколько выступает в дидактической функции, предупреждая об опасности доверия дипломатическим соглашениям с заклятым врагом.

Подводя некоторые итоги, можно сказать, что наши наблюдения над поэтикой «Сказания о нашествии Едигея» подтверждают корректность жанрового определения этого произведения именно как сказания, поскольку для летописца стремление выразить идею об опасности заключения «пакта о ненападении» с историческим врагом оказалось важнее фактографической достоверности. На это указывают изменения имен ордынских князей и замена названия «татары» на «половцы». Среди поэтических приемов важную роль играют внутренняя рифма, с помощью которой достигается эффект «плетения словес», и антитеза гнев / милость, определяющая элемент чудесного в тексте.

Литература

- Лихачев Д.С. Русские летописи и их культурно-историческое значение. М.; Л., 1947.
 Лурье Я.С. Повести о нашествии Едигея // Словарь книжников и книжности Древней Руси. Вып. 2 (вторая половина XIV – XVI вв.). Л., 1989.
 Приселков М.Д. Летописание XIV века // Сборник статей по русской истории, посвященных С.Ф. Платонову. СПб., 1922.
 Сказание о нашествии Едигея // Памятники литературы Древней Руси. XIV – середина XV в. М., 1981.
 Трофимова Н.В. Чудеса в древнерусском воинском повествовании // Вестник Рязанского гос. ун-та им. С.А. Есенина. 2011. №4/33.

Е.Д. Лушникова (*Саратов*)

Мотив чародейства в «Лафертовской маковнице» Антония Погорельского

Научный руководитель – доцент Л.Г. Горбунова

Антоний Погорельский (псевдоним Алексея Перовского), автор первой фантастической повести в русской литературе, известен читателям преимущественно благодаря своему произведению «Черная курица, или Подземные жители». Следует отметить, что, несмотря на стойкий интерес исследователей к эпохе романтизма, специальных работ, посвященных Антонию Погорельскому, недостаточно, чтобы в полной мере оценить художественное своеобразие его творчества. Крупные произведения Погорельского, такие как «Двойник, или Мои вечера в Малороссии» и «Монастырка», привлекаются исследователями чаще всего в качестве материала для сопоставительного анализа или поиска литературных параллелей.

Например, П.Н. Сакулин, поднимая вопрос о новаторстве формы «Русских ночей» В.Ф. Одоевского, утверждает, что уже существуют произведения, «написанные в виде цепи рассказов, связанных рассуждениями действующих лиц» [Сакулин 1913: 222]. В подтверждение он приводит ряд литературных циклов, в том числе и «Двойник, или Мои вечера в Малороссии» А. Погорельского. В качестве литературной параллели Погорельского упоминает и Ю.В. Манн в статье «Книга исканий (В.Ф. Одоевский и его "Русские ночи")», сравнивая разговор о фантастическом рассказчика и Двойника с диалогом Отмара и Теодора в «Серапионовых братьях» Э.Т.А. Гофмана [См.: Манн 1967: 330].

Исследователи (В.М. Маркович, Ю.В. Манн) отмечают повышенный интерес романтиков к сверхъестественному. Так как термин «фантастика» в первой трети XIX в. еще не был закреплен, подобные явления называли «чудесными». «Чудесный – являющийся чудом, совершенно небывалый, необычный» [Ожегов 2001]. В современных исследованиях встречается и термин «фантастическое» – «то, что является плодом фантазии, чего не может быть в действительности» [Ефремова 2000].

Интерес к чудесному в литературе усиливается в конце 20-х гг. XIX в., когда в печати появляется «Двойник, или Мои вечера в Малороссии» (1828) Антония Погорельского. «Проблемы фантастической словесности становятся предметом обсуждения в главных русских журналах того времени – "Московском телеграфе", "Московском вестнике"...» [Маркович 1991: 4] В сборнике новелл «Двойник», куда входит и «Лафертовская маковница», следует выделить два основных вида фантастики по роду ее происхождения – литературную и фольклорную.

«Романтиков привлекали национальная мифология, исторические

предания, фольклор, особенности обрядовой культуры, старинный уклад жизни, природа, история и национальные "топосы" жизни, в которых они видели проявление единого "духа нации" (Гердер), его неповторимый облик», – отмечает Ходанен [Ходанен 2000]. К фольклору обращался и Антоний Погорельский, работая над «Лафертовской маковницей». В повести явно прослеживаются народные истоки, выраженные в том числе и в мотиве чародейства. Фольклорная фантастика в художественном мире Погорельского не вносит «ни стихию хаоса, ни атмосферу карнавальная игры» [Маркович 1991: 7], но это часть житейской истории. Мотив чародейства играет значимую роль в движении сюжета произведения. Один из главных образов повести, Маковница, слывет в округе ведьмой. Атмосферу таинственного, колдовского помогает создать в том числе и описание обстановки ее жилища. Погорельский прибегает к упоминанию атрибутов, которые славяне использовали для различных ритуалов и магических действий: *«Там, при мелькающем свете лампы, на шатком дубовом столе лежала колода карт, на которых от частого употребления едва ли можно было различить бубны от червей; на лежанке стоял кофейник из красной меди, а на стене висело решето»* [Погорельский 2010: 73. Далее цитируется это издание, страницы указываются в скобках]. Согласно исследованию А.Л. Топоркова, решето и сито «используются в ритуалах как вместители даров, а также чудес и нелепого, в народной медицине играют роль оберега и роль оракула – в гаданиях» [Топорков 1985: 122]. Кофейник из красной меди нужен был Маковнице, вероятно, для гадания на кофейной гуще, равно как и карты.

Говоря о Маковнице, следует упомянуть и чудесных животных, которые сопровождают старуху. Например, соседи уверяли, что ночью на ее дом садился черный ворон с яркими красными глазами. Действительно, ворон в народных представлениях – нечистая птица, связанная с миром мертвых. Черное оперение противопоставляет их белоснежным священным птицам – голубям [Гура 1995: 435]. В повести упоминается и жаба, которая выпрыгнула на Машу, словно пытаясь остановить ее, когда девушка шла ночью к колодцу, чтобы выбросить ключ от богатства старухи: *«Толстая жаба с отвратительным криком бросилась к ней прямо навстречу, но Маша перекрестилась и с твердостью пошла вперед»* [92]. Считается, что жаба – нечистое животное, родственное змеям. По народным приметам, появление жабы в доме служит предвестием прихода нежеланных гостей, а выскочившая на дорогу перед путником – сулит ему неудачу. «Жаб и лягушек используют в магической практике, чаще всего с целью порчи. Жабу подсылают в дом, чтобы в нем воцарилась ненависть» [Гура 2004: 163].

Неизменным же спутником старухи был черный кот. *«Иные даже божились, что любимый черный кот, каждое утро провожающий*

старуху до ворот и каждый вечер ее встречающий, не кто иной, как сам нечистый дух» [74]. В.Н. Топоров констатирует, что в мифологических представлениях разных народов кот имеет сложную природу, будучи связанным и с высшей, и с низшей мифологией; в последней он «выступает как воплощение (или помощник, член свиты) черта, нечистой силы» [Топоров 1992: 11].

Кот Маковницы сопровождал ее не только в обычное время, но и во время проведения ритуалов. Так, например, когда Маша в полночь пришла к старухе, кот в доме промяукал двенадцать раз, а после мурлыкал во время колдовского обряда: *«Трижды три раза старуха обошла вокруг стола, продолжая таинственный напев свой, сопровождаемый мурлыканьем кота. Вдруг она остановилась и замолчала... Маша невольно раскрыла глаза – те же кровавые нитки все еще растягивались по воздуху. Но, бросив нечаянно взгляд на черного кота, она увидела, что на нем зеленый мундирный сюртук; а на место прежней котовой круглой головки показалось ей человеческое лицо, которое, вытараща глаза, устремляло взоры прямо на нее»* [80]. Есть основания полагать, что обряд, проводимый бабушкой над Машей, был заговором и одновременно гаданием на жениха.

Этот обряд – кульминационный момент сюжета повести, определяющий его дальнейшее развитие. На этом линия черного кота в повести не заканчивается. Через некоторое время к Маше приходит свататься некий Аристарх Фалелеич Мурлыкин, в котором девушка узнает уже знакомого ей кота Маковницы, превратившегося в человека. Действительно, мотив превращения кота в человека и обратно известен и восточнославянскому фольклору, о чем пишет В.Н. Топоров, отмечая «наличие форм, совмещающих элементы кота и человека, неуловимость границ между кошачьим и человеческим», что отчасти позволяет объяснить и происхождение фольклорных имен типа Кот Котофеич, Котофей Иванович, Котонайло [Топоров 1992: 11].

Значима и поэтика времени суток в художественной реальности «Лафертовской маковницы». Колдовской обряд проводился в полночь. И «в большинстве фантастических повестей ирреальные события – события ночные. Ночное время – форма локализации времени сверхъестественного действия», по наблюдению Т.А. Чебанюк [Чебанюк 1978: 28]. Ночь трактуется как время, не принадлежащее человеку, когда властвуют потусторонние силы. Вместе с тем ночное время признается наиболее подходящим для совершения некоторых важных магических действий и ритуалов [Толстая 2012: 214].

К сфере мифологических образов и представлений следует отнести и явление умершей ведьмы во снах или видениях. В первый раз призрак старухи явился Маше и ее матери во время молитвы: Онуфрич *«начал читать молитву. Ивановна с дочерью крестились и клали земные*

поклоны; но на уме у них были сокровища, их ожидающие. Вдруг они обе вздрогнули в одно время... Им показалось, что покойница с улицы смотрит к ним в комнату и им кланяется» [82]. Много раз являлся им призрак Маковницы, когда семья въехала в ее дом. Маша с матерью слышали голос старухи в шелесте ночного ветра, а вечерами они видели ее образ. Однажды ночью Маша проснулась оттого, что кто-то гладит ее по лицу. В комнате слышались вздыхания и шаги. Когда девушка подошла к окну, она увидела старуху, зовущую ее к колодцу.

Представления о призраках характерны, как известно, для народных верований. Обратимся к энциклопедии «Славянские древности»: «Привидение – одно из слабо персонифицированных мифологических явлений, зрительных, слуховых, тактильных галлюцинаций, имеющих разнородную этиологию, различные время, место и способы своего воплощения». Считается, что увидеть привидение может не каждый. Даже в присутствии нескольких человек его видит только тот, кому оно, собственно, явилось [Левкиевская 2009: 264], поэтому в повести во время молитвы призрак старухи являлся лишь Маше и ее матери, в то время как благочестивый глава семейства Маковницу не видел.

Народные представления о морали и нравственных ценностях нашли свое отражение в финале повести. Добро одерживает победу над злом. Маша с матерью отказываются от корыстных мечтаний и обретают свое счастье.

Таким образом, населяя художественное пространство повести мифическими существами и народными представлениями о них, Погорельский стремится помочь читателю понять, что зачастую причина всех несчастий человека – не потустороннее зло, а реальные обстоятельства и неумение человека им противостоять.

Но автор далек от прямого выражения своей точки зрения, о чем свидетельствует разговор рассказчика и Двойника. Сам повествователь не говорит о действительном существовании потусторонних сил и их реальном воздействии на жизнь человека. Однако и рационального объяснения происходящего в повести он не дает:

«– Эта повесть, – сказал Двойник, – более мне нравится, чем Изидор и Анюта; напрасно, однако ж, вы не прибавили развязки. Иной и в самом деле подумает, что Машина бабушка была колдунья.

– Для суеверных людей развязок не напасешься, – отвечал я» [93].

Двойник в этой ситуации более рационален. Он посмеивается над «ворожеями и ворожейками», приводя в пример известную мадам le Normand, чьи предсказания, по его мнению, не сбывались. Можно предположить, что чудесное в художественном мире повести Антония Погорельского – один из способов переосмыслить реальную жизнь, посмотрев на нее через призму фантастического. Фантастическая ирония

повести придает ей назидательный характер, а финал напоминает концовки народных волшебных сказок с их торжеством добрых сил. По точному наблюдению В.М. Марковича, «фантастика, заключая отобранный бытовой материал в круг условностей особого рода, заставляя читателя пройти путем переживаний страшных, трогательных и веселых, художественно оправдывает идиллический итог и примиряет с ним читательскую взыскательность» [Маркович 1991: 7].

Литература

- Гура А.В. Ворон // Славянские древности. Этнолингвистический словарь: в 5 т. Т. 1. М., 1995.
- Гура А.В. Жаба // Славянские древности. Этнолингвистический словарь: в 5 т. Т. 2. М., 2004.
- Ефремова Т.Ф. Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный. М., 2000. URL: <https://gufo.me/dict/efremova/фантастический>. Дата обращения: 11.04.2023.
- Левкиевская Е.Е. Привидение // Славянские древности. Этнолингвистический словарь: в 5 т. Т. 4. М., 2009.
- Манн Ю.В. Книга исканий (В.Ф. Одоевский и его «Русские ночи») // Проблемы романтизма. М., 1967.
- Маркович В.М. Дыхание фантазии // Русская фантастическая проза эпохи романтизма (1820–1840 гг.). Л., 1991.
- Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь. М., 2001. URL: <https://ozhegov.info/slovar/>. Дата обращения: 01.02.2023.
- Погорельский А. Сочинения. Письма. СПб., 2010.
- Сакулин П.Н. Из истории русского идеализма, ч.2. Князь В.Ф. Одоевский. М., 1913.
- Толстая С.М. Сутки // Славянские древности. Этнолингвистический словарь: в 5 т. Т. 5. М., 2012.
- Топорков А.Л. Почему «решетом свету наношено»? // Русская речь. 1985. № 1.
- Топоров В.Н. Кот // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. Т. 2. М., 1992.
- Ходанен Л.А. Миф в творчестве русских романтиков. Томск, 2000. URL: <https://www.dissercat.com/content/mif-v-tvorchestve-russkikh-romantikov>. Дата обращения: 01.02.2023.
- Чebaнюк Т.А. Поэтика таинственного в русской фантастической повести. М., 1978. Деп. в ИНИОН Рос. акад. наук 20.09.1978. № 2625.

Г.А. Жданова (*Саратов*)

Крестьянство в цикле очерков Гл. Успенского «От Оренбурга до Уфы»

Научный руководитель – доцент Н.В. Новикова

Однажды прикоснувшись к подлинной жизни сельского жителя, скрытой за устойчивыми ассоциациями – картинами нищеты, голода и невежества, типичными во времена Гл. Успенского, писатель стремился в деревню, где мог бы прийти в чувство после впечатлений от «холодного»

Петербурга. Литератор ощущал непрестанную потребность не только исследовать затруднительное состояние дел трудящегося человека в отдаленных уголках государства, но и правдиво освещать существующие общественные проблемы. Предназначение *«летописца страданий русского крестьянства»* [Успенский 1955–1957] предопределяло судьбу прозаика: регулярные творческие «командировки» стали источником уникального фактического материала.

Летом 1889 г. Глеб Успенский совершил поездки по Уралу. Башкирия и другие близлежащие земли во второй половине XIX в. представляли собой «наглядное пособие» для изучения переселенческого движения крестьян. Финансовая и информационная поддержка обозначенного способа решения аграрного вопроса стала причиной многотысячного людского потока в Сибирь. Проблемы, связанные с внутренней эмиграцией, оставались предметом многолетнего наблюдения неравнодушных представителей культурного общества. Расхищение земель и леса, бедственное положение переселенца из средней полосы в сибирской глуши, преступное самоуправство – темы, регулярно освещаемые провинциальной прессой пореформенного государства. Восемь лет шла подготовка закона о переселении, вступившего в силу 13 июля 1889 г.

Вернувшись из «командировки», в том же году писатель спешит опубликовать на страницах газеты «Русские ведомости» сборник путевых очерков «От Оренбурга до Уфы». Открывает собрание впечатлений глава «Башкир пропадает». Реформа 1861 г. лишила самобытный народ привилегий существовавшего военно-сословного устройства, приравняв его к *«свободным сельским обывателям»* [Успенский 1955–1957]. Это привело к разорению и вынужденной сдаче собственных земель в аренду почти даром. В 1869 г. сельские общества получили разрешение на продажу *«свободных»* [Успенский 1955–1957] лесов и земель, после чего башкирские владения заполнили коммерсанты и разнообразные дельцы со всей России, желавшие поучаствовать в разделе чужого имущества.

На масштабное и стремительное расхищение природных ресурсов угнетенные башкиры ответили чередой крупных восстаний, начавшихся в 1874 г. у с разгрома органов местного самоуправления и завершившихся в 1894 г. стихийным грабежом и разбоем. Жестоко подавив народные волнения, чиновники приступили к заселению незанятых участков земли нуждающимися крестьянами из центральных районов. Так, за несколько десятков лет население Уфимской губернии выросло на миллион человек [См.: Успенский 1955–1957].

Оказавшись в Башкирии, Гл. Успенский стал свидетелем актуального положения дел, найдя подтверждение *«всесословной молве»* [Успенский 1952: 158] о *«гибели»* башкира: *«"Подлог" есть первоначальник так называемой культуры Оренбургского края. Он есть то зерно, которое, <...>*

разрастаясь тончайшими и бесчисленными нитями <...>, опутав взаимные отношения людей хищнического общества, сумело прорасти и в оберегающие закон учреждения, разрослось и здесь, и переплелось отростками и ветвями в единую, темную, дремучую, как глухой темный лес, клязу» [Успенский 2016: 639. Далее цитируется это издание, страницы указываются в скобках]. Крестьянский и Дворянский банки, обязанные отслеживать операции по купле-продаже участков, проверять легальность сделок, часто допускали ситуации многолетней незаконной эксплуатации земли на основании поддельных документов.

На смену арендатору-хищнику, капиталисту пришел переселенец, готовый заплатить за перспективу своего светлого будущего рублем. *«Аппетит к копейке» [642]* у башкира рос пропорционально потребности крестьянина в отрезе земли. Чем больше территории требовалось для устройства крестьянского хозяйства, тем дальше на девственные места уходил их владелец. Подлог официальных бумаг, увеличение запросов земледельцев-эмигрантов, собственная беспомощность – ничто не предвещало процветания башкирского арендодателя, а лишь приближало его окончательное разорение.

Писатель стал очевидцем событий, происходивших в разгар переселенческого движения. Однако в следующем очерке, «Простор и безлюдье», Гл. Успенский возвращается к его истокам. *«“Животное” чутье задолго подсказало коммерсанту, что в Башкирию на необитаемые пространства»* придут *«несметные массы, дозарезу нуждающихся в земле» [645]* крестьян. В ожидании скорой прибыли вся территория была поделена между расторопными «купцами»: *«Могущество всякого кулака, всякое хищническое богатство всегда создается бедным, нищим человеком, и оренбургские хищники башкирских земель не могли быть исключением из общего правила» [646].*

Устройство переселенческих станций на пути к Уралу, государственные пособия и ссуды, выдаваемые банками, слухи о плодородном, щедром крае – все эти условия привели к тому, что по официальным подсчетам за два-три года к новым местам проследовали тысячи семей. Непрерывный приток населения превращал пустыни в жилые селения. Несмотря на это, сохранялась *«обширность безлюдных пространств» [649]*. Одна из основных причин – малая численность населения *«сравнительно с размерами арендуемой земли» [650]*. В среднем площадь оренбургского земельного владения была в три раза больше, чем при равных условиях в одном из поселков средней полосы России. Другой фактор, влияющий на пустынную окрестностей, – неурожай. На протяжении трех лет новоселы, оказавшиеся в чужой стороне со скудными запасами, боролись за выживание. Того, кто не отчаялся и не вернулся на родину, ждало новое испытание в виде недоимки: *«Какой-то*

невидимый для обитателей землянок гений, неведомо где пребывающий, уже с точностью определил доходность местности, которая едва только увидела образ человеческий» [651].

От Оренбурга до Уфы нет места слабому телом и духом, испуганному крестьянину. *«Все, что дает человеку счастье, все до мелочей, кажется, предусмотрено этой заботливой матерью, бесконечно любящей свое любимое детище – человека» [653], – восторгается Гл. Успенский изобильной уральской природой. «Тучные» поля для посевов, густо заросшие луга по берегам ключевых речек, «чудные рощицы» [654] – все окружающие блага требуют добросовестного, облагораживающего труда, терпения и душевных сил.*

Но даже переселение крепкого, самостоятельного семейства на *«очаровательные пустыни» [655]* не могло гарантировать его будущее благополучие. Оставив *«мечтания»* о счастливой переселенческой жизни, автор путевых впечатлений возвращается к *«настоящему» [655]* в очерке «Непрочность переселенческих покупок и аренд». Сказочный образ *«разбитого корыта»*, упоминаемый прозаиком, емко характеризует положение большинства приезжих хлебопашцев. Из доступных источников было известно, что лишь девять процентов переселенцев законно владеют своим хозяйством, большая их часть вовсе не имеет собственной земли. Почти сто тысяч человек заключили устные или письменные договоренности об участках со служащими разных профессий или самопровозглашенным арендодателем – *«хищником, боящимся пера, бумаги и чернил, равняющимся в своих правах с уголовной палатой, нотариусом, полицейским управлением, непрременным членом» [658].* Более половины новоселов находились в условиях крайней нужды и голода, не имели своего жилья.

Одно из таких поселений описывает Глеб Иванович Успенский в заметке «Хутор недоимщиков крестьянского банка». Все внешние атрибуты крестьянского быта выдают чрезвычайный упадок: жилища похожи на *«черные груды, напоминающие в кучки сложенный торф или кизяк»*, из-за *«скелета тележонки» [665]* доносится неожиданный для путешественника лай собаки. Заглянув в окно землянки, литератор искренне восхищается *«золотыми»* руками русской крестьянки, которой удалось даже такой *«ужаснейшей конуре»* придать *«облик некоторого уюта» [665, 666].* Автор очерка несколькими штрихами воссоздает очертания владельцев домов-нор: это приветливые люди, *«удрученные не горем, а таким отчаянием, которое нельзя высказать словами, которое притупляет способность слова, мысли и выражается в глубоком вздохе и мертвом молчании» [666].* Новоселы поделились с внимательным слушателем не только своими горестями, но и историей разорения хутора.

Для *«оренбургской системы землевладения»* подобные *«образчики “последнего предела”»* не были редкостью: крестьяне, доведенные до

полного отчаяния, бежали от неурожая и голода *«кто куда»* [667, 668], побросав остатки нажитого имущества, а иногда уничтожая его. Со временем другие переселенцы не только занимали покинутые убежища, организовывали *«товарищества»* [669], но и наследовали огромные банковские долги беженцев. Возвратившийся бывший хозяин становился *«припущенником»* без каких-либо прав, и его неизбежно настигало *«нравственное падение»* [669, 671]. Бесконечные долговые обязательства, неурожай, недоимки и прочие тяготы переселенческого движения привели к тому, что *«вообще во всех хуторах все новоселы непрестанно ощущали тревогу жить на свете»* [671].

Доверенное лицо от крестьянского товарищества – человек, который берет на себя ответственность за выбор места переселения и, как следствие, дальнейшую судьбу новоселов. О таких *«ходоках»* [673] из народа Глеб Успенский упоминает в очерке *«Подставные депутаты»*. Нередко нуждающиеся земледельцы, не имеющие ни финансовой, ни физической возможности исследовать новые территории, доверяли эту миссию инициативному незнакомцу. В этой темной личности сельский житель, существующий без собственного крова и стабильного заработка, видел *«спасителя»*, который поможет ему сбежать от *«непрестанной маяты за кусок хлеба»* и приведет к *«вековечной оседлости»* [676]. Вселив надежду в легковерную, измученную душу, он навязывал переселенцу негодную землю, которая становилась причиной *«продолжительных неплатежей»* [672]. После сделок *«доверенные»* исчезали *«неизвестно куда»* [674], оставив обманутых крестьян на растерзание банков.

Обрывки похожих историй доносились из разных уральских и башкирских хуторов. Происходили они, как правило, с *«"курскими" переселенцами»*, которые за столетия безволия утратили способность думать об *«устройстве своего благосостояния»* [679]. Доведенный до крайней нужды на родине обитатель пореформенной деревни *«был унесен веянием "уходить на новые места", как былинка»: «наивный утомленный человек, не знающий, что такое расчет в личных делах, идет в дальний путь почти без копейки»* [679]. Неудивительно, что он *«пугается»*, как ребенок, неизвестности, предстоящих трудностей и спешит повернуть домой. Его спасение – пристать к партии переселенцев, уверенно следующих вперед.

Центральной сценой очерка *«Бородатые младенцы»* стала встреча Гл. Успенского с группой трудового народа, состоящей из нескольких курских семей. В их внешности, особенностях мышления и легкомысленном отношении к переселению – *«точно в игрушки играли»*, по мнению писателя, – выражалась *«детская наивность»* [682]. Путешественник застал крестьян, когда они собирались возвращаться на родину от того, что *«жутковато стало»*: даже старики *«как бы недоумевали о причинах своего появления в Оренбурге»* [685, 684]. Услышав их опасения, отзывчивый

писатель приступил к «непрерывному "долблению" в одну и ту же точку, чтобы мысль о собственном своем самосохранении, наконец, хоть немного возобладали над пугающими случайностями» [686]. Даже в условиях материального благополучия робкие думы «о праве на личное счастье и довольство» [687] затмевали внешние обстоятельства. С раннего детства крестьянин ощущал давление бесконечного «платежа». Течение истории повлияло на неспособность большинства сельских жителей «утаивать "на черный день" рублишко» [687], который помог бы им наладить быт на новом месте.

Иной тип русского трудящегося человека изображает Глеб Успенский на страницах очерка «Переселенцы с "рубличком"». Героями путевых впечатлений стали жители южных губерний. «Посторонившись» от столичного влияния, они «сумели "первым долгом" припрятать в мотке ниток или в чулке некоторое количество недоданных рублишек» [688]. Такие переселенцы бегут не от нужды, а от нежелания «платить и отдавать того, что нужно самому» [692]. Накопленные сбережения позволяют им жить «своим умом» [697], не рассчитывая на государственную финансовую поддержку.

Характерная для обитателя южнорусских деревень черта – дальновидность. Прежде чем отправиться в путь, «ходоки» от их общества несколько лет исследовали неизведанные территории, изучали свойства почвы и климатические особенности. После покупки земли туда выехали добровольцы-односельчане, которые не только запаслись орудиями и скотом, но и вырастили зерно. Раздел участков происходил по выверенному плану «на вечные времена» [694]. При постройке дворов учитывались мелочи домашнего обихода, которые могли бы облегчить «бабий труд» [695]. Крепкое хозяйство новосела – редкий пример не только счастливого стечения обстоятельств, но также результат непрерывного физического и умственного труда.

Образец «оригинальности и самостоятельности» [697] крестьянской жизни читатель может найти в заметке «Вятичи». Там, где типичный переселенец испытает «испуг перед непостижимым для них размером труда» [698], поселился неутомимый лесной народ – вятичи. Путешественника поразила размах «нечеловеческой силы», благодаря которой за три года борьбы с лесом у него были отняты «широкие пространства засеянных и колосившихся полей», участки для возведения добротных построек. «Дерево в обиходе его жизни имеет первенствующее значение; в каждой избе точно мастерская» [708], – обозначает писатель главное отличие вятича от других землепашцев. Изготавливаемые деревянные изделия, необходимые в быту, местные жители продавали. Они знают истинную стоимость леса: за его «покорение» [708] крестьянин обязан платить рублем, в противном случае он мог получить как штраф, так и телесное наказание.

Эту цену был готов заплатить вятч за возможность жить самостоятельно.

Оставив приятные впечатления от встречи с благополучно устроившимися землевладельцами, Гл. Успенский в очерке «Сибирская дорога и переселенцы» возвращается к поиску надежного способа облегчения невыносимых тягот переселенческого движения. Увеличение размеров «*правительственной и частной благотворительности*» [709], считает писатель, не будет эффективным в форме выдаваемых пособий. Узнав о планах строительства Сибирской железной дороги, он вспоминает факт эмиграции «*менонитов, колонистов Таврической губернии*» [710], в Америку. В 1874 г. они, спасаясь от воинской повинности, совершили переезд на «*почти совершенно пустынную*» [711] местность. Даровые билеты, дома временного размещения, выгодные условия покупки земли – все усилия приложил для благополучного исхода предприятия, принесшего плоды в виде процветающей общины, зарубежный владелец железной дороги.

Писатель считает возможным повторить американский опыт. Для того чтобы строительство дороги не «*стянуло в Сибирь только темных людей со всей империи*» [712], необходимо включить в проект железнодорожных разработок элементы «*решения переселенческого вопроса*» [713]. «*Сибирская дорога – это воскресение из мертвых несметного количества безземельных крестьян и вместе с тем воскресение из мертвых сибирских пустынь, оживотворение их живою жизнью, и вообще великое, всероссийское и всенародное дело*» [713], – размышляет путешественник о шансе спасения отчаявшегося народа руками образованных, равнодушных чиновников и коммерсантов.

Однако предпринимаемые правительством действия далеки от истинной заботы о трудящемся человеке, резюмирует писатель: «*Ни лотерейные билеты, ни затруднительные условия кредита в Крестьянском банке <...> не могут содействовать оживлению и заселению кавказских, оренбургских, среднеазиатских и сибирских пустынь*» [714]. И пока «*раздирающие душу стоны и вопли, каких не слыхивали до настоящего времени*» [715], бедствующего, нравственно погибающего сельского жителя не пробудят совесть равнодушных чиновников, «*пустопорожние вагоны*» будут греметь в «*плодороднейших степных местностях*» [716].

Литература

Успенский Г.И. Собр. соч.: в 9 т. / под ред. В.П. Друзина. Т. 8. М., 1955-1957. URL: http://az.lib.ru/u/uspenskij_g_i/text_0530.shtml. Дата обращения: 11.04.2023.

Успенский Г.И. Полн. собр. соч.: в 14 т. Т. 11. Письма с дороги. Концов не соберешь. Грехи тяжкие. Очерки и рассказы. 1888–1889 / под ред. Н.Ф. Бельчикова [и др.]; подгот. текста и комм. А.В. Западова. М., 1952.

Успенский Г.И. Очерки переходного времени. Сборник произведений. М., 2016.

А.А. Афанасьева (Саратов)

**Образы-символы и их функции в повествовании
о Соне Мармеладовой в романе Ф.М. Достоевского
«Преступление и наказание» (канавы, колодезь, омут и др.)**

Научный руководитель – профессор Н.В. Мокина

Одной из характерных особенностей стиля Достоевского исследователи (М.М. Бахтин, Н.Л. Зыховская, Л.В. Карасев, Р. Назиров, И. Ружицкий, В.Н. Топоров и др.) считают «символизацию реального», иначе говоря, способность слова обретать и дополнительные, символические смыслы, синтезирующие и индивидуальные, и общекультурные коннотации. Эта символизация реального, определяющая и семантику, и функции слов-образов, связанных с обозначением пространства (например, слов «угол», «дорога», «мост», «лестница» и др.), позволяет писателю, по утверждению И. Ружицкого, «задавать некий шифр» [Ружицкий 2008: 59], указывающий на идеи образов героев.

Но следует отметить и еще одну особенность функционирования в тексте Достоевского слов-символов, дополняющую эти точные наблюдения исследователей: каждому персонажу сопутствует свой комплекс слов-символов, в частности слов, обозначающих пространство. Иногда эти опорные образы совпадают у ряда героев, что также позволяет понять важные аспекты замысла и образа героя, и романа в целом.

Обратимся к словам с пространственными значениями, которые становятся опорными в повествовании о Соне Мармеладовой. Это, прежде всего, образы угла, стены, окна, канавы, дороги. Некоторые из этих слов-образов являются общими у Сони и Раскольникова (угол, стена, окно, дорога), у Сони и ее отца (угол). Кроме того, эти пространственные образы не являются постоянными спутниками героев: они могут становиться опорными в повествовании о герое, но могут и исчезать из повествования о нем.

Так, образ угла, связанный с семантикой закрытого пространства, отсутствия света и «физической несвободы» [Панкратова 2007: 178], оказывается наиболее устойчивым в эпизодах, связанных с Соней, в первой части романа, причем слово включается и в описание внешности героини (у нее «угловатое личико» [Достоевский 1973: 248. Далее цитируется это издание, страницы указываются в скобках]), и в описание ее комнаты. Создается впечатление, что комната у Сони, снимавшей угол у Капернаумовых, состоит из одних углов: «<...> один угол, ужасно острый, убежал куда-то вглубь, <...>; другой же угол был уже слишком безобразно тупой. <...> в углу, направо, находилась кровать; <...> обои почернели по всем углам» [241]. Как правило, во всех эпизодах, где появляется Соня, она описывается на фоне угла (например, когда ее впервые видит

Раскольников – в момент смерти ее отца).

Образ угла имплицитно мыслит о безысходности жизни героини, нравственного тупика, в котором она оказалась. И эти значения еще более сближают две сюжетные коллизии – рассказ о пути Раскольникова, в котором опорным также становится образ-символ угла, и о пути Сони. Но одновременно отметим такую особенность: в повествовании о Соне угол не обретает демонических коннотаций, как в повествовании о Раскольникове, где ему сопутствует и образ паука: «*Я тогда, как паук, к себе в угол забился*» [320].

При этом важно отметить, что душа Сони, которая оказывается на том же замкнутом темном «*аршине пространства*» [123] (на котором существуют также и Раскольников, Свидригайлов, Мармеладов), стремится выйти из него. На это искание выхода героиней, на ее душевную борьбу имплицитно указывает и оппозиция «свет – темнота», сопутствующая описанию «внутренних углов», внутренних тупиков героини и подчеркиваемая и в портрете Сони. У героини «*<...> бледное, худое и неправильное угловатое личико, <...> кроткие голубые глаза, могущие сверкать таким огнем <...>*» [248].

Отметим и другие слова с пространственными значениями, указывающими на антитетичные мотивы «закрытости (тупиковости)» – «открытости» (выхода) как доминанты в повествовании о Соне: это устойчивый образ окна, который выступает в комплексе с закрытыми дверями, углами и с образом стены и вместе с тем противопоставляется им. Стена с тремя окнами в комнате Сони акцентирует ощущение узости и замкнутости «комнаты-сарая» героини, при этом наличие именно трех окон становится знаком возможности выхода из комнаты, в описании которой неслучайно доминировали именно углы.

Однако все эти окна, не раз подчеркивает Достоевский, выходят на канаву. И здесь следует отметить значимость слов с «водной» семантикой, которые также оказываются опорными в повествовании о Соне.

Таких слов-символов в романе несколько. Мы обратимся сначала к образам канавы, омута, колодезя, затем – к образу реки. Канавы – это грязный и темный Екатерининский канал (сейчас канал Грибоедова), который использовался для слива сточных вод. Причем о канаве автор упоминает, описывая и комнату Сони, и ее путь к дому, где она вынуждена жить, когда «*пошла*» по желтому билету. Омуты называет и нынешнюю жизнь Сони, и ее будущее и страшное падение Свидригайлов [334]. Река сопутствует повествованию о Соне в эпилоге.

Мотив воды, с которым связаны эти образы-спутники Сони Мармеладовой, представляется символической параллелью и одновременно одним из ключей к идее образа Сони. Образ воды у Достоевского имеет традиционные значения и отсылает к мифологическим пластам культуры.

Вода – это символ бессознательного, женского начала, а также символ жизни и одновременно смерти и хаоса [Аверинцев 1987: 198].

Семантика символа зависит от контекста. В романе «Преступление и наказание» каждый «водный» образ обретает разную семантику, прежде всего благодаря связи с мотивами чистоты-грязи, света-тьмы. Так, сопутствующий Соне образ канавы (Раскольников также назовет ее «мерзкой, смрадной ямой» [248]) имплицитно уподобляет жизнь Сони аду, т.к. мотив грязи, содержащийся в семантике канавы, традиционно (особенно очевидно в первой кантике «Божественной комедии» Данте) связан с представлением об аде. Напомним также, что адский ландшафт включает и образы рвов (щелей), частично синонимичных канаве. Образ канавы соотносится и с мифологическими контрастными понятиями – вода «небесная животворная и вода земная или подземная» [Абелян 2009: 180], включая в себя семантику именно «мертвой» воды. Таким образом усиливается мысль о порочности и губительности, даже о демонизме той среды, в которой приходится жить героине, называющей себя «великой грешницей» [246].

Новые коннотации обретает образ канавы, выступающий в комплексе с мотивами грязи и водной бездны, в словах Раскольникова о том, что единственное, что удерживает Соню от падения в «канаву», – это «мысль о грехе» [248]. Данный образ в повествовании о героине обретает уже только символический смысл: «канавы» наделяется демонической силой, способной поглотить и уничтожить человеческую душу.

Знаковыми в эпизодах с Соней Мармеладовой представляются и другие «водные» образы-символы – колодезь и омут. Эти слова обретают только символические смыслы, причем антитетичные, что соответствует и противоречиям в психологическом рисунке образа героини, а также сопутствующим ей имплицитным образам неба (небесной животворной воды) и ада (подземной, мертвой воды).

С колодезем сравнивает Соню Раскольников, узнавший о ней и ее судьбе от Мармеладова: «*Ай да Соня! Какой колодезь, однако ж, сумели выкопать! И пользуются!*» [25] С омутом, как уже отмечалось выше, сравнивает жизнь героини Свидригайлов в сцене смерти Катерины Ивановны: «*<...> да и ее из омута вытащу <...>*» [334].

«Колодезь» (колодець) неслучайно считается символическим местом, с помощью которого «лечили больных» и из которого можно черпать «удачу и здоровье» [Славянская мифология 2002: 236]. Омут же акцентирует мысль о неизбежности гибели и традиционно является местом обитания нечистого духа. Так, в образе омута обнаруживается та же демоническая семантика, что и в образе канавы; он беспорядочен, обладает нечеловеческой разрушающей силой, способной затянуть на самое дно.

В эпилоге Соне начинают сопутствовать новые слова-образы с

пространственным значением, в том числе и новые «водные» образы. Следует отметить, что героиня чаще всего изображается именно в открытом пространстве, за пределами любого дома. Раскольников видит ее или у ворот, или на берегу реки. Если ворота символизируют идею выхода, то появляющийся в финале комплекс образов реки, берега, солнца абсолютно антитетичен образам канавы, омута, с характерными для них мотивами грязи, смерти или уничтожения, и символизирует возможный духовный перелом как Сони, так и Раскольникова. Образ реки, символ уходящего времени и сакральное место, с сопутствующими ему образами открытого пространства, берега и солнца – метафорическим знаком высшей космической силы и «божественной благодати» [Купер 1995: 310], имплицитно подчеркивают желание героев выйти за рамки замкнутого пространства и прошлого и указывают на близость свершения возможного будущего душевного перелома.

Итак, проведенное исследование пространственных образов позволяет говорить и об их важной роли в повествовании о героях, и об их динамике, причем эта динамика и уточняет представление о смысле физического и духовного пути героев, и составляет к ним своего рода символическую параллель.

Литература

- Абелян М.К. Особенности мифологемы «Вода» в произведениях Д.Г. Лоренса // Известия ВГПУ. 2009. № 10.
- Аверинцев С.С. Вода // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. Т. 1. М., 1987.
- Достоевский Ф.М. Собр. соч.: в 30 т. Т. 6. Преступление и наказание. Л., 1973.
- Купер Дж. Энциклопедия символов. М., 1995.
- Панкратова М.Н. «Световая» лексика и пространство «угла» в творчестве Ф.М. Достоевского // Новый филологический вестник. 2007. № 1.
- Ружицкий И.В. Символическое употребление слова в произведениях Ф.М. Достоевского // Мир русского слова. 2008. № 1.
- Славянская мифология. Энциклопедический словарь. 2-е изд. М., 2002.

Е.В. Данилина (*Саратов*)

Мотивы тоски и смерти в чеховской прозе конца 1880-х – начала 1890-х гг.

Научный руководитель – доцент Н.В. Новикова

«Тоскующий человек» А.П. Чехова на рубеже 1880–1890-х гг. неоднократно показывается на грани жизни и смерти, переживающим безвозвратный уход близких или свой собственный. И.Н. Сухих отмечает, что у А.П. Чехова наберется около сорока рассказов, где «мотив смерти является доминирующим (темой) или фабульно существенным» [Сухих 1987: 56]. Писатель изображает это трагическое состояние

сопровождаемым тоской. Рассмотрим, что открывает в чеховских героях обращение к испытываемым ими состояниям тоски и смерти, какова их роль в понимании героев, в раскрытии авторского отношения к тому, чем наполнена их жизнь, в конечном счете к тому, в чем, по мысли автора, должно заключаться существо человеческой жизни.

В рассказе «Именины» (впервые – «Северный вестник», 1888, № 11) тоску испытывает главная героиня, которую не устраивает воцарившийся с течением долгого времени порядок вещей в их с мужем доме. Ей не нравится то, как муж общается с другими женщинами, добываясь их внимания, не нравится то, как он ведет себя за столом, дискутируя с гостями только для того, чтобы показать свой ум и умение вести дискуссию. *«Теперь же, когда они [уездные чиновники. – Е.Д.] пили, были сыты и не собирались уезжать, она чувствовала, что их присутствие утомительно до тоски...»* [Чехов 1974–1983: VII, 172. Далее цитируется это издание, том и страницы указываются в скобках]. Тоска, злость, усталость, ревность – все это в совокупности приводит женщину в отчаяние. Единственное, что ей нужно, чтобы хоть как-то вернуть душевное равновесие, – муж, но не тот, что кокетничает с чужими женами и спорит за столом о судах и женском образовании, а тот, у которого нет от нее секретов, который не лжет ей. Из-за отсутствия поддержки мужа у Ольги Михайловны начинается истерика, но Петр Дмитрич не успокаивает жену, а оставляет ее наедине с ее горем: роды начались преждевременно, ребенок умирает. Женщина просыпается после тяжелой операции, понимая главное: *«Я не умерла»* [VII, 197], но еще не зная, что ждет ее в этой жизни. И только после этого муж сообщает о смерти рожденного ею *«маленького человечка»* [VII, 197], но она, после перенесенных физических мучений, не способна испытывать какие-либо чувства. В отличие от нее муж за несколько часов сильно переменился: *«заметно осунулся и похудел»*, из глаз его *«вдруг брызнули крупные слезы»*, когда он произнес: *«Зачем мы не берегли нашего ребенка?»* [VII, 197, 198]. Ольге Михайловне, не проявившей видимых признаков материнского горя, остается лишь *«тупое равнодушие к жизни»* [VII, 198], которое красноречивее всего говорит о ее страдании. Но если совсем недавно она тосковала по отсутствию поддержки и понимания со стороны мужа, без которых жизнь ее была лишена смысла, то после испытания смертью – ребенка и едва ли не своей – жизнь ее действительно потеряла смысл.

Рассказ «Гусев» (впервые – «Новое время», 1890, № 5326) – повествование о *«бессрочноотпускном рядовом»*, возвращающемся домой *«после пятилетней службы на Дальнем Востоке»* [VII, 327]. Атмосфера на пароходе, *«где и духота, и жар, и качка, все, одним словом, угрожает вам смертью»*, с самого начала прискорбная: *«на палубе валяются параличные да чахоточные в последнем градусе»* [VII, 329], как выражается сосед

Гусева по койке в лазарете. Тишина на судне давит на бедных *«тяжело больных»* солдат, которых не смогли вылечить и отправили домой – умирать, или, как говорит тот же Павел Иванович, обращаясь к Гусеву: *«Ваши доктора сдали вас на пароход, чтобы отвязаться от вас. Надоело с вами возиться, со скотами... <...> да и отчетность своими смертями портите – стало быть, скоты! <...> И это благодарность за верную, беспорочную службу!»* [VII, 329]

Справедливая социальная критика звучит открытым текстом, но в центре внимания автора – судьба одного *«рядового»* человека. Он как раз не из тех, кто клянет докторов и начальство. Мысли доживающего последние дни героя блуждают от предмета к предмету, ни на чем не фокусируясь, его состояние объясняется лихорадкой и бредом, но приближения смерти он не ощущает. Наверное, чувство самосохранения подталкивает Гусева к воспоминаниям о родной стороне, брате и его детях. Солдат путает сны с явью, ему почудилось, что он *«повидал родных»*, а потому его охватывает чувство, которое контрастирует с эмоциями окружающих: *«Радость захватывает у него дыхание, бегают мурашками по телу, дрожит в пальцах»* [VII, 328]. В этом настрое, в этих словах видим невысказанную тоску по родине и близким людям, а чуть позже – и тревогу на них: на вопрос о том, *«страшно»* ли *«помирать»*, Гусев отвечает утвердительно и объясняет причину беспокойства: *«Мне хозяйство жалко. Брат у меня дома, знаешь, не степенный: пьяница, бабу зря бьет, родителей не почитает. Без меня все пропадет, и отец со старухой, гляди, по миру пойдут»* [VII, 337]. А здесь уже другая интонация воспоминаний: тоска оттого, что не может ничем помочь, что его смерть приведет к разору всей семьи. Тоска по родине, вызвавшая и спасительную радость, и тревогу за близких, раскрывает глубокую человеческую сущность героя, оказавшегося силою обстоятельств на пороге смерти.

«Скрипка Ротшильда» (впервые – «Русские ведомости», 1894, № 37) посвящена ничем не примечательному человеку, Якову по прозвищу Бронза, который живет вместе со своей женой Марфой в небольшом городке. Жену он не любит, но хотя бы не бьет ее, чем гордится. Яков – гробовщик, постоянно занятый вопросом о том, почему он все время в убытке. Но это бесчувственное и меркантильное существо, оказывается, играет на скрипке, что ставит под сомнение однозначное представление о нем, заставляет посмотреть на его текущую жизнь другими глазами. На первый взгляд, перед нами – жалкий человек, считающий каждую копейку и сожалеющий об упущенной выгоде. Но смерть жены раскрывает персонажа с другой стороны. К нему приходит осознание, что его длинная жизнь не была наполнена ничем по-настоящему важным: ни добротой, ни заботой, ни счастьем – одними лишь убытками. Это осознание вводит его в состояние тоски, которая и показывает давно забытые движения души,

вытесненные тягостной рутинной, глубоко запрятанные.

Первое, что он открывает для себя, – непростительно равнодушное, даже грубое отношение к жене: *«Глядя на старуху, Яков почему-то вспомнил, что за всю жизнь он, кажется, ни разу не приласкал ее, не пожалел, <...> а только кричал на нее, бранил за убытки, бросался на нее с кулаками; правда, он никогда не бил ее, но все-таки пугал, и она всякий раз цепенела от страха. <...> И он понял, отчего у нее теперь такое странное, радостное лицо, и ему стало жутко»* [VIII, 299]. Смерть Марфы пробуждает совесть Якова, она и заставляет героя тосковать, делает его другим человеком. Эпизод прощания с женой показателен для понимания того, как справляется герой с обрушившимся на него горем: он возвращается в привычное состояние, опирается на то, что у него хорошо получается: *«И Яков был очень доволен, что все так честно, благопристойно и дешево и ни для кого не обидно. Прощаясь в последний раз с Марфой, он потрогал рукой гроб и подумал: "Хорошая работа!"»* [VIII, 301] Пожалуй, только трагический случай и мог повернуть Якова к жене, позволить ему что-то сделать для нее с действительной любовью.

Своеобразным символом привязанности Марфы и Якова является верба, которая ассоциируется у героев с молодостью, с их ребенком, который умер вскоре после рождения: *«И вдруг в памяти Якова, как живой, вырос младенец с белокурыми волосами и верба, про которую говорила Марфа. Да, это и есть та самая верба – зеленая, тихая, грустная... Как она постарела, бедная!»* [VIII, 303] Постарела верба, постарел Яков, умерла Марфа. Воспоминания героя – возврат к прошлому, своего рода попытка найти совершенную ошибку.

Возвращаясь домой после похорон, Яков ощущает неотвратимость утраты: *«Но когда он возвращался с кладбища, его взяла сильная тоска. Ему что-то нездоровилось: дыхание было горячее и тяжелое, ослабели ноги, тянуло к питью»* [VIII, 301]. Гробовщик, похоронивший самого близкого человека, обделенного им вниманием и заботой, вновь рассуждает об убытках, но уже не материальных, а духовных. Он не владеет высокими понятиями – он обычный человек без образования, всю жизнь занимавшийся одним ремеслом, а потому его новое понимание жизни выражается теми же словами, которые набили оскомину, но означают уже совершенную противоположность примелькавшемуся: *«Зачем вообще люди мешают жить друг другу? Ведь от этого какие убытки! Какие страшные убытки!»* [VIII, 304] Герой потрясен и собственными глухотой и слепотой, и общим законом существования.

У Якова нет возможности искренне излить свое душевное состояние словами, в этом он не силен. Но все его чувства, сознательные и бессознательные, находят выход благодаря скрипке. Герой не садится сочинять мелодию, которая бы отражала новое для него состояние вины,

одинокости, утраты, но она появляется, что важнее, неосознанно. И в этой мелодии – самая настоящая тоска, которая копилась долго, но не находила выхода.

Рассказ «Анна на шее» (впервые – «Русские ведомости», 1895, № 292) представляет собой, на первый взгляд, трагичную историю одной юной девушки, Анны. Ее жизнь полна горестей и испытаний: умирает мать; отец, который не может вынести утраты, начинает пить; дома не хватает денег, семья – девушка и двое младших братьев – часто голодает. Анну выдают замуж по расчету за человека, который чуть ли не втрое ее старше. Сразу же после венчания Анна и ее муж, Модест Алексеевич, отправляются на несколько дней в монастырь, на богомолье. Здесь важна сцена проводов Анны на поезд ее семьей. Отец постоянно что-то шепчет ей на ухо, крестит ее. Мальчики также переживают по поводу отъезда. Подобные проводы не выглядят как прощание на пару дней, скорее, как проводы в последний путь. *«И ей почему-то казалось, что отец и мальчики сидят теперь без нее голодные и испытывают точно такую же тоску, какая была в первый вечер после похорон матери»* [IX, 162–163]. Действительно, кажется, что замужество героини воспринимается семьей вовсе не как этап новой и, может быть, лучшей жизни, скорее как безвозвратная потеря близкого человека.

Отметим также, что больше никто тоску в рассказе не испытывает, даже вскоре и Анна, на что, как нам кажется, стоит обратить внимание. Героиня молода. Своего мужа она не любит и любить не может, их нелюбовь вполне взаимна. Своих денег нет, как и возможности делать то, что хочется ей. Она вынуждена только подчиняться мужу. Анна не тоскует по прежней жизни, ей не хочется вернуть бедность. По отцу она также не скучает, скорее, испытывает чувство мучительного стыда, когда видит или вспоминает его пьяные выходки в обществе. На братьев смотрит с жалостью, но даже не предпринимает попыток помочь, хотя стоит отметить, что она могла бы значительно улучшить их жизнь. Анна только жалеет себя, жалеет свою неволю.

Бал, где Анна становится всеобщей любимицей и предметом восхищения, коренным образом меняет ситуацию. Она наконец-то может делать то, что ей хочется. Получать внимание людей, танцевать, кокетничать. Оказавшись в центре внимания, она становится уверенной и находит свое место в жизни, которое делает ее счастливой. Метаморфозы в душе Анны происходят очень быстро. После бала она начинает спокойно указывать мужу, тратить его деньги (чего раньше не позволяла и даже боялась спрашивать), она становится вольной, потому что делает, что ей действительно хочется: *«После этого у Ани не было уже ни одного свободного дня, так как она принимала участие то в пикнике, то в прогулке, то в спектакле. Возвращалась она домой каждый день под утро»*

и ложилась в гостиной на полу, и потом рассказывала всем трогательно, как она спит под цветами. Денег нужно было очень много, но она уже не боялась Модеста Алексеича и тратила его деньги, как свои; и она не просила, не требовала, а только посылала ему счета или записки: "выдать подателю сего 200 р." или: "немедленно уплатить 100 р."» [IX, 172]. Мужу ее успехи в свете приносят чины, а молодость жены заставляет сослуживцев уважать его.

Но Анна перестает быть настоящей. Она становится пустой, взбалмошной кокеткой, которая не способна испытывать хоть сколько-нибудь глубокие чувства. Отец и братья, которые раньше хотя бы вызывали чувство жалости, просто перестают ее интересоваться. На улице она даже не обращает на них внимания. Тоска, которую испытывает семья, когда провожают Анну, оказывается отчасти пророческой. Они утрачивают свою любимую дочь и сестру, но не буквально, а символически. Та добрая и чуткая Анна, которую они когда-то знали и любили, умирает, превращаясь в пустую бесчувственную куклу. Смерть в рассказе показывается как смерть нравственная.

Тоска и смерть в творчестве Чехова – взаимообусловленные понятия. Смерть рассматривается писателем с экзистенциальной точки зрения, высвечивая собой, не без помощи тоски, суть человеческого существования, выявляя его духовное начало или отсутствие оно. Тоскующий профессор, Николай Степанович из повести «Скучная история», оказывается в состоянии предсмертной тоски, когда все ошибки прошлого уже поняты, но исчезает любая возможность их исправить. Долгое состояние тоски Ольги Михайловны из рассказа «Именины», обделенной вниманием мужа, лишенной желанного счастья, прерывается смертью ребенка, кардинально меняющей ее самоощущение, погружающей в неизбывную тоску по живой жизни в целом. Искренне тоскующий по семье Гусев перед смертью вызывает полное сочувствие у читателя, откликающегося на радость и тоску его воспоминаний о семье, что делает образ солдата объемным, притягательным своей человечностью. Тоска может следовать за смертью близкого человека, обнажая все ненужное в человеческой душе, вынося на поверхность вещи первостепенной значимости. Так, в рассказе «Скрипка Ротшильда» неизбывную тоску в душе главного героя, гробовщика Якова, вызывает смерть жены, которая приходит на смену его жестокосердию и обнаруживает таящиеся в глубине его души способность тосковать и психологически тонкую готовность излить тоску в музыку. Тоска Коврина из «Черного монаха» – явление более сложного порядка, вровень с притязаниями героя на успех, славу, счастье осознавать себя гением. Смерть героя естественным образом положит конец его маниакальному стремлению возвыситься над всеми, конец его тоске по идеалу счастья,

который строится на эгоистическом основании. Тоска семейства Анны показывает невозможность предотвратить духовную смерть главной героини, что является страшным явлением для отца и братьев: Анна оказывается недоступна для самых близких людей.

Литература

Сухих И.Н. Проблемы поэтики А.П. Чехова. Л., 1987.

Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. М., 1974–1983.

А.П. Коробкина (*Саратов*)

Мотив сна в рассказах А.П. Чехова рубежа 1880–1890-х гг.

Научный руководитель – доцент Н.В. Новикова

Мотив сна появляется в произведениях А.П. Чехова с самого начала («Письмо к ученому соседу», «За двумя зайцами», «За яблочки», «Перед свадьбой», «Жены артистов», «Зеленая коса», «Он и она» и др.). Этот мотив просматривается и в последующем творчестве писателя, в большинстве случаев – на протяжении первого его десятилетия: персонажей, стремящихся уйти от проблем действительной жизни в ирреальный мир сновидений или охваченных сном в силу других причин, меньше не становится («Умный дворник», «Сон репортера», «Сон», «Последняя могиканша», «В аптеке», «Кухарка женится», «Сонная одурь», «Восклицательный знак», «Зеркало» и др.). Во второй половине 1880-х гг. мотив сна в прозе А.П. Чехова приобретает особые черты: в основном сновидения выполняют функцию характеристики героя, его внутреннего мира, отражают переживания персонажа и психоэмоциональную составляющую его подсознания. В особую группу выделяются произведения с предрождественскими или предновогодними сновидениями, обладающими своеобразной смысловой нагрузкой и отличительными признаками. С помощью сновидений, представленных в произведениях конца 1880-х гг., в том числе и не утративших юмористического начала («Ведьма», «Ты и вы», «Нахлебники», «На пути», «Тайна», «Обыватели», «В сарае», «Поцелуй» и др.), поднимаются важные философские вопросы. В это время мотив сна получает новое дыхание. Теперь сновидения характеризуют не только конкретного героя и его внутренний мир, но и само течение жизни со всем множеством ее проявлений.

Наиболее показательным в этом отношении оказывается рассказ «Спать хочется» (1888) – трагическая история о судьбе девочки Варьки, вынужденной работать нянькой у чужих людей по причине бедности родителей. Постоянное недосыпание становится основной проблемой для малолетней няньки, толкающей ее на ужасающее действие. Сон в

произведении – мечта Варьки, стремлением к ее осуществлению девочка движима. Время для сна – ночь, но Варьке спать не положено, она борется с желанием заснуть. Гнетущая атмосфера в комнате, где принуждена находиться маленькая героиня, воспроизводится автором не вербально, а с помощью звуков, неприятного смешения запахов и тактильных ощущений: *«Душно. Пахнет щами и сапожным товаром. Ребенок плачет. Он давно уже осип и изнемог от плача, но все еще кричит и неизвестно, когда он уймется... А Варьке хочется спать. Глаза ее слипаются, голову тянет вниз, шея болит. Она не может шевельнуть ни веками, ни губами, и ей кажется, что лицо ее высохло и одеревенело, что голова стала маленькой, как булавочная головка...»* [Чехов 1974–1983: VII, 7. Далее цитируется это издание, том и страницы указываются в скобках]. Звуковой ряд продолжается пением сверчка, храпом хозяина и подмастерья, скрипом колыбели, *«мурлыканьем»* песенки, которая должна усыпить ребенка. Объединяясь в одно целое, звуки создают монотонную, усыпляющую мелодию, но спать Варьке нельзя: *«...все это сливается в ночную, убаюкивающую музыку, которую так сладко слушать, когда ложишься в постель. Теперь же эта музыка только раздражает и гнетет, потому что она вгоняет в дремоту, а спать нельзя; если Варька, не дай бог, уснет, то хозяева прибьют ее»* [VII, 7].

Для девочки свет от лампадки и тени – последние образы реального мира. Туман, часто возникающий в подсознании засыпающих чеховских героев, видится и няньке: *«Зеленое пятно и тени приходят в движение, лезут в полуоткрытые, неподвижные глаза Варьки, и в ее наполовину уснувшем мозгу складываются в туманные грезы»* [VII, 7–8]. В этот момент Варька еще не спит, она на границе сна и реальности – в полусне или дремоте. Об этом свидетельствуют странные размытые образы, накрывающие сознание девочки: *«Она видит темные облака, которые гонятся друг за другом по небу и кричат, как ребенок. Но вот подул ветер, пропали облака, и Варька видит широкое шоссе, покрытое жидкою грязью; по шоссе тянутся обозы, плетутся люди с котомками на спинах, носятся взад и вперед какие-то тени; по обе стороны сквозь холодный, суровый туман видны леса. Вдруг люди с котомками и тени падают на землю в жидкую грязь. – "Зачем это?" – спрашивает Варька. – "Спать, спать!" – отвечают ей»* [VII, 8]. Сравнение облаков с криком ребенка еще раз подтверждает мысль о причине невозможности сна героини: детский плач разрушает всякие надежды на сон. Для девочки дремота сменяется реальным сновидением только после того, как люди, почему-то падающие в грязь, засыпают: *«И они засыпают крепко, спят сладко, а на телеграфных проволоках сидят вороны и сороки, кричат, как ребенок, и стараются разбудить их»* [VII, 8]. Замечаем, что крик ворон и сорок вновь сравнивается с криком ребенка. Здесь именно птицы пытаются

разбудить людей, а в реальности сну Варьки мешает плачущий ребенок.

В сновидении героиня перемещается в другое пространство – в *«темную, душную»* избу, в которой живут ее мать Пелагея и отец Ефим. Девочка оказывается сторонним наблюдателем событий, связанных с болезнью отца и его смертью: приезд доктора, его диалоги с родителями, отъезд отца в больницу. Несмотря на полную включенность в собственное сновидение, девочка иногда возвращается в состояние полусна и воспринимает действительную реальность, но уже видя себя в чужом образе: *«Где-то плачет ребенок, и Варька слышит, как кто-то ее голосом поет: – Баю-баюшки-баю, а я песенку спою»* [VII, 9].

Сновидение продолжается с приходом Пелагеи и ее сообщением о смерти отца. После этого героиня уходит в лес и плачет. Реальное смешивается с ирреальным: кто-то, бьющий девочку по затылку в сновидении, и ругающийся в действительности хозяин – одно лицо (*«– Ты что же это, паршивая? – говорит он. – Дите плачет, а ты спишь?»*) [VII, 9]. Однако сон побеждает страх перед хозяином, и героиня снова засыпает: *«Зеленое пятно и тени от панталон и пеленок колеблются, мигают ей и скоро опять овладевают ее мозгом»* [VII, 9]. Все те же пограничные образы возникают в подсознании девочки, когда она переходит в состояние сна: шоссе, грязь, спящие люди. В возобновившемся сновидении Варька и ее мать идут наниматься на работу. По дороге Пелагея просит милостыню у встречных, что отражает реальное положение дел в семье: нищета и является причиной всех прискорбных событий. Сновидение заканчивается: сну мешает хозяйка, одергивающая Варьку, а сама девочка понимает, что скоро утро. После укладывания ребенка в колыбель она опять хочет заснуть, но хозяин и хозяйка не дают этого сделать: Варьке предстоит тяжелый день с работой по дому. Эта работа невыносима для героини: *«Мучительно также прислуживать за обедом, стирать, шить. Бывают минуты, когда хочется, ни на что не глядя, повалиться на пол и спать»* [VII, 11].

Ближе к финалу рассказа все явственнее передаются чувства девочки, все яснее для Варьки становится источник бед и определяется собственный враг. Важность этого открытия подчеркивается тем, что мысль вынесена в отдельный абзац: *«Этот враг – ребенок»* [VII, 12]. Неимоверная усталость няньки, показанная в начале произведения, усиливается к концу, меняя психическое состояние героини: она смеется, а затем решает расправиться с младенцем ради исполнения одной мечты – ради сна: *«Убить ребенка, а потом спать, спать, спать»* [VII, 12]. Варька душит младенца, а затем *«спит уже крепко, как мертвая»* [VII, 12].

Таким образом, «Спать хочется» – рассказ о том, как накопленная физическая и моральная усталость девочки, выполняющей не по годам тяжелую работу, заставляет ее сделать страшный шаг. Мотив сна играет в

произведении ключевую сюжетообразующую роль, помогает писателю исчерпывающе передать морально-психологическое состояние героини. В обрывающемся сновидении представлены реально существующие образы и ситуации. Лишь в полусне девочка видит что-то ирреальное. Действительное желание выпасться – не единственное, что находит отражение в сновидении. Во сне фигурируют гнетущие детали детства Варьки в родном доме, не сулящие ей счастливого будущего. Именно после смерти отца девочка вынуждена идти «в люди», где ее ждет фактически круглосуточная работа, мучительный детский плач, немилосердное отношение со стороны хозяев. В итоге нищета, представление о которой реконструируется в сновидении образом матери, просящей милостыню, приводит героиню к убийству чужого ребенка. Сознание Варьки, которой «спать хочется», замутнено постоянным недосыпанием, психика ее испытывает непосильное для раннего возраста напряжение, давление. Маленькая нянька интуитивно чувствует, что единственным спасением для нее от не замолкающего ночами младенца может быть только его молчание, значит, надо сделать так, чтобы он замолчал. Трагедия здесь даже не двойная, а разрастающаяся. Обращаясь к мотиву сна, писатель достигает максимальной выразительности и полноты в раскрытии социально значимых обстоятельств жизни не только одного несчастного ребенка, а через эту призму – типических условий жизни целого сословия.

«Гусев» (1888) – рассказ о бессрочноотпускном рядовом солдате, возвращающемся домой после пятилетней службы на Дальнем Востоке, но так и не достигшем родного берега. Герой плывет на пароходе, среди пассажиров которого – больные, как и он, чахоткой. На протяжении всего произведения состояние солдата только ухудшается. Одним из проявлений болезни становится бред. В полузабытьи Гусев видит странные ирреальные образы, но это не сон. Однако болезнь, вызывающая бред персонажа, единственный сон его сопровождает: сновидение отражает состояние горячки умирающего солдата. Заметим: указание на сновидение встречается в тексте рассказа всего один раз. Как и в рассказе «Спать хочется», сон сопровождается духотой: *«Он дремлет и бредит и, замученный кошмарами, кашлем и духотой, к утру крепко засыпает. Снится ему, что в казарме только что вынули хлеб из печи, а он залез в печь и парится в ней березовым веником. Спит он два дня, а на третий в полдень приходят сверху два матроса и выносят его из лазарета»* [VII, 338]. Предсмертное видение солдата – печь, в которой он парится, словно в бане. Скорее всего, это связано с удушающей атмосферой, окружающей героя. Нельзя не вспомнить «Последнюю могиканшу» (1885) и «Нахлебников» (1886), в которых объектом снов героев тоже оказывается печь. Она фигурирует в сновидениях героев чеховской прозы как предсказание печальных событий, подстерегающих их в будущем, – дни Гусева тоже сочтены.

Но не исключено, что в образе печи, возникающем во сне умирающего солдата, заключено как минимум еще два смысла: печь-кормилица, память о которой уводит его к деревенскому прошлому, к корням его жизни, и указание на православную традицию идти на смерть, встречать смерть чистым, в данном случае – хотя бы во сне, и это приносит ему облегчение, освобождает от мучений. Созвучен этой перемене в состоянии героя и финальный пейзаж. Писатель показывает, как небо, ненадолго потемнев, словно забывает о недавней потере, а океан снова приобретает светлые краски: *«Небо становится нежно-сиреневым. Глядя на это великолепное, очаровательное небо, океан сначала хмурится, но скоро сам приобретает цвета ласковые, радостные, страстные, какие на человеческом языке и назвать трудно»* [VII, 339]. Таким образом, мотив сна в «Гусеве» затрагивает такие пласты жизни главного героя, которые не были освещены в событийной канве произведения и которые в конечном счете придают образу гораздо больший масштаб, возводя его от частного к общему.

В рассказе «Жена» (1888) в сновидении Павла Андреевича находят отражение события его реальной жизни. Жена героя – Наталья Гавриловна – помогает людям, претерпевающим голод, однако муж не причастен к ее делам. Их взаимоотношения можно назвать недоверительными: например, Павел Андреевич не знает, о чем постоянно беседует супруга с проходящими людьми. Кроме сложностей с женой, героя волнует непростая жизнь мужиков в деревне, что тоже раскрывается во сне. Само сновидение переживается персонажем, когда тот пребывает в доме Брагина после произошедшего с Натальей Гавриловной скандала:

«И тотчас же мне стали сниться жена, ее комната, начальник станции с ненавидящим лицом, кучи снега, пожар в театре... Приснились мужики, вытащившие у меня из амбара двадцать кулей ржи...»

– Все-таки это хорошо, что следователь отпустил их, – говорю я.

Я просыпаюсь от своего голоса, минутой с недоумением смотрю на широкую спину Соболя, на его жилетную пряжку и толстые пятки, потом опять ложусь и засыпаю» [VII, 494-495].

Итак, все объекты сновидения связаны с реальными образами и переживаниями Павла Андреевича по поводу них: жена и комната – воспроизведение ситуаций разговоров за закрытыми дверями; начальник станции – человек, на которого герой жаловался два раза его начальству по причине неподобающего отношения к работе; кучи снега – возможно, не только снег за окном, но и холодные отношения с Натальей Гавриловной; пожар в театре – выражение из предшествующей сну речи Соболя о положении дел в деревне (*«то ведь это не жизнь, а пожар в театре!»*) [VII, 493]); мужики, вытащившие рожь, – действительно произошедшее событие: *«Обеспокоенный анонимным письмом и тем, что каждое утро какие-то мужики приходили в людскую кухню и становились там на*

колени, и тем, что ночью из амбара вытащили двадцать кулей ржи, сломав предварительно стену» [VII, 456–457]; реплика, касающаяся следствия по делу о краже – также из рассказа Соболя перед сном персонажа, однако здесь отношение сновидца к этому событию меняется: он доволен тем, что следователь отпустил мужиков.

На мгновение герой просыпается от собственного голоса, что говорит о напряжении и ощущении своих переживаний даже в сновидении, а затем снова засыпает. В итоге мотив сна оказывается ключевым элементом текста. Сон в произведении влияет на сознание Павла Андреевича. После увиденного во сне он мирится с женой и соглашается помогать ей. Изменения в поведении персонажа мы замечаем уже в сновидении, где герой, скорее всего, понимает, что сподвигло мужиков на кражу, – это нищета и голод. Сон будто бы исполняет мечту Павла Андреевича об обретении покоя, обозначаемого в финале рассказа в словах персонажа как какое-то высокое достижение: *«Того прошлого, когда мы жили как муж и жена, не вернешь, и не нужно, но вы сделайте меня вашим слугой, возьмите все мое состояние и раздайте его, кому хотите. Я покоен, Natalie, я доволен... Я покоен...»* [VII, 499]

В «Попрыгунье» (1892) в сновидения погружается главная героиня, Ольга Ивановна, и это неслучайно. Она изображена А.П. Чеховым как впечатлительный человек, интересующийся искусством и определенно способный воспроизводить в собственном сознании различные образы, перенесенные из реальности: *«Она пела, играла на рояли, писала красками, лепила, участвовала в любительских спектаклях, но все это не как-нибудь, а с талантом; делала ли она фонарики для иллюминации, рядилась ли, завязывала ли кому галстук – все у нее выходило необыкновенно художественно, грациозно и мило...»* [VIII, 10]

В первой части произведения любовь к новым знакомствам из богемной среды транслируется через сны героини, упоминание о которых включено в описание ее беззаботной и полной легкости жизни: *«Всякое новое знакомство было для нее сушим праздником. Она боготворила знаменитых людей, гордилась ими и каждую ночь видела их во сне...»* [VIII, 10] Постоянство снов раскрывает привязанность Ольги Ивановны к ее образу жизни, существующему на данный момент, возвышаемому над окружающим миром глаголами «боготворила» и «гордилась». Эти знаменитые люди безымянны, более того – они обычно сменяются новыми людьми: *«Старые уходили и забывались, приходили на смену им новые, но и к этим она скоро привыкала или разочаровывалась в них и начинала жадно искать новых и новых великих людей, находила и опять искала. Для чего?»* [VIII, 10] Риторический вопрос, поставленный повествователем, относится и к самой героине, живущей одним днем и не тратящей времени на поиск ответа на данный вопрос.

В третьей части рассказа, в фальшиво-радостном признании Дымову по случаю его приезда есть еще одно указание на сон. Ольга Ивановна признается мужу, что он ей снился: *«Ты мне всю, всю ночь снился, и я боялась, как бы ты не заболел»* [VIII, 14]. Героиня считает, что сон мог бы быть предсказанием болезни Осипа Степаныча, и тогда он не приехал бы к ней. Однако этот восторг от встречи с мужем ложный, так как Дымов нужен Ольге Ивановне лишь для того, чтобы сразу отправить его за своими нарядями. Сон героини сбывается, но уже в финале – в восьмой части. Именно в ожидании новостей о состоянии мужа Ольге Ивановне снится *«дождь на Волге»: «Пробили внизу часы, приснился дождь на Волге, и опять кто-то вошел в спальню, кажется, посторонний»* [VIII, 29]. Прежде всего, сон – это напоминание самой героине об измене мужу с Рябовским. В сновидении представлено реальное событие: поездка с художником по Волге во время дождя. Сон на мгновение пробуждает совесть Ольги Ивановны именно в момент болезни Осипа Степаныча. Она слишком поздно понимает, что истинный талант, не замечаемый ею, – это Дымов: *«Ольга Ивановна вспомнила всю свою жизнь с ним, от начала до конца, со всеми подробностями, и вдруг поняла, что это был в самом деле необыкновенный, редкий и, в сравнении с теми, кого она знала, великий человек»* [VIII, 30].

Но даже здесь, стоя перед умершим мужем, героиня, в первую очередь, думает о том, каких заслуг перед обществом смог бы добиться Осип Степаныч: *«И вспомнив, как к нему относились ее покойный отец и все товарищи-врачи, она поняла, что все они видели в нем будущую знаменитость. Стены, потолок, лампа и ковер на полу замигали ей насмешливо, как бы желая сказать: "Прозевала! прозевала!"»* [VIII, 30] Именно благодаря сну Ольга Ивановна начинает понимать, какого многообещающе, подлинно талантливого человека она действительно *«прозевала»*, но она чувствует при этом скорее досаду, а не искреннюю скорбь по преждевременно ушедшему мужу; обеспокоена она, может быть, прежде всего своей дальнейшей жизнью без этого незаметного, преданного ей человека: изначально эгоистически заботясь только о себе, она не в состоянии оценить масштаб его глубокой, самоотверженной личности и то, как на самом деле мела ее жизнь и жизнь тех, в обществе которых она стремилась вращаться. Одно слово – *«попрыгунья»*.

Мотив сна в «Попрыгунье» важен в том числе и композиционно. В первом случае сны характеризуют героиню, выявляют ее увлечения, постепенно вводя читателя в ход событий. Второй сон является сном-предсказанием, сбывшимся в последней части. Третье сновидение отражает внутреннее эмоциональное состояние Ольги Ивановны, до конца так и не способной избавиться от собственных легкомыслия и поверхностности.

Основная функция сновидений в рассмотренных рассказах

А.П. Чехова рубежа 1880–1890-х гг. – отображение индивидуального сознания и восприятия человека: он и его подсознание, раскрываемое в снах, являются центральным объектом изображения в чеховских произведениях взятого периода. Мотив сна в это время продолжает выполнять те же функции, что и в прежних сочинениях писателя, однако сновидения в рассмотренных сильнее детализируют внутренний мир героев. Передавая реальные переживания и чувства персонажей, сны характеризуют не только их самих, но и восприятие действительности их подсознанием. Состояние сна при этом выполняет функцию отражения целого спектра человеческих реакций на происходящее в действительности. Психоэмоциональная составляющая сновидений раскрывается с большей силой, создавая поле для сопоставления реального и ирреального пространств.

Литература

Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. М., 1974–1983.

А.С. Савельева (*Саратов*)

Субъектная организация лирики В. Хлебникова

Научный руководитель – профессор И.Ю. Иванюшина

Творческое наследие В. Хлебникова чаще всего ассоциируется с оригинальными словотворческими экспериментами, но не исчерпывается ими. Своеобразен взгляд поэта на историю, природу, общество, место человека в нем и даже на самого себя. В связи с этим представляет интерес изучение стихотворений В. Хлебникова с точки зрения авторской позиции и способов ее выражения.

Одна из форм выражения авторского сознания в поэзии – лирический герой. Термин, впервые примененный Ю.Н. Тыняновым в статье «Блок», с конца 1940-х гг. получил распространение в советской критике, а в 1950–1960-е стал предметом дискуссий на страницах периодических изданий. Ряд критиков высказывались против теории лирического «я», т.к. она, по их мнению, подразумевает неискренность со стороны автора и снижает его ответственность за собственные слова.

Серьезную попытку конкретизации термина предприняла Л.Я. Гинзбург в книге «О лирике», предложив следующее определение: «Единство личности, не только стоящей за текстом, но и наделенной сюжетной характеристикой, которую все же не следует путать с характером» [Гинзбург 1974: 157].

Б.О. Корман разработал комплексный подход к проблеме субъектной организации лирики [См.: Корман 1972]. Согласно выводам ученого, одноэлементные лирические системы представлены только лирическим

героем или поэтическим миром, многоэлементные – выбором и сочетанием таких форм выражения авторского сознания, как лирический герой, собственно автор, автор-повествователь и герой ролевой лирики.

Лирический герой (акценты полужирным шрифтом здесь и далее мои. – А.С.) одновременно является и носителем сознания, и предметом изображения, для него характерно идейно-психологическое и биографическое единство. В произведениях, где субъектом речи выступает **собственно автор**, на первый план выходит то или иное «событие, обстоятельство, ситуация, явление, пейзаж» [Корман 1978: 42]. О собственно авторе можно судить по эмоциональной окраске лирического монолога, принципам отбора жизненного материала и способам его подачи. Практически идентичное определение дано **поэтическому миру**: первостепенное значение имеют не субъект речи и его самохарактеристика, а изображение близкой автору сферы жизни и уникальное художественное видение. В статье будет использован этот термин, т.к. он наиболее точно отражает специфику творчества В. Хлебникова. **Автор-повествователь** ускользает от читательского внимания, в фокусе оказывается некое действие, судьба другого человека. В **ролевой лирике** присутствует драматическое начало. Поэт пишет от чужого лица.

На наш взгляд, многоэлементная лирическая система В. Хлебникова представлена лирическим героем, поэтическим миром, автором-повествователем и героями ролевой лирики.

Комплексный анализ субъектной организации хлебниковской лирики, предпринятый в работе С.Г. Руденко [См.: Руденко 2002], был осуществлен преимущественно по формальному (грамматическому) признаку. Наша задача – провести классификацию на основе анализа мотивно-образной структуры и лирического сюжета.

Среди литературоведов долгое время было распространено мнение, что у В. Хлебникова нет лирического героя. Так считали Г.О. Винокур, Ю.Н. Тынянов, Р.О. Якобсон, Н.Л. Степанов, Р.В. Дуганов. Поэзия будетлянина характеризовалась как эпическая. В.П. Григорьев, напротив, настаивал, что произведения В. Хлебникова объединены образом лирического героя, в котором отразилась обусловленная реальной биографией индивидуальность автора [См.: Григорьев 2000]. М.В. Панов высказал мысль, что этот образ вбирает в себя несхожие друг с другом облики и пластически сливает их [См.: Панов 2007].

Лирический герой В. Хлебникова, многоликий и переменчивый, все же обладает некоторыми устойчивыми чертами. Прежде всего он открывается нам как исследователь временных законов. В ранних произведениях экспликация его образа еще очень прямолинейна: «*мирооси данник звездный*», «*временник*», «*жилец-бывун не в этом мире*» [Хлебников

2000–2006: I, 15, 31, 55. Далее цитируется это издание, страницы указываются в скобках] – так он называет себя сам. Высшее знание, полученное в результате математических вычислений, позволяет герою предсказывать события мирового значения и даже влиять на их ход, дает ощущение всемогущества. На протяжении всего своего пути лирический герой строит планы на будущее, не забывая подводить итоги сделанному. Таково, например, стихотворение в прозе «Это было старое озеро...», в котором он перечисляет свои успехи, или «Пасха в Энзели», в последней строфе которой зафиксированы точки его маршрута, обозначены связанные с ними дурные воспоминания.

С самого детства лирический герой был един с природой. Отношения с людьми складываются менее благополучно. Открыв законы времени, герой спешит поделиться этим знанием с другими, чтобы изменить мир к лучшему, но раз за разом терпит коммуникативные неудачи и зарабатывает репутацию безумца. Экспликация его образа усложняется. Все чаще он говорит о себе чужими словами, смотрит на себя как будто со стороны:

Был шар земной
Прекрасно схвачен лапой сумасшедшего!
За мной!
Бояться нечего! [I, 346]

Самохарактеристика при помощи чужого слова встречается в стихотворениях персидского цикла. На Востоке герой уже не чудак, которого оскорбляют или игнорируют. Он – «*урус дервиш*» [II, 207]. Когда он не только наблюдает сам, но и попадает в поле зрения других людей, закономерным становится появление портрета. Немногочисленные, но вполне конкретные детали формируют облик. С одной стороны, он индивидуален, с другой, отчасти соответствует классическому образу непризнанного пророка-изгнанника. «Форма» не противоречит «содержанию», внешность «*одинокого лицедея*» [II, 255] – его жизненной задаче и положению в обществе.

Подвергая анализу разные стороны своей личности, герой рассматривает их с разных точек зрения. В стихотворении «Ты же, чей разум стекал...» он обращается к своему бессмертному Я, сумевшему вернуться к началу библейской истории. Выход за границы собственного опыта не только обещает невероятные перспективы познания, но и становится причиной внутренней раздробленности.

Наиболее показательной формой выражения авторского сознания в лирике В. Хлебникова является самобытный и узнаваемый поэтический мир. О его ключевых особенностях писали Н.Я. Берковский, А.А. Урбан, Р.В. Дуганов, М.Н. Эпштейн, И.П. Смирнов, Л. Силард, Б. Леннkvист, И.Ю. Иванюшина.

Отраженный «*в гибком зеркале природы*» [I, 379], пребывающий в

вечном движении поэтический мир В. Хлебникова являет собой органичное сочетание разнородных элементов. Ранние произведения автора создавались под влиянием символистов и стремились «от реального к реальнейшему». Поиск «иной доли», скрывающейся «за думой» [I, 69], т.е. за границами человеческого разума, соприкосновение с вечностью – основные темы стихотворений 1907–1908 гг. Идея пластичной и переменчивой вселенной, где вещи не равны себе, находит выражение в «фантастических пейзажах» [Эпштейн 1990: 8]. Их главная черта – повышенная информационная насыщенность. Поэт избегает эпитетов, так что озеро, волны, камыши (кувшинки, деревья) предстают в очищенном виде, это идеи озера, волн, камышей и т.д. В поздней лирике те же образы отличаются большей конкретностью, ранее служившие способом выразить невыразимое, они возвращаются в привычный мир, но сохраняют фантастические черты.

Примечательно, что В. Хлебников создает ирреальные картины, сохраняя спокойную, отстраненную интонацию, как будто речь идет о чем-то обыденном. Наиболее ярко эта особенность проявляется в стихотворениях, декларирующих множественность точек отсчета. Люди сравниваются с другими формами жизни, в той или иной степени наделенными интеллектом, – животными и богами. При этом не всегда ясно, в чью пользу проводится сравнение. Так, стихотворение «Люди, когда они любят...» показывает: любовное чувство объединяет людей, животных, небесные тела и богов, а его проявления столь же ценны, сколь и разнообразны.

Обращение к предметным образам, как правило, становится поводом для рассуждений о взаимодействии природы и общества, о недостатках культуры и путях ее дальнейшего развития. Если мироздание устроено по образцу книги, то и дома будущего должны принять вид стеклянных страниц. Специфика урбанистических фантазий В. Хлебникова заключается в том, что город будущего не должен выделяться из природной среды. Он будет построен там, «где камни – время», если не на одном берегу с «времяшами-камышами» [II, 94; I, 75], элементами «фантастического пейзажа», то хотя бы в том же измерении, что они. Дома-книги не просто окружены живой природой – они сами приближаются к живым существам. Пока границы между живым и мертвым не исчезли, В. Хлебников нередко ассоциирует вещи со смертью, которую необходимо преодолеть.

Автор-повествователь стремится к синтезу. Об этом свидетельствует интерес к разработке любовного сюжета и изображению массовых сцен. События нередко разворачиваются на богатом интертекстуальном фоне, широко используется прямая и несобственно прямая речь, в т.ч. без указания говорящего. Голоса героев сохраняют индивидуальность, но в то

же время становятся частью некоего единства. В одних случаях повествователь энергично выражает свою позицию, в других служит лишь голосом, главенствующее значение имеет устройство внешнего мира или внутренний мир действующего лица. В ряде стихотворений фигурируют персонажи, несхожие между собой, но близкие лирическому герою на разных этапах его пути: крылатая «*векиня*», способная призывать начало дня, «*умночий вещей пуц*», играющий на свирели, «*курильщик шир*», «*великий числяр*» [I, 34, 77; II, 205; V, 58], юродивый старец с книгой предсказаний.

Большинство ролевых героев В. Хлебникова имеют отношение к истории – к эстетически преобразованному прошлому славянских народов или к конкретным событиям. Один из частых героев ранней ролевой лирики – воин, лишенный индивидуальных черт. Он действует в едином порыве со всем войском и говорит от его имени. С началом Первой мировой войны образ сильного и сплоченного коллектива трансформируется, утрачивая романтический ореол: «*Люди мы иль копья рока // Все в одной и той руке?*» [I, 314] Более отчетливо антивоенная мысль заострена в стихотворении, написанном от лица тех, кто видит в войне источник дохода («Где волк воскликнул кровью...»). В. Хлебников оценивает проблему с разных точек зрения, но делает это не ради того, чтобы соблюсти их баланс, а для того, чтобы выразить строго определенную идею.

Возможно и сближение героя ролевой лирики с героем лирическим, что, по наблюдениям А.А. Моисеевой, характерно для поэзии Серебряного века в целом [См.: Моисеева 2007]. В этом смысле показательны стихотворения «Пламена...» и «Мрачное». В первом Сын Выдры, чей образ вдохновлен преданиями орочей, рассказывает о своем сражении с солнцем. Во втором солнцеборцем становится лирический герой. Гибель не останавливает его, преодоление смерти приносит с собой новый взгляд на мир и обещает победы в будущем.

Проведенный анализ показал значительное сходство стихотворений, объединенных разными формами выражения авторского сознания. В произведениях, формирующих поэтический мир В. Хлебникова, мысли и чувства, свойственные лирическому герою, выходят за границы опыта отдельной личности и распространяются на все мироздание. В этом проявляется тяга к единству микрокосма с макрокосмом. Персонажи, о которых рассказывает автор-повествователь, нередко выступают в качестве двойников лирического героя: то, что становится частью его сюжетной характеристики, ранее было испытано героями ролевой лирики.

В. Хлебников стремится изучить разные аспекты явления, которое вызвало его интерес, в полной мере реализовать познавательный потенциал поэтического творчества. Отсюда – потребность во взгляде «изнутри» и с точки зрения стороннего наблюдателя.

Литература

Гинзбург Л.Я. О лирике. Л., 1974.

Григорьев В.П. «Еще раз, еще раз...» // Григорьев В.П. Будетлянин. М., 2000.

Корман Б.О. Изучение текста художественного произведения. М., 1972.

Корман Б.О. Лирика Некрасова. Ижевск, 1978.

Моисеева А.А. Эволюция ролевой лирики на рубеже XIX–XX веков: формирование ролевого героя нового типа: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Пермь, 2007.

Панов М.В. Сочетание несочетаемого // Панов М.В. Труды по общему языкознанию и русскому языку: в 2 т. Т. 2. М., 2007.

Руденко С.Г. Субъектно-объектные отношения в лирике В. Хлебникова: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Астрахань, 2002.

Хлебников В. Собр. соч.: в 6 т. М., 2000–2006.

Эпштейн М.Н. «Природа, мир, тайник вселенной...»: система пейзажных образов в русской поэзии. М., 1990.

Е.Ю. Лозовой (*Саратов*)

«Слово героя» в идейно-художественной структуре романа Б.Ю. Поплавского «Аполлон Безобразов»

Научный руководитель – доцент Т.И. Дронова

«Аполлон Безобразов» Б.Ю. Поплавского может быть, на наш взгляд, прочитан как «идеологический роман» в бахтинском понимании, отрефлексированном ученым в ходе исследования поэтики романов Ф.М. Достоевского. Как и в произведениях великого предшественника, в повествовании Б.Ю. Поплавского герой интересует автора как «особая точка зрения на мир и на себя самого» [Бахтин 2017: 280].

Известно, что Б.Ю. Поплавский хорошо знал и высоко ценил творчество Ф.М. Достоевского. Как считает Л.В. Сыроватко, «в романах "Аполлон Безобразов" и "Домой с небес" присутствуют реминисценции – порой на уровне скрытых цитат, включенных в поток сознания героев, без сомнения приводимых автором по памяти и при этом весьма близких к тексту – не только из упомянутых в дневниках и статьях "Записок из подполья", "Кроткой", "Сна смешного человека", "Братьев Карамазовых", "Бесов", "Записок из Мертвого дома", но и из "Подростка", "Села Степанчиково", "Дневника писателя"» [Сыроватко 2007: 95]. Эти суждения представляются важными для понимания формально-содержательных особенностей романов Б.Ю. Поплавского. Но нас будет интересовать не характер художественного диалога с творчеством Достоевского, а наследуемый Б.Ю. Поплавским тип повествования, в котором определяющим является «слово героя» о мире и о себе.

По мнению Бахтина, в романах Достоевского фокус внимания смещается с того, «чем герой является в мире», на «то, чем является для

героя мир и чем является он сам для себя самого» [Бахтин 2017: 280]. Важнейшим в такой системе оказывается самосознание героя, потому что «все устойчивые объективные качества», «все то, что обычно служит автору для создания твердого и устойчивого образа героя, становится объектом рефлексии самого героя, предметом его самосознания» [Бахтин 2017: 281]. Как утверждает Бахтин, категория самосознания «живет своей незавершенностью, своей незакрытостью и нерешенностью», что является «не только характерологической чертой» самого самосознания, но и «доминантой построения его образа автором» [Бахтин 2017: 289]. Герой Поплавского, как и герой Достоевского, «не объективный образ, а полновесное слово, чистый голос, мы его не видим, мы его слышим <...>» [Бахтин 2017: 289].

В поле нашего зрения будет находиться самосознание двух центральных персонажей романа «Аполлон Безобразов» (Васеньки и Аполлона Безобразова) – комплекс суждений о мире и о себе и способы их репрезентации в художественном тексте.

В методологическом плане для нас важны суждения исследователя Достоевского о слиянии в его романах «слова героя» о мире «с исповедальным словом о себе самом» [Бахтин 2017: 321]. Интимно-личное переживание сливается с мировоззренческой позицией, с идеей. В подобном сращивании ученый видит возможность избежать «овеществления» человека и его слова, сопротивляться завершению.

Главным героем романа Б.Ю. Поплавского является молодой поэт в эмиграции, находящийся на перепутье, в момент кризиса: «<...> *волоча ноги, я ушел от родных; волоча мысли, я ушел от Бога, от достоинства и от свободы; волоча дни, я дожил до 24 лет*» [Поплавский 2000: 10. Далее цитируется это издание, страницы указываются в скобках]. Примечательно, что отношения с Богом существуют как часть процесса мышления, а не являются догматической установкой. Можно предположить, что под уходом от Бога имеются в виду не столько религиозные сомнения героя, потеря веры в провидение, безбожие, ересь, сколько крушение прежних идеалов, сумерки кумиров. Образ же Христа кажется очень близким, даже родственным Васеньке, изношенные ботинки, тлеющий выцветший костюм которого можно легко представить на Христе. Хотя молодой человек и признается, что не понимал этого тогда, теперь он задается вопросом: «*Разве Христос, если бы он родился в наши дни, разве не ходил бы он без перчаток, в стоптанных ботинках и с полумертвою шляпой на голове? Не ясно ли вам, что Христа, несомненно, во многие места не пускали бы, что он был бы лысоват и что под ногтями у него были бы черные каемки?*» [11].

Свой эмигрантский статус Васенька называет «*гражданской смертью*» [12], образы которой встречаются на протяжении всего текста.

Масштаб выразительных средств покинутости, отчужденности градуируется от ощущения рвущейся наружу боли при исполнении русских песен до сравнения своей жизни в изгнании с травлей евреев, когда Монпарнас называют «дном *парижского Иерусалима*» [74]. Таким положением могут быть объяснены и «*трансцендентальная униженность*» как характерная черта его внешнего облика, которую главный герой «носит, как *накожную болезнь*» [10], и безнадежность обстоятельств, ставших причиной его бедственной жизни и определяющих его судьбу. В восприятии условий своего существования Васенька демонстрирует дуалистический подход: в безвыходности положения он декадентски обнаруживает нечто сладкое, а пафос гражданской смерти разрешается ее «*обитаемостью*» и «*горьким и античным величием*» [12]. И вот это антиномическое сосуществование христианской обитаемости, то есть органического, гармонического сочетания души и тела, когда в мученичестве видится аскетическое исполнение христианских заветов, и горько-античного величия, которое находит свое духовное освобождение в умирании, определяет конфликт в душе героя.

В состоянии внутренней борьбы Васенькина «*душа искала чьего-то присутствия, которое окончательно освободит от стыда, от надежды и от страха, и душа нашла его*» [12] в лице Аполлона Безобразова. Но прежде, чем обратиться к последнему, молодой человек пытается образно расширить свою идею о чьем-то присутствии. «*Моя слабая душа искала защиты. Она искала скалы, в тени которой можно было бы оглядеться на пыльный, солнечный и безнадежный мир. И заснуть в тени ее в солнечной глуши, с безумной благодарностью к нагретому солнцем камню, который ничего и не знает о вашем существовании...*» [12] За весьма туманными фразами мы предполагаем присутствие мысли о некоем божественном покровительстве, божественном *присутствии*, которое бы дало ему возможность познать откровение мира, смысл бытия и его собственного существования. Интенцию такого мистического, сверхъестественного он видит в Аполлоне Безобразове, «*для которого прошлого не было, который презирал будущее и всегда стоял лицом к какому-то раскаленному солнцем пейзажу, где ничего не двигалось, все спало, все грезило, все видело себя во сне спящим*» [12]. Обращение к «*раскаленному солнцем пейзажу, где ничего не двигалось, все спало, все грезило, все видело себя во сне спящим*» [12], – это тоже откровение, приближение к истине. В одном из своих внутренних монологов Васенька спрашивает: «*Когда проснется спящий?*» [24] И сам же ясно чувствует, «*что никогда, что для него все мы имеем ровно такую же степень реальности, какую имеют те наши сны, которые мы, продолжая спать, все же именно осознаем снами, то есть наименьшую из нам доступных*» [24]. Думается, что это обращение не только, даже не столько к Безобразову, сколько к Богу, потому что здесь

только обозначаются потенции отношений с Богом, которые будут сформулированы во втором романе дилогии Б.Ю. Поплавского, где повзрослевший Васенька, предстающий в образе Олега, пишет, что *«мир должен быть сном Бога, раскрывшимся, расцветившим именно в момент, когда воображение перестало Ему подчиняться и Он заснул сном мира, потеряв власть, отказавшись от власти, и было в этом нечто от грехопадения звездного неба, вообразившего себя человеком, и, конечно, именно дьявол научил человека аскетизму, потому что любовь есть та самая сонливость – жизнь, которая сладостно усыпила Бога, а пробуждение от нее есть смерть одиночества и знания, в то время как жизнь есть гипнотическая жизнь, до слез принимаемая всерьез...»* [235]. Именно такой люциферический соблазн есть в Безобразове, неподвижном, каменном, совершенном, для которого мир кажется тем самым *«раскаленным солнцем пейзажем»*, *«одним из тех пейзажей Атласских гор, напоминающих ад, над которыми по воздуху проносился Симон-волхв»* [12]. И его существование, присутствие в жизни реализуется именно его отсутствием, отрешенностью от реального мира, жизнью в одиночестве и знании, в *«мышлении»* [160], которым, как замечает Васенька, он защищается от жизни.

Если Аполлон спасается от мира, преодолевая тем самым его, каменностью, статуарностью, подразумевающей мышление, и сам он спокоен, то Васеньку отличает мятежный дух, он – страх и печаль этого мира. И вот к этому человеку, утратившему твердость веры, Безобразов обращается от лица «древних», говоря, что *«христиане преувеличивают жертву своей жизнью и любят театральные кровавые слезы. Посмотрите, как римские солдаты умирают»* [29]. Стоически-величественное отношение римлян к трудностям жизни Аполлон, для которого *«всякая неудача есть позор»* [29], сравнивает со слезами Христа, нарушающими благопристойность смерти. Для древних, от лица которых он и выступает, гибель Христа была бы *«неприличной человеческой стороной его жизни»* [29]. *«Почему он не улыбался на кресте и не стыдился своей смерти, как отпрыжки, например, как это делали римляне?»* [29] – спрашивает Безобразов.

Б.Ю. Поплавский создает текст, в котором диалог героев вбирает представления о человеческом существовании, укорененные в религиозно-философском дискурсе, восходящие к наиболее острым проблемам христианского сознания: загробного существования, смысла любви, жалости.

Васенька, не находя оправдания страданиям слабых и покинутых, видит решение проблемы богооставленности в счастье на земле. Аполлон, который находится «по ту сторону добра и зла», который преодолел все земное, выбирает *«мир необходимый»* [31]. М.Ю. Галкина в работе

«Художественно-философские аспекты прозы Бориса Поплавского» говорит, что в диалоге «Аполлон демонстрирует свою верность самодостаточному Абсолюту, а Васенька жалостливость к индивидуально-ущербному» [Галкина 2010: 28]. Она видит в этом расхождение «имперсонального мировоззрения и христианского (личностного)» [Галкина 2010: 28]. Исследователь справедливо замечает, что Безобразова «сложно причислить к какой-то одной философской системе. Его учение – симбиоз стоицизма, неоплатонизма, гностицизма; есть аналогии с индуизмом, даосизмом и буддизмом», но «в основе этого симбиоза лежит идея личностного небытия» [Галкина 2010: 93]. В диалоге Аполлон Безобразов проговаривает ту последовательность шагов, которые он должен проделать, чтобы преодолеть себя, отдать в жертву надличностному началу. Своим словом Аполлон Безобразов делает попытку утвердить правомерность, даже необходимость такого подхода к жизни, при котором человек «должен учиться не ценить жизни и легко умирать» [33]. Такое умирание не есть смерть в физиологическом смысле слова, это переход к новой форме существования, которая преодолевает человечность. Это не абсолютная жертва надличностному началу, не нивелировка личности, а шаг к иному способу бытия. Но Аполлон, как выясняется, не в состоянии принести эту жертву, и вся безобразовская концепция мира, собственного пути, жизни и смерти оказывается бессильной на границе перехода к Абсолюту. Безобразов хотел «уйти за бытие», но теперь ему «холодно умирать» [206, 207]. Аполлон находится в более крепкой связи с бытием и Богом, чем думал сам. Васенька же, хотя и нетвердо стоит на позициях христианского откровения, как персонаж совершает настоящий крестный путь. Безобразов усугубляет сомнения героя относительно истинности христианского учения, но Васенька остается с Христом в его страдании, веруя в то, что слезы являются самой совершенной формой общения с ним.

Диалог героев определяет идейно-художественную структуру романа, часто не реализуясь в виде самой диалогической конструкции. Как одна из важнейших форм воплощения поиска смыслов бытия он свидетельствует, что ни один из персонажей не является носителем окончательной истины. Диалогическая форма позволяет заострить процессуальность, «неокончателность», неканонический характер постигаемых смыслов, раскрываемых автором-творцом в произведении.

Литература

- Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 2017.
Галкина М.Ю. Художественно-философские аспекты прозы Бориса Поплавского: дисс. ... канд. филол. наук. М., 2010.
Поплавский Б.Ю. Собр. соч.: в 3 т. Т. 2. М., 2000.
Сыроватко Л.В. Ф.М. Достоевский глазами «молодого поколения» русской эмиграции (1920–1940) // Достоевский и XX век: в 2 т. Т. 2. М., 2007.

С.А. Липилина (Саратов)

Функции цирковых элементов в романе Ю. Олеши «Три Толстяка»

Научный руководитель – доцент Т.И. Дронова

Текст романа-сказки Ю. Олеши «Три Толстяка» отличается уникальной насыщенностью цирковыми элементами. В системе персонажей важное место занимают артисты балаганчика дядюшки Бризака – канатоходец Тибул и девочка-актриса Суок. Благодаря игровому характеру повествования герои, не имеющие отношения к цирку, – доктор Арнери, тетушка Ганимед, продавец шаров, учитель танцев Раздватрис и др. – попадают в смешные положения, которые изображаются как эпизоды клоунады. Три Толстяка, изображенные в гротескной манере, также обретают черты клоунов, вызывающих смех. В произведении встречаются упоминания о фокусниках, канатоходцах, жонглерах, гимнастах, силачах, наездниках, чревовещателях, дрессированных животных. И в целом призма видения реальности автором-повествователем такова, что вбирает мир цирка как важную составляющую жизни человека

Цель данной статьи – выявить функции цирковых элементов в структуре художественного текста.

Немногочисленные исследователи романа не могли не обратить внимания на эту особенность произведения. Среди наиболее значимых для нас – статьи И. Озерной, исследующей биографические истоки цирковых образов в романе, и И. Васильева, выявляющего роль цирковых элементов в «Трех Толстяках» на пространственно-временном уровне.

Как показал проведенный нами анализ, благодаря включению в структуру повествования многочисленных «цирковых» сценок, произведение обретает зрелищный, театральный характер.

Феномен театрализации в русской прозе 1920-х – начала 1930-х гг. исследуется в кандидатской диссертации Н.М. Заварницыной без обращения к творчеству Ю. Олеши. Для нас в этой работе важен методологический аспект: «<...> под театральностью в современной науке понимается категория поэтики прозаического текста, определяющая особый тип внутренней организации текста на уровне структуры, сюжетостроения, образной системы и конфликта, создающая модель театрального (сценического) представления или драматургического текста» [Заварницына 2013: 3]. Театрализация, с точки зрения исследователя, «представляет собой процесс перенесения приемов и принципов драматургии в недраматический текст, интеграции сценических и несценических форм внутри прозаического пространства» [Заварницына 2013: 7].

О тяготении Ю. Олеши к театральности, причем театральности красочной, упоминает А. Белинков – автор монографии «Сдача и гибель

советского интеллигента. Юрий Олеша» – в главе, посвященной «Трем Толстякам». Исследователь характеризует пейзажные зарисовки в романе как театральные декорации, обнаруживает связь театральности романа со сценическими опытами театра Евг. Вахтангова, а также утверждает, что в театральности «Трех Толстяков» «многое предвещало будущий театр писателя» [Белинков 1997: 114]. Но исследователь не обращается к выявлению роли цирковых элементов в театрализации повествования. Нам же представляется, что акцентирование авторского внимания на цирковом характере театрализованных сцен обусловлено не только любовью писателя к цирку, но и циркизацией театра, характерной для начала 1920-х гг. Одной из форм этого явления было «использование в драматических спектаклях актерских приемов и умений циркового происхождения: акробатики, жонглерства, дрессуры, иллюзионизма, клоунады. Как правило, эти опыты сопровождалось движением драматургии спектакля в сторону цирковой программы, а вещественного оформления – к цирковым станкам и реквизиту» [Сергеев 2008: 4]. Таким образом, «красочный театр», к которому, по словам А. Белинкова, стремился Ю. Олеша, органично вбирает цирковые элементы, подобно целому ряду спектаклей начала 1920-х гг.

На наш взгляд, многочисленные цирковые сцены, включенные в текст, придают повествованию зрелищный характер: автор акцентирует внимание на костюмах героев, на характере их действий, вводит точку зрения зрителей на происходящее. При всей динамичности текста, в сценах, где участвуют цирковые персонажи или показаны непосредственно цирковые представления, время внутри произведения будто замедляется. Повествование обретает сценический характер, автор фокусирует внимание читателя на зрелищности момента.

Рассмотрим эту особенность повествования на конкретных примерах. Один из ярких театрализованных эпизодов романа – прохождение по проволоке гимнаста Тибула, спасающегося от гвардейцев. Сцена подана как полное драматизма и непредсказуемости зрелище, за которым наблюдают зрители – толпа горожан.

Перед тем, как представить выступление Тибула, автор описывает площадь, на которой герой будет показывать свой трюк. Площадь Звезды *«была окружена огромными, одинаковой высоты и формы домами и покрыта стеклянным куполом, что делало ее похожей на колоссальный цирк»* [Олеша 2019: 17. Далее цитируется это издание, страницы указываются в скобках]. Писатель не случайно изображает замкнутое городское пространство, он воссоздает настоящую цирковую арену. Также автор акцентирует внимание на фонаре-звезде, который освещает всю площадь, усиливая ощущение сценичности происходящего.

На площади собираются люди, потенциальные зрители готовятся к зрелищному представлению: *«Люди задирали головы кверху и прикрывали*

глаза ладонями» [18]. Из каждого окна высовывались «головы». Описание зрителей, замороженных происходящим, их заинтересованности и любопытства замедляет ход изображаемых в романе событий. Толпа будто забывает, что живет в деспотичном мире Трех Толстяков, и самой важной задачей на данный момент является наблюдение за маленькой фигурой, которая творит удивительный сложный трюк.

Далее автор показывает, как на арену выходит гимнаст Тибул. Герой, размахивая зеленым плащом, идет по проволоке при помощи желтого китайского зонта. Олеша сравнивает Тибула с канатоходцем в цирке. Эта связь героя с цирком автором дается уже прямо. Тибул не просто спасается от врагов, он выполняет зрелищный номер. Его одежда, яркий зонт, сложные маневры – все это похоже на представление в настоящем цирке. Тибул приковывает внимание толпы, которая радостно кричит, аплодирует своему герою. Зрителям нравится представление.

Олеша изображает эпизод с Тибулом очень детально. Перемещения героя не ускользают от глаз читателя. То гимнаст на крыше, то под стеклянным куполом, то он идет очень медленно, то вдруг пускается почти бегом. Такое акцентирование внимания на действии помогает читателю погрузиться в атмосферу циркового номера. Мгновенно представление заканчивается, фонарь тухнет, и вот Тибул уже скрылся с площади.

Еще более важное место в структуре романа занимает театрализованный номер, в котором участвует маленькая циркачка Суок. Ей достается одна из самых трудных задач – разыграть спектакль перед Тремя Толстяками и их приспешниками, притворившись куклой. Повествователь отмечает, что Суок не волновалась, ведь ей приходилось в цирке делать трюки и посложнее. Автор особое внимание уделяет описанию «начала представления». Мир вокруг Суок будто замирает, девочка бесшумно плывет среди высоких залов, платье ее дрожит. Героиня отражается *«розовым облачком»* в сверкающем паркете. Все внимание уделено юной артистке, все взгляды прикованы к ней. Олеша отмечает, что даже чиновники при виде Суок улыбаются впервые в жизни. Героиня завораживает своей игрой. Перед ней расступаются, как перед владелицей дворца.

Снова люди забывают о своих бедах, они не могут оторвать глаз от представления. Суок прекрасно играла свою роль, автор замечает, что даже общество самых настоящих кукол приняло бы девочку за такую же куклу. В этом эпизоде автор так же, как в сцене с Тибулом, переносит действие на сцену. Этой сценой становится главный дворцовый зал. Замкнутое пространство, вокруг которого толпятся со всех сторон зрители, снова напоминает арену цирка. Зрелищность момента Олеша передает через противопоставление маленькой двенадцатилетней девочки и сотни взглядов, направленных на нее. Как в настоящем театре, толпа в ожидании спектакля смотрит на сцену, где Суок, как настоящая актриса, должна

удивить их своих игрой. Спектакль, который разыгрывает героиня, похож на моноспектакль. Суок *«сдвинула носки, потом приподнялась на них, подняла к лицу руки, согнутые в локтях <...> и начала петь песню»* [110]. Эта игра находит своего зрителя, люди, не отрываясь следят за каждым движением артистки.

Игра Суок резко обрывается, когда входят Три Толстяка, они как напоминание о реальной действительности своим появлением прерывают чудесный спектакль. Снова люди возвращаются к повседневной жизни, и все как будто забывают о театральном номере и только что полученном эстетическом удовольствии.

Повествование, вбирает и другие цирковые сцены (например, представление трех косматых обезьян в зверинце, изображающих Трех Толстяков, и представления в балаганах, организованные Тремя Толстяками для посрамления борцов за свободу). Благодаря этим сценическим эпизодам прозаический текст обретает театрализованный характер.

Многие сюжетные эпизоды, не связанные с участием цирковых артистов, благодаря авторскому углу зрения подаются как элементы циркового представления. Например, эпизоды с тетушкой Ганимед представлены как комические сценки: *«Тетушка Ганимед так громко сказала "ах", что чуть не разорвалась пополам. Она завертелась волчком и раскинула руки, как огородное чучело. При этом она сделала какое-то неловкое движение; задвижка мышеловки, звякнув, открылась, и мышья выпала, исчезнув неизвестно куда»; «Тетушка Ганимед зажмурила глаза и села на пол. Вернее, не на пол, а на кошку. Кошка от ужаса запела. Тетушка Ганимед, выведенная из себя, побила кошку <...>»* [54, 55]. Героиня не относится к миру цирка, но ее действия напоминают клоунаду.

Особенно зрелищно описывается сцена с продавцом шаров. В ней присутствуют зрители, которые наблюдают фантастическое действие. Продавец шаров взлетает в небо на своих же шарах, заботясь при этом о сползающих башмаках, которые явно не по размеру герою. Все-таки один башмак падает на голову учителя танцев Раздватриса, что вызывает еще больший смех детей. Такими развлекательными сценами пронизано все произведение. Кто-то постоянно неуклюже падает, задевает что-то, и это вызывает смех у читателя. Преобладание клоунады, на наш взгляд, объясняется направленностью произведения на детскую аудиторию.

Благодаря включению многочисленных цирковых элементов роман Ю. Олеси «Три Толстяка», написанный на актуальную для литературы 1920-х гг. тему борьбы народа против деспотии, насыщается увлекательными сюжетами, а прозаический текст обретает зрелищный, театрализованный характер.

Литература

Белингов А. Сдача и гибель советского интеллигента. Юрий Олеша. М., 1997.

Васильев И. Поэтика сказки Юрия Олеси «Три Толстяка» в аспекте двух ее ключевых

составляющих // *Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze*. 1979. № 3.

Заварницына Н.М. Художественная специфика феномена театрализации в русской прозе 1920-х – начала 1930-х годов: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Воронеж, 2013.

Озерная И. Юрий Олеша // *Дерибасовская – Ришельевская*. 2021. № 85.

Олеша Ю.К. Три Толстяка. М., 2019.

Сергеев А.В. Циркизация театра: от традиционализма к футуризму: учеб. пос. СПб., 2008.

С.И. Телятникова (*Саратов*)

Приемы построения орнаментального текста в «Повести непогашенной луны» Б. Пильняка

Научный руководитель – доцент Т.И. Дронова

Проза Б. Пильняка 1920-х гг. отличается повышенной ощутимостью повествовательного текста. В его произведениях важную роль играют многочисленные тропы, такие как метафора, гиперболо, синекдоха. Более того, в организации структуры повествования определяющее значение имеют повторы, которые создают определенный ритм, а самым выразительным художественным средством, на наш взгляд, являются звукопись и цветопись. В наибольшей мере эти черты, сближающие произведения Б. Пильняка с другими явлениями орнаментальной прозы, характерны для «Повести непогашенной луны» (1926).

Цель данной статьи – раскрыть приемы построения орнаментального текста в «Повести непогашенной луны» Б. Пильняка.

Научных трудов, посвященных анализу «Повести непогашенной луны» Б. Пильняка, не так много, по преимуществу это статьи конца 1980 – начала 1990-х гг. (А. Ауэра, А. Латыниной, И. Шайтанова и др.). Среди наиболее значимых – исследования В.П. Крючкова: учебное пособие «Еретики в литературе» и монография «Проза Б.А. Пильняка 1920-х годов», в которых произведение рассматривается на уровне истории создания и публикации, композиционного строя, семантики и символики. Особую роль с точки зрения выявления орнаментальной природы текста играет предпринятый В.П. Крючковым анализ мотивной структуры повести. В статьях Ю.Н. Орлицкого и О.А. Корниенко анализируются роль ритмизации, графики и пунктуации в романе Б. Пильняка «Голый год». Специального исследования стилистики «Повести непогашенной луны», насколько нам известно, современными литературоведами не предпринималось.

В методологическом и методическом плане мы опираемся на исследование Л.А. Новикова «Стилистика орнаментальной прозы Андрея Белого», применяя его научный подход в процессе анализа «Повести непогашенной луны».

Центральным понятием в работе Л.А. Новикова является «орнаментальное поле»: «Орнаментальное поле – система реализаций изобразительных средств текста с насыщенной, повышенной образностью как отражение особого поэтического видения мира» [Новиков 1990: 116]. Оно имеет свою собственную типологию, структуру и набор художественных средств, с помощью которых выполняет свою главную функцию, определяющуюся установкой на повышенную образность.

У орнаментального поля есть центр – самое сосредоточенное, насыщенное художественными средствами место, от которого тянутся «орнаментальные нити и россыпи слов» [Новиков 1990: 117], образуя осязаемый образный каркас текста. Это явление сравнимо с генератором энергии, от которого по проводам расплзается паутиной ток, перенося непрерывное напряжение от центра к периферии.

В «Повести непогашенной луны» можно выделить несколько «орнаментальных полей», концентрирующихся вокруг образов города, луны, Гаврилова, негорбящегося человека и других персонажей.

Рассмотрим взаимодействие орнаментальных полей и художественных средств в них на примере эпизодов, создающих образ города. Обратимся к тексту: *«На рассвете над городом гудели заводские гудки. В переулках тащилась серая муть туманов, ночи, измороси; растворялась в рассвете, – указывала, что рассвет будет невеселый, серый, изморосный. Гудки гудели долго, медленно, – один, два, три, много – сливались в серый над городом вой: это, в этот притихший перед рассветом час, гудели заводы»* (акценты полужирным шрифтом здесь и далее мои. – С.Т.) [Пильняк 1989: 26. Далее цитируется это издание, страницы указываются в скобках]. Повтор полнозвучных [а] и [р] создают впечатление мощности, массивности города – этого монстра, механизма, который встречает нас в самом начале повести. Здесь происходит повторение смычно-носовых [м], [н], что создает ощущение монотонности. Дрожащий [р] и импловзивные [т] и [д] своим звучанием вторят рычанию моторов и стуку молотков рабочих. Мы погружаемся в эту какофонию звуков, слышим их, накладываем на визуальный образ и «проваливаемся» в текст.

Пильняк использует не только звуковые, но и лексические повторы для расширения пространства изображения, с каждым новым предложением авторский «объектив» захватывает чуть больший масштаб – так возникает градация. Вернемся к началу повести и проследим за тем, как это происходит: *«Гудки гудели долго, медленно <...> это, в этот <...> час, гудели заводы <...> В этот час в типографиях редакций ротационки выбрасывали последние оттиски газет <...> В этот час к вокзалу <...> пришел поезд»* [26]. Мы слышим гул и видим сначала дым заводов, затем нам открываются здания типографий, с которыми взаимодействуют мальчишки с газетными кипами, муравьями перебегающие туда-сюда, а

следом мы уже видим панораму всего города с приближающимся к вокзалу поездом.

Градация у Пильняка имеет параллельную структуру. Мы встречаемся с ней не только в первом предложении первой главы, когда история Гаврилова начиналась, но еще и в конце третьей главы, когда он уже умер. Такая структура не отменяет смещения пространственных плоскостей. «**В этот час** в деревнях поют вторые петухи. **В этот час** по небу ползли облака, и <...> торопилась <...> луна. **В этот час** <...> профессор Лозовский экстренно ехал в дом номер первый; <...> улицы были пустыны **в этот час**» [57]. Сначала нам открывается деревенский пейзаж, противопоставленный безжалостной и холодной городской машине, затем мы перемещаемся вверх, где сталкиваемся с одним из главных персонажей – луной, а после внимание смещается вниз, на улицы города, по которым уже спешит профессор Лозовский.

Кроме того в приведенном ранее маленьком отрывке-характеристике города нам трижды встречается цветовая характеристика – «**серый**», которая повторяется и дальше, постоянно всплывает там, где автор упоминает городской пейзаж, его улицы. «*Над городом шел желтый в туманной мути день. К трем начали синеть, **сереть** переулки и небо. Небо – огромной фабрикой занялось покупкой и продажей стеганых одеял, просаленных до **серого** лоска*» [26]. Таким образом, весь город и все, что окружает героев, покрывается дымкой, видится нечетко и при этом скучно, что будто бы намекает на атмосферу, царящую в этом месте. Серый «след» прослеживается и в повествовании о Гаврилове: «<...> в салон залезло **серое** <...> утро» [33]. И это серое утро переплетается с «**зеленоватой** мутью дня» [33], которую можно трактовать как человеческую толпу, вместе с городом начинающую функционировать с приходом дня. Примечательно, что зеленый цвет используется Пильняком исключительно в отношении людей и принадлежащих им вещей («<...> **наряды милиции с зелеными** нашивками...» [27]; «**гимнастерка его** <...> из **зеленого** сукна» [28]). Заканчивается глава все в тех же оттенках: «<...> **серенькое** небо, **изморось, слякоть, зеленая** муть дня» [33].

Эти два оттенка точно присутствуют во второй главе, здесь встречаем все то же «**серое** небо» [33] и «**серый** день» [33], а негорбящийся человек пишет при свете от «**зеленого** абажура» [36]. Говоря о точности, важно отметить, что даже такие, казалось бы, незначительные цветовые упоминания, как то, что в белоснежных больничных покоях стоит «**банка с зеленым** мылом» [38], раздвигают границы орнаментального поля с тематикой этого цвета, не позволяя читателю выбиться из выбранной гаммы, наслаиваясь в его сознании и окрашивая даже те предметы, которые не имеют лексически выраженной характеристики по цвету. Так, даже стеганые одеяла, о которых

негорбящийся человек, освещенный зеленоватым светом абажура, говорит по телефону, подсознательно окрашиваются этим же цветом.

Кроме цветовой характеристики, Б. Пильняк использует многочисленные тропы, среди которых гипербола представляет особый интерес с точки зрения раскрытия личности главного героя повести – командарма Гаврилова: *«Это был человек, имя которого сказывало о героике всей гражданской войны, о **тысячах, десятках и сотнях тысяч** людей, стоявших за его плечами, – о **сотнях, десятках и сотнях тысяч** смертей, страданий, калечеств, холода, голода, гололедиц и зноя походов, о громе пушек, свисте пуль и ночных ветров, – о кострах в ночи, о походах, о победах и бегствах, вновь о смерти. Это был человек, который командовал **армиями, тысячами** людей, – который командовал победами, смертью: порохом, дымом, ломаными костями, рваным мясом, теми победами, которые **сотнями** красных знамен и **многотысячными** толпами шумели в тылах, радио о которых облетало **весь мир**, – теми победами, после которых – на российских песчаных полях – рылись глубокие ямы для трупов, ямы, в которые сваливались кое-как **тысячи** человеческих тел»* [28]. Писатель расширяет и нагнетает с каждым словом значимость Гаврилова, и при этом все эти перечисления создают негативную эмоциональную атмосферу, рождают в сознании читателей боль, тревогу, ужас за счет хаотичного нагромождения страшных слов, за каждым из которых стоят картины войны. При этом автор применяет синекдоху, заменяя понятие «люди» экспрессивными образами «ломаных костей» и «рваного мяса». Ряды однородных членов предложений втягивают читателя в водоворот сражений, *«смертей, страданий...»* [28] Мы читаем будто бы не описание человека – существа из плоти и крови, а характеристику бессмертных и беспощадных Ареса или Марса.

В повести образ Гаврилова предстает в двух ипостасях – командарма и человека. По контрасту с экспрессивной характеристикой командарма, открывающей текст, репрезентация человеческой сущности персонажа не отличается поэтической выразительностью. Автор использует эпитеты *«невысокий, широкоплечий человек, с добродушным, чуть-чуть усталым лицом»* [28]; он *«был уютным, хорошим человеком...»* [31]

Некоторые эпизоды общения Гаврилова с Поповым имеют кинематографический характер: выстраиваются в виде ряда кадров, благодаря тому, что все слова персонажа представлены в динамике жестов, интонаций и пауз: *«Командарм ответил не сразу, медленно. <...> Командарм смолк. <...> Командарм помолчал, взял раскрытую книгу»* [32]. Это позволяет читателю создать визуальное представление о персонаже.

Характер изображения главного героя меняется в главе, посвященной его смерти. В развернутом описании Гаврилова, уже

переставшего подавать признаки жизни, но для всех тех, кто не был в момент остановки его сердца в операционной, был вполне живым, просто спящим под наркозом, по контрасту соединяются оксюморон «<...> *заживо мертвый* человек <...>» [56] и его характеристика как легендарного героя великой русской революции, кто «*имел волю и право посылать людей убивать себе подобных и умирать*» [28].

Автор использует различные художественные средства для создания образа командарма, которые с разной степенью «насыщенности» рассредоточены по всему произведению.

Выявленные нами в «Повести непогашенной луны» художественные приемы свидетельствуют о ее несомненной принадлежности к орнаментальной прозе. Взаимодействие центральных и периферийных орнаментальных полей в тексте, насыщенных многочисленными художественными средствами, приводит к созданию суггестивного текста, оказывающего мощное ассоциативное воздействие на читателя.

Литература

Новиков Л.А. Стилистика орнаментальной прозы Андрея Белого. М., 1990.

Пильняк Б.А. Повесть непогашенной луны: сборник. М., 1989.

А.М. Ильина (Самара)

Формы эстетической коммуникации в книге стихов И. Бродского «Новые стансы к Августе»

Научный руководитель – профессор Н.Т. Рымарь

Название книги стихов И. Бродского «Новые стансы к Августе» – заимствование из любовных произведений Байрона «Стансы к Августе» и «Послание к Августе». Автобиографический контекст, к которому отсылает подзаголовок «Стихи к М.Б.» Бродского, соотнесен с драматическим опытом стихотворения английского поэта, посвященного его сестре Августе. Можно говорить также о корреляции между судьбами обоих поэтов: и Байрон, и Бродский были не приняты социумом и были вынуждены эмигрировать. Слова Бродского: «*мы уходим. / Теперь уже и вправду – навсегда. / Ведь если может человек вернуться / на место преступления, то туда, / где был унижен, он прийти не сможет. / И в этом пункте планы Божества / и наше ощущение униженья / настолько абсолютно совпадают*» [Бродский 2020: 121] – относимы и к судьбе Байрона.

«Стансы к Августе» были последним произведением Байрона, написанным в Англии. Книга Бродского составлена из стихов, датированных 1962–1982 гг., одна часть произведений была написана на родине, а вторая – в эмиграции, но их объединяет общая тема – рефлексия поэта над

чувственным опытом. Так, и Байрон, и Бродский не вернулись на родину после своего изгнания. В «Стансах к Августе» английский поэт писал: *«А будущее – что мне? Пусть оно / Моей о нем не требует заботы. / Я пережил себя уже давно...»* [Байрон 1972: 353]. Эти слова свидетельствуют о тяжелом духовном состоянии поэта, полагавшего, что по крайней мере в Англии у него уже нет будущего.

Стихотворение «Я обнял эти плечи и взглянул», которым открывается книга стихов И. Бродского, – о том, что мир для него опустел. Обнимая возлюбленную, лирический герой видит, как вещи сливаются со стеной, он видит пустоту. Время остановилось, а комната приняла необитаемый, брошенный вид: *«И лишь один буфет / казался мне тогда одушевленным <...> И если призрак здесь когда-то жил, / то он покинул этот дом. Покинул»* [Бродский 2020: 7]. Эта «перекличка» много говорит о внутреннем содержании книги Бродского.

«Лирическая поэзия, с одной стороны, предельно конкретна, биографична, связана со случайностями изменчивых жизненных обстоятельств, а с другой – предельно обобщена, философична, просматривает сквозь пестроту событий, вызывавших то или иное стихотворение, самую глубину жизни» [Лотман 1995: 209], – писал Ю.М. Лотман, отмечая связь биографии поэта и его творчества, но невозможность их отождествления. Факты личной жизни, входя в целое поэтического произведения, трансформируются, получают эстетическое завершение, переносящее их на ценностно другой уровень бытия. Лирическое Я не может совпасть с автором, тем более биографическим. Лирическое Я – предмет эстетического созерцания, оно находится принципиально в другом плане бытия, формируемом средствами особого – художественного языка, отделяющего поэтический мир от непосредственно данной нам действительности, в которой мы живем в одной плоскости с автором. Как писал М. Бахтин в Философии поступка»: «...эстетическая архитектоника есть архитектоника продуцированного в эстетическом поступке созерцателя мира, сам же поступок и я-поступающий лежат вне ее, исключены из нее. Это мир утвержденного бытия других людей, но меня-утверждающего в нем нет»; «эстетически созерцать – значит относить предмет в ценностный план другого» [Бахтин 2003: 66, 68]. Поэтому личная драма лирического Я – предмет эстетического созерцания, рождающегося во внеположном практической жизни пространстве художественного языка.

Граница, образующая поэтическую действительность книги стихов Бродского «Новые стансы к Августе», изначально дана автором в названии, отсылающем к произведению Байрона. Августу заменяет в этом мире М.Б., которая в жизни была Мариной Баскаковой; но, как следует из первого стихотворения, М.Б., в отличие от Августы, не отвечает на чувства

лирического Я; она ушла из мира любви: любимая стала не «ты», а «эти плечи», за которыми ничего нет. Любовь осталась болью и страданием, и поэтому лирический язык любви трансформировался в другой лирический язык, язык опустевших вещей, но это язык, помнящий о байроновском, романтическом языке, всегда живом в сознании героя, но вместе с тем и противостоящий ему. Драматизм языка лирического Я байроновского стихотворения связан с сознанием противоречивости Я, тупиков, в которые его завела натура Байрона; драматизм языка Бродского – в переживании пустоты.

Бродский инициирует коммуникацию с литературным наследием прошлого, но трансформирует его в контексте мировосприятия современного ему человека. И. Бродский говорил, что «Новые стансы к Августе» – это «сборник стихов за двадцать лет с одним, более или менее, адресатом» [Волков 2008: 317]. М.Н. Дарвин, Л.Н. Романова, О.В. Мирошникова, Н.В. Барковская, У.Ю. Верина и Л.Д. Гутрина занимались проблемой определения и функционирования книги стихов как формы лирической циклизации – на основании их исследований мы можем утверждать, что книга стихов указывает на наличие единой системной авторской мысли и сюжетности: трансформации чувства любовного переживания в язык поэзии путем инициации диалога с читателем [См.: Дарвин 2008; Романова; Барковская, Верина, Гутрина]. Бродский указывает, что реципиенту необходимо проследить движение авторской мысли от начала книги до ее последней страницы. «Новые стансы к Августе» – единственный его сборник, составленный и систематизированный собственноручно поэтом.

Таким образом, в работе рассматривается эстетическая коммуникация, структурно воспроизводящая романтическую тематику интимных чувств, но стилистически – это современное ее развертывание в иных эстетических контекстах, моделирующее мир любви поэта. В результате исполненное драматизма глубоко личное переживание осознает себя в пространстве мировой поэзии, позволяющем создать и укрепить дистанцию поэтического сознания к не принимающей поэта действительности, тем самым освобождая его от ее власти. В так организованных формах эстетической коммуникации в мире лирического Я создаются свое единство и своя гармония, в границах которых становится возможна мысль о счастье и свободе.

Так, творчество И. Бродского не представляется возможным отделить от личной судьбы писателя, что позволяет нам говорить об эстетической коммуникации, когда эмоции, ощущения, мировосприятие человека представлены в образах и мотивах. Эстетическая коммуникация обращается к воплощению внутреннего во внешнее и наоборот, создавая уникальную поэтическую картину мира произведения.

В книге стихов «Новые стансы к Августе» поэт вводит ситуацию

двоемирия: это реальный и идеальный миры, которые находятся в конфронтации. Если реальный мир – это вещное пространство, в котором нет места лирическому герою И. Бродского, то идеальный – это вымышленный, внутренний мир – так возникает конфликт между недостижимой мечтой и неприемлемой действительностью. В тексте стихотворений книги стихов представлена апелляция к читателю, к образу возлюбленной и к современному миру, враждебному поэту и его лирическому герою. Реальность пошла, лицемерна; единственный способ существования для поэта – дистанцирование, создание собственного мира, который, однако, едва достижим, но это выражение стремления лирического сознания к счастью.

Лирический субъект ищет диалога, он обращается к неодушевленным предметам, которые более человечны, чем населяющие мир реальности люди: *«И лишь один буфет казался мне тогда одушевленным»* [Бродский 2020: 7]. Герой остается на границе миров сенсio и рациo, недостижимых для него, что усиливает чувства изолированности и одиночества – уже не единственно возможного средства бегства от настоящего, а как способа существования.

Вымышленный мир – это идеальное пространство, где герой будет со своей возлюбленной: *«М.Б. Мы будем жить с тобой на берегу, отгородившись высоченной дамбой от континента, в небольшом кругу, сооруженном самодельной лампой»* [Бродский 2020: 80]. Однако эдем недостижим, это мир фантазии, а не рассудка – трагическое мировосприятие.

В заглавном стихотворении сборника, которое ссылается на стансы Байрона, есть новая Августа, уже не просто возлюбленная, а Муза – как источник мук и переживаний, трансформируемых в язык – в творчество. Так, одним из адресатов являются Она и поэзия, но в тексте стихотворения – диалог с самим собой, поток сознания, когда мысли разрозненны, сумбурны, а лирический герой беседует со своим же сознанием и они, очевидно, находятся в противоборстве: *«Стучи и хлюпай, пузырьись, шуриш. Я шаг свой не убыстрою. Известную тебе лишь искру гаси, туши»* [Бродский 2020: 71]. Мысли не ограничены формами, это свободный язык – картина, где герой – художник-импрессионист, рисующий мазками – отдельными словами. Шестая часть стихотворения – апелляция не только к себе, но и к читателю. Он призывает разрушать привычный мир, творить хаос, герой перестает описывать свой путь и рефлексивует, переживает, эмоционирует. Появляется мистический образ: столкновение потустороннего и реального, демонического и божественного, возвышенного и бытового: *«ровно в двадцать ватт горит луна»* [Бродский 2020: 77]. Лирический субъект перестает быть только героем, его физическая оболочка – на земле, но сознание стремится ввысь, в космос: он обращается к небу поэзии, к созвездию Диоскуров, к астероидам Каллиопе и Евтерпе, только они свидетели его жизни, знают

его истинные мысли и чувства. Это не просто космические тела: образ Полидевка, лишившегося смысла в жизни после смерти брата, обратившегося к Зевсу с просьбой не разлучать близнецов и поместить их на небосвод, усиливает мотив одиночества и невозможности жить без другого человека. Музы эпической и лирической поэзии Каллиопа и Евтерпа оказываются адресатами лирического субъекта, заменяют собой образ возлюбленной, которая отказалась от любви героя, ушла, но ее образ всеобъемлющ, она и есть мир.

Однако герой находится в небытии, он изолирован от общества и одинок, все попытки преодолеть этот порог не увенчиваются успехом: *«сердце рвется все сильнее к тебе, / и оттого оно – все дальше»* [Бродский 2020: 78]. Герой ожидает диалога с возлюбленной, он обращается к ней, но вместо нее – музы, так адресат становится объектом коммуникации. Он понимает, что ему доступен не рай с возлюбленной, а миссия поэта, он попадает «за границу», отделяющую мир вещей от мира искусства. Порогом оказывается мир поэзии, пространство космической гармонии, где хаос упорядочен и имеет некий божественный модус: *«счастье чудится»*, но гармония внутри лирического героя недостижима.

Так, через образы и мотивы поэт создает ситуацию эстетической коммуникации с читателем, возлюбленной и наследием мировой литературы в целом.

Литература

Байрон Дж.Г. Паломничество Чайлд-Гарольда. М., 1972.

Барковская Н.В., Верина У.Ю., Гутрина Л.Д. Книга стихов как теоретическая проблема. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kniga-stihov-kak-teoreticheskaya-problema>. Дата обращения: 11.04.2023.

Бахтин М.М. К философии поступка // *Бахтин М.М.* Соч.: в 7 т. Т. 1. М., 2003.

Бродский И. Новые стансы к Августе: стихотворения. СПб., 2020.

Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским // *Литературные биографии.* М., 2008.

Дарвин М.Н. Книга стихов // *Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / под ред. Н.Д. Тамарченко.* М., 2008.

Мирошникова О.В. Итоговая книга в поэзии последней трети XIX века: архитектура и жанровая динамика. Омск, 2004.

Лотман Ю.М. Пушкин: очерк творчества // *Лотман Ю.М.* Пушкин: биография писателя; статьи и заметки, 1960–1990; «Евгений Онегин»: комментарий. СПб., 1995.

Романова Л.Н. Лирическая книга стихов в современной якутской поэзии: основные тенденции развития. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/liricheskaya-kniga-stihov-v-sovremennoy-yakutskoy-poezii-osnovnye-tendentsii-razvitiya>. Дата обращения: 11.04.2023.

С.Р. Хисьямутдинова (Саратов)

«Реабилитация тела»

как аспект самопрезентации поэтов-шестидесятников

Научный руководитель – профессор И.Ю. Иванюшина

Изменения в самосознании молодого поколения эпохи «оттепели» затронули различные стороны человеческого существования. Одним из проявлений вновь обретенной свободы стала реабилитация тела. На наш взгляд, именно шестидесятники, обратив внимание публики на простое и естественное, возродили понятие телоцентризма в поэзии.

Цель нашего исследования – проанализировать телесность в творчестве поэтов-шестидесятников как один из языков их самопрезентации.

В понимании телесности мы опираемся на трехтомник «История тела» под редакцией Алена Корбена, коллективное исследование «Тело в русской культуре», работы Е.В. Буренковой, И.М. Быховской, А.В. Немцевой, Т.А. Трифоновой.

Телесность – это «тело с присущей ему двигательной активностью, экспрессивными формами проявления, находящееся в социокультурном пространстве и взаимодействующее с ним, детерминированное в своих соматических и двигательных характеристиках как природными закономерностями, так и особенностями этого пространства» [Быховская 2000: 107].

Телесность служит репрезентации норм и ценностей, «определяет идентичность во внутреннем содержании культуры и общества» [Немцева 2014: 99].

Круг исследователей, взглянувших на творчество интересующих нас авторов-шестидесятников через призму тела, ограничивается несколькими фамилиями: Н.Л. Лейдерман и М.Н. Липовецкий, Д.М. Плужникова, И. Захариева, Д. Башкайкина [См.: Лейдерман, Липовецкий 2003; Плужникова 2017; Zacharijeva 2010; Башкайкина 2016]. Проблема самопрезентации поэтов посредством телесных и соматических образов до сих пор не исследовалась.

Самопрезентация – механизм создания личностью собственного образа, который, как правило, характеризуется двумя составляющими: физиологической (соматической) и психологической (духовно-телесной).

Физиологическая составляющая самопрезентации «включает только внешние компоненты, как будто только границы тела выделяют человека из окружения, и <...> "Я"» приобретает соматический, телесный, плотский, вещественный смысл» [Буренкова 2008].

Частое упоминание поэтами «оттепели» черт внешности и анатомических особенностей направлено на создание образа героя.

В первую очередь в этом образе бросается в глаза его демонстративная неидеальность: лукавит «на каждом "Эль"» юная и толстая героиня Б. Ахмадулиной. Она обнаруживает в себе множество патологий: *картавость, безгласность, незрячесть глаз, слабоумие*. Заикается «нескладный и длинный» герой Р. Рождественского; *тощеньким, заморенным, неумытым, ушастым, с ломающимся голосом*, а позднее – *меднолицым, сутулым, «с большими впадинами глаз»* и волевой складкой поперек лба видит себя герой Е. Евтушенко.

Часто внешние самохарактеристики героев обусловлены их военным детством: «*В зиминском госпитале раненым // давал концерт наш детский хор <...> // В тылу измученные битвами, // худы, // заморены, // бледны // в своих пальтишках драных // были мы // для них героями войны*» [Евтушенко 1986: 194].

Очевидно, что в поэзии шестидесятников идет переосмысление и человеческой природы, и категории героического. Маленький, несовершенный человек, изображенный во всех физиологических подробностях, становится главным действующим лицом исторического процесса: «*А когда он упал – // некрасиво, неправильно, // в атакующем крике вывернув рот, // то на всей земле // не хватило мрамора, // чтобы вырубить парня // в полный рост!*» [Рождественский 1985: 315]. Под сомнение ставятся многие физические категории: большой/маленький, сильный/слабый, больной/здоровый.

В самопрезентациях героев частотны морбуальные (болезненные) образы. У Ахмадулиной это может быть как легкое недомогание (*головокруженье, мигрень, подагра, озноб, насморк*), так и более серьезные заболевания (*ангина, воспаление в легких, жаркое возбуждение, температура, ирам, ожог во лбу, кашель, опухоль, слабость щитовидной железы*). Героиня болезненно ощущает «*треск сердец*» и «*щекотный бег молекул*». Целое стихотворение посвящается «Описанию боли в солнечном сплетении». Преимущественно морбуальные образы Ахмадулиной связаны с процессом творчества, а патология – с невозможностью высказаться. Процесс рождения слова неизменно рисуется как приступ жестокой болезни: «*тахикардический буян // морзянкою предкатастрофной // производил <...> влюбленный ямб четырехстопный*»; «*измучена гортань кровотеченьем речи*»; «*округлилась у губ немота*» [Ахмадулина 1997: 170, 205, 125].

Иная боль сопровождает героев А. Вознесенского и Р. Рождественского. Она результат их столкновения с несправедливостью мира: *затрецины, пощечины, раны, ссадины, «душ разрезы анатомные», «изодранные в кровь локти», «волдыри на ладонях», надрезанные вспухшие пальцы со «шрамиками на подушечках», «в ударах и занозах мясное месиво спины*».

Борьба оставляет неизгладимые следы и на теле, и в душе героя Е. Евтушенко:

И у меня на лбу такие складки,
жестокие, за все со мной сочлись,
и у меня в душе в неравной схватке
немолодость и молодость сошлись [Евтушенко 1986: 152].

Самопрезентация шестидесятников непременно включает в себя такой параметр, как многосоставность «Я»: «*Я разный*» [Евтушенко 1986: 86]; «*Во мне как в спектре живут семь “я”*» [Вознесенский 1983: 167]. Этим обусловлена и психофизическая противоречивость образа лирического героя. В нем сочетаются черты «слишком человеческого» и «сверхчеловеческого», что отражается и в телесности. У героя Р. Рождественского «*Оттянуты руки! // Натружены плечи!*», он уподобляется Атланту: «*...Эту тяжесть подперев руками, // я стою, // крутую выгнув спину*» [Рождественский 1985: 63, 60]. Б. Ахмадулина уподобляет своего друга А. Вознесенского великану Антею. При всей телесной выразительности эти образы имеют отношение не столько к физической, сколько к духовной характеристике героя, к их социальной ответственности: «*не верю, // что это винтики // на плечах // нашу землю держат*» [Рождественский 1985: 226].

Еще одна особенность телесной самопрезентации шестидесятников – манифестация гендерных различий, не слишком характерная для предшествующей эпохи.

Мужественность героев А. Вознесенского, Е. Евтушенко и Р. Рождественского проявляется телесно – в кулаках, взглядах исподлобья, нахмуренных лбах, жилах, мускулах, небритости, лохматости. Характерна лексическая грубость, нарушение табу в представлении телесного: «*рожу драл как наждак*»; «*писает по биссектриске*»; «*О оргии девственниц! Секс платонический! // В них чувственность ноет, // как ноги в калек...*» [Вознесенский 1983: 144, 181, 176]. Появляются сцены физиологически достоверной жестокости: «*И выбивали <...> как из чрева // ребенка, грязным сапогом*» [Евтушенко 1986: 671]; «*Бьют женщину. Блестит белок. // В машине темень и жара. // И бьются ноги в потолок, // как белые прожектора*» [Вознесенский 1983: 29].

Возвращение представления о женственном протекает более сложно. Во-первых, оно возникает в мужской поэзии как нечто желанное: «*Всегда найдется женская рука, // <...> плечо, // <...> глаза*» [Евтушенко 1986: 640] или «*...я буду слушать малым мальчиком // сквозь чуткий сон // <...> как надо мною твои волосы, // освобожденные, шумят*» [Евтушенко 1986: 635], но порой тщательно скрытое советской повседневностью: «*и пусть там, в этом “Балчуге” <...> ее мужская грубость... // Но здесь <...> стоит ее застенчивая // простая нежность женская*» [Евтушенко 1986: 134]. В то же время происходит и более смелая реабилитация женского тела: «*Она входила в море голая // и море трогала рукой*» [Ахмадулина 1997: 21] или «*Вдоль моря быстро девочка проходит, // бледнея, розовея и*

дичась. // В ней все восходит... Что с ней происходит? // В ней возникает женщина сейчас» [Евтушенко 1986: 221]. И все же женское начало даже в женской поэзии мыслится в категориях традиционного общества как слабость и детская незащищенность, в отличие от «могучего рода мужчин»: «*И доверяю я мужским плечам // неравенства томительную сладость*» [Ахмадулина 1997: 80].

Самопрезентация личности на психологическом уровне помогает «приблизить реальную Я-концепцию к идеальной» [Трифонова 2008]. Очень часто она опирается на сенсорные образы. Как справедливо отмечают авторы трехтомной «Истории тела», «новая эпоха сенсорности есть не что иное, как новая эпоха в развитии индивидуума» [История тела 2016: 176].

Обилие и разнообразие сенсорики в текстах шестидесятников презентует личность с развитой чувствительностью. Кроме того, таким образом декларируется право поэзии воспевать мельчайшие радости человеческого тела: «*детский поцелуй вокруг уст*» [Ахмадулина 1997: 68] от томатного сока, «*сладкий и соленый*» омут пузырьков газировки [Ахмадулина 1997: 42], «*Две радуги, два неба, два огня, // бесстыдница, горят в твоих коленях...*» [Ахмадулина 1997: 40] от поездки на мотороллере. Через сенсорные ощущения героиня открывает мир современного города. Е. Евтушенко определяет доминирующий «вкус» своей эпохи как *свежесть* и требует: «*Свежести мускулов, мозга, мазка, // Свежести музыки и языка*» [Евтушенко 1986: 215]. Тексты молодых поэтов изобилуют ольфакторными образами: «*пахнет <...> Шанелью номер пять*» [Евтушенко 1986: 211]; «*зеленый ветер шипра // вздымал косынку на плече*» [Ахмадулина 1997: 58].

Частотность синестетических образов характеризует героя как личность сложную, жаждущую полноты жизни. А. Вознесенский, например, призывает «*жить ощущением, цветом*» и «*музыкальным касаньем*» [Вознесенский 1983: 127], Р. Рождественский – «*Жить! // Ладонями землю трогать! // Жить! // Детей качать на руках! // Жить! // И чувствовать друга локоть! // Жить! // И видеть лицо // врага!*», обоняньем «*приблизительное время узнавать*» и слышать «*крик родившихся завтра*» [Рождественский 1985: 171, 222, 158].

Сенсорика определяет героев как полноправных представителей своей эпохи, ощущающих мир и свое место в нем. Очень актуально звучит строчка Евтушенко: «*весь мир – кукурузный початок, похрустывающий на зубах*» [Евтушенко 1986: 212].

Важную роль в презентации внутреннего «Я» играет сон как «окно в бессознательное». «*Обморок беспомыслия*», выражаясь словами Ахмадулиной, – возможность уйти в творческое забытие, где «*лунастики протягивают руки // и обреченно следуют за ней*» [Ахмадулина 1997: 29].

Поразительно, что сон у Ахмадулиной отнюдь не бесплотен, он предельно физиологичен: *«Спать – медленно, как пригублять напиток. // О, спать и сон посасывать, как сладость, // пролив слюною сладости избыток»* [Ахмадулина 1997: 61]. Сон как пропускной билет во внутренний мир героя создает ощущение доверительного разговора с читателем.

Есть еще одна грань телесности, представленная в науке как феномен «социокультурного» тела, то есть собственный осмысленный телесный опыт культурного тела, преломленный через призму социального опыта. Он играет важную роль в самопрезентации исследуемых авторов.

Так, например, мотив социальной борьбы – один из способов личностного самовыражения через социокультурное тело. Наиболее прямо он реализуется в творчестве Р. Рождественского: *«в искаженные лица врагов взглянуть, // чтобы руки скрутить им! // Чтоб шеи свернуть!»* [Рождественский 1985: 24]. Более сложно этот процесс протекает у Вознесенского через самоотождествление со страдающим телом народа: *«Я – голос... // Я – горло // Повешенной бабы, чье тело, как колокол било над площадью голой»* [Вознесенский 1983: 21].

Мирный аналог социальной борьбы – спорт. Телесность в спортивных стихотворениях презентует молодость и силу нового поколения: *«Впереди идут – // руки в боки – // двухметровые // баскетбоги»* [Рождественский 1985: 134].

Телесность может служить социальному протесту, быть вызовом закостенелости советского общества. И тогда *«наманикюренные пальчики»* [Евтушенко 1986: 211], *«нарисованные глазки»* [Рождественский 1985: 47], *«с цветными ресницами <...> парень»* [Вознесенский 1983: 179], *«рыжая челка»* [Ахмадулина 1997: 177], *«ярко-малиновые штаны // сомнительной ширины»* [Рождественский 1985: 45] становятся отличительными знаками иной идеологии и эстетики.

Как видим, телесные образы играют важную роль в процессе самопрезентации нового поколения поэтов. Шестидесятники провозглашают новую систему ценностей, в которой все человеческое имеет право быть воспетым. Они реабилитируют тело, не идеализируя его, принимают во всей совокупности достоинств и недостатков и делают это одним из способов самопрезентации. При этом перед каждым из них стоит своя задача. У Б. Ахмадулиной вся телесность подчинена поэтической миссии, она презентует себя как поэта. А. Вознесенский больше других склонен эпатировать публику яркими телесными образами, расширяя границы возможного в поэзии. Е. Евтушенко предельно внимателен к изменениям, происходящим с человеком, к его созреванию и старению, он наиболее откровенен в своей любовной лирике. У Р. Рождественского телесность по большей мере служит метафорой социальных отношений.

В то же время телесность существенно расширяет словарь языка

поэзии шестидесятников. Наряду с общепозэтическими наименованиями (*уста, очи, ланиты*), появляется анатомическая конкретизация частей тела: *предплечье, кисть, подмышки, ступня, глазница, мочки, гортань, десна, щитовидная железа, тазобедренный сустав, хребет, сосок, ребра*; лексика, отражающая современное состояние медицины и биологии: *отпечатки пальцев, дактилоскопия, наследственность, гены, донор, пересадка сердца, «душ разрезы анатомные», «хирургами искромсанное тело»*; грубая, сниженная лексика: *мордасы, задницы, ручищи, брюхо, пятерня, башка, рожка, мина, рыло, харя*. Многообразны индивидуально-авторские соматизмы и окказионализмы: *два исподлобья* (сущ.), *исхудалость, задыхание, постаренье, двугорбие* (Б. Ахмадулина), *стооки, стоухи, сторуки, тысячеруки, человолки* (А. Вознесенский), *стоглазые, долгоногая, радиофальцет* (Р. Рождественский). В текстах шестидесятников используется языковая игра с социальным подтекстом: *«с три короба наплакав», «чувство локтя заменили на чувство колена»* [Рождественский 1985:136, 114].

Проведенный анализ позволяет заключить, что телесность играет важную роль в самопрезентации поэтов-шестидесятников, провозглашая новую идеологию, рисуя образ лирического героя, расширяя круг выразительных средств и обогащая язык поэзии.

Литература

Ахмадулина Б.А. Соч.: в 3 т. Т. 1. М., 1997.

Баикайкина Д.А. Особенности репрезентации мотива творчества в лирике Марины Цветаевой и Беллы Ахмадулиной // Филологические этюды: сб. науч. ст. молодых ученых. Вып. 19. В 3 ч. Ч. I. Саратов, 2016.

Буренкова Е.В. Метафорический анализ телесности: статистический и динамический аспекты // Психология телесности: теоретические и практические исследования: материалы междунар. заочной науч.-практ.й конф. Пенза, 2008. URL: <https://psyjournals.ru/psytelesnost/index.shtml>. Дата обращения: 11.04.2023.

Быховская И.М. Homo somaticos: аксиология человеческого тела. М., 2000. URL: https://vk.com/doc115091650_446528081?hash=39dedf331cc450f59c&dl=f873be645e3ee3e5fe. Дата обращения: 11.04.2023.

Вознесенский А.А. Собр. соч.: в 3 т. Т. 1. М., 1983.

Евтушенко Е.А. Собр. соч.: в 3 т. Т. 1. М., 1986.

История тела. В 3 т. Т. 3 / под ред. А. Корбена, Ж.-Ж. Куртина, Ж. Вигарелло. М., 2016.

Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Неоакмеисты-«шестидесятники» (Б. Ахмадулина, А. Кушнер, О. Чухонцев) // Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература: 1950–1990-е годы: в 2 т. Т. 2. М., 2003.

Муха О.Я. Тело, плоть, телесность: к методологии определения понятий // Вестн. Волгогр. гос. ун-та. Сер. 9: Исследования молодых ученых. 2018. Вып. 8. Ч. 1.

Немцева А.В. Проблема человеческой телесности и ее символично-смысловое содержание // Приволж. науч. вестн. 2014. № 4 (32). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/problema-chelovecheskoy-telesnosti-i-ee-simvoliko-smyslovoe-soderzhanie/viewer>. Дата обращения: 11.04.2023.

Плужникова Д.М. Поэтика соматизмов в творчестве Беллы Ахмадулиной: автореф.

дисс. ... канд. филол. наук. Белгород, 2017.

Рождественский Р.И. Собр. соч.: в 3 т. Т. 1. М., 1985.

Тело в русской культуре / сост. Г. Кабакова и Ф. Конт. М., 2005.

Трифонова Т.А. Особенности взаимосвязи самопрезентации и черт характера // Психология телесности: теоретические и практические исследования: материалы междунар. заочной науч.-практ. конф. Пенза, 2008. URL: https://psyjournals.ru/psytelesnost/issue/30456_full.shtml. Дата обращения: 11.04.2023.

Цветус-Сальхова Т.Э. «Тело» и «телесность» в культурологических исследованиях // Вестн. Томск. гос. ун-та. 2011. № 351. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/distinktsiya-ponyatiy-telo-i-telesnost-v-kulturologicheskikh-issledovaniyah>. Дата обращения: 11.04.2023.

Zacharijeva I. Grani intermedial'nosti v lirike B. Achmadulinoj (1950-e – 1980-e gg.) // Opera Slavica. 2010. Vol. 20.

А.О. Витович (*Воронеж*)

Мотивы покоя и бегства в романе В. Аксенова «Пора, мой друг, пора»

Научный руководитель – доцент А.В. Фролова

Категория покоя и мотив бегства занимают одно из ключевых мест в произведениях русской литературы. Категория покоя при этом осмысливается по-разному. Так, Владимир Котельников разделяет религиозно-онтологическую и художественную линию. Описывая эволюцию семантики слова «покой», он анализирует его употребление у разных поэтов: от Ломоносова до Аксакова. Исследователь отмечает, что в XVIII в. «покой» утрачивает свою онтологичность. В одической традиции оно определяется как гармоничное общественное благо. Позже эта семантика уступает место горацианской трактовке, согласно которой покой заключается в уединении и умеренности [См.: Котельников].

Мотив бегства с большей силой актуализируется в эпоху романтизма. Как отмечают Карпенко и Пологова, «бегство романтического героя – это всегда результат его столкновения с тем социально насыщенным пространством <...>, в котором он оказывается и с которым вступает в конфликт» [Карпенко, Пологова 2015: 92]. При этом мотив бегства может представлять в разных ипостасях: как бегство от общества, из семьи, от самого себя, в другую страну.

В романе Аксенова «Пора, мой друг, пора» мотивы покоя и бегства занимают важное место. Они выступают как сюжетообразующее начало в произведении и становятся двигателями сюжетов главных героев. Поэтому их нужно рассматривать в неразрывной связи друг с другом.

Категория покоя вводится в текст имплицитно вместе с заглавием. Строчка из пушкинского стихотворения «Пора, мой друг, пора! Покоя сердце просит...» (1834) отсылает читателя, как будет видно из

аксеновского текста, к знаменитому «на свете счастья нет, но есть покой и воля» [Пушкин 1986: 80]. В романе покой, спокойствие является, прежде всего, выражением самоощущения одного из главных героев – Марвича. Так, он будто акцентирует внимание на тяготящем его состоянии спокойствия: *«в последние месяцы мной овладело удивительное спокойствие, спокойствие, которое выбивает меня из колеи»*; *«С высоты своего спокойствия я радовался этому, но на самом деле мне было невесело»*; *«Впрочем, спокойствие ко мне уже возвращалось, и я спокойно разглядел их всех»*; *«Я успокаивался. В полном спокойствии я работал и в полном спокойствии посещал редакции – не напечатают сейчас, напечатают потом. Я очень прочно успокоился за несколько месяцев»* [Аксенов 1965: 6, 13, 15, 31]. Внешнее спокойствие отмечает и Таня, возлюбленная Марвича: *«Зато как ее поражало его (Марвича – А.В.) спокойствие там, в Эстонии, на съемках. Вырядится вечером в свой костюм и бродит по городу, как лунатик. Безучастный взгляд: ни презрения, ни горя, ни любви – ничего в нем не было видно»* (акценты полужирным шрифтом здесь и далее мои. – А.В.) [Аксенов 1965: 156].

Так, спокойствие, по Аксенову, – это прежде всего отсутствие страстей, состояние, при котором человек не испытывает ярких эмоций. Желая выйти из него, Марвич *«прописывает»* себе *«курс инъекций»*, которые призваны разбудить в нем былую способность остро переживать: *«Сначала я записываюсь в эту экспедицию, потом прихожу на улицу Лабораториум, потом влезая в эту башню, где мы когда-то тихо умирали от счастья...»* [Аксенов 1965: 6] Из приведенной цитаты становится очевидно, что способность остро чувствовать и составляет счастье героя. Это то, чего он лишился, что он желает обрести вновь. Однако на смену счастью, буре переживаний приходит спокойствие. *«После всех огорчений, слез и клятв, после всевозможных волнений, и разлук, и встреч наступило это многомесячное спокойствие»* [Аксенов 1965: 6]. Итак, у Аксенова спокойствие, покой – закономерный итог страстей и вместе с тем освобождение от них.

Говоря о покое, следует сказать о формуле «покой и воля». Котельников замечает: *«Сложилась характерная для русского сознания, для языка традиция смыслового взаимоотношения "покоя" и "свободы" / "вольности"»* [Котельников]. О значении словосочетания (и реализаций отдельных слов) «покой и воля» пишет в работе «"Свобода" и "счастье" в поэзии Пушкина» С. Бочаров [См.: Бочаров 1973]. Он отмечает, что категория свободы эволюционировала в творчестве Пушкина. Развивая эту мысль, А. Фаустов также отмечает, что после 1824 г. формула «покой и воля» лишается у поэта гражданской семантики. Кроме того, исследователь пишет, что стихотворение «Пора, мой друг, пора» «противоречиво совмещает в себе две интенции: и бегства из суетного мира,

и освобождения от *затворничества*, завершения своеобразного испытания <...> поскольку существование в той реальности, из которой говорит субъект, и есть *рабство*, от которого можно укрыться лишь в *дальней обители*» (курсив автора. – А.В.) [Фаустов 2000: 262–263]. Иначе бегство в **дальнюю обитель** объясняет Е. Эткинд. По его мнению, главная мысль стихотворения в следующем: «мечта о том, чтобы движением в пространстве ослабить трагизм неумолимого движения времени, чтобы одним движением как бы парализовать другое» [Эткинд 1978: 130]. Григорьева идет дальше и конкретизирует смысл побега лирического героя: «Бегство от времени – в вечность, от жизни – в состояние, не воплотимое в эмпирической реальности, в котором сама жизнь растворяется в абсолютной духовности». Исследователь интерпретирует стремление к бегству как желание вырваться из дихотомии «счастье или "покой и воля"», уйти в «инобытие», не равное смерти [Григорьева 1996: 121].

Не обретя желаемого, не воскресив былые переживания, Марвич отправляется в Сибирь. Она-то и становится воплощением **дальней обители**, куда **замыслил побег** и лирический герой стихотворения Пушкина. В обоих случаях герои совершают бегство туда, где нет места суетности, но есть пространство для **трудов и чистых нег**. И труды (писательство) и неги (любовь) Марвич обретает именно в Сибири. В Сибири Марвич обретает и волю, которая связана с его творческой судьбой. На наш взгляд, в романе Аксенова смыслообраз **воля** связан с желанием распоряжаться жизнью самостоятельно, быть **вольным** выбирать и действовать. Отметим, что категория воли у Пушкина, о чем пишет Бочаров, в определенных контекстах ассоциируется со свободой творчества поэта, то есть воля – «внутреннее состояние самого поэта» [Бочаров 1973: 158]. Для Марвича творчество – та сфера, в которой он может проявить волю. В череде внешних переменных именно творчество остается для него постоянным. Вероятно, желая сохранить эту константу, Марвич и сбегает в Сибирь. Она, находящаяся вдали от суетности, становится подходящим островком уединения для творчества. Неслучайно фрагмент рассказа героя мы читаем лишь в самом конце романа, когда действие переносится на стройку.

Заметим, что появление мотива бегства, в отличие от категории покоя, обусловлено скорее уже знакомой читателю коллизией поиска себя и своего места в жизни. Главный герой меняет несколько профессий. Мы застаем его такелажником в Эстонии, знаем, что до этого он шоферил в Москве и работал какое-то время в газете. Так, мотив бегства является ключевым в сюжете этого героя. Постоянная смена обстановки, оставление привычных мест ради новых продиктовано, с одной стороны, поиском своего места в жизни. С другой стороны, бегство можно рассматривать и как романтическую составляющую образа. Вступая в конфликт с

окружающим миром, герой переживает отчуждение. Однако он не обречен на одиночество и фатальную исключенность из мира и общества. Марвич обретает свое место на стройке в Сибири. Это соответствует шестидесятичному канону, согласно которому Север воспринимался как экзотический край истинного труда, где можно употребить свои силы по-настоящему во благо будущих поколений.

Итак, взамен утраченного счастья, пережитых страстей герои обретают **покой и волю**, то есть состояние душевного спокойствия и возможность распоряжаться жизнью по своему усмотрению. Точным выражением этой мысли являются слова Котельникова о том, что «нет счастья как полного обладания внешним жизненным благом. Но есть покой и воля как возможность блага внутреннего» [Котельников]. Отметим, что волю герой обретает лишь через побег в Сибирь. Поэтому мы можем говорить о тесной взаимосвязи категории покоя и мотива бегства. Последний в романе Аксенова становится связующим звеном в устоявшейся пушкинской формуле **покой и воля**.

Появление категории покоя и мотива бегства в произведении, вероятно, обусловлено изменившимся климатом эпохи. Аксенов писал роман «Пора, мой друг, пора» с февраля по октябрь 1963 г. В это время отношения власти и художника стали заметно ухудшаться. Знаковым событием стала встреча партии и правительства с интеллигенцией в марте 1963 г. На ней Хрущев обвинил «шестидесятников» в насаждении чуждых советскому народу идеалов. После этого стало очевидно, что «оттепель» переживает кризисное состояние, за которым неизбежно последует конец.

На смену либеральным надеждам пришло осознание необходимости прощаться с былыми иллюзиями. Подобно тому, как Аксенов и его поколение были вынуждены принимать изменившиеся условия, его герои тоже неизбежно должны отпустить прошлое. Поэтому на смену активным действиям и надеждам приходит покой. Бегство же позволяет уйти от внешней несвободы к внутренней воле.

В интервью с Джоном Глэдом Аксенов, отвечая на вопрос об авангардном характере творчества второй половины 1960-х, признался, что именно после разгрома «шестидесятников» в его письме произошел перелом: отход от соцреалистического направления, переход к авангардистским элементам. Поэтому роман «Пора, мой друг, пора» можно считать завершающей точкой периода «молодежной прозы».

В этом контексте аллюзия к пушкинскому стихотворению, помещенная не только в заглавии, но и в финальной строке, расширяет звучание произведения. Проблематика выводится из социального регистра в философский. Аксенов подчеркивает: заканчивается не только определенная эпоха – конечно все.

Литература

Аксенов В.П. Пора, мой друг, пора. М., 1965.

Бочаров С.Г. «Свобода» и «счастье» в поэзии Пушкина // Проблемы поэтики и истории литературы. Саранск, 1973.

Григорьева Е.Н. Стихотворение А.С. Пушкина «Пора, мой друг, пора! Покоя сердце просит» // Концепция и смысл: сб. ст. в честь 60-летия В.М. Марковича. СПб., 1996.

Карпенко Г.Ю., Пологова И.Д. Мотив бегства в южных поэмах Пушкина (проблема взаимодействия героя с «замкнутым пространством») // Вестник СамГУ. 2015. № 4 (126).

Котельников В.А. Концепт «покой» в религиозных, философских и литературных контекстах. Часть 1. URL: http://russculture.ru/2019/05/05/vladimir-kotelnikov-konzept-rokoi-chast-1/#_ftn15. Дата обращения: 11.04.2023.

Пушкин А.С. Пора, мой друг, пора! Покоя сердце просит // Русская лирика XIX века. М., 1986.

Фаустов А.А. Авторское поведение Пушкина. Воронеж, 2000.

Эткинд Е.Г. Поэзия как система конфликтов // Эткинд Е.Г. Материя стиха. Париж, 1978.

Ю.С. Ларина (Саратов)

Метафора «дом как внутренний мир человека» в творчестве Арсения и Андрея Тарковских

Научный руководитель – профессор И.Ю. Иванюшина

Кинематограф на протяжении всего своего существования сравнивался с поэзией. Об их сходстве писали Ю. Тынянов, Б. Эйхенбаум, С. Эйзенштейн, Ю. Лотман, П. Пазолини и многие другие. Поэзию и кино роднят образность, ритмизованность, многозначность элементов, образующих тесные смысловые ряды, работа со временем, которое для обоих искусств является пластичным материалом, а также нацеленность на субъективное, подсознательное и алогичное восприятие реципиентом.

Мы будем рассматривать поэтическое творчество Арсения Тарковского и кинематографическое творчество Андрея Тарковского, о родственности художественных миров которых писали многие исследователи.

Мотив дома является ключевым для обоих авторов. Одно из значений, которое он имеет в искусстве, – внутренний мир человека. Замкнутое пространство несет отпечаток своего жилья, с одной стороны, и формирует его мир – с другой. Автор получает возможность показать внутренний мир героя через то, что его окружает.

В поэзии Арсения Тарковского большое значение имеет дом детства, как сформировавшее душу человека пространство, на всю жизнь оставшееся ее частью. Например, в стихотворении «Вещи» [Тарковский 1991: 165. Далее цитируется это издание, страницы указываются в скобках] лирический герой с ностальгией перечисляет предметы и образы

прошлого, составлявшие мир, в котором он рос. В произведении «Тогда еще не воевали с Германией...» образ детства также формируется воспоминанием о вещах и людях, окружавших ребенка:

У матери пахло спиртовкой, фиалкою,
Лиловой накидкой в шкафу, на распялке;
Все детство мое, по-блаженному жалкое,
В горячей спиртовке и пармской фиалке [290].

Стихотворение строится преимущественно на обонятельных образах, что делает мир воспоминания более живым, физически ощутимым, но запертым в отрезке «до Первой мировой войны», на что несколько раз настойчиво указывает автор.

О том, что этот дом остался с поэтом на всю жизнь, рассказывает стихотворение «У лесника». Блуждая по страшному ночному лесу, герой находит убежище в избе и вдруг узнает в ней жильё из своего далекого прошлого:

Открыла мне память моя
Таинственный мир соответствий:
И кружка, и стол, и скамья
Такие же точно, как в детстве [187].

Лесник смотрит в окно глазами лирического героя, рассказывая «свои стародавние были» [187]. Дом детства оказывается пристанищем души, спасающим в трудные минуты. Образ лесника, похожего на самого героя «из будущего» в доме «из прошлого», стирает временные границы. Если в этом случае дом – душа человека, то мы с уверенностью можем говорить о том, что ее основу навсегда составили вещи из детства, и, даже не узнавая себя, герой способен узнать то, что его сформировало.

В фильме Андрея Тарковского «Зеркало» дом детства главного героя также показан как одно из главных воспоминаний его жизни, именно к нему он обращается, когда жизнь подходит к концу. Дом этот окружен природой, окна открыты, его наполняет солнечный свет, темные тени контрастны – само изображение благодаря этому кажется особенно отчетливым и чистым. В доме слышны простые бытовые звуки: скрип журавля колодца, треск огня, плеск воды – жизнь протекает естественно, так, как она отражается в незамутненном сознании ребенка. Визуально переданы ощущения спокойствия, гармонии, свежести в помещении. Как и в произведениях Арсения Тарковского, дом детства существует не в абстрактном пространстве – герой сообщает и местоположение, и время, когда бывал там. Важнейший атрибут дома – мать героя, неслучайно первой в воспоминаниях мы видим именно ее. Через мать устанавливается связь ребенка с миром, в своих чувствах и действиях он напрямую от нее зависит.

Дому детства противопоставлен дом настоящего. В поэзии Арсения Тарковского пространство, в котором находится взрослый лирический герой, неидеально. Так, в стихотворении «Бессонница» оно беспокойно:

раздающиеся в квартире звуки – капающая из крана вода, треск мебели – сводят героя с ума, пространство словно ополчается против человека, вещам даются «бессловесные души людские» [247]. В дом приходят «живые / Неживые и полуживые» [247] гости – все те, перед кем герой чувствует себя виноватым. В доме тревожно и неуютно, потому что он становится проекцией внутреннего мира лирического героя, которого ночью мучают тяжелые воспоминания.

В фильме «Зеркало» дом настоящего также безрадостен: отсутствие ярких красок, ободранные стены, неухоженность, запустение. В противоположность перспективе, открывавшейся из дома детства, окна этого дома либо завешены плотными шторами, либо упираются в стены соседних строений. Герой находится в конце жизни и не предполагает для себя дальнейшего пути. В окне дома напротив можно разглядеть схожий беспорядок, словно весь мир человек видит похожим на собственную квартиру. Если в доме прошлого акцент был на единстве человека с миром, то здесь он сделан на закрытом пространстве души, где завалялись старые предметы, словно герой живет разрозненными воспоминаниями, но ничто существенное не наполняет его жизнь.

В поэзии Арсения Тарковского дом настоящего отражает отношения героя с другими людьми. В произведении «Лучше я побуду в коридоре...» описание размолвки с возлюбленной дано через описание помещения. В квартире – внутреннем мире лирического героя – целая комната принадлежала ей. После расставания это пространство остается неприкосновенным: «*Лучше я побуду в коридоре / Что мне делать в комнате твоей?*», герой не закрывается от оставшихся там болезненных воспоминаний: «*Пусть глядит неприбранное горе из твоих незапертых дверей*» [375]. Образ пыли на том месте, где прежде стояли чемоданы, помогает ощутить движение времени в опустевшем пространстве. А аллитерация на *t* в строчках «*День опустошенный, тюль туманный, / Туалетное стекло*» [375] подчеркивает глухую тоску помещения. Как укор и напоминание о произошедшей ссоре герой слышит плач возлюбленной, но он раздаётся из-за стены, что демонстрирует их разобщенность.

В стихотворении «Под прямым углом» непонимание людей сравнивается с неумением жить под одной крышей: «*Как будто не привыкли к дому / И в разных плоскостях живем*» [219]. Состояние героев передано через образ людей, несущих оконное стекло: оно отражает окружающее пространство, но не их самих – они недоступны сознанию друг друга:

Мы отражаем все и вся
И понимаем с полуслова,
Но только не один другого,
Жизнь, как стекло, в руках неся [219].

В фильме «Зеркало» ракурсы и отражения тоже передают отношения между людьми. Во время разговора героя с женой они не понимают друг друга и все сильнее отдаляются. Камера переходит с женщины на ее отражение в окне. Образ в отражении кажется далеким и призрачным, несмотря на то, что она находится рядом. Окно – это выход за пределы внутреннего мира, и жена уходит из жизни героя. А в сцене сна стекающая по зеркалу вода дробит, заставляет рябить отражение – так время искажает далекие воспоминания, запечатленные в сознании человека.

В фильме прошлое и настоящее предстают в единстве. Дома из разных времен связывают детали: зеркала, цветы – сухие в настоящем и свежие в прошлом; обитатели, у которых одинаковы не только лица, но и позы, движения, действия. При внимательном рассмотрении кажется, что это один и тот же дом, захламленный бытом, одна и та же душа, утратившая свободу, втиснутая в оковы жизни. Теперь ей остается только вспоминать свое прошлое, пока жизнь повторяет себя, идя по спирали.

В произведениях Арсения Тарковского дом детства материально не связан с настоящим. Но проследить динамику изменений, происходящих в пространстве дома и души героя, можно.

В стихотворении «25 июня 1939 года» дом человека, живущего в гармонии с собой, представлен в светлых, радостных тонах:

Я так любил домой прийти к рассвету
И в полчаса все вещи переставить,
Еще любил я белый подоконник,
Цветок и воду, и стакан граненый [51].

Во второй части тональность стихотворения меняется, герой корит себя за ошибки; в соответствии с изменением настроения меняется и восприятие жилья:

Расставлено все в доме по-другому,
Июнь пришел, я не томлюсь по дому [51].

Иногда герой Арсения Тарковского особенно ясно ощущает невозможность вырваться за стены ограниченного пространства. В стихотворении «Под сердцем травы тяжелеют росинки...» он смотрит из окна на ребенка, которому открыт весь мир, и мечтает стать этим ребенком, снова познать чувство свободы, но может говорить об этом лишь в сослагательном наклонении («*Когда бы ко мне побежала тропинка, / Когда бы в руке закачалась корзинка...*» [34]), так как в детство вернуться невозможно.

Контраст мировосприятия взрослого и ребенка в фильме «Зеркало» особенно заметен в сценах снов. Мать в них показана в пространстве, напоминающем квартиру повзрослевшего героя: это мрачное место, в котором живет отчаивающаяся душа, сама себя там запирающая. Во сне же ребенка душа еще свободна, его пугает мир, он ищет свое место в нем, но

не ограничивает себя. Дом для него – убежище, а не тюрьма, он может видеть его не только изнутри, но и снаружи.

В обоих случаях мир дома открыт, разомкнут в раннем возрасте и закрыт, ограничен в зрелом, что приводит к нарастающему противоречию между желанием вырваться за его пределы, вернуться в прошлое, обрести свободу и невозможностью покинуть стены своего мира – бежать от себя. Этот конфликт задает внутренний драматизм произведений.

Итак, дом для обоих авторов является отражением внутреннего мира героя. В поэзии Арсения Тарковского это пространство создается посредством звуков, запахов, цветов, предметов, данных в простых и лаконичных конструкциях и образах. Описание вещей кажется объективным, материальным, при этом мы почти не видим людей и окружающего мира за пределами дома, узнавая о течении жизни и переживаниях героя благодаря изменениям внутренней обстановки. Форма выбирается наиболее нейтральная, все внимание читателя отдается содержанию, которое оказывается эмоциональным и очень личным.

В фильме «Зеркало» художественный акцент при изображении дома делается на взаимоотношениях между людьми, на движении времени, на всем, что составляет жизнь души хозяина. Передается эта динамика при помощи зеркал и отражений, призванных показать зрителю преломленную в сознании жильца дома реальность.

Дом у обоих авторов – это слепок их изменчивой души. Но в поэзии Арсения Тарковского он состоит из неизменного ядра – воспоминаний о доме детства – и менее долговечных впечатлений настоящего, не затрагивающих этот центр. У Андрея Тарковского дом из детских воспоминаний составляет пластичную основу восприятия настоящего, которая не только определяет его, но и сама искажается под воздействием новых впечатлений. Взгляд на дом в фильме «Зеркало» максимально субъективен, однако при этом автор создает высказывание не только об одном человеке, но и о циклично идущей жизни вообще.

Литература

Тарковский А.А. Собр. соч.: в 3 т. Т. 1. М., 1991.

М.Д. Ульянова (*Саратов*)

Идеализированное детство в творчестве Юнны Мориц 1956–1978 гг.

Научный руководитель – доцент И.В. Бибина

Исследование образа детства и различных форм его воплощения в тексте является важным направлением изучения лирики Юнны Мориц.

Тема детства остается одной из главнейших в ее сборниках, а создающие ее приемы и мотивы важны для определения творческой индивидуальности автора. На примере ранней лирики Юнны Мориц 1957–1976 гг. мы рассмотрим возникающий в ее стихах образ идеализированного детства, проанализируем его основные черты и функции. Опираясь на исследования, посвященные образу детства в литературе, мы можем определить, что образ идеализированного детства соединяет в себе мотивы добра и сострадания, а также мотив воображения как способа постижения мира и его преображения. Образ идеализированного детства в стихах Ю. Мориц возникает на контрасте с другими образами, в контексте антитез, высвечивающих элемент идеализации на фоне событий или эмоций, окрашенных негативно или не принадлежащих к миру детства. Идеал, сравнение с которым заложено в подтекст исследуемых стихотворений, подразумевает возможность для ребенка полностью реализовать свою потребность в привязанности, общении, игре, творчестве.

Проанализировав стихотворения обозначенного периода, мы пришли к выводу, что в творчестве Юнны Мориц огромную роль играет антитеза «детство – взрослость» и что она важна также и для создания образа идеализированного детства. Например, в стихотворении «Шахматисты» мы видим игру с «взрослыми», заранее прописанными правилами, с победами и поражениями. Дети надеются на выигрыш, играют, разочаровываются, но все так же остаются наивными детьми. Понятие «взрослость», возникающее как антитеза мотива игры, в данном произведении становится важным инструментом раскрытия основной мысли лирического текста: в шахматной партии со своими правилами, с определенным миром дети пытаются повзрослеть, включая в игровой процесс воображение, интерпретируя взрослую игру в интересующем их ключе: шахматные фигуры для них оживают. Поэтому так важен финал стихотворения: «*А конь на шахматной доске / Бьет короля своим копытом*» [Мориц 1957: 43], – где фигуры с помощью приема олицетворения оживают, демонстрируя уже игру воображения.

Мы можем видеть образ идеализированного детства в стихотворении «Ворон», где лирический сюжет строится вокруг разговора мамы и дочери про умирающего ворона, пугающего пятилетнего ребенка. Здесь образ идеализированного детства создается с помощью образа девочки и мотива сострадания («*И у бедняги нет...*» (акценты полужирным шрифтом здесь и далее мои. – М.У.) [Мориц 1974: 35]). Присутствующая в стихотворении антитеза детство – взрослость не наделена негативными коннотациями, они связаны через отношения взаимопомощи.

Антитеза детство – взрослость сочетается с противопоставлением «жизнь – смерть», благодаря чему возможно провести параллель, с одной стороны, между наивным детством и жизнью, а с другой – между

взрослением и смертью в образе ворона. И тогда становится понятно, почему девочка – героиня произведения – испугалась его: для ребенка такие понятия, как жизнь и смерть, еще далеки и не всегда ясны, а вот для смеющейся матери параллель «взросление – смерть» приобретает ясное значение.

Композиция данного стихотворения очень интересна, так как в ней выражены три точки зрения. В первой и второй строфах даны ощущения ворона, в третьей появляется героиня произведения – девочка («*Я слышу иногда, / И холодно плечам*» [Мориц 1974: 35]). В четвертой строфе отчетливо видна ее точка зрения, как будто пропущенная через восприятие уже повзрослевшей лирической героини: здесь и осознание мамы не просто как матери, но как молодой женщины («*А мама поднялась / На локте молодом, / Красивая, как снег...*» [Мориц 1974: 36]), и объяснение собственного страха возрастом («*Мне страшно, я боюсь – / Пять лет как родилась*» [Мориц 1974: 35]). Последняя строфа – это уже объяснение, данное матерью, ее точка зрения, которая переводит то, что в первых строфах дано как страшноватая реальность ворона, в плоскость прямого, бытового объяснения, попыток познакомить ребенка с понятием смерти. И здесь показан уход идеального детского ощущения мира, в котором нет смерти даже как понятия, отчего детское ярче противопоставляется взрослому.

В стихотворении «Во весь лист» перед нами предстает образ рисующего ребенка. Творческий акт создания рисунка помогает сформировать образ идеализированного детства, поскольку он представляет собой сотворение и постижение мира с помощью воображения. Через рисунок ребенок воплощает образ воображаемого существа, о котором сказано: «*Должно же быть что-то на свете / Твоим навсегда, насовсем*» [Мориц 1970: 124]. Эта тяга почувствовать «свое» приводит к выводу, что ребенок для кого-то тоже «свое». Но в этих строках также скрыта и драма: если ребенок так хочет почувствовать «*хоть что-то*» «*своим навсегда, насовсем*» [Мориц 1970: 124], это подразумевает как фон общее ощущение неустойчивости, неуверенности. Благодаря этому акценту выявляется одна из характеристик идеализированного детства: оно необходимо каждому, но является уязвимым, нестабильным.

В этом стихотворении тоже присутствует противопоставление «детство – взрослость»: «*Оно не посмеет, не скажет: / – О, боже, как ты надоел!*» [Мориц 1970: 123], – что перекликается с понятием «своего», рассмотренным выше. Оформленная как прямая речь фраза взята из речи взрослых и ранит ребенка, заставляет создавать что-то «свое» в этом мире. В процитированных строках названная антитеза заострена, и она обнажает уязвимость ребенка.

Ребенок в этом стихотворении не до конца осознает, что является

творцом, однако он и продукт творческого акта создания «своего», и его создатель, в нем сливаются образ творца и образ творимого, что подчеркнуто использованием анафоры. Образ идеализированного детства приобретает новый смысл: ребенок – и «неопытный гений», и центр создаваемого.

Интересно и то, что нарисованный ребенком персонаж рисунка появляется «оттуда»: *«И вот из "оттуда" выходит / Родное ему существо»* [Мориц 1970: 123], – подобно любому ребенку, появляющемуся из небытия, откуда-то «оттуда». Сопоставление появившегося «оттуда», созданного самим ребенком существа и обстоятельств, подтолкнувших ребенка к его созданию, приводит нас к выводу о зыбкости, мимолетности идеального для ребенка и идеализированного поэтом детства – его создает «неопытный гений», но оно хрупко и уязвимо.

Как мы можем наблюдать, одна из составляющих образа идеализированного детства в лирике Юнны Мориц – это ребенок создающий, ребенок играющий. Мотив игры и мотив творчества преобладают в стихотворении «Стихи о солнце», где героем выступает мальчик, создающий причудливую картинку (*«Мальчик был безумным фантазером...»*) [Мориц 1961: 71]). Здесь ребенок, играя, создает свой мир, и в связи с этим возникает тема поэта и поэзии, затронута суть поэтического творчества: оно далеко не всегда представляет логически понятную красоту, это могут быть и *«собаки голубого цвета»*, и *«дома непризнанной окраски»*, *«и корова страшная, как бес»*, но эти гротескные образы спасает вдохновение, в тексте воплощенное в образе солнца. Ребенок все еще остается ребенком, рисуя странные, непонятные взрослым картинки. В этом стихотворении образ идеализированного детства, создаваемый с помощью мотива игры и мотива творчества, вводит в текст важную тему – тему поэта и поэзии.

Неназванные взрослые герои в данном произведении поданы в негативном ключе: *«Чуть не довели до педсовета»* [Мориц 1961: 71]. Мы снова наблюдаем антитезу «детство – взрослость», в которой детство становится творцом нового, а взрослость пытается это новое убрать, уничтожить, ввести в привычные обществу рамки, и особенно ясно видна зависимость детства от взрослых. И потому так важны следующие строки: *«Я хочу, чтоб старость потерпела, / Чтоб мальчишке очень повезло...»* [Мориц 1961: 72], – в которых мы можем наблюдать желание лирической героини оставить детство детством в его неизменности, в воображаемом, творимом мире (*«Чтоб, в его твореньях обнаружив / Истинное небо под собой...»*) [Мориц 1961: 72]). Творческий акт в пространстве идеализированного детства – это создание идеального мира посредством воображения, преобразование мира настоящего через мир выдуманный (потому с ним связаны лишь положительные характеристики: *«весело»*,

«обжито», «приятно», «обаянье» и т.д.).

Строки: «*Потому у редкого творенья / В небесах светило зажжено*» [Мориц 1961: 72] – показывают нам, что именно детство выступает источником доброты, создания нового мира, лишь в нем рождается «солнце». Образ солнца здесь связан с мотивом мечты, и именно солнце становится проводником в мир мечты. Антитеза «реальность – мечта» заявлена в стихотворении в следующих строках: «*Раскрывает время тайны цвета, / Отношений жизни и мечты*» [Мориц 1961: 72]. Именно время, которое приводит детство сначала во взрослость, а затем в старость, превращает мечту в жизнь, если солнца достаточно в воображаемом мире для его света в настоящем. В этом тексте образ идеализированного детства противопоставлен прозаичной реальности взрослых, и детство способно изменить мир с помощью творческого акта.

Образ идеализированного детства в творчестве Юнны Мориц 1957–1976 гг. включает в себя антитезу «детство – взрослость» (и сопутствующие ей противопоставления «жизнь – смерть» и «реальность – мечта»), образы детей создающих (тема поэта и поэзии), детей играющих (мотив игры); оно подано как неуверенное и уязвимое, неуловимое, «неземное», но вместе с тем не имеющее отрицательных коннотаций. Образ идеализированного детства в лирике Ю. Мориц часто возникает на контрасте с подразумеваемой драмой, оно осознается как идеализированное, поскольку даны намеки или прямые указания на его мимолетность, неустойчивость, уязвимость, неизбежность его окончания. Образ идеализированного детства в лирике Мориц становится важным элементом ее поэтического мира, по-новому раскрывающим и образ ребенка в частности, и тему детства в целом.

Литература

Мориц Ю. Лоза: книга стихов 1962–1969. М., 1970.

Мориц Ю. Мыс желания: стихи. М., 1961.

Мориц Ю. Разговор о счастье: стихи. Киев, 1957.

Мориц Ю. Суровой нитью: книга стихов. М., 1974.

А.Н. Скафтымова (*Саратов*)

Ключевые образы и идеи повести Бориса Екимова

«Предполагаем жить»

Научный руководитель – профессор Л.Е. Герасимова

В современной литературе много произведений, герои которых – предприниматели, бизнесмены, но не так часто герои, следуя авторской воле, обращаются к религиозному осмыслению жизни. Повесть Бориса

Екимова «Предполагаем жить» была опубликована в 2008 г. в журнале «Новый мир», № 5. Это произведение о современной жизни России, о выборе между жизнью в денежном достатке и жизнью по мечте. Каждый персонаж повести существует, в первую очередь, по Божьей воле, а не только по своей.

Герои повести – семья Хабаровых: Марья, Алексей и Илья. Марья – успешная бизнес-леди, в руках которой хлебный завод, производство пива и магазины. Ее старший сын Алексей – начинающий предприниматель. У него большие планы – производство детского питания. В детстве и юности он увлекался биологией, занимался в клубе юных биологов при университете, в который и поступил. В университете Алексей проучился два года и внезапно бросил учебу, судьба «нищего профессора» его не привлекала. Матери он сказал: «*Я хочу жить достойно*» [Екимов 2008: 38. Далее цитируется это издание, страницы указываются в скобках]. Он перевелся на экономический факультет и стал помогать матери в бизнесе. Далее – стажировка в Германии, потом – работа в «Хабаровском концерне». Младший сын Илья – аспирант-историк, учится в Петербурге. Отец братьев Хабаровых – известный врач-офтальмолог, профессор. В тяжелое для экономики время Марья Хабарова открыла частную клинику, которую возглавил ее муж. Но по свойствам своего характера Хабаров, человек добросердечный и отзывчивый, не смог брать деньги за операции, в которых нуждались малообеспеченные люди. Вскоре о Хабарове узнает все больше и больше людей. К нему приезжали нуждающиеся пациенты в надежде на безвозмездную помощь. Клиника разорилась, и Хабаров уехал работать на Север, где и умер пять лет назад.

Недавнее похищение младшего сына Ильи, о котором узнала сразу вся родня, было потрясением не только для матери и самого Ильи, но и для всех, кто знает Хабаровых. Для Ильи заточение в каменном бункере послужило толчком к размышлениям о назначении человека. Неожиданно одиночество Хабарова закончилось, и появился человек. Он рухнул сверху, застонал. Встреча с неизвестным подарила Илье нежданную надежду на то, что он выберется из каменного плена. И действительно, бесконечная могильная тьма, окружавшая героя много дней, внезапно сменилась светом и теплом. Вместо жесткого лежака Хабаров очутился в мягкой чистой постели. В кресле мама. Все было позади, он был жив. Марья старалась отвлечь сына, объясняя все случившееся ударом молнии. Таким образом она хотела оградить Илью от горькой правды, связанной, безусловно, с ее бизнесом. В своих мыслях она обращается к Богу, благодарит Его за спасение сына.

Неделю Илья пролежал в больнице, оправляясь от потрясений физических и моральных. На последнюю утреннюю прогулку юноша вышел не один, а с соседом по дому. Последнее время они разговаривали о

книгах, о Пушкине. Человек уже пожилой, а все думает о работе, телефонные звонки прерывают мысли о прекрасном, о природе, о маме. «Предполагаем жить, и глядь – как раз умрем». Строчка из стихотворения Пушкина стала не только названием повести, но и сюжетным предупреждением, христианским памятованием Бориса Екимова. Неожиданная смерть соседа в коридоре больницы подтверждает мысль о скоротечности жизни, которую нужно строить и проживать здесь и сейчас.

В тот же день Илью выписали, и он, никого не дожидаясь, вышел в город. Невыносимая жара привела его в банк, где было прохладно, журчала вода, он присел, опустил руки в воду, и ему вдруг показалось, что он сидит на зеленой траве близ реки. Но это наваждение быстро прошло, и он понял, что это все – обман, форма дизайна. Эта река – обман, трава – обман, а нужно жить у настоящей реки. Автор скоро приведет героя к настоящей реке: он повидается с бабушкой Настей, матерью отца, посетит могилу отца, похороненного на родной земле. А в первый свой день свободы, спасаясь от шума улицы и придя домой, Илья говорит матери о том, что не было удара молнии, но, увидев глаза Марии Федоровны, наполненные слезами, он не стал продолжать, потому что в этих глазах было все: *«любовь и страх, отчаяние и надежда, боль за сына и радость от того, что он рядом»* [26].

Тем временем Алексей приехал из Германии и обо всем произошедшем с братом не знал. Мать осознает, что похищение сына связано с заявкой Алексея на выборы мэра города. Это было сделано людьми серьезными, которые не побоялись ни родственных связей Марии, ни ее влиятельных знакомых. Сильная натура Хабаровой не хотела мириться с намерениями старшего сына, политика – дело опасное, но она понимала, что Алексей молод, энергичен и умен. Алексей и Илья – разные по характеру. Екимов сталкивает двух братьев: Алексей, уже добившийся чего-то в бизнесе, хочет большего и упрекает брата за то, что тот уговаривает мать оставить бизнес и жить как все. Однако, по мнению Алексея, Илья и не знает, что такое жизнь как у всех: у него и одежда, и обучение в Петербурге, и хорошая квартира, и он всегда при деньгах. Тот, кто у власти, всегда добьется большего. Именно поэтому Алексей так стремится не упустить свой шанс. Старший сын просит мать о помощи в выборах, ведь ему еще жить и жить. А как поможет – отдохнет. Борис Екимов показывает, как в погоне за благополучным будущим сын Алексей не думает о том, каково матери сейчас. Он понимает, что, заручившись поддержкой матери, он получит поддержку ее окружения.

Илья не имеет никакого отношения к политике и бизнесу. Алексей не понимает этого и хочет, чтобы вся забота и внимание матери в данный момент принадлежали ему. Поэтому он одобряет желание брата навестить бабушку. После продолжительной поездки Илья распрямился, вдохнул

полной грудью, взглянул вокруг – огромное небо, хлебные поля, русло Дона и вдалеке горстка домиков. Все это – не *«обманная река»*, это простор, *«земной и небесный, покой и близкое дыханье воды»* [50]. Илья не нашел могилу отца, хотя хорошо помнил это место и черную плиту. Вскоре он узнает, что могилу отца перенесли во двор бабушкиного дома. Приезд внука стал не радостью, а горькими воспоминаниями бабы Насти: похороны сына, обвинения родных, она даже не сразу узнала Илью. Весть о похищении внука дошла и до нее: как могла, она поддерживала Илью – молилась о его спасении. Вера и молитвы бабы Насти и помогают ей и ее детям. Все свое время она уделяет не только большому хозяйству, но и своим внукам, ведь родители в разъездах, на работе. Борис Екимов с особым уважением рисует образ бабы Насти. Она человек, который живет не для себя, а ради других. Читатель постоянно ощущает «вертикаль» жизни не только в описаниях природы, но и в простых делах, в молитвах, мыслях бабушки.

Здесь, у бабы Насти, Илья встретился с братом отца Николаем. От него он узнал о происшествии на хуторе Скиты, где была убита пожилая женщина. Илья долго не мог вспомнить, где он слышал это название, а когда вспомнил, то снова пережил страх заточенья и тьмы. Тот незнакомец из темноты говорил ему об этом хуторе и своей матери, просил, чтобы Илья навестил ее и рассказал про него. Этот случай вернул Илью к действительности, которая не так безоблачна и прекрасна. Здесь – живая тишина, но город не отпускает Хабарова, и вот телефонный звонок, ему пора уезжать. Да и бабушка торопит: вокруг ее дома, вокруг Ильи и других ее внуков сгущаются силы зависти, силы разрушения.

Илья после возвращения домой отправляется к Ангелине – сестре Марьи. В загородном доме, в Подмосковье, тетя живет с мужем Тимофеем – милицейским генералом. Встретив племянника, обняв его, Ангелина вспомнила маленького Илюшу, для которого она стала будто второй мамой. Илья снова оказывается на природе, близ Волги, *«сосновая роща, словно сказка»* [79]. Ангелина привыкла к роскоши: ее сад наполняют розы со всех уголков мира, она не готова расставаться с земным богатством, хотя и жалеет мужа, которому уже не по возрасту работа у молодого энергичного миллиардера Феликса. С подготовкой к юбилею начальника Тимофей совсем без отдыха. Да и без праздника генерал все куда-то откладывает отпуск. В загородном доме у Ангелины Илья возвращается к своим размышлениям о предназначении человека: вспоминает суматоху Питера, университет, редкие приезды домой, тяжкое заточение, страшную тьму. Теперь он понимает, что настоящая жизнь здесь: у реки, у ближней рощи, под просторным голубым небом, *«все это – жизнь, словно дорогой подарок»* [86]. У Ильи возникло желание поделиться секретом счастья со своими близкими: с мамой, с братом

Алексеем, с Ангелиной и дядей Тимошей. Ведь этот ценный подарок легко потерять.

Вечером с работы вернулся Тимофей, он выглядел уставшим после долгого тяжелого рабочего дня: болела спина, с глазами какие-то проблемы, с сердцем, «одним словом – старость подступала» [90]. Утром Илья с Тимофеем пошли в сосновую рощу. Для юноши счастье заключается в малом – в порхании бабочки, в шуршании хвои под ногами. Он советует генералу чаще гулять на свежем воздухе, поменьше работать. Борис Екимов акцентирует внимание читателей на уже имеющемся недостатке Тимофея и Ангелины. Работа для них – не жизненная необходимость, а средство наживы. Через всю повесть автор словами Ильи Хабарова говорит простую истину: жить нужно просто. Глядя на Тимофея, Илья вспомнил слова своего соседа, внезапно скончавшегося в больнице: «У нас все есть. У нас ума нет» [97].

Юбилей Феликс отмечал с размахом: гости были приглашены на Эгейские острова. Вместо холодного дождливого Подмосковья Ангелину, Илью и Алексея встретило теплое море. Оставив шумное застолье, младший Хабаров вышел на берег и побрел возле воды. Здесь он вспомнил путешествие с отцом по Крыму, эти мгновения были для него дороги. Он увидел каменную скамью и человека, сидящего на ней. Вдали от всего мира миллиардер Феликс наслаждался тишиной. Этому богатейшему человеку были присущи простые человеческие чувства, которые он не стеснялся проявлять. Феликс рассказал Илье о том, что его мать утвердила стипендию «Доктор Хабаров» в медицинском институте Парижа. Эти слова потрясли Илью, и он задумался над тем, что память о добром человеке живет везде: и на хуторе помнят отца, в родном городе и даже в Париже.

Праздник закончился, все вернулись в Подмосковье. И только у Тимофея и Феликса опять дела и дорога. Илья садится за компьютер, бесцельно листает сайты и вдруг видит объявление фонда о помощи детям, он вспоминает о миллиардах Феликса и, как человек, наделенный живой душой, отзывчивостью и состраданием к людям, думает о том, сколько детей можно спасти, имея такие деньги. Здесь же, в интернете, Илья неожиданно наткнулся на новость о крушении вертолета Ми-8, принадлежащего компании Феликса. Имелись жертвы. «Предполагаем жить...» Читатель не узнает, погибли или нет летевшие в вертолете Феликс и Тимофей, но оттого еще сильнее и глубже задумывается над лично не решенным вопросом о смысле жизни. Задумывается, пока не поздно.

Необходимо отметить, что герои повести Бориса Екимова в речи часто обращаются к Богу. Пожилой сосед в больнице, Марья Хабарова, Ангелина, Тимофей, баба Настя в повседневной речи используют слова: «слава Богу», «с Богом», «Господи помилуй», «спаси и сохрани». Даже молодые герои, Алексей и Илья, не раз упоминают Господа, прося о

помощи и защите. Не секрет, что в тяжелых жизненных ситуациях люди чаще задумаются о существовании высшей силы. Именно поэтому автор ставит на пути героев труднопреодолимые препятствия. Так Борис Петрович выражает свое христианское мировоззрение.

Герои Екимова не похожи друг на друга. У каждого из них есть своя позиция, с которой автор не всегда согласен. Словами Ильи Хабарова писатель высказывает свою точку зрения, предупреждает людей о необратимости времени и ценности жизни. А тому, кто не хочет слышать эти слова, автор готовит трагические обстоятельства. Когда в душе человека нет веры, он строит свое богатство здесь, на земле, но человек смертен, и тогда нажитое нельзя забрать с собой. Именно поэтому Екимов выделяет в своих героях такие важные качества, как любовь к ближнему, сострадание, душевное тепло, ведь это то богатство, которое остается в памяти людской. Название повести напоминает о непредсказуемости судьбы: «Предполагаем жить, и глядь – как раз умрем». Б. Екимов не выносит окончательного суда над героями, помня, что окончателен суд Божий над человеком. Любя, сочувствуя, жалея, писатель ждет христианского ответа от своего читателя.

Литература

Екимов Б.П. Предполагаем жить // Новый мир. 2008. № 5.

М.В. Симбирев (*Саратов*)

Медиастратегии в романе В. Пелевина «S.N.U.F.F.»:

постановка темы

Научный руководитель – доцент Г.М. Алтынбаева

Удивительная особенность Виктора Пелевина смотреть в будущее максимально раскрылась в романе-утопии/антиутопии «S.N.U.F.F.» (2011). Писатель создал две реальности: высшую, где описал новый мир, и низшую, которая так похожа на нашу. Как пишет критик Ирина Роднянская, «центральный образ <...> романа: cinews – по-другому "киновости", – из которого произрастает весь монструозный симбиоз верхнего и нижнего враждующих социумов. <...> Пелевин втягивает в себя и пускает в глубокую переработку любой информационный сор. Он, словно его электронная красотка Кая, подключен к актуальному информационному полю, не знающему границ» [Роднянская 2012].

Задача нашего исследования – выделить и проанализировать медиастратегии, которые использует автор для создания снафов в романе. Для решения этой задачи обозначим границы медиаполя в романе.

Жители Бизантиума, или Биг Биза, живут в последнем мировом

офшаре, в постапокалиптическом мире. Это тот же летающий шарообразный остров из Гулливера. У них сложилась либеральная демократура, а государственный язык – церковно-английский. Низший слой населения, которого значительно больше, живет под офшаром в тоталитарном государстве Уркаина. Их герб соединен с крестом и свастикой и называется «спастика».

Если в прошлых книгах Виктор Пелевин шутил над советским мироустройством, то здесь уничтожает демократию Европы. Он показывает слабость меньшинств, в частности феминизма. Возраст согласия в Бизантиуме – 46 лет (у орков значительно меньше). Этого усердно добивалось движение феминисток. В их мире можно заменить почти любую часть тела, поэтому внешняя молодость без труда сохраняется до пятидесяти лет.

В романе Пелевина религиозная суть Маниту воплощается в трех его высших проявлениях – земном образе Великого Духа, деньгах и панели личной информации. Одним из религиозных просветителей-пропагандистов в романе является Бернар-Анри Монтень Монтестье.

Бернар называл себя философом. Он знал больше, чем остальные, и писал просветительские книги. Но грешил тем, что издевался над оркскими девушками, которых забирал себе после снятых новостей. Одна из главных героинь Хлоя чуть не стала его жертвой. Бернар подсознательно представлял себя Гумбертом, а Хлою – Лолитой.

Бернар-Анри перед смертью произносит фразу римского императора Нерона: *«Какой актер умирает»*, заменив актера на философа [Пелевин 2012: 210. Далее цитируется это издание, страницы указываются в скобках].

Бернар-Анри рассказал перед своей смертью об устройстве прошлого. Прежний мир распался из-за того, что люди снимали слишком разные новости. Многополярность привела к ожесточенной войне, которая разрушила Халифат, Еврайх, Сибирь и другие кланы.

«Люди решили создать "киноновости" – универсальную действительность, которая единой жилой пройдет сквозь реальность и фантазию, искусство и информацию. Эта новая действительность должна была стать прочной и постоянной. Настоящей, как жизнь, и настолько однозначной, чтобы никто не смог перевернуть ее с ног на голову. В ней должны были слиться две главные энергии человеческого бытия – любовь и смерть, представленные как они есть на самом деле. Так появились снафы – и началась постинформационная эра, в которой мы живем» [181].

В романе Пелевина под снафом подразумевается пропагандистский фильм.

Человечеству нужен был постоянный слабый враг, поэтому

придумали орков, чтобы имитировать войну и создавать снафы. Бизантийцы не считали их за людей, даже не воспринимали как нацию. Оркам ставили номер на правую руку, который заменял имя и фамилию. Сами орки давали друг другу имена – Грым, Жлыг, Жран, Хмыр. Так фонетическим приемом автор намеренно отталкивает читателя от орков.

Также он неоднократно использует еще один стилистический прием – каламбур: офшор – офшар, урки – орки, дискурсмонгер – от английского слова *fishmonger*, сплетник.

Сама война орков и византийцев – лишь имитация на открытом поле, огражденном стенами. Об этом знали только люди и продвинутые орки. Люди бросали в бой самую разную технику – эльфов, гномов, рыцарей, боевого Бэтмана, черепашек ниндзя, мамонтов и ящеров. Сами же снимали все с летающих камер, чтобы потом создать снаф. Орки же долго готовились к войне, они называли ее священной и искренне верили в нее. Шли против роботов с вилами, копьями, саблями и прочим малоэффективным оружием. Во главе стоял Каган Рван Дюрекс. После смерти он сменился на Рвана Контекса. Эти антропонимы образованы от русского слова «рваный» и зарубежных слов *Durex*, *Contex* – это зарубежные торговые марки контрацептивов. Включение в текст данных марок отсылает нас к Западу. С помощью такой комбинации автор создает говорящие фамилии, означающие всю несостоятельность власти, ее зависимость от Запада.

На одну из таких войн попал главный герой – орк Грым. Этот образ отсылает читателя к Дикарю из романа О. Хаксли «О дивный новый мир», который тоже тянулся к высшему свету, но вскоре отверг его. Здесь же можно разглядеть чрезмерный патриотизм орков, как в романе Д. Оруэлла «1984».

Начало войны напоминает церемонию открытия Олимпийских игр. Во время народных гуляний на оркской площади красовались портреты Сталина, Чингисхана и других кровавых вождей. Орки Дрын Бамболео и Дрюк Алехандро устроили гладиаторские бои с деревянными врагами под крик толпы. «*Как батя завещал*» [115], – сказал пожилой орк. И он прав, так завещал не только его отец, но еще в Древнем Риме и всю дальнейшую историю человечества.

Люди жестоко расстреливали орков. В одной из прошлых войн они уничтожили миллион только ради того, чтобы снять пропагандистский фильм.

Техника византийцев в войне и в обыденной жизни на сотни лет опережает разум и восприятие орков. К примеру, главные герои Грым и Хлоя мечтали побывать в Лондоне, потому что там жили все успешные соотечественники, которые выбрались в офшар. Но они не знали, что города давно нет, Биг-Бен в новом мире – лишь симуляция за окном.

Чтобы попасть куда-либо, не нужно усилий, достаточно довериться технологичной трубе, которая сама доставит из дома в любую точку.

Важное место в романе занимает любовь человека и робота. Сексуальная ориентация главного героя Дамилолы Карпова в романе называется «пупараст». Он живет с женщиной-роботом по имени Кая. Сам Дамилола, образно говоря, превратился в робота. Вся его жизнь завязана на технике. Он позволил искусственному разуму победить себя, забыв о человеческом тепле. Привязавшись к роботу сура, Карпов дал ей волю поработить свой разум и свое сердце. Параметры, которыми регулируется сура: «духоновость», «соблзан» и «существо» (женская непредсказуемость) – Карпов выставил на максимум, тем самым сделал ее реальной.

Кая – его вторая религия, священная богиня Иштар из предыдущих книг Пелевина. В этом романе автор отдал философскую роль девушке-роботу и взял в нее носителя тяжеловесных фраз и одновременно полное физическое наслаждение. Суролог (один из производителей роботов) сравнивает куклу с экспериментом китайской комнаты, называя суру симуляцией. То же самое он говорит и про человека. Из этого получается закономерный вывод, что житель Бизантиума, человек новой реальности, ничем не отличается от робота.

В конце концов сура, выбрав подходящий момент, украла пароли от пульта управления, тем самым она стала бесконтрольной и оставила Дамилолу в одиночестве с невыплаченным за нее кредитом. Кая спустилась в Уркаину к орку Грыму, сопернику Дамилолы. Можно предположить, что именно им будет суждено изменить мир Уркаины после падения Бизантиума. И парадоксально для Пелевина то, что при этом раскладе править, очевидно, суждено не мужчине. Кая – это не просто робот-сура, это эволюция женского образа русской литературы, который в итоге обретает самостоятельность, вырвавшись на свободу.

Отметим, что обе сюжетные линии романа, которые Дамилола рассказывал по-разному, в конце сплетаются в одну. История с Каей повествуется от первого лица, а все, что связано с Грымом и Хлоей, – от третьего, как форма игры во всеведущего повествователя.

В Биг Бизе, как и в Оркланде, свои плюсы и минусы. Минусов в обоих случаях больше. В нашем мире кому-то нравится реальность, а кто-то пристрастен к технологиям. Единственное, чего точно не избежать, так это перемен, о которых точно, иронизируя в своей утопии-антиутопии, рассказал автор.

В целом к образу медиапространства «S.N.U.F.F.», как художественного воплощения современного мира, в романе применимы такие медиастратегии, как «оставаться в кадре», «прямой эфир», *cinews* («киновести»), дискурсмонгеры и орки в информационном поле,

информационная виртуальная реальность и др. Данные медиастратегии собираются в тексте в единую медиаметафору, которая отражает кризисные явления постиндустриальной эпохи, отражает современный медиадискурс последних лет, демонстрирует мощь пропаганды, показывает разницу между ценностями византийцев и орков.

Литература

Пелевин В. S.N.U.F.F. М., 2012.

Роднянская И. Сомелье Пелевин. И соглядатаи // Новый мир. 2012. № 10. URL: https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2012/10/somele-pelevin-i-soglyadatai.html. Дата обращения: 11.04.2023.

А.В. Рысева (*Саратов*)

Смена точек зрения как композиционный прием в создании образа главного героя в романе В. Ставецкого «Жизнь А.Г.»

Научный руководитель – доцент Г.М. Алтынбаева

Борис Успенский в труде «Поэтика композиции» рассматривает систему точек зрения в художественном тексте как одну из особенностей его композиции. Это «один из возможных подходов, <...> связанный с определением точек зрения, с которых ведется повествование в художественном произведении, <...> и исследующий взаимодействие этих точек зрения с различных аспектов» [Успенский 2005: 9].

Роман Вячеслава Ставецкого «Жизнь А.Г.», опубликованный в журнале «Знамя» в 2018 г., – это история об испанском диктаторе Аугусто Гофредо Авельянеда де ла Гардо. Это вымышленный персонаж, который, по словам автора, не имеет исторического прототипа. Роман Ставецкого – «первая в истории книга, в которой диктатор не представлен абсолютным злодеем» [Букридер 2019].

Фабула романа представляет собой историю диктатора: Аугусто Авельянеда, преисполненный возвышенных желаний и стремлений, устанавливает в Испании диктатуру, во время войны за мир терпит поражение, во время войны за страну проигрывает республиканцам; лучшим наказанием для диктатора становится не его убийство, а исполнение его главного страха – заключение в клетку и гастролирование по всей стране, некогда принадлежавшей ему.

Именно в процессе этого путешествия по Испании Авельянеда много размышляет о своей жизни и переживает ряд личностных изменений: маска «диктатора» заменяется маской «шута», но это не приносит того результата, которого добивался главный герой, да и уже поздно – испанцы перестали видеть в нем того самого каудильо. Он пытается вернуть себе

былые заслуги, но тщетно. Когда он пребывает в отчаянии, судьба благоволит ему: республиканцы побеждены коммунистами, а коммунисты быстро принимают решение. Аугусто Авельянеду ждет публичная казнь. Наконец-то его народ доведет это дело до конца.

На наш взгляд, важной особенностью композиции романа Ставецкого является смена точек зрения. Цель данной работы – представить анализ одной композиционной линии «Жизни А.Г.», включающей смену точек зрения, через которые мы видим главного героя Аугусто Гофредо Авельянеду де ла Гардо.

Основной точкой зрения, с помощью которой можно определить композицию произведения, считаем точку зрения испанского народа, представленную в оценочно-идеологическом плане.

В первой из трех частей романа мы видим резко сменяющееся мнение на главного героя. В самом начале его «диктатуры» народ преисполнен тех же возвышенных мечт, что и Авельянеда, он верит в то, что будет возможно создать «сверхлюдей». Испанцы любят и уважают Авельянеду. Об этом хорошо показывается в реакции на его появление: *«Изголодавшийся по величию, одуревший за годы республиканской смуты от бездействия и нищеты, народ принимал все эти новшества с радостью. Всюду, где появлялся царственный "Палафокс", священная тыква, несущая в своей утробе маленького человека в горчично-сером мундире, его встречали взрывы народной любви, бури патриотического восторга, экстазы обожания. <...> В ответ из бомболюка летели подарки <...> свидетельства того, что любовь взаимна, а щедрость Добрейшего из людей не знает границ»* [Ставецкий 2019: 26. Далее цитируется это издание, страницы указываются в скобках].

Здесь ярко показывается отношение народа к диктатору – восхищение, вера в него, всеобщая любовь вне зависимости от пола и класса. С мнением народа контрастирует мнение политической оппозиции, легиона: *«Но были и другие – те, кто встречал цеппелин с проклятиями на устах и показывал ему непристойные жесты... <...> Это были неправильные испанцы, ничтожества и бунтовщики, никак не желавшие осверхчеловечиваться и шагать в ногу с остальным народом»* [26-27].

На протяжении первой половины первой части невольно придерживаешься позиции народа Испании: мечты создать «сверхчеловека», желание полететь в космос, восхищенное искреннее отношение к стране и его народу – все это создает идеальный и романтизированный образ хорошего правителя, который старается во благо своего народа, совершенно не обыденный образ диктатора.

Перелом случается после нескольких поражений в войне. Авельянеда, так веривший в свои идеалы и в то, что их страна готова завоевать и вернуть былые испанские земли, столкнулся с правдой: его

«идеальная» армия, все испанские технические возможности, союзники в виде Италии и Германии ничего не стоили по сравнению с противниками, а внезапные восстания в местах, где держали политических оппонентов, сильнее истощили его армию.

«Испания от него отвернулась», – утверждаете после того, как диктатор перестал верить, отчаялся, пребывал *«в глубокой прострации»* [86, 84]. Народ разочаровался в диктаторе, которого возводил до Бога: *«Рукоплескавшие вождю в дни первых побед, ныне, в час поражений, они бежали от него, как от чумного. Каудильо-неудачник был им не нужен»* [86].

Некогда активный и живой диктатор стал молчаливым, до сих пор не принимающим того, что случилось. *«Солдаты устали, мой генерал»* [95], – говорит старый друг Авельянеды, Эмилио Пенья. Авельянеда понимает приближение конца, но встречает его с гордостью: приказывает идти, зная, что это конец. Так и случается. Война будет проиграна, а народ отречется от диктатора и примкнет к республиканцам.

Во второй части романа смена точек зрения происходит без резких переходов, но еще более неожиданно. Итак, Авельянеда гастролирует по Испании, как «живой музей». Отовсюду слышатся в его сторону различные прозвища: то его называют «убийцей», «дьяволом», то опускаются до более неприличных званий. *«Вся страна спешила предъявить диктатору счет»* [101], высказывая всю свою ненависть, негодование и недовольство. Пока Авельянеда *«мучился от любви к этой стране»*, у народа *«ненависть перерастала в глумление»* [99, 102]: главным желанием стала не месть за пролитую кровь, а насмешка над несчастным. В глазах народа диктатор в клетке кажется маленьким и уязвимым.

В первой части виденье Авельянеды жителями резко меняется из-за внешних для Испании событий: война показывает слабость каудильо через страдания страны, эта точка зрения приходит к ним естественно, но во второй части точка зрения народа спонсируется республиканским правлением: *«В действительности же, как открыто говорили почти все вокруг, это было плодом извращенной изобретательности Паскуаля, который из кожи вон лез, стараясь угодить капризной, стремительно охлаждающей к нему толпе»* [110]. Республиканцы жестоки и безжалостны – они продлевали это «представление» всеми способами, стремились к уничтожению личности диктатора: *«Они только того и ждут, что он покончит с собой, не выдержит травли и малодушно улизнет сквозь тесную пеньковую лазейку <...> Это так по-республикански: из лицемерной гуманности сохранить диктатору жизнь – лишь затем, чтобы довести его до позорного самоубийства и отомстить ему дважды, сначала – своим милосердием, потом – минутой ханжеского молчания над его холодеющим трупом»* [142].

Республика использует людей ради своей личной выгоды и регулирует их точку зрения, но никто из народа и не против – они с удовольствием выливают на него весь свой гнев, показывают свои усмешки так, чтобы их точно заметил каудильо. Осознав это, Авельянеда ловко перехватывает эти «поводья» – он начинает свое собственное представление, раскрываясь в своем лицемерии.

Сначала примеряя доведенное до высшей степени иронии театрализованное амплуа диктатора, а следом в неожиданном амплуа шута диктатор высказывает свое недовольство, бросает вызов народу, который тот понимает, но в попытках *«снова раздавить его, унижить, показать ему свою власть»* [153] терпит поражение, сопротивляется, даже пытается образумить его, вернуть к исполнению «негласного договора», но все это было тщетно. Народ будто бы испугался, а Авельянеда мог похвастать своим триумфом над ним.

Однако этот триумф заставляет сознание диктатора затуманиться, перестать понимать свой же народ. Стараясь перейти из амплуа диктатора в шута, чтобы вызвать большее возмущение, он *«не замечал <...> восхищения <...> Раз и навсегда убедив себя в том, что окружен полчищем недругов, он уже не мог сойти с этой точки»* [172]. Авельянеда старался «не видеть, не замечать» того, что его уже не ненавидят, а восхищаются им, его мастерством шута, в котором он преуспел больше, чем в мастерстве диктатора.

Первый надлом его самоуверенности вызвала встреча с женщиной, которую он действительно любил, он *«предпочел бы умысел и злую торжествующую усмешку тому состраданию, которое застыло в ее глазах»* [185], именно тогда Аугусто заметил, что в толпе исчезает ненависть. *«Вот теперь он зашел действительно слишком далеко»* [186], – понимает Авельянеда, и это становится началом его сомнений. Он успешно игнорирует это осознание какое-то время.

Народ уходит на второй план – Авельянеда начинает игнорировать и его, убеждая себя, что он точно его ненавидит. Однако точка зрения народа все сильнее склоняется к тому, что Авельянеда – не больше, чем шут.

Третья часть начинается с того, что республика начинает разрушаться, то есть республиканцы не могут больше поддерживать народ в его желании насмеяться над диктатором. Авельянеду это не беспокоило, он жил в своем собственном мире. Он настолько привык к своей роли, что это стало доставлять ему удовольствие: он узнал о своем праве читать книги, подружился с кошкой Альбой в Памплоне и горько переживал утрату друга, узнал о первом полете в космос и был рад этому.

Второй надлом произошел после того, как у него взял автограф американский клоун. Именно тогда он вспомнил, что уже давал автографы. Наконец пришло осознание: *«Толпы насмешиков рассеялись»*.

Он пробудился от спячки в совершенно незнакомой стране, где больше никто не приходил его проклинать, где не было свиста и оскорблений. <...> Теперь <...> никакой ненависти к нему не осталось. <...> Они забыли, кто он такой. <...> это была настоящая народная любовь – та самая, которой он когда-то тщетно пытался добиться парадными и муштрой» [203–204, 210].

Наконец Авельянеда осознал, что его идеальный план мести провалился. Истеричные попытки вернуть все на место кончились провалом. Амплуа шута было настолько естественным, что никто и не считал его кем-то другим.

Он перестал игнорировать мнение народа и узнал страшную правду: теперь испанцы окончательно решили, что он шут и самозванец. Мнение о нем, как о диктаторе, умерло, а вместе с тем умирает и сам Аугусто Авельянеда.

Но все кончается хорошо для Авельянеды: республиканская власть сменяется коммунистической. Коммунисты возвращают диктатору его славу: он не проиграл. Новая власть идет навстречу к нему: *«Ненависть к нему, которая угасала годами, всего за несколько дней, стараниями фалангистов, вспыхнула с новой силой»* [278], они привезли его мундир (и Авельянеда признался, что *«достоин этого фарса»*), устроили ему казнь в его стиле. Наконец, народ снова поверил в него, как диктатора.

Однако теперь народ не пытался излить свою ненависть на него. На эшафоте Авельянеда почувствовал, как *«тишина только уплотнилась»* [311]. *«Никакого народного аутодафе с коллективным освистыванием тирана не получилось»* [312], народ стал грубее и тверже. Наконец, в них *«не было ни глумления, ни ненависти, ни преступного снисхождения, которое превышает всякого суда. Как и сам он когда-то на своих собственных врагов, они смотрели на него без торжества, они даже сострадали ему, скупым, сдержанным состраданием»* [317]. Авельянеда примирился со своим народом, и они поняли друг друга.

Точка зрения испанского народа на Аугусто – самая изменчивая и подвижная в романе: восхищение перешло в ненависть, ненависть – в глумление, глумление одним шагом преодолело путь до восхищения, следом остыло и стало состраданием. Мы видим Авельянеду по-разному в свете этих точек зрения, его собственное мнение, идущее рука об руку с мнением народа, тоже изменяется. Статичными остаются только точки зрения республиканцев и коммунистов, они стабильно ненавидят главного героя. Однако если первые пытаются уничтожить его со всей своей жестокостью, вторые в некотором роде сочувствуют испытанным страданиям и позволяют все закончить быстро.

Таким образом, складывая композицию из сменяющейся точки зрения испанского народа, можно сказать, что это был нелегкий путь от ненависти к состраданию.

Литература

Букридер К. Интервью с Вячеславом Ставецким: «Если у писателя под мышкой уникальная рукопись, ее не упустят, можете не сомневаться» (31.10.2019). URL: <http://literatura.today/interview/intervyu-s-vyacheslavom-stavecckim/>. Дата обращения: 11.04.2023.

Ставецкий В.В. Жизнь А.Г.: роман. М., 2019.

Успенский Б.А. Семиотика искусства: поэтика композиции. Семиотика иконы. Статьи об искусстве. М., 2005.

Д.В. Узлова (Самара)

Проблемы концептуализации «темных» текстов

Научный руководитель – доцент Е.А. Нечаева

Научная проблема заключается в том, что литературоведение в настоящее время пытается обнаружить новую оптику и новые типы концептуализации текстов, которые будут учитывать достижения современной науки. Массив литературных текстов может подвергаться типологии на совершенно разных основаниях – по времени написания, по тематике, по жанровым характеристикам, по коммуникативным функциям и т.д. Каждый категориально-терминологический аппарат был призван выявить особенности структуры, содержания и языковой формы текстов. Существуют подходы, с помощью которых можно классифицировать тексты, установив связь между сознанием субъекта и созданным текстом, но такие подходы, так же, как и фрейдизм и даже неопрейдизм, давали результаты малоубедительные и не получали особого распространения. В.П. Белянин создает новую концепцию и вытекающую из нее новую классификацию текстов, основанную на разделении текстов на несколько категорий: светлые, активные, темные, веселые, печальные, красивые [Белянин 1996: 254]. Деление происходит с помощью выявления определенной эмоционально-психологической доминанты, отражающейся в персонажах, художественном пространстве, на лингвистическом уровне и т.д.

Рассмотрим самый распространенный тип текстов, выделяемых Беляниным, – «темные» тексты. Эмоционально-смысловая доминанта «темных» текстов базируется на психических состояниях, схожих с теми, которые возникают при эпилепсии. Поэтому в качестве акцентуации Белянин выделяет эпилептоидность.

Попробуем, используя подход Белянина, интерпретировать рассказ Д.Л. Быкова «Сон о Гоморре» [Быков 2014. Далее цитируется это издание,

страницы указываются в скобках] и установить характер и тип текста. Рассмотрим вторичные семантические компоненты.

Достаточно часто в темном тексте можно увидеть описание «дна общества» – это могут быть *«трущобы, пивнушки, проститутки, бандиты и пр.»* [Белянин 1996: 142]. В тексте Быкова показано немало таких элементов: главный герой в попытке согрешить отправляется в бордель (*и праведник-самоубийца идет, естественно, в бордель* [246]), встречает пьяниц и убийц; показаны грязные улицы и дома (*Она плелась по грязи улиц к его убогому жилью* [250]). В.П. Белянин отмечает, что в «темных» текстах уделяется особое внимание сексуальной жизни человека [Белянин 1996: 144] и приводит в качестве примера посещение публичного дома Дорианом Греем, что перекликается с безуспешным посещением борделя главным героем текста Быкова.

Интерес к изображению физиологии человека – еще одна черта, характерная для «темного» текста. Так, в тексте Быкова для описания упадка Гоморры, автор выводит действие на физиологический уровень: *Он пил, в стремлении упорном познать злонравия плоды, – все тут же выходило горлом: желудок требовал воды* [251].

Большую роль в «темном» тексте может играть семантический компонент «смерть», который иногда заменяется сном как временной смертью. Данный компонент проявляется в заголовке рассказа «Сон о Гоморре», а также в различных эпизодах: *Спят, как дети!* [250]; *Как славно голубели горы, как млели сонные цветы...* [256]. Эквивалентом смерти может выступать компонент «труп», коррелирующий с описаниями физиологического уровня: *Его непогребенный труп* [247]; *Он указал на свежий труп* [253]; *а праведник сидел у трупа, и рядом с ним сидел дебил* [254]; *Он таял в этом счастье глупом, а мимо тек гоморрский люд, пиная труп (поскольку трупам давно не удивлялись тут)* [256].

Нередко в «темных» текстах присутствуют противные для человека существа, такие как пауки, муравьи и крысы – их выделяет Белянин. В качестве эквивалента этим существам мы выделяем червяков и тараканов: *Любой распутнице и стерве дают пятьсот очков вперед в ней расплодившиеся черви, что станут править в свой черед. Сползут румяна, позолота – и воцарится естество: тиран еще щадит кого-то, а черви вовсе никого* [247]; *и станет с пылом тараканьим искать следы былых утрат, и будет маяться сознанием, что все в упадке, даже ад* [247].

Относительно лексических особенностей В.П. Белянин сообщает, что нередко «темные» тексты написаны с использованием сниженной или даже нецензурной лексики [Белянин 1996: 143]. Характерное для Быкова использование сниженной лексики также проявляется в рассказе «Сон о Гоморре»: *Дебил был вечное дитя* [248]; *Угрюмый местный идиот* [248]; *еще ржавели по углам не то орудия убийства, не то декоративный хлам*

[248]; *Возьми меня! Подохну я!* [250]; *Руины, гной, помои, бляди, ворье, жулье, гнилье, зверье...* [253].

Совокупность всех семантических компонентов позволяет отнести текст Д.Л. Быкова к темным текстам по классификации В.П. Белянина.

Такая классификация текстов может помочь литературоведу, занимающемуся рецептивной эстетикой. Помимо этого, этот подход может быть неким руководством для «массового» писателя/сценариста. Он сможет, установив соответствие между типом текста и типом читателя, выявить, какие целевые аудитории будут потребителями «темных», «светлых», «печальных» и других текстов.

Литература

Белянин В.П. Введение в психиатрическое литературоведение. Мюнхен, 1996.

Быков Д.Л. Блаженство. М., 2014.

Раздел 2

Проблемы литературного диалога

И.М. Перепелкин (Самара)

«Многим я в жизни молился богам»: античность Бориса Бера

Научный руководитель – профессор М.А. Перепелкин

Имя Бориса Бера (1871–1921) принадлежит к числу оставшихся в тени более известных современников. Ученик и приятель А.К. Шеллер-Михайлова, А.А. Кондратьева, М. Горького и других, в свое время он достаточно часто выступал в печати с собственными поэтическими произведениями, переводами, в разное время опубликовал три книги стихов, но и по сей день исследователи в лучшем случае обращаются к его творчеству для иллюстрации того фона, без которого трудно себе представить классиков Серебряного века. Между тем это не совсем справедливо, что можно заметить из письма А.А. Кондратьева В.Я. Брюсову, в котором автор письма говорит о многоликости и оригинальности творчества Б. Бера: «...переменил на своем веку много художественных личин, часть которых (ранняя) была заимствована у Гюисманса и Уайльда, но последняя – была более редкой <...> – Абу-Новаса, персидского поэта времен Гарун-аль-Рашида» [Богомолов, Соболев 2019: 210]. Вне всякого сомнения, А.А. Кондратьев говорит об интенсивном художественном развитии Б. Бера.

В настоящей работе предпринята попытка объяснить одну из этих «художественных личин» Б. Бера, а именно особый античный миф, творимый поэтом на протяжении всей первой книги стихов «Стихотворения» (1897). В этой связи целесообразно обратиться к работам исследователей, изучавших место античных сюжетов и мотивов в русской поэзии рубежа XIX–XX вв. Далее проанализируем текст «В Беотии» из книги «Стихотворения», что позволит выяснить специфику античных тем в поэзии Б. Бера.

Т.А. Бакуменко в статье «Античность как универсальное начало в культуре серебряного века» выделяет две причины обращения русского Серебряного века к античности: во-первых, оно связано с интересом к идее классической культуры

и пониманием античности как базиса мировой культуры, а также с осмыслением культуры вообще как «пайдеи», то есть пониманием роли культуры как синтеза образования и воспитания личности. Исследователь выдвигает гипотезу о том, что интерес к античности связан с обращением поэтов Серебряного века к теме искусства с точки зрения ее оппозиции по отношению к варварству. Так, по ее замечанию, Вяч. Иванов понимал варварство как иррациональное начало, а эллинизм (иначе – культуру) – как утонченный, хороший вкус. Отметим также, что Бакуменко понимает причину обращения Серебряного века к античности как приобщение к некой культурной универсалии, которое стоит рассматривать как новое приобщение европейской культуры к античным идеалам. Анализируя способы воплощения античности в Серебряном веке, исследователь приводит попытки обращения поэтов к прошлому и переосмысления его с позиции настоящего, а также переживания настоящего с позиции уже случившегося [См.: Бакуменко 2006].

Автор монографии «Русский серебряный век: запоздавший ренессанс» В.П. Шестаков также выделяет две причины особого интереса Серебряного века к античности: выход труда Фридриха Ницше «Рождение трагедии из духа музыки» в 1872 г., заставивший Европу пережить ренессанс и заимствовать образы и темы из античного культурного опыта, а также особый культурный базис русского Серебряного века, соединивший в себе как античное, так и христианское мировоззрения. В подтверждение этого тезиса Шестаков приводит анализ поэтики С. Соловьева и А. Белого, выделяя в их творчестве обращение к античной философии. Исследуя поэтику Соловьева, Шестаков делает акцент на унаследованной поэтом «платоновской философии любви», заключающейся в представлении человеческой природы андрогинной, что означает представление человеческого идеала посредством синтеза мужского и женского начал, а также в представлении любви в качестве того, что помогает прикоснуться к вечности и победить время. Исследуя поэтику А. Белого, Шестаков делает акцент на представлении поэтом мира как совокупности статического и динамического начал, где динамика порождает образ вслед за ритмом [См.: Шестаков 2017].

Автор сравнительно недавней работы на эту тему В.В. Зельченко развивает идею М.Л. Гаспарова о том, что русский Серебряный век, обращаясь к античным мотивам и образам, использует их не для создания точных образов и аллюзий, а в качестве метасюжета, не требующего от читателя глубокого знания античности и отсылающего его к античной мифологии и истории вообще [См.: Зельченко 2020]. В качестве подтверждения этого тезиса исследователь приводит вывод М.Л. Гаспарова из монографии «Античность в русской поэзии начала XX века»: античные лексемы «не притязают на точное понимание, а лишь призваны создавать эмоционально-эстетическую атмосферу» [Гаспаров 1995: 11].

Уже упомянув о труде М.Л. Гаспарова, мы акцентируем внимание на вышеназванной монографии чуть глубже. Так, в начале работы Гаспаров ставит

перед собой задачу проследить развертывание и украшение античной темы в русской поэзии начала XX в. Темой работы исследователя становится выявление роли античных образов и мотивов, а также понимание того, на каком уровне подготовки читателю становятся понятны аллюзии и намеки на античный контекст. Опираясь на выводы, сделанные М.Л. Гаспаровым в его монографии о том, что уровень образования рубежа XIX–XX вв. позволял читателю лишь угадывать «нечто античное» в стихотворениях символистов, предположим, что каждое новое обращение к античным образам и мотивам служило механизмом создания загадочности и иллюзии необходимости «такого слова». В связи с этим многие античные мотивы и образы символистов не притязают на точное понимание, а лишь призваны создавать эмоционально-эстетическую атмосферу. Так, при работе с античной культурой, по замечанию исследователя, поэты подвергают мифы и легенды трем уровням литературной обработки – замещению, при котором частично меняются мотивы или герои того или иного античного сюжета, усилению, при котором гиперболизируется общий пафос античного сюжета, отдельные черты или детали героя, а также театрализации, при которой отдельные сюжеты изымаются из общего античного контекста и представляются в идейно-законченном, совершенном виде [См.: Гаспаров 1995].

С учетом предпринятых исследований вопроса о роли античности в поэзии представителей серебряного века обратимся к анализу стихотворения Б. Бера «В Беотии». В ходе анализа мы постараемся проследить, какой античный сюжет или мотив (миф) угадывается в тексте, затем постараемся его сегментировать и проследить способы и принципы взаимодействия частей текста друг с другом, чтобы в итоге понять, зачем Б. Бер обращается к античности.

Стихотворение «В Беотии» [См.: Бер 1897: 208–213] Б. Бер делит на четыре части и открывает стихом «*Увенчанный плющем, с кистями винограда...*», в котором угадывается изображение тирса (жезла), являющегося атрибутом Диониса. Отметим, что, наследуя опыт античности и, как следствие, функционал античного сознания и мысли, Б. Бер уже в начале стихотворения смешивает атрибут и субъект, делая субъектом действия тирс, семантически сращиваемый и уподобляемый лирическому герою: «*Увенчанный плющем, с кистями винограда – я помню, некогда в Беотии бродил...*» Конец первой строфы завершается словами: «*И песней звучною окрестности будил*», – что создает аллюзию на праздник великих дионисий (и, возможно, на трагедию Еврипида «Вакханки», темой которой является дионисийство. Эта тема получит особое развитие в четвертой части стихотворения). В середине уже третьего tercета Б. Бер приводит аллюзию на эпизод из античного романа Лонга «Дафнис и Хлоя» [См.: Лонг 1992], а именно на состязание Дафниса и Меналка, итогом которого становится победа Дафниса и получение свирели в качестве дара: «*И звонкая свирель лила в тиши ночной недремлющую трель*». Четвертая строфа также становится намеком на «рай» Еврипида: густые ветви и пернатые

певцы становятся тем миром, который воссоздает и в который старается погрузиться Б. Бер. Пятая, шестая и седьмая строфы становятся подтверждением нашего тезиса о потерянном сицилийском рае («в этих стихах Сицилия оказывалась сказочным краем вечного золотого покоя, где живут кроткие пастухи <...> – и состязаются в игре на свирели и в простодушных песнях о своей жизни и своей любви» [Гаспаров 2000: 140]).

Главной мыслью этих строф является потеря природного происхождения человека, где тот, античный мир воспринимается как настоящий и обжитый, а этот, современный мир – поэтом непринятый. Вторая часть стихотворения открывается восклицанием «*Светлее и светлей!*», представляющим собой связку наречия и глагола, то есть семантический переход от признака к действию. Это подтверждают следующие сразу после восклицания слова «*Из сумрака незнанья картины выплыли и живы, и ясны...*», что, по нашему мнению, означает: они выплыли «из другого мышления», из того, что живет в мире образов, а не слова. Сравнительный анализ временных форм глаголов из первой и второй части стихотворения показал, что первая часть, в который мы насчитали десять глаголов прошедшего времени, семантически направлена на описание того, как было, то есть является выплывшими «из сумрака незнанья картинами», а вторая часть, в которой присутствует одиннадцать глаголов и причастий настоящего времени, представляет собой погружение в «тот», античный мир и особое его оживление при помощи слова. Во второй строфе второй части поэт обращается и к гомеровскому списку кораблей: «*А там в немой дали, в сияющем просторе как чайки паруса слетелися на море*». В третьей строфе завуалирована переработка греческого мифа о Мирсине (зависть Минервы по отношению к Мирсине и убийство последней, запечатленное в виде миртового дерева), которая в сочетании с «морем» из четвертой строфы образует символическое изображение смерти, дополняющееся метафорическим образом «*трепетной тени*», отсылающим к нисхождению Одиссея в Аид и его разговору с матерью и погибшими друзьями. В «*сладостной лени*» угадывается картина пребывания Одиссея у Цирцеи, описанная Гомером.

Третья часть стихотворения является обыгрыванием «Вакханок» Еврипида, подтверждением чего служит, во-первых, топоним – «*В горах Киферона*», во-вторых, такое же название Диониса, как и у Еврипида, – Бромий, в-третьих – угадывающийся сюжет «Вакханок», работая с которым, Б. Бер, по замечанию М.Л. Гаспарова, заменяет часть структурных элементов на необходимые ему, а также переносит идейный центр трагедии с отцеубийства (в случае «Вакханок» поход сына вопреки природе – против матери и убийство сына опьяненной матерью) на изображение конца эпохи античной, приношение жертвы и отправление на поиски новой веры.

Четвертая часть стихотворения открывается аллегорической картиной гибели античности и пробуждения христианства: лирический герой засыпает, гаснет Феб-Апполон, при этом явна аллюзия на иудейскую тему – исход евреев

вслед за Моисеем. Пятая строфа начинается следующим образом: *«На встречу каменной громадой поднимался какой-то чуждый город»*. Образ какого-то чуждого города направлением – «на встречу», то есть впереди по отношению к герою. Кажется, это можно трактовать как то, что в завтрашнем дне, в эпохе христианства, сформируется «каменная громада» единой веры, центром которой станет «чуждый город» для античной культуры – Иерусалим. В следующем стихе отметим противопоставление «мрак – свет», где мрак, кажется, символизирует веру античную, а белый свет – праведную, христианскую. Тем не менее в связи с такой трактовкой данного стиха остается вопрос о семантической несопоставимости белого, чистого христианства с характеризующим его прилагательным «бездушный», а также появляющимся образом цепей. Кажется, «бездушным» у Б. Бера христианство становится потому, что несет в себе закон, слово, а не то самое «дионисийство» античного мира, а образ цепей подчеркивает начало нового дня, где новую веру стоит разносить от одного к другому, от пророка к народу и, наконец, от кольца к кольцу. Следующая строфа начинается словами: *«И вдруг с земли подхвачен силою незримою...»*, Б. Бер напрямую указывает на полет: *«...на крыльях я летел»*. Седьмая строфа четвертой части становится путешествием героя сквозь христианскую эпоху «на встречу», где Б. Бер выводит следующие библейские образы – колесницу, создающую аллюзию на видение пророка Иезикиила (*«мелькали чуждые для ока колесницы»*), факелы, отсылающие к падению Вавилона (*«мелькали факелов недвижныя ряды»*), а также стены, в которых угадывается восстановление Иерусалима. Перенося действие в XVIII в., главный акцент автор ставит на образе могучего коня на скале: *«На площади широкой на каменной скале могучий конь. На нем из меди чудный всадник...»*. Несомненно, этим всадником у Б. Бера становится Петр, оседлавший Троянского коня, тем самым утвердив победу дня нового над днем старым. Интерпретируя девятую строфу, трудно стремиться к однозначности, так как сложно с уверенностью утверждать, что Б. Бер имеет в виду под *«царством Севера»*: Россию, как символ «третьего Рима» и нового Иерусалима, или же Иудею, как центр той веры, что пришла на замену. При этом последняя строфа становится одновременно и концом путешествия, и выбором Б. Бера: герой снова возвращается в «гаснущий день» античности (о чем говорят образы Дианы, богини Ночи и Тартара) и характеризует свое путешествие в новую веру, как ему ниспосланное виденье Тартара.

В качестве вывода отметим, что автор стихотворения является в роли пророка, а в основе текста лежит библейский сюжет, сам лирический герой стихотворения оказывается в пространстве между античностью и христианством, а автор, пребывающий в будущем, боится современного мира и строит мир «другой».

В качестве вывода из проделанного анализа стихотворения «В Беотии» отметим, что Б. Бер обращается к античным мотивам и сюжетам с той целью, чтобы заместить «миром теней» реальность историческую. Функционал же

такого замещения состоит в постепенном переходе от внешнего к внутреннему. Так, если в мире настоящем, внешнем все оказывается фальшивым и безжизненным, то, погружаясь в атмосферу первоначал, Б. Бер провозглашает античность настоящей и гармоничной универсалией. Также обращает на себя внимание то, что, как было сказано ранее, являясь «поэтом общего фона», Б. Бер, переживший, по выражению Кондратьева, «множество художественных личин», внес свою лепту в то, что одной из колыбелей русского модернизма стало античное слово, которое переключило интерес художника с мира внешнего на мир внутренний.

Литература

Бер Б.В. Стихотворения. СПб., 1897.

Бакуменко Т.А. Античность как универсальное начало в культуре серебряного века // Вторые Лойфмановские чтения: универсалии культуры: материалы Всерос. науч. конф. (Екатеринбург, 19–20 декабря 2006 г.). Екатеринбург, 2006.

Богомолов Н.А., Соболев А.Л. Письма А.А. Кондратьева к В.Я. Брюсову (окончание) // Литературный факт. 2019. № 1(11).

Гаспаров М.Л. Античность в русской поэзии начала XX века. Genova; Pisa, 1995.

Гаспаров М.Л. Занимательная Греция: рассказы о древнегреческой культуре. М., 2000.

Зельченко В.В. Античность в русской поэзии начала XX века: обзор и критика исследовательских практик // *Philologia Classica* (СПб). 2020. № 15 (2).

Лонг. Дафнис и Хлоя. М., 1992.

Шестаков В.П. Русский серебряный век: запоздавший ренессанс. СПб., 2017.

Д.Е. Смирнова (*Саратов*)

Историческая эпоха через призму интертекстов в романе Гайто Газданова «Вечер у Клэр»

Научный руководитель – доцент Т.И. Дронова

Роман Гайто Газданова «Вечер у Клэр» представляет собой последовательность взаимосвязанных внутренних переживаний, размышлений героя-повествователя, определяющих динамику текста. Несмотря на то, что произведение имеет лирический характер, рефлексия главного героя напрямую связана с окружающим миром, событиями, происходящими в описываемую эпоху. В роман включены интертексты, которые позволяют передать черты конкретного исторического периода, раскрыть тему самоощущения человека в условиях Гражданской войны и одновременно, благодаря системе мотивов, создать «музыкальный» образ времени.

Если источниками интертекстов, спроецированных на персонажей романа, являются литературные и живописные произведения, то эпоху революции и Гражданской войны представляют музыкально-поэтические тексты. Воспоминания героя о послереволюционном периоде вбирают звучащие тексты (частушку, плясовую песню, романс, гимн), представленные,

как правило, цитатами. Через воспоминания героя-повествователя в роман вводятся разнообразные «голоса эпохи», что свидетельствует об особом авторском восприятии истории как звучащего бытия. Сам характер сопряжения «голосов», их жанровая и смысловая разнородность, трагикомическая контрастность позволяют передать многоголосие эпохи.

Подобный выбор интертекстов обусловлен особым музыкальным восприятием мира, которым наделен герой-повествователь. Николай Соседов придает важное значение музыке как явлению, рождающему глубочайшие духовные переживания. Он слышит музыку вокруг себя, называя жизнь «безмолвным концертом», несовершенным и недолговечным.

Послереволюционная эпоха представлена в романе фрагментом песни «Цыпленок жареный» – цитата неатрибутированная, вводится как песенка клоуна, услышанная героем в цирке:

Я не советский,
Я не кадетский,

Ах, я народный комиссар... [Газданов 2014: 67. Далее цитируется это издание, страницы указываются в скобках].

Как утверждает А. Сидоров [См.: Сидоров 2013], созданная в дореволюционной России песня впоследствии начала насыщаться реалиями послереволюционной эпохи: чекистский террор, облавы, обыски и вымогательства. В период Гражданской войны цыпленок символизирует тихого и невинного обывателя. Из-за ложных обвинений героя убивают и готовят для съедения. Песня заканчивается заявлением: «Цыпленки тоже хотят жить!» Таким образом, в газдановский текст имплицитно вводится мотив страдания русского народа во время красного террора, поскольку на сюжетном уровне произведения отсутствуют эпизоды, демонстрирующие репрессивный характер времени. При этом факт исполнения песенки клоуном в цирке способствует рождению трагикомического эффекта.

При введении в текст романа романса «Тишина», который исполняет кадет Володя в гостиной Ворониных, акцент делается на комизме ситуации. Николай вспоминает: «<...> когда кадет Володя <...> доходил до того места, где луна выплывала из-за лип, Белов за его спиной изображал плывущую луну, размахивая руками и отдуваясь, как человек, попавший в воду» [73].

Поэтическая образность романса контрастирует с комической ситуацией, сопровождающей его исполнение. Но это не отменяет значимости мотива тишины, входящего в повествование. Более того, в контексте целого этот мотив наращивает смыслы, будучи спроецирован на историю. В сознании Николая тема тишины связана с катастрофичностью существования: «<...> если где-то далеко внутри меня наступает тишина, заменяющая тот тихий непрерывный шум моей душевной жизни, которого я почти не слышу, но который звучит всегда, а в иные моменты лишь слегка ослабевают, – это значит, что произошла катастрофа» [32]. Раскрывая значимые для героя темы романса, можно сделать вывод о трагической составляющей интертекста:

это предвосхищение катастрофы, с которой России предстоит столкнуться, о чем несколькими абзацами ниже «предупреждает» цитата, передающая шум пожара, проецирующегося на современность:

«<...> когда мои глаза уставали, я закрывал их, <...> и вот из темноты и глубины рождался подземный шум <...>. Я слышал в нем и шорох песка, и гул трясущейся земли, и плачущий, ныряющий звук чьего-то стремительного полета, и мотивы гармоник и шарманки; и, наконец, ясно доходил до меня голос хромого солдата:

Горел-шумел пожар московский...» [76-77].

«Шумел, горел пожар московский...» – первая строка песенной переработки популярного на рубеже XIX–XX вв. стихотворения Н.С. Соколова «Он» (1850) о пожаре в Москве во время нашествия Наполеона. Кроме того, что обращение к этой песне поддерживает тему «невозвращения» на Родину, рефреном проходящую через весь роман, в данном тексте возникает мотив предвосхищения ужасов войны: *«Он видел огненное море / Он видел гибель впереди»* [Песни и романсы русских поэтов 1965: 681-682]. Далее появляется мотив бессмысленности войны: *«Зачем я шел к тебе, Россия <...> Войска все, созванные мною / Погибнут здесь среди снегов. / В полях истлеют наши кости / Без погребенья и гробов»* [Песни и романсы русских поэтов 1965: 682].

Трагический характер эпохи Гражданской войны представлен в воспоминаниях Николая через судьбы героев – участников боевых действий, сошедших с ума, не выдержавших разрушительного характера времени. При этом память героя-повествователя сохраняет звуковой образ, репрезентирующий мотив безумия. В данном случае включение интертекста – неатрибутированного фрагмента казацкой песни «Бежит речка по песку» – предваряется размышлениями о «безумном» характере времени. Николай вспоминает о бронепоездном парикмахере Костюченко, который кричал по ночам, целыми днями точил бритву, сам с собой смеялся. Однажды, брея утром командира бронепоезда, он запел скороговоркой пляшущий мотив солдатской песни:

Ой, ой!
Подхожу я к кабаку,
Лежит баба на боку,
Спит [120].

Мотив сумасшествия соединяется с мелодией плясовой песни, обнажая одну из метафор крайней опасности безумия – *«человека с бритвою в руках»*.

Повествование о Гражданской войне завершается интертекстуальной антитезой – попеременным звучанием то «Похоронного марша», то частушки «Яблочко». Данные интертексты подводят итог произошедшим событиям. Можно предположить, что сослуживцем Соседова был исполнен самый популярный в те годы похоронный марш «Вы жертвою пали в борьбе роковой», в котором звучит мотив прощания с доблестно погибшими воинами. В частушке «Яблочко» история Гражданской войны представлена с точки зрения победителей, прославляющих советскую власть. Таким образом, введение антиномичных

интертекстов (с использованием приема референции) соединяет мотив трагической смерти солдат и ликующего утверждения новой власти.

Дополняет музыкальный ряд и усиливает тему краха Российской империи референция – отсылка к гимну «Боже, царя храни», об исполнении которого речь идет при воспоминании героя о пребывании в Севастополе в предчувствии поражения: «<...> где смуглые армяне с олимпийским спокойствием взирали на пьяные слезы офицеров, поглощавших отчаянные алкогольные смеси и распевавших неверными голосами "Боже, царя храни", которое звучало одновременно неприлично и грустно, давно потеряло свое значение и гложло в восточном подвале, куда из петербургских казарм докатилось музыкальное величие прогоревшей империи <...>» [125].

Особое место в «Вечере у Клэр» занимают, на наш взгляд, аллюзии на творчество А. Блока.

Как и в поэме А. Блока «Двенадцать», в романе обнаруживаются разнообразные музыкально-поэтические тексты: частушка, плясовая песня, марш, романс, гимн. Таким образом в произведении воплощается «музыкальный» подход героя к истории, реализующийся через введение «голосов эпохи». В газдановских интертекстах, как и в поэме А. Блока, неоднократно совмещаются трагическое или печальное и плясовое звучание. Так, несоответствие значения интертекста и ситуации, в которую он введен, наблюдается в тексте романа при включении цитат из песен «Цыпленок жареный», «Бежит речка по песку», при упоминании романса «Тишина». Кроме того, противоположными по звучанию являются частушка «Яблочко» и «Похоронный марш».

Во многих эпизодах романа, в которых снег и зимний ветер становятся непременным элементом текста, придающим особую, драматическую окраску происходящим событиям в жизни Соседова и всей России, также, на наш взгляд, вводятся аллюзии к поэме «Двенадцать».

По мнению А. Якобсона, тема «Двенадцати» – мировой пожар [См.: Якобсон]. Образ «мирового пожара» присутствует и в образной структуре «Вечера у Клэр»: Л.В. Матанцева усматривает в цитате «Шумел, горел пожар московский...» параллель с Апокалипсисом, так как ее предвосхищает схожее сочетание звуков, что и в картине всеобщего крушения мира, возникающей в воображении главного героя [См.: Матанцева 2005: 113].

Не только сама музыка, но и ее отсутствие имеет значение как в поэме «Двенадцать», так и в «Вечере у Клэр». Мы уже выяснили, что для Николая Соседова тишина знаменует наступление катастрофы, бури. У Блока же тишина знаменует окончание крушения старого мира:

Не слышно шуму городского,
Над невской башней тишина,
И больше нет городского –
Гуляй, ребята, без вина! [Блок 1999: 17]

Таким образом, тема революции как у Блока, так и у Газданова

углубляется благодаря введению в произведение неоднородных по настроению и звучанию текстов, что задает одновременно трагический и комический тон повествования, а также рождает многоголосие. Однако если для Газданова революция – катастрофическое событие, сравнимое с Апокалипсисом, то для Блока – необходимая смена «немузыкальной» эпохи «музыкальной»; разрушительной эта стихия выступает только в масштабах человеческого мира.

В результате проведенного исследования нам удалось установить, что конкретно-историческое время в произведении представлено такими формами интертекста, как музыкально-поэтические цитаты и референции, которые обогащают мотивную структуру романа. Благодаря музыкальным фрагментам на уровне подтекста в романное повествование вводятся трагические мотивы репрессивного характера времени, краха монархической власти, бессмысленной смерти множества людей. С помощью интертекстов в произведении передается палитра состояний человека в эпоху гражданской войны, а также раскрывается тема связи современности с историческими событиями прошлого. Благодаря аллюзиям к поэме А. Блока «Двенадцать» воплощается философское восприятие катастрофического состояния мира, а также определяется «музыкальный» подход героя к истории.

Литература

Блок А.А. Полн. собр. соч.: в 20 т. Т. 5. М., 1999.

Газданов Г. Вечер у Клэр // Газданов Г. Малое собр. соч. СПб., 2014.

Матанцева Л.В. Поэтика ранней прозы Г. Газданова: роман «Вечер у Клэр», рассказы 20–30-х годов: дисс. ... канд. филол. наук. Самара, 2005.

Песни и романсы русских поэтов / под ред. Э.В. Померанцевой. М.; Л., 1965.

Сидоров А. Цыпленок жареный. Очерк о песне (2013). URL: <https://stihi.ru/2013/10/08/4578>.
Дата обращения: 11.04.2023.

Якобсон А. Конец трагедии. URL: https://www.antho.net/library/yacobson/texts/end_of_tragedy.
Дата обращения: 11.04.2023.

В.С. Понкротова (*Саратов*)

Масонский пласт в романе Г. Газданова «Пилигримы»

Научный руководитель – доцент Т.И. Дронова

Роман Г. Газданова «Пилигримы», в котором повествуется о жизни французского общества в Париже XX в., был впервые опубликован в «Новом журнале» в 1953–1954 гг. Данный отрезок времени характеризуется исследователями как период активной масонской деятельности автора. В публикациях И.Л. Бабич и Т.Н. Красавченко выявляются формы участия Г. Газданова в работе масонской ложи «Северная звезда» и вектор мировоззренческой эволюции, отразившийся в его творчестве [См.: Бабич 2016]. По мнению Т.Н. Красавченко, в масонский период писатель является носителем утопического мировоззрения, которое реализуется им в сфере

человеческих отношений [См.: Красавченко 2000].

Новый роман «Пилигримы» отличается от произведений Г. Газданова 1930–1940-х гг. как стилистически, так и тематически. Об этом пишет Янь Куань в статье «“Пилигримы”: пути этической утопии и индетерминизма». Теперь «в романе господствовал принцип очевидности и стабильности окружающего мира, отражающий стремления героев к здоровому реализму мировосприятия, в нем сильны типично феноменологическое мироощущение, религиозно-этические интенции повествования и утверждение гуманистического нравственного идеала» [Куань 2019: 542].

Цель данного исследования – выявить, каким образом масонские идеи воплощаются Г. Газдановым в художественной структуре романа «Пилигримы». На наш взгляд, необходимо проанализировать систему персонажей, особенности сюжетного повествования, роль ведущих мотивов.

Как показал анализ, проведенный с опорой на классификацию С.А. Кибальника, предложенную в монографии «Гайто Газданов и экзистенциальная традиция в русской литературе», в «Пилигримах» встречается три типа героев, различающихся с точки зрения их духовного потенциала:

- неспособные к перерождению герои;
- герои, способные к перерождению;
- персонажи, преобразующие других.

Первая группа самая многочисленная, ее составляют почти все второстепенные герои. Представители данного типа персонажей хоть и объединены общей характеристикой – неспособностью к перерождению, но мотивы этой «невозможности» разнятся.

Яркими представителями второй группы являются основные действующие лица, на которых завязан сюжет романа, – это Роберт, Жанина, Фред. Биографии этих героев выстраиваются таким образом, будто написаны по сценарию, где угадывается авторское представление о постепенном процессе самосознания, который определяет смысл человеческой жизни, что отделяет их от остальной массы, живущей «животной жизнью» и к тому же не осознающей этого.

И наконец, в произведении важное место занимают благородные люди, которые выступают в роли учителей, наставников. К ним относятся Роже и Лазарис. Данные герои идеализируются, что обусловлено авторскими представлениями о возможностях духовного развития человека, его «личной утопией» [Красавченко 2009: 655]. Их миссия заключается в духовной помощи тем, кто в ней нуждается. Они направляют людей на путь истинный, который обязательно приведет к нравственному и духовному совершенствованию.

Обращаясь к сюжету произведения, можно заметить, что автором вводится мотив пути – как реализация темы внутреннего духовного поиска. Этот мотив задается уже в названии, а также прослеживается на сюжетном уровне и проговаривается героями-идеологами.

Если рассматривать более пристально данный мотив, то можно сказать, что в романе выделяется несколько сюжетных линий, в которых по-разному реализуется одна из ведущих авторских идей – идея пути, обретения жизненных ориентиров и даже внутреннего перерождения. При этом писатель воссоздает и неудачи, преследующие некоторых героев, стремящихся к достижению более высокой ступени личностного развития.

Первый персонаж, в сюжетной линии которого реализуется идея пути, Симон – герой, отчасти пытавшийся встать на путь «преобразования» собственной эгоистической природы. Невозможность совершенствования заключалась в его суждении о жизни: « <...> нельзя было изменить ни того, что она прожита, ни того, как она была прожита» [Газданов 2016: 134. Далее цитируется это издание, страницы указываются в скобках]. Придерживаясь этой позиции, герой так и не смог ничего достичь.

Иную ситуацию можно увидеть при знакомстве с двумя главными героями «Пилигримов» – с Робертом Бертье и Фредом, которым Газданов в произведении как бы «передоверил» свои ключевые масонские идеи. Он сравнил героев с масонами, ищущими свое предназначение, которое и является целью масонства, стремящегося объединить всех людей, ищущих этого совершенства в чем-нибудь одном.

Масонские идеи Г.И. Газданова, воплощенные в романе, опираются на духовные традиции, характерные для данного течения и сформулированные уже в XVIII в. Фрагмент, приведенный в тексте романа, взят из статьи «Рассуждение о беспорядках, производимых страстями в человеке, и о средствах, какие в таких случаях употреблять должно». В нем содержится концепция духовно-нравственного совершенствования, что непосредственно связано с образной составляющей Фреда.

По мысли автора «Рассуждения...» [Рассуждение о беспорядках, производимых страстями в человеке, и о средствах, какие в таких случаях употреблять должно 1785: 34], человеку, чтобы достичь счастья и заполнить душевную пустоту, необходимо отречься от своей эгоистической природы и устремиться в сферы высокого – божественного, что, как мы увидели ранее, не удалось Симону, но удалось одному из главных героев романа – Фреду, который после череды неудач смог реализовать себя в действительности и дойти до конца пути духовного перерождения.

На примере изображения данного героя мы видим, как текст насыщается концептуальными (масонскими религиозно-философскими) идеями. Появляется некий «утопический» элемент в виде перерождения Фреда, демонстрирующий не то, как это «бывает в жизни» (реалистическое исследование человека), а воплощение желаемого идеала. Сам Гайто Иванович переносит утопическое начало, идеал из общественной сферы в план личного самосовершенствования человека, из сферы социальной мысли – в литературу, в свой художественный мир, что определяет сюжеты, типы персонажей, их эволюцию во многих романах, их счастливые концовки. Это и позволяет ему

вести идеальных персонажей в роман «Пилигримы»: не только Фреда, но и его учителя – Рожэ.

Масонству близок мотив присутствия наставника, который незримо наблюдает за героем, ведет его по верному пути. Таковым в данном произведении и является Рожэ. Именно он заставляет Франсиса поверить в то, что все можно изменить, тем самым дает возможность начать жизнь заново, уже не совершая ошибок прошлого. С самого начала Г. Газданов подчеркивал, что «искание истины есть иногда лишь раскрытие того, что в нас уже имеется» [Бабич 2016: 197]. Данная идея проявляется в высказывании Рожэ: *«Переделать человека нельзя. Можно постараться избавиться его от тех причин, которые ему мешают быть таким, каким его создала природа»* [192]. Т.е. Рожэ, являясь наставником Франсиса, помогает стать ему таким, каким он был бы всегда, если бы его не искалечили внешние обстоятельства.

Далее автор произведения знакомит нас с Лазарисом – вторым представителем «героев-идеологов», на чей образ повлияла концепция «масонской солидарности», которой придерживался и сам Г. Газданов. Солидарность могла сопровождаться жертвенностью, и не только в материальном, но и в духовном плане. Это просматривается в манере поведения и поступках некоторых героев. Так, Лазарис, находясь на пути совершенствования, удивлялся тому, что он способен оказать безвозмездную материальную помощь из-за простого человеческого сочувствия. В этот момент проявилась его материальная жертвенность, которая была некой отправной точкой к духовному совершенствованию и осознанию человеческого предназначения: *«<...> мы все похожи на пилигримов, которые в пути забыли о цели их странствия. Но когда мы приближаемся к концу нашего путешествия, мы начинаем понимать, что другого пути для нас, может быть, не было и что, во всяком случае, он был не таким, каким мы себе его представляли»* [182].

В своей масонско-писательской деятельности Г. Газданов также уделял внимание таким понятиям, как «счастье» и «благородный человек». В романе автор демонстрирует разное понимание счастья героями. Встречаются и те, кто так и не познал его. Данные персонажи стали как бы олицетворением пути к осознанию смысла жизни, через них в романе представлено противоречивое единство жизни и смерти, драма человеческого выбора.

На основании исследований, проведенных Т.Н. Красавченко, мы можем сделать вывод, что писателю была близка либерально-консервативная идеология масонства – неприятие общественной несправедливости. Одним достается родительская забота и любовь, счастливое детство в окружении сверстников, другим же – неполные семьи, издевательство со стороны родственников, насилие, раннее взросление, как, например, Жанине и Фреду. Все это не обходится без последствий для еще несформировавшейся молодой личности, но, несомненно, закаляет человека, заставляет его стать сильнее и надеяться только на себя, что, возможно, приведет к совершенствованию в

нравственном или же духовном плане.

В русле масонских идей необходимо рассмотреть и название произведения – «Пилигримы». На наш взгляд, название неразрывно связано с идеей пути, о чем говорит сама трактовка понятия «пилигримы». Пилигрим – это верующий, который отправляется в паломничество по религиозным мотивам. Можно сказать, что в газдановском произведении речь идет именно о «внутреннем» паломничестве. Всех героев можно назвать пилигримами, ведь каждый из них представлен нам в какой-то определенной отправной точке жизни, где начинается их дальнейший путь, который либо ни к чему не приводит, либо приводит к развитию, что по определению является главным ориентиром для масонов.

Произведение построено таким образом, чтобы мы постепенно познакомились с судьбой каждого из персонажей или же, если сказать по-другому, рассматривали индивидуальный путь героя.

Подводя итоги, можно сказать, что следование масонским нравственным идеям делает роман несколько дидактичным. В художественном произведении появляется новое качество, обусловленное значимостью авторской концепции. Несмотря на то, что Г. Газданов был противником дидактической литературы, что совпадало со взглядами большинства представителей масонских течений, главным образом ценивших искренность и правдивость, все-таки в «Пилигримах» присутствует поучительное содержание, то есть художественная форма используется для выражения этических и философских идей.

Идеи масонского движения, включаясь в общий историко-культурный контекст, привлекали Г.И. Газданова своим нравственно-этическим (совершенствование личности) и философским (проблема человеческого существования) содержанием. Данные идеи, в свою очередь, получили реализацию на разных уровнях романного повествования, таких как система персонажей, сюжетное развитие, а также различные формы авторского присутствия.

Литература

Бабич И.Л. Гайто Газданов и масонская ложа «Северная звезда» (1932–1971 годы) // Новый исторический вестник. 2016. № 49(3).

Газданов Г.И. Пилигримы. М.; Берлин, 2016.

Красавченко Т.Н. Газданов и масонство // Возвращение Гайто Газданова: науч. конф., посвящ. 95-летию со дня рождения / сост. М.А. Васильевой. М., 2000.

Красавченко Т.Н. Гайто Газданов: традиция и творческая индивидуальность // *Газданов Г.И.* Собр. соч.: в 5 т. Т. 4. М., 2009.

Куань Я. «Пилигримы»: пути этической утопии и индетерминизма // Мир науки, культуры, образования. 2019. № 5.

Рассуждение о беспорядках, производимых страстями в человеке, и о средствах, какие в таких случаях употреблять должно // Покойщийся трудолюбец. 1785. Ч. 3.

А.А. Фирсова (Саратов)

Наруз Хознани как воплощение таротной Смерти в тетралогии Лоренса Даррелла «Александрийский квартет»

Научный руководитель – профессор В.Ю. Михайлин

Центральным образом «Александрийского квартета» является сама Александрия, «город сект и ересей» [Даррелл 2018: 133], как называет ее главный герой Дарли. Во все времена Александрия была плавильным котлом различных религий и учений, многие из которых Даррелл использовал в качестве источника символов для «Квартета». В частности, значимый смысловой пласт тетралогии основывается на символике карт Таро. Среди зарубежных исследователей таротную составляющую «Квартета» изучали Карл Боуд и Кэрол Пирс. В отечественном литературоведении этой темой занимался переводчик «Квартета» В.Ю. Михайлин, представивший результаты своих исследований в сопроводительных комментариях.

Вслед за Боудом Михайлин рассматривает соответствия между Старшими арканами и персонажами «Квартета». Он отмечает, что и у самой Александрии есть таротное соответствие – Смерть, тринадцатый аркан. При этом в тетралогии одному аркану могут соответствовать несколько образов, также как и одному образу несколько арканов. Например, у Наруза Хознани Михайлин выявляет сразу два соответствия – Иерофант и Дьявол. Я считаю, что также есть основания предполагать наличие соответствия между Нарузом и Смертью.

Для начала стоит сказать несколько слов об образе Александрии как Смерти. В тексте часто упоминается, что александрийцы находятся во власти своего города, они словно «попали в поле действия воли слишком злонамеренной и сильной, чтобы то была воля людская, – в поле тяготения, коим Александрия окутывает избранных ею» [Даррелл 2018: 50]. Михайлин отмечает наличие «скрытых параллелей между Царством Смерти и Александрией» [Михайлин 2018: 600], а также отчетливое звучание в «Квартете» темы смерти как общекультурного явления. Таротная символика прослеживается, например, в параллели между изображением Смерти на карте в виде скелета, отсекающего косо отдельные части тела, и многочисленными физическими увечьями персонажей (лишением глаза, носа, руки и т.д.). Потерянные части тела заменяются протезами, и город оказывается населенным людьми-куклами, лишенными как души, так и духа, «живыми мертвецами».

Наиболее ярко Александрия-Смерть проявляет себя во время праздников, когда она, «та самая таротная смерть с косою», как пишет Михайлин, «заправляет инстинктами и волей населяющих ее людей уже открыто» [Михайлин 2018: 605]. При этом ключевое значение тринадцатого аркана как «смерти созидательной, смерти ради обновления» [Михайлин 2018: 605] появится только в последнем романе тетралогии, во всех предыдущих романах у смерти

довольно традиционные, мрачные коннотации.

Семья Хознани – это богатая коптская семья. Старший сын, Нессим, живет в Александрии и управляет банком, а заботой младшего, Наруза, является родовое поместье Карм Абу Гирг. Главная задача Наруза – постоянно увеличивать площадь плодородной земли, отвоевывавать ее у пустыни. В то же время у обоих братьев есть еще одна цель, общая. Так как действие происходит в тридцатые годы двадцатого века, на политической арене в Египте ключевые позиции занимают арабы и англичане, а копты утратили власть, которой они обладали раньше. Теперь семья Хознани стремится вернуть былое величие своего народа.

Однако к общей цели братья движутся разными путями. Нессим, искусный дипломат, выбирает путь политических интриг и заговоров, в то время как Наруз, человек инстинктов и действий, обнаруживает в себе дар проповедника и собирается начать священную войну, чтобы силой захватить власть в Египте.

Многие исследователи отмечают «поразительное сочетание жестокости и чувствительности» в Нарузе, объясняя это, в частности, его «величественной первобытностью» [Вуним 1995: 84]. Но нельзя забывать, что Наруз, как и остальные персонажи, подчиняется власти Александрии, и его жестокость вполне может быть проявлением темной воли города.

Наруз едва ли не единственный персонаж, который на страницах «Квартета» своими руками убивает людей. Когда братья Хознани отправляются в пустыню, Наруз останавливается по пути, чтобы вытряхнуть в реку голову убитого им бедуина: *«"Надо кое-что припрятать", – сказал он, улыбнувшись... голова выкатилась из сумки и медленно скрылась в глубокой зеленоватой воде»* [Даррелл 2018: 372].

Из-за врожденного уродства – заячьей губы – Наруз появляется в Александрии только во время ежегодного карнавала, когда можно скрыть лицо под капюшоном традиционного для праздника домино. *«Все гениальнейшие в городе убийства, все трагедии ошибок случаются во время карнавала»* [Даррелл 2018: 483], – пишет Дарли, и карнавал, которым завершается второй роман «Квартета», не исключение. В самый разгар праздника Наруз по ошибке убивает Тото де Брюнеля, приняв его за другого человека.

В полном соответствии с таротным образом Смерти Наруз не раз отрезает или отсекает отдельные части тела как людям, так и животным. Маунтолив, секретарь английской дипломатической миссии, находясь в гостях у семьи Хознани, становится свидетелем сцены, *«поразившей его своей чувственной жестокостью»*: Наруз отрезает мальчику-слуге мочку уха за ложь, *«медленно, плавным, едва ли не ласковым движением, как срезают виноградку с грозди тонким фруктовым ножом»* [Даррелл 2007: 40].

Но гораздо чаще Наруз пользуется бичом из позвонков и кожи гиппопотама, заменяющим ему косу, более традиционный атрибут Смерти. Желая показать Нессиму бич в действии, он убивает молодого петушка: *«бич*

лениво развернулся в воздухе... хлопок, и всадник спешил, чтобы подобрать... изувеченную птицу: крылья полуоторваны от тела, голова исчезла вовсе» [Даррелл 2018: 360]. Когда Нессим приезжает, чтобы «заново утвердить свою власть над Нарузом» [Даррелл 2007: 282], он видит брата, тренирующегося с бичом на летучих мышах – и количество его жертв как раз сравнялось тринадцати, что может быть еще одной отсылкой на тринадцатый аркан.

Даррелл, выстраивая соответствие между персонажем и арканом, редко обходится одной лишь таротной символикой. Если проанализировать образ Наруза, можно найти много аллюзий на образ смерти в мифологии и религии. Значимо само пространство, в котором он обитает: принадлежащие ему земли находятся на границе между цивилизованным миром и пустыней – мертвой землей, которую египетские мусульмане считают проклятым обиталищем демонов [См.: Даррелл 2018: 371]. При этом сам Наруз в пустыне чувствует себя как дома, прекрасно ориентируется и знает все обычаи ее обитателей.

Франсуа Барно в посвященной «Квартету» монографии отмечает важную деталь: чтобы достичь поместья Хознани, нужно сначала переправиться через озеро [Barnaud 1989: 30]. Когда Нессим посещает Карм Абу Гирг, он перебирается на другой берег «на ветхой лодке» с «дряхлым перевозчиком» [Даррелл 2018: 356]. Барно усматривает здесь намек на хтонические характеристики пространства, подвластного Нарузу. Связь Наруза с подземным или подводным пространством подчеркивается довольно часто. Например, Маунтолив впервые встречает его в «глубоко утопленном в землю» [Даррелл 2007: 30] помещении с инкубаторами, темном и обставленном множеством глиняных печей. В подземном же помещении в Нарузе пробуждается дар проповедника. Кроме того, Наруз прекрасный рыбак, и третий роман «Квартета» начинается со сцены рыбалки, переполненной хтоническими образами: размывается граница между водой, кишашей рыбой, и воздухом, полным пикирующих на эту рыбу птиц, при этом Наруз чувствует себя в этом хаосе вполне свободно.

Сам облик Наруза во многом напоминает облик смерти в западной культуре. А.С. Матвеева в статье «Олицетворение смерти в англоязычной поэзии» перечисляет основные признаки и атрибуты смерти. Начинает она с того, что смерть «чаще всего уподобляется живому существу мужского пола» [Матвеева 2009: 223]. Смерть часто изображается на лошади; и Наруз прекрасный наездник. Смерть представляется в образе скелета или мертвеца, либо в образе омерзительного, уродливого существа; и почти при каждом появлении Наруза на страницах «Квартета» отмечается его уродство. Заячья губа для Наруза – одновременно и его «темная звезда», проклятие, и знак магической силы [Даррелл 2018: 357, 456]. Кроме того, уродливость смерти зачастую связана с ее монстро- или звероподобностью; и Наруз постоянно сравнивается с каким-нибудь животным: в детстве другие дети называли его верблюдом из-за раздвоенной губы; Маунтолив думает, что он «могучий и звероподобный, как мастиф» [Даррелл 2007: 24]; рядом с обожаемым отцом он

ведет себя как послушный пес и т.д.

В англоязычной культуре смерть часто воплощается в образе Беспощадного жнеца, проводника между миром живых и мертвых. Одним из возможных источников этого образа является Крон из древнегреческой мифологии, который был, в числе прочего, богом плодородия, а также ассоциировался с Хроносом, олицетворением Времени. Поэтому Беспощадный жнец, как правило, изображается с косой (или серпом) и с песочными часами. Он отвечает за природные циклы рождения и смерти и, соответственно, имеет власть над временем [См.: Матвеева 2009: 224-225]. Наруз тоже имеет власть над временем, по крайней мере в своих владениях. Когда к нему приезжает Нессим, Наруз приказывает, согласно древнему обычаю, остановить все часы в доме, чтобы над гостем *«не довлела деспотия времени»* [Даррелл 2018: 368].

Связь Наруза с плодородием прослеживается еще отчетливее. Даже охваченный идеей религиозной войны, он остается фермером: следит за работой машин, превращающих пустыню в плодородную землю, обеспечивает должный уход за посевами. Если вспомнить сцену в инкубаторе, где видно, какое значение он придает процессу выведения цыплят, то можно сделать вывод, что он отвечает не только за смерть, но и за зарождение новой жизни. Таким образом проявляется символика тринадцатого аркана как смерти ради обновления и возрождения.

Перед собственной смертью, еще не зная, что его ждет, Наруз заготавливает черенки священного дерева нубк, чтобы посадить их весной. Здесь нельзя не вспомнить строку из поэмы Т.С. Элиота *«Бесплодная земля»*, оказавшей большое влияние на Даррелла: *«Скажи, тобой зарытый год назад в саду / Мертвец пророс ли? Зацветет весной?»* [Элиот 2019: 163]. И действительно, Нарузу еще суждено возродиться, только уже в полностью хтонической, темной ипостаси. При жизни он безответно и невыразимо любил художницу Клеа, которая едва ли помнила о его существовании. После его смерти Клеа предсказывают, что человек с раздвоенной губой *«соберется с силами и утянет ее к себе»*, в *«темное место»* [Даррелл 2007: 265]. Предсказание отчасти сбудется: купаясь в лагуне у острова, на котором Наруз когда-то ловил рыбу, Клеа окажется пригвожденной к обломкам корабля гарпуном, выпущенным, по неосторожности, из нарузова же подводного ружья. Ее спасут в последний момент, но этот эпизод символической смерти позволит ей переродиться и получить новый импульс к жизни и творчеству.

Таким образом, проведение параллели между Нарузом Хознани и таротной смертью представляется вполне обоснованным. Образ Наруза обладает не только внешним, но и функциональным сходством с образом смерти, и, что главное, в нем воплощается глубинный смысл тринадцатого аркана как смерти возрождающей.

Литература

Barnaud F. The poetics of love and hope in Lawrence Durrell's Alexandria Quartet. 1989.

Vynum P.M. The Artist as Shaman Durrell's Alexandria Quartet // Lawrence Durrell:

comprehending the whole. Columbia; Missouri, 1995.

Даррелл Л. Александрийский квартет: Жюстин. Бальтазар. М., 2018.

Даррелл Л. Александрийский квартет: Клеа. СПб., 2007.

Даррелл Л. Александрийский квартет: Маунтолив. СПб., 2007.

Матвеева А.С. Олицетворение смерти в англоязычной поэзии // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2009. № 114. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/olitsetvorenije-smerti-v-angloyazychnoy-poezii>. Дата обращения: 11.04.2023.

Михайлин В.Ю. Второй ключ от Александрии // *Даррелл Л.* Александрийский квартет: Жюстин. Бальтазар. М., 2018.

Элиот Т.С. Бесплодная земля // *Элиот Т.С.* Бесплодная земля; Полые люди: поэмы, стихотворения, пьесы. М., 2019.

Д.С. Петюкина (*Саратов*)

Интертекстуальные связи романа А.И. Солженицына «В круге первом» и рассказа В.М. Гаршина «Красный цветок»

Научный руководитель – профессор Л.Е. Герасимова

Роман А.И. Солженицына «В круге первом» пронизан интертекстуальными связями, и многие из них уже были не раз проанализированы литературоведами. При повторном прочтении романа мы обратили внимание на еще не исследованную и не освещенную в литературоведческих трудах аллюзию к рассказу В.М. Гаршина «Красный цветок».

Впервые образ красного цветка появляется в поэме «Дороженька», которую Солженицын писал с 1947 по 1952 г., находясь в тюремном заключении:

Меж ними – аленький вымпел,
Как гаршиновский цветок.
Меж лампами треплется вымпел,
Как красный, как красный цветок [Солженицын 2016: 206].

Примечательно, что гаршиновский красный цветок возникает при описании здания Лубянки, что говорит о том, что именно она, по мнению Солженицына, является воплощением зла и жестокости в мире.

Упоминание гаршиновского красного цветка мы находим в девяносто первой главе, в центре которой – арест одного из главных героев повествования Иннокентия Володина. Солженицын описывает здание тюрьмы глазами героя, спускающегося все ниже и ниже по кругам ада ГУЛАГа: «*Красный флажок, освещенный из глубины крыши прожектором, трепетал в прорезе колончатой башенки над зданием Старой Большой Лубянки. Он был – как гаршиновский красный цветок, вобравший в себя зло мира*» [Солженицын 2011: 555].

Мы также обратились к киносценарию романа «В круге первом» и обнаружили, что Солженицын сохраняет образ красного цветка, соответственно, он важен писателю и является одним из ключевых в

понимании авторского замысла.

Вводя отсылку к рассказу Гаршина, Солженицын художественно расширяет представление об аде, который задается интертекстуальной связью с «Божественной комедией» Данте Алигьери. Примечательно и название главы – «*Да оставит надежду входящий*». Помимо того, что за счет этой отсылки усложняется образ ада, которым писатель характеризует государство и его политику, происходит еще и пересечение двух интертекстуальных пластов, что усиливает безнравственность и жестокость правительства за счет контаминации дантовской концепции ада и образа красного цветка, в котором сокрыто вселенское зло.

Лейтмотив рассказа Гаршина «Красный цветок» – самопожертвование ради общего блага. Это путь, отмеченный страданием и одиночеством, но только так, по мнению Гаршина, можно искоренить зло.

Главный герой – пациент сумасшедшего дома. Повествование разворачивается в двух планах: в реальном и ирреальном. Если в реальности, он просто безумец, то в ирреальном аспекте он ощущает себя избранным борцом против мирового зла, которое, как ему кажется, сокрыто в красном маке на территории больницы: *«Цветок в его глазах осуществлял собою все зло: он впитал в себя всю невинно пролитую кровь (оттого он и был красен), все слезы, всю желчь человечества... Но этого мало – нужно было не дать ему при издыхании излить все свое зло в мир. Потому-то он и спрятал его у себя на груди. Он надеялся, что к утру цветок потеряет всю свою силу. Его зло перейдет в его грудь, его душу, и там будет побеждено или победит – тогда сам он погибнет, умрет, но умрет как честный боец и как первый боец человечества, потому что до сих пор никто не осмеливался бороться разом со всем злом мира»* [Гаршин 1934: 199]. Герой достигает своей цели: он срывает цветок и умирает, причем умирает со спокойной улыбкой, зная, что он совершил подвиг для человечества.

Гаршин пишет свой рассказ в эпоху, которая характеризуется нарастанием противоречий между государством и обществом. Будучи убежденным гуманистом, писатель беспокоился за судьбу родного народа и его свободу, выступал против кровопролитных войн, видя корень зла именно в общественной ситуации. Его герой берет на себя ответственность очистить мир от жестокости и несправедливости путем самопожертвования.

Иннокентий Володин предпринимает точно такой же шаг, что позволяет провести параллель между героями произведений. Он звонит в посольство США с целью сообщить о готовящейся краже схемы атомной бомбы. В этом случае трагедия действительно приобретает мировой масштаб за счет расширения географических границ романа и появления атомной бомбы, которая может стереть половину населения с лица земли. Очевидно, что атомная бомба в руках Сталина – это непременно война, а война – это преступление против человечества: *«А зачем она – Родине? Зачем она – деревне Рождество?»* [Солженицын 2011: 513] Подобно герою Гаршина, Володин

действует в какой-то одержимости, «*потому что осветилось ему, как это невыносимо, что так бессовестно уворуют бомбу – и начнут ею трясти через год*» [Солженицын 2011: 509]. Герой прекрасно понимает, что его ждет после этого звонка, хотя он надеется успеть улететь в Лондон, он все же звонит, тем самым протягивая руки к корням кровавого цветка.

Герой Солженицына выбирает путь противостояния личности огромной тоталитарной системе, и в этом, как отмечает П. Форсстедт, заключается основной конфликт романа – конфликт личности и целого государства [Форсстедт 2005: 645].

Таким образом, аллюзия к рассказу В.М. Гаршина является одной из смыслообразующих в романе «В круге первом». Ссылаясь на своего предшественника, Солженицын не только дает оценку исторической эпохе, но и поднимает проблему свободы выбора в романе.

Литература

Гаршин В.М. Соч. / вступ. ст., ред. и коммент. Ю.Г. Оксмана. М., 1934.

Солженицын А.И. Собр. соч.: в 30 т. Т. 2. В круге первом. М., 2011.

Солженицын А.И. Собр. соч.: в 30 т. Т. 18. Раннее. М., 2016.

Форсстедт П. Голгофа Иннокентия Володина: (Роман А.И. Солженицына «В круге первом») // Евангельский текст в русской литературе XVII–XX веков. Вып. 4. Петрозаводск, 2005.

А.О. Салахова (*Саратов*)

Мифопоэтический хронотоп в романе Саши Соколова «Школа для дураков»

Научный руководитель – профессор Л.Е. Герасимова

Одна из особенностей мифопоэтического сознания заключается в том, что оно не разделяет пространство и время. Любое полноценное описание пространства архаичного сознания предполагает определение «здесь-теперь», а не просто «здесь». Пространство и время мифопоэтического сознания образуют неразрывное единство – мифопоэтический хронотоп, в котором время сгущается и становится формой пространства, его новым («четвертым») измерением. Пространство, напротив, «заражается» внутренне-интенсивными свойствами времени, втягивается в его движение, становится неотъемлемо укорененным в разворачивающемся во времени мифе, сюжете. Все, что случается или может случиться в мире мифопоэтического сознания, не только определяется хронотопом, но и хронотопично по существу, по своим истокам [См.: Топоров 1983: 231].

Время мифопоэтического хронотопа бесконечно, циклично, движется по спирали. Пространство – локус, в котором разворачивается жизнь природы и человека, оно – вместилище жизни, тогда как время – сама жизнь [См.: Толстая 2011: 8]. В архаичной модели мира пространство оживлено, одухотворено и

качественно разнородно. Оно не является пустым, абстрактным, идеальным. Оно всегда заполнено и всегда вещно; вне вещей оно не существует. Для архаичного мифопоэтического мышления пространство неоднородно: оно состоит из сакрального центра, обладающего абсолютной реальностью, и периферийного хаотического пространства, не-пространства [См.: Топоров 1983: 233]. Отделенность центра от периферии, его отдельность – важнейшее свойство мифопоэтического хронотопа [См.: Топоров 1983: 255].

Пространство и время романа Саши Соколова «Школа для дураков» образуют мифопоэтический хронотоп, подчиненный циклическим моделям. Циклическое восприятие времени – одна из главных особенностей мифологического мышления главного героя Нимфеи, мальчика с раздвоением личности. Мифологическое мышление позволяет ему полностью выпасть из обыденного мировосприятия и войти в измерение мифа с его циклической пространственно-временной моделью мира. Время сгущается и лишается своих свойств. Очень ярко это проявляется в монологе главного героя: *«до сих пор не могу с точностью и определенно судить ни о чем таком, что хоть в малейшей степени связано с понятием время. Мне представляется, у нас с ним, со временем, какая-то неразбериха, путаница, все не столь хорошо, как могло бы быть. Наши календари слишком условны, и цифры, которые там написаны, ничего не означают и ничем не обеспечены, подобно фальшивым деньгам. Почему, например, принято думать, будто за первым января следует второе, а не сразу двадцать восьмое. Да и могут ли вообще дни следовать друг за другом, это какая-то поэтическая ерунда – череда дней. Никакой череды нет, дни приходят, когда какому вздумается, а бывает, что и несколько сразу. А бывает, что день долго не приходит. Тогда живешь в пустоте, ничего не понимаешь и сильно болеешь»* [Соколов 2019: 34-35. Далее цитируется это издание, страницы указываются в скобках]. Нимфея предлагает как бы абсолютное время, в котором настоящее предстает как прошлое и будущее и вместе с тем никогда не наступает. Это осуществляется также на стилистическом уровне при помощи глагольных конструкций с использованием разных времен, например, *«я говорил (говорю, буду говорить)»* [156]; *«я плыл (плыву, буду плыть)»* [36] и т.д. Такие конструкции позволяют главному герою одновременно существовать в прошлом, настоящем и будущем.

Если говорить о пространстве романа, то ключевыми являются два локуса – пятая пригородная зона, где находится дача главного героя, и город, где находится его школа. Пространство «Школы для дураков» неоднородно и вещественно наполнено. С помощью вещей главный герой организует и постигает пространство дачного поселка и города. Для Нимфеи пространство не отделено от вещей, например от родительской или соседской дачи, бочки со стоячей водой, пригородной станции или школы.

Главным смыслообразующим топонимом романа становится река Лета, протекающая в дачном поселке. В древнегреческой мифологии Лета – это река забвения подземного царства мертвых. В романе Лета является сакральным

центром дачного поселка и условно делит пространство пригородной зоны на «мир живых» и «мир мертвых», пространство смерти. Условно – потому что в авторском мифе Соколова нет четкого разграничения между миром мертвых и миром живых, так или иначе мир мертвых налагает свои права на все пространство романа. Однако отдельность пространства за Летою от остального дачного поселка бросается глаза. Именно «за» рекой, в пространстве смерти, живет умерший учитель Норвегов, что регулярно подчеркивается в тексте, например: «*Норвегов построил дачу тоже в районе той станции, только за рекой*» [23]; «*его дача находилась в поселке за рекой, а наша – в одном из тех поселков, которые были на том же берегу, что и станция*» [24]; «*тот, норвеговский, берег*» [38]; «*вчера мы ездили на ту сторону, там живет наш учитель*» [62]; «*мы сразу увидели ваш (Норвегова – А.С.) дом – он, как всегда, стоял на том берегу, во лужах*» [226]. Особенно интересен эпизод, когда ученик такой-то навещает учителя Норвегова после несостоявшегося экзамена по географии и выясняет, что Норвегов умер: главный герой стоит на одном берегу Леты, а Норвегов находится на другом, и именно в таком виде они ведут диалог: «*<мы> увидели вас, сидящего на противоположном песке. <...> Савл Петрович, вы не хотели бы переехать к нам, на наш берег, у вас лодка, а у нас здесь ничего нет*» [226–227]. В тексте упоминается, что на норвеговском берегу обитают стрижи и ласточки, которые обладают амбивалентной символикой: с одной стороны, они могут обозначать пришествие весны и обновление природы, с другой – выступать посредниками между жизнью и смертью, в этом значении ласточки и стрижи связаны с иным миром [См.: Топоров 1991].

За рекой, кроме Норвегова, живут также и академик Акатов с дочерью Ветой, являющейся возлюбленной главного героя. Их дача находится в краю, который Нимфея называет Краем Одинокого Козодоя. Образ Козодоя является важным для романа: именно эта птица упоминается в символической Притче о плотнике. В мифологии козодой пользуется зловещей репутацией и часто считается вестником из царства мертвых, однако главный герой не раз отзывается о птице в положительном ключе, например, «*птица хорошего лета*» [78], «*птица, которую следует охранять*» [171]. Тем самым Нимфея подчеркивает собственную принадлежность смертельному хаотическому началу. Край, названный в честь козодоя, также амбивалентен: с одной стороны это, несомненно, пространство смерти, но, с другой стороны, это своего рода Эдем, рай для главного героя, т.к. это место, где живет его возлюбленная (амбивалентность Края Козодоя особенно прослеживается в эпизоде, где Нимфея плывет на лодке в этот Край, чтобы постоять под окном Веты).

Пересекать Лету и вступать в обитель Норвегова и Край Одинокого Козодоя, т.е. в пространство смерти, могут очень немногие персонажи. Кроме Норвегова, Акатовых и главного героя, в тексте также упоминаются «заснеженные» люди, пришедшие арестовать академика Акатова, – вероятно, аллюзия на репрессивные структуры. Также есть очень любопытный персонаж, которому дан доступ ко всей территории дачного поселка и в том числе за

реку, – это почтальон Михеев (Медведев). Михеев – неотъемлемая часть жизни дачного поселка, однако в книге подчеркивается его отстраненность, отчужденность от дачных обывателей, и, хотя Михееву есть доступ всюду, сам он вне дачной жизни: *«он почти выброшен за борт дачного бытия»* [241]. Михеев *«хочет обнадеежить себя хоть какой-нибудь переменной в этой знойной, скучной и однообразной для него дачной жизни, которой он как будто принадлежит, но в которой почти не участвует»* [239]. Михеев – почтальон, или, как называет его автор, *«письмоносец»* [238], он приносит вести из одного мира в другой. Кроме того, он являет собой архетип странника, искателя, который вынужден постоянно находиться в дороге, он *«раб, намертво примурованный к седлу»* [224], и, по мнению Нимфеи, сам когда-нибудь станет частью дороги. Его путь бесконечен и безблагодатен, это путь как *«образ дурной вечности»* [Топоров 1983: 267]. Образ Михеева, возможно, восходит к таким персонажам, как Агасфер и Сизиф.

Другой важнейший топос романа – город – представляет собой замкнутое, ахронное пространство с циклическим движением времени. Главный герой в своем школьном сочинении подчеркивает *«закольцованность»* города: *«представляется, будто кольцевая дорога сжимает город, как стальная петля, и если, испросив позволения конструктора, сесть на проходящий мимо нашего дома состав, то он, этот товарный поезд, сделает полный круг и через день возвратится в то же место, в то место, где ты оседлал его. Поезда, которые минуют наш дом, движутся по замкнутой, а следовательно – бесконечной кривой вокруг нашего города, вот почему из города выехать почти невозможно. Всего на кольцевой дороге работает два поезда: один идет по часовой стрелке, другой – против. В связи с этим они как бы взаимоуничтожаются, а вместе – уничтожают движение и время»* [183]. Городское пространство, как и пространство дачного поселка, неоднородно. Здесь пространству смерти принадлежат сама школа для дураков, а также больница, в которой Нимфею принимает доктор Заузе. Принадлежность к пространству смерти нередко подчеркивается в самом тексте так называемыми *«маркерами»* смерти – повторяющимися образами, связанными с этим мотивом. Главный из них – это мел и белый меловой цвет. Больница ассоциативно связана с белым цветом, а в случае школы это может быть, например, школьный мел, скелеты в кабинете биологии или меловые статуи во дворе школы. Символика белого цвета амбивалентна, во многих культурах, наравне с положительными аспектами, белый цвет обозначает пустоту, смерть, отсутствие цвета, забвение [См.: Рошаль 2005] – именно в таком значении белый цвет используется на страницах романа.

Таким образом, в *«Школе для дураков»* мы имеем дело с неоднородным мифопоэтическим пространством и циклическим, абсолютным временем. Мифопоэтический хронотоп становится возможен благодаря мифологическому мышлению главного героя, однако и хронотоп, в свою очередь, подчеркивает архаичность сознания Нимфеи, служит раскрытию особенностей его

мировосприятия и понимания времени и пространства. Перцепция реальности через взаимосвязь пространства и времени становится важнейшим свойством мышления главного героя, благодаря которому он взаимодействует с реальностью и преобразует ее.

Литература

Рошаль В.М. Энциклопедия символов. М., 2005.

Соколов С. Школа для дураков: роман. СПб., 2019.

Толстая С.М. Пространство и время в этнолингвистической перспективе (вместо предисловия) // Пространство и время в языке культуры. М., 2011.

Топоров В.Н. Ласточка // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. Т. 2 / под ред. С.А. Токарева. М., 1982.

Топоров В.Н. Пространство и текст // Семантика и структура. М., 1983.

О.О. Пищальникова (*Саратов*)

Литературное творчество Ф.М. Достоевского в зеркале японоязычного Интернета

Научный руководитель – профессор Ю.Н. Борисов

Если обратиться к истории японского книжного рынка, то можно проследить, что в произведениях Ф.М. Достоевского японских читателей конца XIX – начала XX в. привлекала главным образом связь его творчества с жизнью, а не абстрактно-психологические или нравственно-религиозные мотивы произведений русского писателя. Это связано с тем, что творчество Ф.М. Достоевского осмысливалось применительно к процессам, происходившим в японской литературе. Если до последнего десятилетия XIX в. в японской культуре литература существовала как искусство ради искусства, то уже в 90-е гг. XIX в. в японскую литературу приходят молодые, горячо протестующие против косности во всех сферах жизни страны писатели. И в японской литературе возникает новое направление – «социальная проза», утверждающая необходимость связи художественного творчества с жизнью. Социальные романы Ф.М. Достоевского о «бедных людях», «униженных и оскорбленных» отвечали требованиям, которые предъявлялись к японской «социальной прозе». И в этом мы находим ключ к пониманию громадного влияния Ф.М. Достоевского на японских читателей и писателей того времени. Однако Ф.М. Достоевский покорила сердца японоязычных читателей еще и нынешнего столетия. И здесь интересно посмотреть на отношение современных японцев к творчеству русского классика. Для этого обратимся к различным текстам пользователей японоязычного Интернета.

В данной работе вся необходимая информация была найдена в таких поисковых системах, как Yahoo! и Google (конечно же, были использованы японоязычные версии), а также японская поисковая система Goo. Мы не будем заострять внимание на сравнении восприятия творчества русского классика в

разных поисковых системах, а объединим различного рода тексты японских интернет-пользователей в единое отражение творчества Ф.М. Достоевского в зеркале японоязычного Интернета.

Для начала необходимо сказать, что при поиске информации о Ф.М. Достоевском и его творчестве в японских поисковых системах лучше прописывать фамилию, имя и отчество русского классика полностью, т.к. если мы введем в поисковую строку «Федор Достоевский» (フヨードルドストエフスキー, Fu~yōdoru – dosutoefusukī), то на первом месте будет сайт с биографией писателя, а вот дальше уже сайты с информацией об аниме (аниме – это рисованная и компьютерная анимация, происходящая из Японии) «Проза бродячих псов», где в качестве одного из персонажей выступает Федор Достоевский, который, к сожалению, не имеет ничего общего с реальным писателем. Кстати, в данном аниме многие персонажи названы в честь мировых классиков. Например, Осаму Дадзай, Акутагава Рюноске, Поль Верлен, Артюр Рембо и некоторые другие. Вообще, в японской массовой культуре фигура Ф.М. Достоевского и его творчество из года в год становятся все популярнее. Так, например, в Японии существует манга-адаптация романа «Братья Карамазовы / Karamazov no Kyoudai» (манга – это комиксы или графические романы, происходящие из Японии), мюзикл, поставленный по мотивам тех же «Братьев Карамазовых», и даже сериал по этому роману, стилизованный под реалии современной Японии. Также есть манга «Преступление и наказание. Сфальсифицированный роман». И многие другие разного рода произведения, относящиеся к массовой культуре.

Итак, после поискового запроса «Федор Михайлович Достоевский» одна из первых ссылок – HMV & Online Books. Это интернет-магазин книг, компакт-дисков, DVD-дисков, Blu-ray и других товаров. Среди предложенных для покупки на данном ресурсе произведений Ф.М. Достоевского выберем роман «Братья Карамазовы» в переводе Хироки Кашираги и посмотрим на отзывы покупателей/читателей. Отметим, что в японоязычном Интернете творческие работы русского классика встречаются в основном в формате бункобонов (бункобон – термин, обозначающий малоформатные книги в мягкой обложке, более доступные и портативные, чем обычные). Что еще интересно, выбранный вариант издания (Mystery Cut Edition) – это абстрактный, сокращенный перевод с небольшими сюжетными вставками, в котором основное внимание уделяется философским идеям русского классика.

1) Первый отзыв:

Чороко-сан. Дата прочтения: 02/08/2019

Книга, которая заставляет вас чувствовать, что вы столкнулись с удивительным литературным вкусом. Роман «Братья Карамазовы», которым я интересовалась, но не могла понять, а эта книга убрала ту загадочную для меня часть и облегчила чтение. Просто проходя мимо, я подумала, что меня обманывают, но попробовала. Такое ощущение, что мне посоветовали попробовать. И я думаю, что смогла встретить удивительный литературный

вкус, восхитительность и легкость чтения. Вступление и постскриптум также удивительно интригуют. Это было так же, как если бы я пристрастилась к рассказам и историям о товарах по телевидению и купила книгу непреднамеренно. Ну, хотелось бы внимательно прочитать полную версию романа, но придет ли день, когда я смогу все ясно понять... Вот в чем проблема (здесь и далее перевод мой – О.П.).

2) Второй отзыв:

Хана Юзуки. Дата прочтения: 17/01/2021

Как написал г-н Хироки Кашираги в начале: «Пожалуйста, попробуйте Достоевского», загадочную версию, отредактированную путем вырезания и соединения «Братьев Карамазовых» на более чем 3 000 страниц. Это был очень легко читаемый отрывок, который идеально подходил мне, ведь я разочаровалась на 100-й странице, много раз пытаюсь прочитать оригинал. Говорят, что мистер Кашираги сам наконец-то смог все прочитать с пятой попытки, и, кажется, есть такие люди, как я, которые прочитали первые 100 страниц по 10 раз (смеется). С помощью этой адаптации, похоже, в этом году я смогу прочитать оригинал!

3) Третий отзыв:

Сукемару-сан. Дата прочтения: 15/08/2019

Достоевский, которого каждый хотел бы прочитать хотя бы раз, или прочитал и не смог. Это его шедевр, «Братья Карамазовы», с элементами тайны, извлеченными и сокращенными так, чтобы было легко читать для начинающих. Переводчик сам много раз терпел неудачу, поэтому книга, конечно, легка для понимания (но в ней все еще присутствует стиль Достоевского, поэтому ее трудно понять). Персонажи слишком уникальны, чтобы за ними следить, но в этом и заключается изюминка книги. Когда я столкнусь с трудностями в жизни, я думаю, что прочту неурезанную версию. Если бы господин Исака (имеется в виду популярный современный японский писатель Котаро Исака – О.П.) написал адаптацию, я бы обязательно ее прочитал.

Далее рассмотрим отзывы покупателей/читателей на роман Ф.М. Достоевского «Идиот» в переводе Икуо Камэямы.

1) Первый отзыв:

Кази-сан. Дата прочтения: 2021/02/02

Этот роман слишком высокого уровня. Все было настолько наводящим на размышления, что было очень трудно уловить замысел истории. Без комментария Камэямы в конце книги я бы ничего не понял. Последняя сцена между князем Мышкиным и Рогожиным в 4-м томе настолько шокирует... По комментарию Рогозин и Мышкин люди невозможные, не могут находиться рядом, а где описание этого в романе? Поездка в Орел = акт бегства от кастрирующей рутины слежки, доминирования и карточной игры Рогожина и бросание себя в школу бичевания?

2) Второй отзыв:

Харуаки-сан. Дата прочтения: 19/11/2018

Священные вещи пугают. Безопасность, когда знаешь, что все прощено, но также и страх того, что все можно увидеть насквозь. Привлекаясь к этому, человек в то же время обнажает свое собственное осквернение. Что такое существование Бога для людей? Много намеков, диалог, в котором не все сказано. Последняя сцена загадочна и поразительна. Кто на самом деле убил невесту? Одной мысли об этом достаточно, чтобы впасть в ступор. Я очень рада, что смогла насладиться чтением этой непростой истории благодаря переводу Камэямы, в котором персонажи показаны очень ярко. Я бы хотела прочитать переводы других людей.

3) Третий отзыв:

Есидзава Тутому. Дата прочтения: 08/02/2022

Я впервые читаю полнометражную книгу русской литературы. По сути, это история любви между четырьмя людьми? Героиня почти не появляется во втором и третьем томах, второстепенные персонажи бесконечно высказывают собственное мнение, Rogozin становится все более потрепанным... Мне показалось, что истинный интерес этого романа можно понять, только если знать исторический фон того времени, религиозные верования и темперамент русского народа. Кроме того, возможно, если бы я прочитал другие произведения, то смог бы лучше понять его. Это было довольно трудное чтение, но я бы хотел перечитать его после прочтения другого романа.

Итак, в японской массовой культуре фигура Ф.М. Достоевского и его творчество из года в год становятся все популярнее. Интересно наблюдать за отзывами японской молодежи, которая старается понять местами «непонятного» им русского классика. Однако даже несмотря на немалую разницу в духовном восприятии окружающего мира, несмотря на еще более значительную разницу русского и японского языка, что вызывает колоссальные сложности при переводе, современные читатели страны восходящего солнца неизбежно увлекаются личностью и творчеством Ф.М. Достоевского. Так, абстрактный, сокращенный перевод романа Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы», в котором не заострено внимание на теме христианства, религии, появился в Японии из-за того, что японоязычные читатели тяжело воспринимают христианские аспекты творчества Ф.М. Достоевского, легче для понимания им даются сюжетные слои и автобиографические элементы. Японцы также считают персонажей романа слишком уникальными, слишком богатыми духовно и эмоционально, чтобы следить за ними без напряжения, однако это же и привлекает японоязычную аудиторию. И многие японоязычные читатели боятся объема произведений Ф.М. Достоевского, но похвала со стороны литературных и культурных деятелей мотивирует их к прочтению.

В целом японцы считают, что повествование от первого лица, которое выплескивает внутренние мысли персонажа, легко понять, поскольку можно

увидеть, как думал этот человек, но в то же время их трудно понять, поскольку определенные события реконструируются через монологи разных людей; т.е. мысли разных людей накладываются на один факт, поэтому для японцев трудно понять, что является фактом, а что истиной. Еще и поэтому для японцев так трудно понимать слог Ф.М. Достоевского. Однако данную мысль необходимо раскрывать при переводе более расширенных книжных рецензий и научных статей на японском языке, посвященных литературному творчеству русского классика, что и является следующим этапом представленной работы.

Литература

HMV & ONLINEBOOKS is an online shop for books, CDs, DVDs, Blu-ray, and merchandise. URL: <https://www.hmv.co.jp/>. Дата обращения: 11.04.2023. Яз. яп.

岩波書店 *IWANAMISHOTEN*. URL: <https://www.iwanami.co.jp/book/b248212.html> (дата обращения: 26.03.2022). Дата обращения: 11.04.2023. Яз. яп.

文学はどうですか?. URL: <https://ameblo.jp/classical-literature/> Дата обращения: 11.04.2023. Яз. яп.

Раздел 3

Теория. Эстетика. Критика. Художественная рецепция

В.В. Попова (*Саратов*)

Рассказ Л.Н. Толстого «Набег» в рукописных заметках А.П. Скафтымова

Научный руководитель – доцент Н.В. Новикова

Статьям А.П. Скафтымова о русских классиках, в том числе о Л.Н. Толстом, предшествовал длительный подготовительный период: медленное чтение прозы писателя, внимательное – критических и литературоведческих работ о ней. Рассмотрим небольшую подборку записей под заглавием «Кавказская повесть», сделанных начинающим университетским преподавателем. Подборка эта представляет собой выписки из дневников и писем молодого Л.Н. Толстого во время его пребывания на Кавказе (1851–1854 гг.) и вскоре после возвращения оттуда в Ясную Поляну. В эти годы у писателя появляются не только замыслы создания первых произведений, но и начинается работа над ними, что отражено в его дневниках.

В папке содержится девять страничек размером с четвертинку стандартного листа без пагинации, но установить их верный порядок представляется возможным, так как после цитирования каждой записи из толстовского дневника А.П. Скафтымов указывал ее дату, год и страницу книги. Мы расположили записи в хронологическом порядке: от декабря 1850 до мая 1857 г. На обороте двух последних страниц – фрагменты черновых набросков статьи А.П. Скафтымова «"Записки из подполья" среди публицистики Достоевского» (1929) [Скафтымов 1972: 88–133]. Это помогает нам с большой долей вероятности отнести выписки А.П. Скафтымова из толстовских дневников к 1924–1925 гг.

Обратимся непосредственно к корпусу заметок А.П. Скафтымова. Первая запись («*Напишу повесть из цыганск<ого> быта*») датирована 8 декабря 1850

г. Вероятно, повесть, о которой говорится, не была дописана Л.Н. Толстым [Петровский 1934: 324].

Последующие выписки из дневников тоже касаются замыслов начинающего писателя. Так, 18 января 1851 г., помимо описания текущих событий, встречаем: «Писать историю м[оего] д[ѣтства]» [Толстой 1934: 45]. Именно с этого дня фиксируется замысел повести «Детство». На эту непримечательную, казалось бы, запись обращает внимание исследователь и выписывает: «*История мд[моего детства]*». Судя по всему, в этот период взор молодого Толстого обращен к биографическим жанрам: несколько позже, 22 марта 1851 г., он заметит: «Хорошую можно написать книгу: – жизнь Т[атьяны] А[лександровны]» [Толстой 1934: 54]. А.П. Скафтымов не упускает из виду ни одной дневниковой заметки о новых толстовских замыслах. В апреле 1851 г. задумываются «*проповедь*», сновидение, «*история охотн<ичьего> дня*». Последний замысел скорее всего воплотился в VI и VII главах повести «Детство», – здесь мнения исследователей разнятся [Петровский 1934: 347].

Уже в середине августа 1851 г. Л.Н. Толстой на Кавказе. С этого момента в скафтымовских записях преобладает кавказская тематика. Новые знакомства не могли не повлиять на молодого Л.Н. Толстого. К примеру, казак Лука Алексеевич Сехин [Петровский 1934: 446] станет прототипом Лукашки в повести «Казак». А.П. Скафтымов выписывает из толстовского дневника: «*"Лукашка" – "Марка" – личность – стоит заняться*». В 1852 г. знакомый чеченец Балты рассказывает Л.Н. Толстому «занимательную историю семейства Джеми» [Толстой 1934: 105], что запечатлено в дневнике и на что обращает внимание исследователь: «*Джеми – вот сюжет для кавк<азского> рассказа*». Рассказ так и не был написан, но его отзвуки, как определяет А.С. Петровский в примечаниях к дневнику, частично сохранились в черновой редакции «Набега» [Петровский 1934: 380].

Вся следующая часть первой страницы рукописной заметки А.П. Скафтымова озаглавлена «Письмо с Кавказа» (первая редакция рассказа «Набег» [Петровский 1934: 390]). Далее – пронумерованные и тезисно записанные фразы из толстовского дневника мая – июля 1852 г. Эти девять выписок воспроизводят историю создания первой редакции названного рассказа: «*Разорвал письмо с Кавказа*», «*перечит<ывал> и перепр<авлял>*» его и т.д. Изначально автор использовал сатирические приемы, но впоследствии он заключил: «*сатира не в моем характере*». Последний (девятый) пункт скафтымовских записей касается важной мысли из дневника от 20 июля 1852 г., когда писателем вносится существенная поправка в отношении фигуры автора: «*Завтра начинаю переделывать П<исьмо> с К<авказа>, я себя заменяю волонтером*».

Страница завершается методологически значимым предложением: «*Ср<авнить> очерки Кавказа*». Под этим, на наш взгляд, следует понимать намерение исследователя сопоставить намеченные Л.Н. Толстым в дневниках темы «Кавказских очерков» и «Кавказской повести». Но замысел очерков так и

не был осуществлен, а обозначенные темы, по наблюдениям А.С. Петровского, использовались потом в «Набеге» и частично в неоконченной «Поездке в Мамакай-Юрт» [Петровский 1934: 407].

Попытка сравнения «Кавказских очерков» и «Кавказской повести» будет предпринята исследователем на следующей странице. Несмотря на заявленное ее название «*Кавказская повесть*», вся содержательная сторона заметки будет посвящена очеркам. Кроме того, у Л.Н. Толстого появляется новая задумка: включить в очерки «*рассказы Япишки*». В дальнейшем это имя не единожды встретится в выписках из толстовского дневника, поэтому на него следует обратить пристальное внимание. Под Япишкой подразумевается «*старый гребенской казак*» [Петровский 1934: 363] Епифан Сехин, с которым был близок Л.Н. Толстой. Впоследствии писатель изобразит Епифана в повести «Казачьи» под именем Ерошки, персонаж с такой же характеристикой возникнет и в очерке «Охота на Кавказе» [Петровский 1934: 363]. Пока «*рассказы Япишки*» являются поводом для размышлений Л.Н. Толстого. В дневниковой записи от 21 октября 1852 г. появляются тематические группы рассказов казака, у писателя оформляется замысел очерков. А.П. Скафтымов переписывает дословно: «*Очерки Кавказа: 1) Рассказы Япишки: а) об охоте, б) о старом житье казаков, в) о его положении в горах*».

Следующие две записи А.П. Скафтымова касаются поисков молодым Л.Н. Толстым своей морали. В более поздних заметках вопрос об «*идеологичности*» писателя будет концептуально поставлен исследователем. Здесь же он обращается к нравственным поискам Л.Н. Толстого и из его дневника выписывает фразу на французском, которая дословно переводится как «*изучение нравов*».

На третьей странице рукописной заметки – небольшая выписка излюбленной толстовской формулы, которая пока только намечается писателем: «*Простота есть первое условие моральной красоты. Чтобы читатели сочувствовали герою, нужно, чтобы они узнавали в нем столько же свои слабости, сколько и добродетели; добродетели возможные, слабости необходимые*». Неоспорима важность этой записи: в дальнейшем толстовские герои будут оцениваться с точки зрения их морально-этических установок. Как известно, исследователь уделял этому аспекту творческого процесса пристальное внимание.

Отдельная страница выписок А.П. Скафтымова посвящена замыслу создания военных картин и озаглавлена соответствующе – «*Описание войны*». В толстовском дневнике с 29 ноября по 1 декабря 1852 г. фигурируют записи работы над военными картинами и «Отрочеством». Последнее не столь занимает исследователя, в центре его внимания – работа над рассказом «Набег». Л.Н. Толстой, наконец, избавляется от всего сатирического в данной редакции: «*какое-то внутреннее чувство сильно говорит против сатиры*» [Толстой 1934: 151]. А.П. Скафтымов предлагает сравнить записи в толстовском дневнике 1 и 3 декабря.

Седьмая страница выписок посвящена теме «Толстой и Руссо», значимость которой для художника будет подтверждена впоследствии. В толстовских дневниках не раз появляется фигура французского мыслителя. Но А.П. Скафтымов останавливается только на одном умозаключении Л.Н. Толстого: «*Читал Р(уссо) и чувствую, насколько в образовании и в таланте он стоит выше меня и в уважении к самому себе, твердости и рассудке – ниже*». Такой выбор не случаен. Как правило, в дневниках Л.Н. Толстой только фиксировал прочтение тех или иных произведений французского писателя. Более того, знакомство с Ж.Ж. Руссо повлияло на написание «Кавказской повести»: Л.Н. Толстой не мог взяться за нее, усомнившись в своем писательском таланте.

На двух последних страницах подборки – более поздние фрагменты (с 1854 по 1857 г.) уже не из дневников Л.Н. Толстого, а из его писем. На восьмой странице емко воссоздается история о попытке издания в Севастополе военного журнала. Впервые о плане создания военного журнала Л.Н. Толстой упоминает в письме к брату, С.Н. Толстому, 20 ноября 1854 г. [Толстой 1935: 282]. Но Николай I «*проект не разрешил*».

Тогда начинающий писатель предлагает Н.А. Некрасову предоставить место для публикации статей о войне в журнале «Современник». Для сравнения А.П. Скафтымов предлагает письмо Л.Н. Толстого Н.А. Некрасову от 30 апреля 1855 г. и письмо И.И. Панаеву от 14 июня 1855 г. В первом редактору журнала сообщается об отправке «статьи» [Толстой 1935: 309] «Севастополь в декабре» и говорится о намерении ежемесячно посылать «3 или 4 статьи современного военного содержания» [Толстой 1935: 309]. В письме другому редактору «Современника», И.И. Панаеву, Л.Н. Толстой обещает отправить для печати «Рассказ Юнкера» (имеется в виду «Рубка леса» [Толстой 1935: 318]) и просит поторопить других авторов отправить в журнал статьи военного содержания.

На последней странице заметок А.П. Скафтымова расположены две наиболее поздние выписки из писем к тетушке Л.Н. Толстого Т.Н. Ергольской. Во фрагментах из писем 1856 и 1857 г. фигурируют друзья Л.Н. Толстого А.В. Дружинин и В.П. Боткин – именно на них было направлено внимание исследователя (об этом свидетельствует подчеркивание фамилий). Страница уже мало соотносится с Кавказом – в это время Л.Н. Толстой находится уже в Ясной Поляне, хотя недолго. Данные отрывки, скорее, о дружеских отношениях писателя. К этой теме А.П. Скафтымов будет обращаться и в других рукописных заметках [Скафтымов 2020: 54].

Таким образом, выписки, сделанные А.П. Скафтымовым из дневников и писем Л.Н. Толстого начала и середины 1850-х гг., в большинстве своем воссоздают творческую историю рассказа «Набег» от появления замысла до нескольких редакций. Военным рассказам Л.Н. Толстого ученый всегда уделял особенное внимание, потому что в них формировались и закладывались основы творческого метода писателя. Кроме того, на нескольких страницах намечены пути исследования тем, заявленных А.П. Скафтымовым в других рукописных

фрагментах: сопоставление Л.Н. Толстого с Ж.Ж. Руссо, А.П. Толстой в кругу современников.

Литература

Петровский А.С. Примечания к дневнику / *Толстой Л.Н.* Полн. собр. соч.: в 90 т. Юбилейное издание (1828–1928). Серия 2: Дневники / под общ. ред. В.Г. Черткова. При участии ред. ком. в составе А.А. Толстой, А.Е. Грузинского, Н.Н. Гусева и др. Т. 46: Дневник, 1847-1854. М.; Л., 1934.

Скафтымов А.П. «Записки из подполья» среди публицистики Достоевского // Нравственные искания русских писателей: Статьи и исследования о русских классиках / сост. Е.И. Покусаева, вступ. ст. Е.И. Покусаева и А.А. Жук. М., 1972.

Скафтымов А.П. ««Об И.С. Тургеневе»» Публ., вступ. ст., примеч. Н.В. Новиковой / А.П. Скафтымов // А. П. Чехов и И. С. Тургенев: сб. ст. по материалам Междунар. науч. конф. Шестые Скафтымовские чтения: К 200-летию со дня рождения И. С. Тургенева (Москва, 8-10 ноября 2018 года). М., 2020.

Толстой Л.Н. Полн. собр. соч.: в 90 т. Юбилейное издание (1828–1928). Серия 2: Дневники / под общ. ред. В.Г. Черткова. При участии ред. ком. в составе А.А. Толстой, А.Е. Грузинского, Н.Н. Гусева и др. Т. 46: Дневник, 1847-1854. М.; Л., 1934.

Толстой Л.Н. Полное собр. соч.: в 90 т. Юбилейное издание (1828-1928). Серия 3: Письма / под общ. ред. В.Г. Черткова. При участии ред. ком. в составе А.А. Толстой, А.Е. Грузинского, Н.Н. Гусева и др. Т. 59: Письма, 1844-1855. М.; Л., 1935.

А.Р. Титенко (*Саратов*)

Поэтический текст в журнальных публикациях А.К.Тарасенкова

Научный руководитель – профессор Е.Г. Елина

Литературная критика в России, в 1940-50-е гг. стала институтом, посредством которого власть формулировала соответствующие литературные задачи и проводила их в жизнь. В эти годы «она стала инструментом политического и идеологического влияния на писателя и читателя» [Богачков 2012: 12-13]. Литературная критика превратилась в «мощный рычаг политического руководства, в результате чего она приобрела не свойственные ей политические функции проводника партийной позиции, политического контролера, дающего писателю вид на жительство в литературе или же отказывающего в нем» [Голубков 2010: 237].

В это время актуализируется зародившиеся в середине 1920-х гг. представления о функциях литературы и, как следствие, критики. Н.В. Корниенко, размышляя об этом периоде, приходит к выводу, что «уникальные претензии на единственно-правильное объяснение текущих событий, адекватное отражение основных процессов как в литературе, так и во всем обществе приводит к внутрилитературной борьбе, к формированию литературных группировок и, как следствие, к расколу литературного процесса, который окончательно закрепился к середине 1940-х г.» [Корниенко 2010: 174].

В конце 1940 – начале 1950-х гг. литературная критика находилась в стагнации, формируя бесконечные списки новых достижений литературы

социалистического реализма. Исследователи приходят к выводу, что соцреалистическая критика этого периода включает в себя две противоположные установки: «идеализацию действительности, создание ее идеальной модели (лозунг В. В. Ермилова «Прекрасное – наша жизнь», теория бесконфликтности) и конфронтационность, восприятие литературы как орудия классовой борьбы (лозунг поиска и разоблачения врагов, время от времени вспыхивавшие кампании по борьбе с теорией бесконфликтности)» [Голубков 2010: 189]. Их взаимодействие продолжается до середины 1950-х гг., при этом критика оказывается включенной в партийно-государственные политические акции периода позднего сталинизма: борьба с космополитизмом, уничтожение в литературе всего чужеродного и т. п.

Несмотря на то, что в 1940-е – начале 1950-х гг. советская литературная критика переживает тяжелейший кризис, литературно-критическое наследие выдающегося советского литературоведа, поэта, литературного критика и редактора журналов «Знамя», «Новый мир» А.К. Тарасенкова обширно и многогранно. Критик прожил сложную жизнь, находясь в гуще литературных и политических событий 1930–1950-х гг. со всеми их бедами и страданиями.

Литературно-критическое наследие Тарасенкова мало исследовано. Он писал о многом – о прозе, о драматургии, но главным его интересом как критика всегда оставалась поэзия. Ему принадлежат работы о Блоке, Белом, Маяковском, Багрицком и многих других. О его любви к поэзии вспоминает критик и литературовед Бенедикт Сарнов: «Стихи он любил самозабвенно. Была у него такая игра: кинуть вдруг в разговоре – ни с того, ни с сего – какую-нибудь строчку любимого своего Пастернака. Или Цветаевой. Это была проверка собеседника: откликнется или нет? Продолжит ли строчку следующей? И если собеседник оказывался на высоте, начинался матч-турнир: стихотворные строки летели от одного к другому, как мячи от ракеток» [Сарнов 2000: 3]. О невероятной любви Тарасенкова к поэзии свидетельствует тот факт, что у него была потрясающая, уникальная библиотека русской поэзии первой половины XX в.

Литературная критика Тарасенкова в 40-50-е гг. отличалась жанровым разнообразием, философичностью, полемичностью и глубиной теоретического осмысления современных литературных явлений. Но эпоха, безусловно, оставила неизгладимый след на творчестве критика: он относился к тому «передовому отряду» советской интеллигенции, которая занималась политическим обслуживанием власти. Жизненную основу этой прослойки составлял страх: «Его работа была сопряжена с постоянным риском. Страх стал частью его жизни и профессии. Тарасенков боялся... Дни и ночи» [Громова 2009: 17]. В послевоенное десятилетие взгляды Тарасенкова меняются. Вернувшись с войны, он решает печатать в журнале только то, что кажется ему истинной поэзией. Н.А. Громова пишет: «В 1945 году он не скрывает, что желает открыть в литературе новое время <...> Именно теперь, казалось, можно публиковать более глубокие произведения; стараться потихоньку,

полушепотом – говорить правду» [Громова 2009: 18-19].

Нами было проанализировано пять литературно-критических статей А. Тарасенкова, опубликованных в журналах «Знамя» и «Новый мир» за 1946 – 1948 гг. Остановимся на рецензии «Новые стихи Бориса Пастернака», которая была опубликована в апрельском номере журнала «Знамя», совместно со стихотворениями А. Ахматовой. Этот номер для читателя мог показаться «глотком свежего воздуха», казалось, что все страхи и ужасы 30-х г., искуплены страданием войны и теперь все будет по-другому. Н.А. Громова пишет об опасности, которой подвергался Тарасенков, написав статью о Б. Пастернаке: «Исподволь он подходит к опасной для себе черте – не только писать о Пастернаке, печатать его стихи, но и пробить лауреатство, то есть Сталинскую премию <...> Тарасенков отлично понимал, что статья эта вызовет неодобрение в определенных литературных кругах – «Опять Тарасенков!», «Опять о Пастернаке!» [Громова 2009: 18-19].

Статья начинается с лирического отступления – воспоминания Тарасенкова о той поре, когда они с друзьями спорили о лирике Пастернака. Критику кажется, что это было давно, будто прошла целая эпоха – за это время народ прошел тяжкие испытания, претерпел много боли, горечи, страданий. Доверительный тон статьи создается благодаря постоянному употреблению притяжательного местоимения «наш» («наш народ», «наша земля», «наши раны», «наши города и селы», «наша страна») [Тарасенков 1945: 136. Далее цитируется это издание, страницы указываются в скобках]. Читатель чувствует единение с критиком, его поддержку.

Далее тон повествования меняется, ведь сейчас наступает новое время, когда снова нужно заговорить о лирике и человеческой душе: *«И вот теперь, когда снова свободна наша страна, может быть, уже настало время снова заговорить о величавом говоре сосен под ветром, запахе свежескошенного сена и замиранья сердца от крика грачей на талом мартовском снегу»* [136]. Тарасенков задает риторический вопрос читателю: *«А может, оно никогда и не проходило это время?»* [136] и критик, доказывая эту точку зрения, приводит личные воспоминания о днях ленинградской осады, когда они с друзьями в сотрясавшемся от взрывов снарядов доме читали Блока; когда люди во время войны просили прислать им стихотворения Тютчева, Есенина, Лермонтова. Тарасенков считает, что именно чувство прекрасного помогало советскому солдату воевать на полях сражений: *«Дым войны не выел души человека, и жаль только, что наши поэты редко обращались к ней, к ее щедрым красотам, к ее благодарному, отзывчивому существу»* [136]. Смеем предположить, что критик пишет о публицистичности поэзии послевоенных лет, которая освящала актуальные вопросы общественно-политической жизни, а не показывала читателю истинных лирических чувств и переживаний.

Лирическое отступление подводит читателя к мысли, что в основной части статьи речь пойдет о «настоящей поэзии», о новой книге стихотворений Бориса Пастернака «Земной простор», в которой *«слова с ее страниц встают,*

как лирические видения, бессмертные русские пейзажи, оживают красоты земли и неба» [136]. Оригинальными, отражающими своеобразность критического метода Тарасенкова, были его сравнения. Он сравнивает стихотворения Пастернака с пейзажами Серова, Левитана, Шишкина, стихотворения Веры Инбер – с «романтическими пейзажами Айвазовского» [154]. К приему сравнения критик прибегает часто, так как в пейзажах известных художников он видит эстетическую природу творчества поэтов, ведь «истинно русские художники внесли в свои пейзажи душу человеческую» [136].

Одной из особенностей литературно-критических статей Тарасенкова является обилие цитат из анализируемых поэтических текстов. Интересно, что критик приводит строфу из стихотворения и дает комментарий к ней, обращая внимание на важные детали, открывая истинный смысл поэтических строк, который мог быть непонятен читателю. Обратим внимание на доступность языка критика, он дает четкую трактовку изображаемого, и объясняет сложные поэтические образы простым языком, что делает его статьи доступными и понятными абсолютно для каждого читателя. Например, Тарасенков приводит цитату из стихотворения Пастернака «Сосны» и заключает: «Скажу просто: это монолог человека, мечтателя, поэта, который за стволами сосен "снотворной смесью лимона с ладонем дыша", видит воображаемое море» [136].

Главный вопрос, над которым размышляет Тарасенков, приводится в центральной части статьи: «Что же сказал о великой войне народа Борис Пастернак?» [137]. 40-50-е гг. – это тот исторический период, в условиях которого осуществляется переход от войны к миру. Именно в это время наступал новый этап в развитии советской поэзии, которая за время фронтовых испытаний, как никогда, наверное, тесно и прочно соединила свою судьбу с общенародной. А. Сурков отмечал: «Перед нами лежит новая полоса жизни и работы, – не менее трудная и ответственная, чем прежде» [Сурков 1965: 208].

Тарасенков считает, что с наступлением мира поэты стали еще острее испытывать и стремление к поэтическому обновлению, и готовность подняться на некие еще неведомые, непокоренные творческие вершины. Он приводит ряд поэтических произведений, посвященных войне (стихотворения Веры Инбер, поэмы Антокольского, поэму «Василий Теркин» Твардовского и стихотворения Ольги Берггольц) и называет их «большой удачей для нашей поэзии» [137].

Тарасенков, размышляя о военных стихотворениях Пастернака, сразу же дает оценку его поэтическим текстам: «Нет, нельзя по чистой литературной совести признать, что стихи о войне написаны Пастернаком с той же силой артистизма, с какой он писал раньше и пишет теперь о природе и любви, об искусстве» [137]. Критик приводит одно из показательных военных стихотворений поэта «Смелость» и заключает: «слабо, не изобразительно, как будто написано не Пастернаком, а кем-то умело подражающим его словарю, синтаксису, его ритмическим ходам» [137]. Но Тарасенков приводит другие стихотворения Пастернака, «в которых чувствуется рука большого мастера <...>, но это все равно не сравнится с «истинным гением» Пастернака» [137].

Статью он заканчивает словами: «У Пастернака было много пороков индивидуализма. У Пастернака было много камерности и усложненности. Кто же скажет ему доброе слово за отход от них? Но пусть на их место встанут не истинные, а подлинные ценности. Пусть снова зазвучит прекрасная речь поэта!» [138]. Подобный призывной конец станет характерной особенностью статей критика того времени. Например, в статье «Похвала Заболоцкому» мы видим «лозунговый призыв» со стороны критика: «Эта маска должна быть сорвана с Заболоцкого! Так сорвем же ее!» [Тарасенков 1933:177]. В статье «Графоманское косноязычие» критик объявляет «войну» графоманам, которым нет места в советской поэзии: «С ними надо бороться! Их надо добить!» [Тарасенков 1935:197].

В книге Н.А. Громовой «Распад» приводятся воспоминания жены А. Тарасенкова, Марии Иосифовны, о рецензии критика: «Борис Леонидович был доволен этой статьей. Имелось в виду даже не ее качество, а сам факт появления. Вишневский, вернувшись, выругал Тарасенкова, но пока по-отечески, который опять берется за свое. Только что кончилась война, и все были в некотором угаре, и все еще было не до сведения литературных счетов и споров о «вакансии поэта»...» [Громова 2009: 18-19].

Статья о Пастернаке является ярким примером литературно-критического творчества А.Тарасенкова. Его можно с полным правом назвать «голосом эпохи», так как на первое место критик ставит философско-эстетическую оценку произведения и избегает социально-политических оценок творчества поэтов. Одна из главных особенностей творчества критика – это постоянный диалог с читателем, обращение к «молчаливому собеседнику» на протяжении статьи. Он не выступает как «нравоучитель», не навязывает читателю свою точку зрения, а лишь советует присмотреться к стихотворению, дает читателю «ключи» к пониманию текста. Интересная тематика, образность языка, простота слога, приподнятость, эмоциональная яркость речи значительно усиливают эстетическое воздействие литературно-критических статей Тарасенкова на читателя.

Литература

- Богачков Е. Есть от чего оттолкнуться. К истокам советской и постсоветской литературной критики // Литературная Россия. 2012. 8 июня(№ 23).
- Голубков М.М. История русской литературной критики XX века (1920–1990-е годы): учеб. пособие для студ. филол. фак-тов ун-тов и вузов. М., 2010.
- Громова Н.А. Распад. Судьба советского критика в 40-е-50-е годы, М., 2009.
- Корниенко Н.В. «Нэповская оттепель»: становление института советской литературной критики. М., 2010.
- Сарнов Б.С. Редактор, критик, переплетчик, в шкафу устроивший музей // Литература. 2000. № 27.
- Сурков А. Голоса времени. М., 1965.
- Тарасенков А.К. Вера Инбер // Знамя. 1946. № 2.
- Тарасенков А.К. Графоманское косноязычие // Знамя. 1935. № 1.
- Тарасенков А.К. Новые стихи Бориса Пастернака // Новый мир. 1945. № 4.
- Тарасенков А.К. Похвала Заболоцкому // Красная новь. 1933. № 9.

С.А. Булыгина (Саратов)

**«Служители "высокому искусству"»
(Переводы В.К. Звягинцевой из армянской поэзии)**

Научный руководитель – профессор И.А. Книгин

«В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог» (Ин 1:1).

И, как известно, слово это переведено на полторы тысячи языков, на каждом из которых имеет свой сверхсмысл. Представьте себе: полторы тысячи языков, полторы тысячи культур связаны между собой посредством перевода! И это не просто процесс перевода с одного языка на другой, а перевод из одного культурного мира в другой культурный мир.

Перевод – форма интерпретации, которая несет на себе отпечаток выполнившего его человека. Но в первую очередь, как верно заметил советский и российский театровед, шекспировед А.В. Бартошевич, «перевод – это диалог между переводчиком и текстом, переводчиком и автором. Особая чуткость слуха» [На разных языках]. Если текст и автора узнать не так сложно, то кто же такой переводчик? А.Л. Борисенко, литературовед и переводчик, отмечает: «Человек, который хочет быть на первых ролях вообще не идет в переводчики. Переводчиков никто не помнит» [На разных языках]. Действительно, читая то или иное переводное произведение, читатель редко обращает внимание на имя переводчика, который, словно мастер, в совершенстве овладевший своим ремеслом и обладающий той самой «чуткостью слуха», связывает языки и культурные миры невидимой нитью, создавая особый художественный текст.

«Переводчик – раньше всего талант» [Чуковский 2012: 10], – утверждает К.И. Чуковский в книге «Высокое искусство», посвященной переводу. Талант этот заключается в умении перевоплотиться в автора переводимого произведения, «усвоить себе его темперамент, заразиться его пафосом, его поэтическим ощущением жизни» [Чуковский 2012: 10]. Самым трудным в творческой работе переводчика В.К. Звягинцева называет период вживания «в характер, стиль, интонацию поэта, которого переводишь, в судьбу и историю его народа, в природу, его окружающую, во все то, что создало его поэтический облик» [Звягинцева 1969: 6]. Высказываниям Чуковского и Звягинцевой о перевоплощении, многогранности и многофункциональности переводчика вторит Л.А. Озеров: «Переводить стихи – это значит не только строфа за строфой воспроизводить образы и мысли оригинала, но и воссоздавать средствами своей речи мир иноязычного поэта. Вот почему переводчик – одновременно и взыскательный читатель, и придирчивый редактор, и вдумчивый исследователь, и строгий критик. Все эти качества проявляются не в специальных трактатах или пояснительных записках, а в самом тексте перевода. Этот текст, как давно уже доказано, должен быть не пассивной калькой оригинала, а живой действенной передачей его качеств средствами другого языка. Вот почему творческий перевод – это всегда отношение переводящего к переводимому» [Озеров 1958: 3]. П.Г. Антокольский же считал, что подчинить личность свою личности

переводимого автора невозможно: «Долг переводчика – проникнуться мироощущением, манерой, стилистическим характером автора и, по мере сил, передать это мироощущение, эту манеру, этот стиль средствами родного языка, оставаясь самим собою» [Антокольский 1954: 3].

Переводчики бывают разные. «Переводчик в прозе есть раб; переводчик в стихах – соперник» [Левин 1985: 11], – сказал В.А. Жуковский. «Переводчик поэзии стоит перед безнадежной задачей. Он не может перевести даже приблизительно, он всегда сделает другое, совсем другое. Потому что поэзия, в общем, непереводаема», – считает А.Л. Борисенко [На разных языках]. Стихи гораздо больше зависят от языка, нежели проза, поэтому и переводить их трудно. Переводчик поэтического текста, несомненно, является соавтором и ставится на первое место. Можно выписать целый ряд русских советских поэтов, которые посвятили себя искусству перевода и достигли в нем высокого мастерства. С.Я. Маршак, Б.Л. Пастернак, С.В. Шервинский, В.В. Державин, П.Г. Антокольский, С.И. Липкин, М.С. Петровых, А.А. Тарковский, Д.С. Самойлов, Б.А. Турганов, Л.М. Пеньковский, Б.С. Ирнин, и многие другие.

Должное место в этом ряду занимает Вера Клавдиевна Звягинцева (1894 – 1972) – поэтесса и переводчица, которая «на протяжении трех с половиной десятилетий с увлечением переводила стихи поэтов братских республик, больше всего – поэтов Армении и Украины» [Звягинцева 1969: 6]. Ее переводы отмечены высоким мастерством. Они публиковались в серии «Библиотека всемирной литературы», в «Антологии армянской поэзии» и в таких периодических изданиях, как «Новый мир», «Дружба народов», «Звезда», «Литературная Армения», «Литературная Грузия», «Огонек», «Литературная газета», «Литературная Россия». Обогадив русскую поэзию, они стали достоянием мировой культуры.

В.К. Звягинцевой принадлежат переводы «из армянской поэзии, разных эпох и литературных поколений: Г. Сарьян, Ов. Шираз, П. Севак, Г. Эмин, С. Капутикян, М. Маркарян, А. Сагиян и др.» [Айрян 2013: 64]. Особое место среди переводов занимают классики «армянской литературы – М. Налбандян, Ов. Туманян, Ав. Исаакян, В. Терьян, Е. Чаренц» [Айрян 2013: 64].

В своих переводах Звягинцева с особой точностью передавала мелодию языка, с которого переводила. Так, например, необычайно выразительным, особенно проникновенным, лиричным звучанием перевод стихотворения Г. Эмина «Газелла» не уступает оригиналу:

ГАЗЕЛЛА

Морской прибой ласкает нас, – дай наглядеться на тебя.
Не опускай лучистых глаз, – дай наглядеться на тебя.
Еще мы вместе, мы еще сидим вдвоем на берегу,
Но каждый час – не тот же час, дай наглядеться на тебя.
Уходят в море корабли, когда-нибудь и я уйду.
А ты, мой друг? Хоть в этот раз дай наглядеться на тебя.
Не знает синяя волна, когда плеснет, когда уйдет...
Не отводи сердитых глаз, дай наглядеться на тебя! [Эмин 1979: 158].

Стихотворение «Арагатская долина» С. Капутикян является образцом художественного перевода В.К. Звягинцевой. С невероятной точностью в нем передан смысл и стиль оригинала. Сквозь строки отражается судьба армянского народа, сумевшего пустить свои корни в благодарной земле:

Скажут: – Армения! – вспомнятся горы,
 Выси крутые в вечном снегу,
 Реки промчатся вдруг перед взором,
 Камни ворочая на берегу ...
 Ты же, задумчива и смиренна,
 Шепчешь о чем-то мне в тишине.
 Скажут: – Армения! – ты непременно,
 Милая с детства вспомнишься мне.
 Словно рванулась в порыве едином
 Ты из-под гнета каменных груд ...
 Здесь, на земле Арагатской долины,
 Сразу в добро превращается труд:
 В сада цветущего благоуханье,
 В шепот колосьев, в шелест ветвей,
 Камню даст речь он, песне – дыханье,
 Душу – земле благодарной твоей!.. [Капутикян 1964: 82]

В.К. Звягинцева очень ответственно относилась к переводческой деятельности и выбору переводимого произведения, ведь для поэта-переводчика, по ее мнению, «действует закон соответствия его творческой индивидуальности особенностям художника, которого он переводит» [Звягинцева 1969: 6]. Н.Вс. Горская вспоминает, что однажды на семинаре молодых поэтов-переводчиков, которым руководили «три замечательных – и очень разных – поэта: Вера Звягинцева, Мария Петровых и Давид Самойлов» [Горская 1981: 172], она прочитала переведенное ею стихотворение и получила в свой адрес следующую критику от Звягинцевой: «Не получилось русского стиха... А он обязательно должен получиться, если перевод действительно хороший. В том-то и задача, чтобы в переводе не чувствовалось перевода. Чтобы стихотворение звучало свободно, чтобы в нем легко дышалось» [Горская 1981: 172]. Легко дышалось...

В беседе с З.С. Паперным С. Капутикян говорила, что В.К. Звягинцева хорошо понимала: «стихотворение должно стать фактом русской лирики, но не терять при этом своих родовых черт, примет своего происхождения» [Капутикян 1980: 109]. И вот, словно солнечным светом наполняются слова-корни, слова-трещины, слова-морщины, родовые линии Еревана в переводах Звягинцевой и прорастают цветами сквозь камни в этой горькой, трудной, древней земле, которую она так сильно полюбила «сперва за трагическое прошлое, а затем за мужественное преодоление этого прошлого» [Душа открытая людям 1981: 268]. З.Г. Айрян пишет: «Переводы В. Звягинцевой армянской поэзии, бесспорно, подтверждают тот факт, что она была масштабным переводчиком, которому удалось проникнуться поэзией армянских поэтов разных эпох и стилей, выделяя при этом их поэтическую

индивидуальность» [Айрян 2013: 70].

С.И. Липкин утверждает, что переводчику «надо обладать огненным темпераментом (переводчик без темперамента – нуль), пылким воображением, наблюдательностью, талантом. А так как стих есть стих, с размером и рифмой, то надо весь пыл своей души вложить в него, в стих, а он должен быть при этом естественным, свежим, музыкальным...» [Липкин 1959: 2]. И, от себя добавлю, – дышащим. Перевод изменчив. Он меняется так же, как меняется время, как меняется атмосфера, культура. Перевод – живая вещь. Он полон дыхания, дыхания того времени и той личности, которая перевод создает, и дыхания автора.

Относиться к переводу позволительно по-разному. Читатель может считать перевод удачным или неудачным, переводчику разрешено горевать о том, что «лучшие годы продал за чужие слова» [Звягинцева 1968: 234], и лишь время расставит все по своим местам. Жанр художественного перевода полноправно стоит в том же ряду, что и оригинальные жанры. А переводчик?..

Ты с фонарем в руке шагаешь,
То там, то тут свет зажигаешь,
Как твой же путевой обходчик.

...Вот что такое переводчик. [Звягинцева 1968: 234]

И вот, служба «высокому искусству», путевой обходчик с фонарем в руке шагает по текстовым путям, зная, что «перевод художественного произведения должен быть тоже художественным произведением» [Антокольский 1954: 3], «переводные стихи должны быть поэзией или не должны быть вовсе» [Липкин 1959: 3], «переводчик – это художник слова» [Чуковский 2012: 9]. Он зажигает свет над словами и вдвухает в них живую душу.

«В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог» (Ин 1:1).

Литература

- Айрян З. Армянская поэзия в переводческом наследии В. Звягинцевой // Вопросы филологии. 2013. № 1(43).
- Антокольский П.Г. Художественные переводы литератур народов СССР // Литературная газета. 1954. 21 дек.(№ 154).
- Горская Н. «Методом доверия» и... любви // Душа, открытая людям: Воспоминания, статьи, очерки / сост. Е. Дейч. Ереван, 1981.
- Душа, открытая людям: Воспоминания, статьи, очерки / сост. Е. Дейч. Ереван, 1981.
- Звягинцева В. Избранные стихи. М., 1968.
- Звягинцева В. О переводах поэзии и поэзии перевода : ответ на анкету // Литературная газета. 1969. № 46.
- Капутикян С. Лирика. М., 1964.
- Капутикян С. Свидание с временем. Беседу вел З. Паперный // Литературная учеба. 1980. №1.
- Левин Ю.Д. Русские переводчики XIX века и развитие художественного перевода. Л., 1985.
- Липкин С. Переводчик это художник // Литературная газета. 1959. 14 мая (№ 57).
- На разных языках URL: https://www.youtube.com/watch?v=w6v_1qiYUHA. Дата обращения: 11.04.2023.
- Озеров, Л. Национальный колорит перевода // Литературная газета. 1958. №54.
- Чуковский, К.И. Собр. соч.: в 15 т. Т. 3 Высокое искусство; Из англо-американских тетрадей / сост. Е. Чуковской, П. Крючкова. М., 2012.
- Эмин Г. Избранные произведения: в 2 т. Т. 1. Стихи. М., 1979.

А. М. Чернышов (*Саратов*)

А. Селивановский в «Литературной газете» 1931–1932 гг.

Научный руководитель – профессор Е.Г. Елина

А.П. Селивановский, известный литературный критик 1920–1930-х гг., не только публиковался в газетах и журналах и издавал собственные сборники статей, но и оставил свой след в истории отечественной журналистики, работая ответственным редактором в «Литературной газете» (далее в ссылках ЛГ).

В 58 номере 1931 г. среди извещений появляется объявление «Новый редактор "Литгазеты"», в котором сообщается, что Сергей Динамов «освобожден Исполбюро ФОСП от обязанностей ответственного редактора "Литературной газеты" в связи с переходом его на другую работу» [ЛГ. 1931: 4], ответственным редактором назначается А.П. Селивановский.

Главным редактором Селивановский пробыл недолго. В 22 номере 1932 г. читатель в последний раз увидит фамилию известного критика в качестве ответственного редактора. В 29 номере 1932 г. отражается любопытный факт: ответственным редактором вновь становится Динамов, однако особых объявлений по этому поводу в «Литературной газете» не обнаружено.

С чем связано исчезновение Селивановского? Благодаря заметке «Постановление редколлегии "Литературной газеты" от 15 мая 1932 года» можно с точностью установить основную причину перемены власти в «Литературной газете». Эта заметка появилась в последнем номере под редакцией Селивановского. В ней редколлегия признает ряд «грубых ошибок, искажающих решение ЦК о перестройке литературно-художественных организаций (отсутствие упоминания о ликвидации РАПП, попытки свести решение ЦК к вопросам только организационной перестройки, отсутствие критики ошибок и недочетов рапповского руководства, являвшихся тормозом в дальнейшем размахе художественного творчества» [ЛГ, 1932, № 22: 1] и так далее. Очевидно, что Селивановский потерял место ответственного редактора в «Литературной газете» за такое дерзкое поведение. Как главному редактору, ему следовало обрушиться с критикой на РАПП, к которой тесно был приближен сам Селивановский и многие его товарищи, и на другие организации. Однако этого критик не сделал, повестки не выполнил. Кроме того, постановление ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций» от 23 апреля 1932 г. было опубликовано в газете лишь 5 мая 1932 г. Прошло почти две недели, а в «Литературной газете» еще не появился важнейший документ, повлиявший на всю отечественную литературу. 5 мая читатель увидел лишь само постановление без какой-либо оценки «Литературной газеты». Рядом с постановлением разместили небольшой комментарий от лица РАПП и ВОАПП. Свое мнение редколлегия выскажет только в следующем номере, от 12 мая 1932 г. в статье «К решающим успехам». Дерзость Селивановского как ответственного редактора состояла именно в этом умалчивании, ведь он не объявил своим читателям не о каком-то

незначительном, рядовом событии, а о грандиозной «чистке» организаций и создании Союза Советских писателей. Данный «проступок», вероятно, в большей мере отразится на будущем Селивановского, жизнь которого прервется в этом же десятилетии.

За этот период (с 27 октября 1931 г. по 17 мая 1932 г.) Селивановский опубликовал в «Литературной газете» следующие свои статьи: «Творческий метод Чуба», посвященную произведениям И. Сельвинского «Командарм» и «Электрозаводская газета», «Художник известен» о романах В. Каверина «Скандалист» и «Художник неизвестен», «Большевицкому Уралу – большевицкую литературу» об УралАПП, работе ассоциации и творческих началах ее участников, «Лирика и полемика», «Чей Маяковский?» на два года со смерти В. Маяковского, «На литературные темы». Статья «Коварство и любовь Занда» (1932. №10) не является собственно трудом Селивановского, ее он позаимствовал из радиостенограммы доклада, который прочитал некий лектор ВАСП в 1925 г.

Селивановский в это время еще не обретает своего нейтралитета, как в поздних статьях о В. Луговском или Э. Багрицком. В этих трудах встречаются наставления. Селивановский судит авторов с точки зрения «правильного» или «неправильного» для пролетарской литературы: отказ от конструктивизма Сельвинского критик называет «правильным», а «фетишизацию техницизма» в творчестве того же Сельвинского – «ложным» направлением. В статье об уральской литературе Селивановский предлагает усвоить «основной урок», определяет для организации и писателей «правильный» путь.

Селивановский рассматривает произведение писателя не в отрыве от его творчества, а берется подробно исследовать промежуток творческого пути автора, пытается воссоздать целостную картину. Так, например, эволюцию И. Сельвинского (преодоление конструктивизма в творческом методе) Селивановский рассматривает от «Электрозаводской газеты» к «Командарму». В статье «Художник известен» Селивановский демонстрирует нарастание буржуазных веяний в произведениях В. Каверина на примере романов «Скандалист» и «Художник неизвестен», определяя предпосылки «буржуазного активизаторства» в первом и рассматривая их явные следы во втором. Рассуждая о произведениях Каверина, Селивановский прибегает только к идейному анализу и идеологическим рассуждениям, оставляя без внимания эстетическую сторону текста.

Объектами критики Селивановского в статьях этого времени становятся: «фетишизация техницизма», «интеллигентский характер» творчества, «лакирование действительности» (о творчестве И. Сельвинского), «реставрация «воронщины» (о В. Каверине), «троцкистское влияние» и «халтурность» (творчество уральских писателей Н. Андреева и «некоего» Рудина), бездумное перенесение западных идей на социалистическую реальность (в статье «На литературные темы»). Примечательно, что в статье о литературе Урала, на первое место среди проблем Селивановский выдвигает именно «низкий

идейный уровень», а затем уже – «недостаточность культуры». УралАПП, по мнению критика, может исправиться, если поймет определенные «*решения пленума правления РАПП*» [Селивановский, 1932, № 5: 3] и извлечет выводы из письма Сталина. При этом сам Селивановский заостряет внимание на большом количестве участников УралАПП, ключевом факторе для организаций эпохи и всепоглощающей машины РАПП.

Как автору газетных статей, Селивановскому присущи экспрессивность стиля и ирония. Цитируя «Искренность» А. Ситковского, критик отмечает наиболее возмущающие его строки восклицательными и вопросительными знаками. Селивановский комментирует текст произведения с явной иронией: «*Но самый убедительный довод следует дальше*» [Селивановский. 1932. № 5: 3]. Строки из «Весны в коммуне» Я. Смелякова критик сопровождает ироничным комментарием: «*Вот он какой страшный, этот "быт"!*» [Селивановский. 1932. № 5: 3].

Для доказательства своих тезисов Селивановский нередко проводит параллели. Так, обличая «Художник неизвестен» В. Каверина, критик сравнивает его с «Сумасшедшим кораблем» О. Форш, произведением, которое получило резкую критику и долгое время не переиздавалось. Товарищем по «воронщине» у Каверина становится Е. Замятин, на которого обрушились представители пролетарской критики. Этот ряд сравнений неслучаен. Александр Воронский нередко выступал против идей и принципов РАПП. «Воронщина» – ругательное слово, которым пролетарские критики клеймили неугодных им литераторов. Евгений Замятин написал роман «Мы», очевидную карикатуру на общество будущего. К тому же, в «Сумасшедшем корабле» Замятин предстает создателем «Серапионовых братьев». Каверин был участником, а Форш – частым «гостем» Серапионов, совершенно ненормальной литературной группы с точки зрения РАПП. «Серапионовы братья» смели иметь отличные от массовой критики 1920-х гг. воззрения на литературу, а в своем манифесте подчеркивали аполитичность участников группы и близость миру гофмановского серапионства, то есть отделенности от общественного строительства. В серапионах критиков раздражало манифестирование права каждого на свой стиль и метод в литературе. Именно поэтому Селивановский тогда, когда группы уже не существовало, для доказательства «несостоятельности» одного из бывших серапионовых братьев – Ваниамина Каверина – пишет об его участии в «буржуазном реставраторстве» и проводит параллель с другими литераторами, «негодность» которых уже была доказана пролетарскими критиками.

Казалось бы, этими статьями из Литературной газеты Селивановский поставил крест на себе как на чутком и непредвзятом критике. Как признанный пролетарский критик он обязан был писать в такт эпохе, запрещать, требовать идейности и только определенной идейности, но нам открылось и другое лицо Селивановского: собственное и явно подлинное чутье к тексту, доходящий до тонких моментов анализ произведений, пристальное внимание к душе автора,

что особенно примечательно в статьях критика 1936 г.

Определяются в этих работах ключевые программные положения Селивановского как критика и популяризатора советской литературы. Критик настаивает на изображении действительности, он выступает против *«нарочитого обеднения действительности»* [Селивановский. 1931. № 61: 3], что отмечено им в «Электрозаводской газете» И. Сельвинского. В этой же статье Селивановский определяет свое отношение к искусству вообще. Оно, по его мнению, *«живо тогда, когда ему доступна "бездна оттенков" живой действительности»* [Селивановский. 1931. № 65: 3]. Определение «бездна оттенков» Селивановский берет в кавычки и выделяет. Эта фраза звучит из уст героя-рассказчика «Юности» Л. Толстого, откуда критик и мог ее позаимствовать. Его обращение к классику литературы, представителю «большого искусства», неудивительно. К произведениям «совершенного мастерства классиков» Селивановский возвращается, чтобы *«каждый раз найти в них новые, неоткрытые раньше достоинства»* [Селивановский. 1932. № 17: 1]. Таково его отношение к классической литературе.

Формируется в данных статьях и отношение к некоторым современникам Селивановского. В. Маяковского критик признает индивидуалистом, который вошел в историю советской литературы и стал немаловажным ее элементом.

С рассуждениями о творчестве Б. Пастернака связана статья «На литературные темы». Признавая «Волны» Пастернака художественно сильным стихотворением, критик все же называет поэта «буржуазным реставратором». Селивановский не прочь признать достоинства художественного метода Пастернака, однако на уровне убеждений критик и поэт находятся по разные стороны.

Б. Пастернак, наряду с Ю. Олешей, В. Кавериним и О. Форш причисляется к враждебному советской литературе лагерю Воронского, Полонского и Троцкого под общим названием «буржуазные реставраторы». Проблема буржуазных влияний на советскую литературу не раз звучит в рассматриваемых статьях. Наиболее развернуто этот вопрос рассматривается в статьях «Лирика и полемика» и «На литературные темы».

Селивановский определяет задачи, актуальные для советской литературы на данном этапе ее становления. Для решения проблем УралАПП он предлагает создать творческую среду, организовать литературную учебу, так как важно *«создать художественную книгу об Урале»* [Селивановский. 1932. № 5: 3]. В статье «На литературные темы» Селивановский формирует важное и для его собственного творчества положение: *«В свете новых задач будет заново переосмыслена вся богатая продукция советской литературы и всего советского искусства»* [Селивановский. 1932. № 5: 3]. После Постановления ЦК ВКП(б) от 23 апреля Селивановский самостоятельно примется за это переосмысление, о чем свидетельствует его книга 1933 г. «Поэты и поэзия» и, в большей степени, «Очерки по истории русской советской поэзии» 1936 г.

Данные статьи Селивановского всецело полемичны. Несмотря на

признание «Электростанционной газеты» Сельвинского произведением «союзническим», критик не останавливается на достоинствах творческих результатов поэта. Он находит недостатки, привлекает в качестве доказательства ряд высказываний автора на различных вечерах и встречах, разбивает его теории. «Художник неизвестен» Каверина – произведение «враждебное», сам Каверин – «буржуазный реставратор», тем более – «реставратор воронщины». В статье «Лирика и полемика» критик не обходит стороной теории В. Полонского и В. Маяковского. Статья «Чей Маяковский?» построена на полемике с «Литфронтом», Б. Пастернаком («Охранная грамота») и В. Шкловским.

Редакционную политику и стратегию редактора «Литературной газеты» можно определить, обратившись к материалу издания.

На страницах «Литературной газеты» периодически появляются стихотворения и отрывки из произведений самых различных авторов. Не трудно заметить, что по большей части в «Литературной газете» публиковались переводы с иностранных языков. Нередко газета проявляла интерес именно к иностранным авторам, что заметно по заголовкам «Призыв иностранных рабочих в литературу» (1931. № 59), «Революционную литературу – иностранным рабочим» (1932. № 3) «В иностранных секциях МОРП», (1932. № 10), «Письма с Запада» (1932. № 10). Освещая призыв иностранных рабочих в литературу и создание иностранных секций большевистской литературы, «Литературная газета» как бы демонстрирует успех «большой литературы социализма». Селивановский вместе с редколлегией показывает широкий охват поэтов и прозаиков-социалистов, которые разбросаны по всему миру, продолжая укреплять ряды пролетарских авторов. Многочисленное появление иностранных авторов на страницах «Литературной газеты» можно рассматривать как полноценную агитацию и констатацию успеха большевистской литературы. Интересно, что для широкой публики Селивановский открывает Ю. Черкасского, с которым, видимо, критик тесно сотрудничал во времена «Забоя».

Опубликованные на страницах Литгазеты произведения изображают не только современную читателям эпоху строительства социализма, но и недавние революционные события. В этих произведениях показаны попытки построить социалистическое общество в других странах (роман П. Павленко «Баррикады») и исторические сюжеты (Артем Веселый «Гуляй Волга»).

Литературно-критические статьи попадали в рубрики «Трибуна писателя», «Смотр молодежной литературы» и «Витрина брака». Критики рассматривали и отдельные только что вышедшие произведения, и сборники стихотворений, и творческий путь какого-либо автора в целом. На страницах «Литературной газеты» появляются и первые отзывы о фильмах, например, статья Вс. Иванова о фильме «Томми».

Под взоры критиков попадали как советские авторы (И. Уткин, И. Сельвинский, Вс. Иванов), так и зарубежные (Дж. Дос Пассос, Стендаль,

Гете). Помимо разбора уже известных авторов, таких как Стендаль или Гете, вводится специальная рубрика «Смотр молодежной литературы», в которой появляются не только новости о собраниях и итогах этого смотра, но и литературно-критические статьи о произведениях молодежной литературы. Таковы, например, статья И. Козлова «Схватка в тайге» о романе Е. Пермитина «Когти» (1932. № 11) и статья Мих. Ц. «Кто ведет корабль» о книге А. Дмитриева «Есть – вести корабль» (1932. № 9).

«Литературная газета» во главе с Селивановским освещала самые различные общественно-политические и литературные темы. В духе эпохи газета поддерживала призыв различных слоев населения в литературу: «Призыв иностранных рабочих в литературу» (1931. № 59), «Развернем смотр комсомольской литературы», следовательно, призыв авторов-комсомольцев (1931. № 64), «Призыв рабочих драматургов» (1931. № 70), «Магнитострой оборонной литературы» (1932. № 9), «Творчество красноармейцев-ударников» (1932. № 9, 23 февраля), «Ударники второго призыва» (1932. № 16), «Учеба рабочих критиков» (1932. № 17).

Важной задачей для «Литературной газеты» стали публикации на тему «Истории фабрик и заводов». На страницах «Литературной газеты» освещался начальный этап разработки «Истории». Как ответственный редактор, Селивановский не мог не помещать статьи о таком важном труде, который поддерживался властью, что отражает постановление ЦК ВКП(б) от 10 октября 1931 г. об издании сборников «Истории заводов». В «Литературной газете» появлялись всякого рода призывы и лозунги о поддержке «Истории», отстающих от работы подгоняли с помощью «обличительных статей» (статья «В Ленинграде плохо работают над историей заводов» А. Наумова в № 69, 1931), свое слово говорил и сам М. Горький (1932. № 6).

Селивановский не раз допускал статьи, направленные против врагов пролетарской литературы: «Буржуазная опасность в литературе» (1931. № 59), «Ликвидировать остатки литфронтовщины, ревякинщины, воронщины» (1931. № 59), «Против левацкого вульгаризаторства» (1931. № 60), «Куда ведут Переверзев и Горбачев» (1931. № 61), «Против империализма» (1931. № 63), «Троцкистские клеветники и фальсификаторы» (1931. № 67), «Троцкистские контрабандисты» (1931. № 70) и многие другие. Селивановскому, как борцу против буржуазных веяний и врагов народа, было необходимо пропускать и публиковать подобного рода статьи. Без этого крупнейшая общественно-политическая газета эпохи никак не могла обойтись.

«Литературная газета» публиковала выступления именитых литературных деятелей на прошедших собраниях, резолюции, результаты пленумов, объявления, постановления различных литературных организаций, письма Сталина. Но чаще всего, конечно, информацию о совещаниях и любых действиях РАПП. На момент становления Селивановского главным редактором «Литературная газета» уже успела превратиться в очередной орган РАПП, поскольку РАППовские постановления, совещания, пленумы, доклады

Л. Авербаха, главного идеолога РАПП, заполнили страницы «Литературной газеты». В духе и стиле РАПП звучали и призывы против «горбачевщины», «левацкого вульгаризаторства», «воронщины». Многочисленные публикации о «перестройке» РАПП читателю пропустить невозможно.

Начиная с 64 номера 1931 г., «Литературная газета» старательно освещает перестройку литературно-художественных организаций, таких как РАПП, ЛАПП, РОПКП, МОРП. Номер 66 1931 г. целиком посвящен обсуждению задач перестройки РАПП, а в 15 номере 1932 г. появляется статья с названием «Лозунги перестройки должны быть реализованы», которая свидетельствует, несмотря на обильные заголовки «перестроек», что планы едва ли реализовываются. Однако настоящая перестройка литературных организаций начинается происходить лишь после появления Постановления ЦК.

Неоднократно «Литературная газета» отмечает различные годовщины и чтит память именитых деятелей: 14-я годовщина октября, памяти А.Я. Вигалок, 10 лет театра им. Вахтангова, 70-я годовщина смерти Н.А. Добролюбова, 10 лет «Красной нови», смерть поэта Хади Такташа, 10-летие творчества А. Александровича, похороны В. Полонского, к 15-летию октября, 100-летие со дня смерти Гете, 25 лет литературы Эмиля Мадараса, 2 года со смерти В. Маяковского, памяти М.Н. Покровского, 20 лет ленинской «Правды». Примечательно, что среди этих годовщин можно обнаружить обращение как к зарубежным авторам современной Селивановскому эпохи, так и к вечной классике вроде Гете. Должное чествование получает В. Маяковский как главный рупор социализма. Сам Селивановский в своих статьях не раз ссылается на В. Маяковского как на эталон советской поэзии.

На страницах газеты появлялись различные постоянные рубрики: «Трибуна писателя», где писатели излагали свои мысли о каких-либо произведениях или свои взгляды на происходящие события; «Среди книг», заключающая в себе исключительно литературно-критические статьи как известных критиков (В. Залесский, К. Зелинский), так и менее известных (В. Гурвич, Т. Николаева); «От нашего корреспондента», посвященная делам актива ЛАПП.

В рубрике «Письмо в редакцию» обсуждались важные литературные процессы, которые затрагивали и крестьянскую литературу, и ошибки «литфронтовцев», извинения и признания своих ошибок (например, С. Малахов в № 64, 1931), опровержение тезисов, которые представлены в некоторых статьях «Литературной газеты». В атмосфере, в которой существовала пролетарская литература, людям приходилось открещиваться от того, что о них пишут, и порой отказываться от своих собственных слов, ссылаясь на собственные ошибки и ужасно выполненную работу. Даже, казалось бы, рубрика, которая могла вобрать в себя отзывы читателей, благодарность редколлегии «Литературной газеты», демонстрирует только худшие стороны сложившейся системы. Селивановский в данном случае предстает гуманным человеком, поскольку позволяет оправданию появиться на свет, хоть и на

последней странице в непримечательной рамке.

В рубрику «Обзор печати» попали как негативные, так и позитивные оценки других газет и журналов. «Литературная газета» критиковала «Ленинскую смену», сообщала об ошибках ЛАПП, СААПП, РАПП в журнале «Пролетарская литература», нападала на «троцкистских контрабандистов», разоблачала «антимарксистские учебники литературы», говорила о «непродуманной» критике и «вульгаризаторской критике».

«Литературная газета» во главе с Селивановским предлагала писателям анкеты на самые различные темы: «Что вы дадите рабочему классу к пятнадцатой годовщине октябрьской революции?» (1931. № 60), анкета об изучении ленинских работ (1932. № 4), «Что читают советские писатели?» (1932. № 21).

Важная для «Литературной газеты» и всей пролетарской литературы рубрика, которая была введена при Селивановском, – «Творческий смотр молодежной литературы». Впервые призыв к смотру молодежной литературы появился на страницах 64 номера 1931 г. и постепенно превратился в постоянную рубрику. В рубрике были рассмотрены произведения писателя Черных «Рекорд», стихотворения Рыпенкова, «Есть – вести корабль» А. Дмитриева, «Когти» Е. Пермитина, лирика Батурлина, творчество Я. Шведова (вместе с комментарием Я. Шведова), «Тайбола» А. Зуева, «Крепче стали» Л. Шипилина, «Девятьсот тридцатый» Вутковского. Редколлегии важно было показать идущий с успехом призыв ударников, рабочих и комсомолов в литературу. Произведения неопытных писателей попадали в один ряд с уже известными и крупными литераторами, как А. Фадеев или М. Шолохов. Публиковались хроники смотра молодежной литературы, а когда происходили какие-то замедления, «Литературная газета» своими заголовками подгоняла организации: «МАПП запаздывает с подготовкой смотра молодежной литературы. Какой смотр? – Мы ничего не знаем!..» (1931. № 66). Манипуляция, направленная на ускорение темпов развития «творческого смотра» очевидна. Примечательным находим, что рубрика постепенно смещалась с первой страницы газеты на предпоследнюю и последнюю, где и закрепила свои позиции.

Пожалуй, самой жестокой, но и необходимой рубрикой для «Литературной газеты», назовем «Витрину брака». Название говорит само за себя. Первое появление этой рубрики сопровождается ироничным и едким комментарием от редколлегии: «Мы публикуем рассказ "Зубы" без всяких комментариев с нашей стороны. Внимательный читатель сделает сам выводы о творчестве писателя, который после поездки в северные рыбацкие районы обогатил нас рассказом "Зубы"» [ЛГ. 1932. № 9: 4]. В этой рубрике появлялись отзывы на произведения, от которых пролетарский читатель должен был откреститься.

Однако не только серьезные рубрики появлялись на страницах «Литературной газеты». Всегда нужно разбавить тяжелую общественно-

политическую и боевую литературную атмосферу чем-то забавным и смешным. Одной из развлекательных вещей «Литературной газеты» являлась рубрика «Литературные пародии», постоянным ведущим которой выступал А. Архангельский. Архангельский писал пародийные стихи в стиле различных поэтов: С. Кирсанов, М. Голодный, А. Чачиков, Дж. Алтаузен, Ив. Батрак, И. Молчанов. Рубрика сопровождалась шаржами художников Кукрыниксов.

В 18 номере 1932 г. появилась рубрика «Уголок изящной словесности», ведущим которой стал некто «Холодный философ». Под авторством Философа на страницах «Литературной газеты» помещались юмористические рассказы, сопровождающиеся карикатурными рисунками Гр. Розе. Важно отметить, карикатуры занимали большую часть пространства Литгазеты, однако фигуры Сталина, Ленина и красноармейца карикатура обходила.

«Литературная газета» под редакцией Селивановского продолжала оставаться крупнейшим литературно-политическим органом. Заметные, очень частые появления РАПП и ее сотрудников на страницах газеты наводят на мысль о поглощении РАППом и «Литературной газеты», к тому же – Селивановский занимал в РАПП не последнюю должность. Промедление с публикацией постановления ЦК ВКП(б) от 23 апреля вкупе с признанными редколлегией ошибками навели на редколлегию, но особенно на Селивановского подозрения, которые позже и сломят его жизнь.

РАППовские вторжения в «Литературную газету» сложно игнорировать. По сути, эта литературно-политическая организация задавала темп. Селивановский был уверен в верности тех действий, которые совершала РАПП, ведь вместе с этой организацией он и боролся против буржуазных вторжений в пролетарскую литературу. Но все пошло не так, и жизнь Селивановского, в том числе и из-за этой ошибки, закончилась трагически.

Обилие карикатур на страницах газеты создавало лишь отталкивающее впечатление, как и, например, рубрика «Витрина брака», где на писателей явно вешался ярлык, читателей заставляли отказаться от чтения их произведений. Однако «Литературные пародии» и «Уголок изящной словесности» должны были понизить градус происходящего.

Примечательно, что все-таки нотки гуманности присутствовали в газете, о чем говорят некоторые сообщения из рубрики «Письмо в редакцию». В остальном же: риторика призыва разных групп общества в литературу, война между различными теориями – «конкурс названий», агрессивные заголовки и вечный мотив борьбы с буржуазными веяниями, затем – с «попутчиками» и «врагами народа».

Селивановский, даже если бы и хотел, то не смог бы внести глобальные изменения в «Литературную газету», которая превратилась в очередной орган РАПП. Талантливый критик, существенно отличающийся от многих других своими замыслами и способами прочтения текста, он не смог бы пойти против требований своих товарищей по российской ассоциации пролетарских писателей, оставаясь, как говорил Б. Пастернак, у «времени в плену».

К сожалению, «Литературную газету» к 1931–1932 гг. можно охарактеризовать словами В. Каверина, который писал о журнале «На литературном посту», где Селивановский также состоял в редколлегии: «Журнал прошит ненавистью. Другая, незримо сцепляющая сила – зависть, особенно страшная потому, что в ней не признаются. Ее, напротив, с горячностью осуждают. Множество имен, мелькнувших, едва запомнившихся, ныне прочно забытых, – это пригодилось для макета литературы, который стремился построить журнал. Над другими производятся следствие и выносятся приговоры» [Каверин 1988: 70-71].

Литература

Витрина брака // Литературная газета. 1932. № 9.

Каверин В. Литератор: Дневники и письма. М., 1988.

Новый редактор «Литгазеты» // Литературная газета. 1931. № 58.

Постановление редколлегии «Литературной газеты» от 15 мая 1932 года // Литературная газета. 1932. № 22.

Селивановский А.П. Большевистскому Уралу – большевистскую литературу // Литературная газета. 1932. № 5.

Селивановский А.П. Коварство и любовь Занда // Литературная газета. 1932. № 9.

Селивановский А.П. Лирика и полемика // Литературная газета. 1932. № 16.

Селивановский А.П. На литературные темы // Литературная газета. 1932. № 18.

Селивановский А.П. Творческий метод Чуба // Литературная газета. 1931. № 61.

Селивановский А.П. Чей Маяковский? // Литературная газета. 1932. № 17.

М.М. Веревин (*Энгельс*)

Абрам Терц и Андрей Синявский в «Прогулках с Пушкиным»

Научный руководитель – профессор Е.Г. Елина

В конце 1950-х гг. советскому литературоведу А.Д. Синявскому для публикации художественных текстов за границей потребовалось создать псевдоним. Так в 1961 г. во Франции вышел сборник «Фантастические повести» под авторством Абрама Терца. Приблизительно в то же время под тем же авторством за границей появилось эссе «Что такое социалистический реализм?». Спустя несколько лет КГБ установило личность настоящего автора этих текстов – Андрея Синявского. Восьмого сентября 1965 г. он был арестован, а позже осужден и отправлен отбывать наказание в Дубровлаг. Из написанных там писем своей жене Марии Розановой А. Синявский собрал воедино одну из важнейших своих книг – «Прогулки с Пушкиным». В ней он смог показать читателю различия между личностями литературоведа А.Д. Синявского и его псевдонима, ставшего в дальнейшем литературной маской Абрама Терца, а исследователю дал возможность поразмышлять в проблемном ключе об их единстве.

Первая проблема, с которой сталкиваются читатель и исследователь, заключается в сложности классификации текста. Синтез литературоведческих и

публицистических, экспрессивных, несколько сниженных стилевых черт усложняет жанровую типизацию «Прогулок с Пушкиным». Глубина погружения в тему, вдумчивый филологический анализ Пушкинских текстов, внимание к фактам определяют «Прогулки с Пушкиным» как серьезное научное исследование. Однако все это представлено в нехарактерной для академического текста беллетристической, местами фамильярной, по мнению критиков, иногда даже вульгарной форме. «На тоненьких эротических ножках вбежал Пушкин в большую поэзию и произвел переполох» [Терц 1975: 17]. Такого описания А.С. Пушкина ни один читатель, очевидно, не ожидает найти в серьезных исследовательских текстах. Создавая подобный образ Пушкина, Терц-Синявский намеренно упрощает его и делает в некотором смысле карикатурным. Первоочередная цель автора показать А.С. Пушкина не как непостижимого гения, а как вполне обычного человека, но наделенного поэтическим талантом. Эта цель несет в себе освобождающий характер. Э. Маркезенис пишет: «<...> желая освободить Пушкина от пыльных окаменелых наслоений академизма, убивающего любое ощущение индивидуального гения, Синявский освободился и сам» [Маркезенис 2020: 118]. Очевидно, что это было необходимо самому А.Д. Синявскому, однако, чтобы осуществить эту цель, он использует уже свободный образ Абрама Терца.

Благодаря терцевской стилевой свободе в произведении складывается своеобразный облик А.С. Пушкина. Сложносоставной образ поэта представляет собой синтез различных как высоких, так и маргинальных образов: привычного лицеиста и вампира, светского человека и негра. Причем существование в Пушкине «негра» не исключает существование в нем «Поэта», что отличается от привычного восприятия А.С. Пушкина, в котором «Поэт» не сосуществует с другими чертами, а выделяется как смысловая доминанта.

А.Д. Синявский сформировал такой сложный образ Пушкина при помощи особенного языка. Кажется, что часть книги написал А. Терц, часть А. Синявский, а еще одну часть они писали вместе слово через слово. В тексте прослеживаются частые вкрапления разговорной, просторечной, жаргонной лексики. Например, вместо «лица» Синявский-Терц пишет «харя», конструируя образ поэта-«негра». Литературная маска свободного публициста Терца позволяет разделить с реальным автором Синявским – литературоведом и исследователем. Скрываясь за этой маской, он позволяет себе быть свободным в ситуации несвободы (Дубровлаг), быть таким исследователем Пушкина, который имеет полное право в без сомнения глубоком литературоведческом исследовании писать «на короткой ноге», «закругляя», «науськивает», «заключительный фортель», «закидоны Доны Анны», «мертвечина». Возможно, с лингвистической точки зрения такой стиль мог бы быть объяснен влиянием лагерного жаргона на Синявского-Терца, однако это было бы слишком просто. Публицистичность, явленная в экспрессивности, эмоциональности, образности и некоторой эпатажности языка, здесь не зависима от внешних обстоятельств, а рождена возникшей прочной духовной

связью Пушкина-поэта с Синявским-исследователем. Связь эта, вероятно, установилась на волне «народности» и «простоты». Терц-публицист неоднократно вспоминает в своих размышлениях о том, что Пушкину вменяли в вину поверхностное и бесхитростное внимание к самым заурядным деталям жизни и быта, то есть к чему-то совсем не поэтически возвышенному. Вот эта присущая Пушкину простота и нужна Синявскому-исследователю для прогулок с поэтом. Поэтому на них он отправляет свое альтер-эго, а именно Терца. И Терц, напитавшись этой простотой, создает такой текст, который хотел бы сделать Синявский, но в силу уже сложившегося к этому времени амплуа серьезного литературоведа и литературного критика, не мог.

Расщепление на Синявского и Терца также является игровым методом создания прочной связи между читателем и изучаемым объектом. А.Д. Синявский ведет с читателем разговор, параллельно «прогуливаясь» в костюме Абрама Терца с Пушкиным, от чего читатель может ощущать себя третьим участником этого своеобразного променада.

Весь терцевский язык «Прогулок...» переплетается с важным фактом содержания книги. Сквозная цитатность – одна из самых характерных черт поэтики изучаемого текста. Перед нами не только литературоведческое исследование или научная монография, и даже встречающиеся ссылки на источники, как намекает Мария Розанова, заимствованы у того же Викентия Вересаева. Такой способ исследования скорее научный, нежели публицистический, что позволяет наиболее внимательным читателям и исследователям взглянуть на текст не только с публицистической, но и с научной точки зрения.

Соединение таких несовместимых стилей – это игра с читателем. Она начинается с первых строк произведения, когда Синявский-Терц называет главной трудностью понимания пушкинского гения внутреннее противоречие доступности и непроницаемости. Автор тут же вовлекает в эту головоломку аудиторию, поставив перед ней провокационный, колкий, в общем терцевский вопрос: «да так ли уж велик ваш Пушкин, и чем, в самом деле, он знаменит за вычетом десятка-другого ловко скроенных пьес, про которые ничего не скажешь, кроме того, что они ловко сшиты?».

Важно заметить, что ответ на этот вопрос в тексте не записан, но читатель формулирует его во время чтения «Прогулок...». В конце книги заключен совершенно другой ответ на совершенно другой вопрос: «Некоторые считают, что с Пушкиным можно жить. Не знаю, не пробовал. Гулять с ним можно», – пишет Синявский-Терц, оставляя читателя в некотором недоумении. Синявский при помощи терцевской колкости и остроты, заявленной в начале, провоцирует ожидание кольцевой композиции, однако здесь она является иллюзией, ведь нарратив, создаваемый автором, скорее напоминает морские волны, нежели четко очерченный круг. Синявский начинает с открытия легкости пушкинской поэзии, а заканчивает идеями чистого и свободного искусства, в то время как Терц, будучи маской автора, будит невнимательного читателя ответом на

непрозвучавший вопрос.

Не менее примечательными являются эпизоды, в которых Синявский-Терц проверяет читателя. «*Еще Ломоносов настаивал: "Поэтом можешь ты не быть, но гражданином быть обязан!"*» [Терц 1975: 111], – пишет автор. Внимательный читатель заметит, что Синявский-Терц допустил намеренную, нарочитую ошибку, ведь цитата принадлежит не М.В. Ломоносову, а Н.А. Некрасову. Надо сказать, что прием приписывания текста другому автору складывается в русской литературе в границах постмодернистской поэтики. Очевидно, что ученый-филолог Синявский не мог просто ошибиться. Такая ошибка воспринимается нами как один из приемов письма. Такая намеренная ошибка дана как знак, разграничивающий тех, кто эту ошибку легко поймает и тех, кто слепо верит написанному. Это становится продолжением общей игры с читателем, когда литературная маска становится способом проверки читателя.

Существование в одном произведении колкого карманника и умелого публициста Абрама Терца и свободолюбивого, честного литературоведа Андрея Синявского само по себе становится важным приемом погружения читателя в текст. Тем самым в «Прогулках с Пушкиным» формируется неразрывный тандем Синявского-Терца, который смог создать прецедент нового типа литературной публицистики.

Литература

Маркезенис Э. Андрей Синявский: Герой своего времени? Бостон; СПб., 2020.

Ратькина Т.Э. Никому не задолжав. М., 2010.

Терц А. Прогулки с Пушкиным. Лондон, 1975.

В.Р. Рамазанова (*Саратов*)

Драматургия Максима Горького на саратовской сцене послереволюционной эпохи

Научный руководитель – профессор А.Н. Зорин

Сила горьковского слова не подвластна времени, она и сегодня продолжает покорять нас. Без произведений Горького представление об истории нашей родины было бы гораздо беднее. Горький – художник-философ. Он мыслит исторически и воспринимает социальную жизнь в ее развитии и движении, соединяет житейски-бытовой колорит и элитарное в своих произведениях. Это просматривается с самых ранних шагов в области драматургии, в таких пьесах как «Мещане» и «На дне».

Внимание литературоведов к драматическим произведениям Максима Горького в известной степени обусловлено успехом постановок его пьес.

В результате изучения репертуара 367 театров, проведенного Всероссийским театральным обществом в 1934 г., выяснилось, что наибольшей популярностью у зрителя пользовались пьесы Горького «Егор Булычев и

другие» (пьеса шла 768 раз); «На дне» (было 165 спектаклей) и «Мещане» (пьеса повторялась 30 раз). Всего пьесы ставились на сценах театров 963 раза [Муратова 1981: 7], в том числе и в Саратове. Саратовские постановки произведений Горького остаются малоизученными.

Интерпретации произведений Максима Горького помогают глубже понять как историко-литературные процессы начала XX столетия, так и их воздействие на последующие культурные феномены. Его творчество стало отражением своего времени – бурной эпохи войн и социальных катаклизмов.

Первая пьеса Горького была показана на сцене Художественного театра в Петербурге. Это была пьеса «Мещане» в постановке В.И. Немировича-Данченко. Режиссер сразу же заметил в Горьком новый большой талант, какой появляется раз в ряд десятилетий, «фейерверочно яркий», «из самых недр народа» [Немирович-Данченко 1989: 196]. Творческому коллективу театра хотелось, чтобы Горький написал пьесу «из жизни босяков, – быт, – тогда еще нетронутый» [Немирович-Данченко 1989: 196], особенно их интересовавший. Но из-за опасения цензуры, требовалось быть скромнее. Кроме того, на премьере «Мещан» ожидалась демонстрация. В таких случаях спектакль отменяли, а этого нельзя было допустить. Поэтому Немировичу-Данченко пришлось долго хлопотать, чтобы пьесу разрешили. «Нам этот спектакль нужен, чтоб Горький писал для театра, а беспорядки вызовут репрессии, и мы потеряем такого автора» [Немирович-Данченко 1989: 198]. Настроение на генеральной репетиции у зрителей было приподнятое, но особенным успехом труппа была обязана не пьесе, не искусству театра и даже уже не самому Горькому, потому что его и не было в Петербурге, а одному из исполнителей, – причем впервые выступавшему в ответственной роли. «В "Мещанах" одной из главных фигур был певчий из церковного хора, бас. У нас среди начинающих оказался как раз такой певчий: большой, плотный, неуклюже-пластичный, с великолепной "октавой". Он был действительно певчий, а все свободное от службы время отдавал театру. Точно Горький списывал с него своего Тетерева. Вот он-то и произвел настоящий фурор. Именно дамы, именно петербургские светские дамы пришли от него в настоящий экстаз. От чего? От изумительного сценического воплощения? Какого-то сверхискусства? Или, когда сама жизнь врывается в искусство и лязгает своим натурализмом? Конечно, так. Но что-то было тут еще, потому что после представления, за кулисами, эти дамы, душистые, изящные, всегда все красивые, окружили этого быка и наперерыв восхищались его "непосредственностью"» [Немирович-Данченко 1989: 198].

Премьера одной из самых известных пьес Горького «На дне» также прошла на сцене Художественного театра. Успех этой постановки стал мировым. Для искусства Художественного театра этот спектакль после чеховских – один из самых показательных. Сезон 1902–1903 г. можно назвать шедшим «под знаком Горького», так как из четырех поставленных пьес две принадлежали ему, а две других – «Власть тьмы» Л. Толстого и «Столпы общества» Ибсена – не заслонили его успеха [Немирович-Данченко 1989: 199].

Влияние творчества Максима Горького на театральную жизнь страны оказалось колоссальным и распространилось, в том числе, и на провинциальный театр.

Сила горьковского слова также отразилась и на театральной жизни Саратова. История саратовской сцены была непростой, особенно в годы Гражданской войны. И даже в это трудное для всей страны время театр жил и помогал народу. Фронтвые труппы действовали не только при армиях, но и в отдельных дивизиях, полках. Ярким примером была театральная драматическая труппа при 4-й армии Восточного фронта, собранная в Саратове.

Именно в ней служил пятнадцатилетний Борис Бабочкин, который впоследствии стал Народным артистом СССР и легендарным исполнителем роли в фильме «Чапаев» братьев Васильевых. Он учился у «лучших артистов и режиссеров очень хорошего Саратовского Городского театра» [Дьяконов 2001: 26], как говорил сам актер. Бабочкин, вспоминая, как впервые поступал в театральную студию в Саратове, отмечал, что «то время, кроме всего прочего, характеризовалось невероятным увлечением искусством. В таком городе, как Саратов, существовали три театральные студии, не считая разных самодеятельных кружков и коллективов, которым вообще не было числа. На приемные экзамены в студию записались тысячи человек...» [Дьяконов 2001: 26].

Бабочкин не раз за свою карьеру играл в пьесах Горького в постановках разных режиссеров. Его всегда отличали глубокое психологическое раскрытие образа, яркость, острый и четкий рисунок роли, правда сценического поведения. Одной из лучших его ролей была роль в спектакле «Дачники». Он исполнял роль Сулова.

В дальнейшем Бабочкин стал сценаристом и режиссером фильма «Дачники» 1966 г. (Мосфильм) по одноименной пьесе Горького, где сыграл Сулова. В самом начале фильма показана афиша спектакля «Дачники», впервые представленного 10 ноября 1904 г. на сцене петербургского театра. Затем показана афиша пьесы «Дачники» 1964 г., где Бабочкин первый раз исполнял роль Сулова. Это некая параллель, которая соединяет два этих спектакля и показывает, что со временем произведение Горького не утратило своей актуальности. Горьковское слово слышится здесь также ярко и твердо, как при постановке пьесы впервые в 1904 г. Начало фильма демонстрирует преемственность горьковской мысли и точное ее понимание.

Глубокий интерес к театру определяли яркие режиссерские фигуры Саратова послереволюционной эпохи – главные режиссеры Саратовского драматического театра им. Карла Маркса Александр Канин, Иван Ростовцев, Иван Слонов.

После окончания Гражданской войны перед театральными коллективами ставятся новая агитационно-политическая задача – восстановление разрушенного хозяйства. Охвативший Поволжье голод приобретал катастрофические масштабы – голодало около 90 процентов населения. И в этих ужасных условиях так же голодающие работники искусств старались помочь людям.

В это время режиссером городского драматического театра был Александр Игнатьевич Канин, человек незаурядной энергии, эрудиции и работоспособности, ученик К.С. Станиславского. Канин, как никто другой, понимал значимость театра в жизни простого человека в трудный период. Он был режиссером не только в саратовском городском драмтеатре, но и работал в Москве, Воронеже, других городах России. Он был увлечен русской классикой: в число его любимых писателей входили Чехов, Островский и Горький.

О работе Канина над пьесами Горького довольно подробно рассказывает народный артист РСФСР Г. Шебуев в статье «Горький на волжской сцене» (Волга. 1968. № 3). Г. Шебуев пишет о двух постановках пьес Горького, режиссером которых был Канин, – «На дне» и «Егор Булычев и другие»: «Интересно было наблюдать Канина на репетициях. Пьесу "На дне" он знал, как говорится, на зубок... Он верно чувствовал Горького-гуманиста, но недостаточно чувствовал Горького-воина, бойца, обвинителя. Мягкость, добросердечие человека и художника Канина при всех высоких качествах его режиссерского искусства мешали ему, как следует, я бы сказал, "ожесточиться", чтобы донести до зрителя великую ненависть Горького к дореволюционному укладу русской жизни» [Шебуев 1968: 181].

В этой же статье Шебуев говорит об образе Егора Булычева в исполнении И.А. Слонова, когда в 1933 г. он приехал на гастроли в Воронеж: «К сожалению, образ Булычева относился к тем немногим, которые победами Слонова не назовешь. Увлечшись легкой, остроумной, полной юмора речью Булычева, его озорством, мгновенной возбудимостью актер не заметил, как трагедия Булычева, крушение его классового самосознания, трагедия его тяжелого ума и горячего, горящего сердца отошли на второй план... Булычев предательски напоминал чем-то Кудряша из "Грозы"» [Шебуев 1968: 185]. В случае с ролью Булычева, актерская интуиция его подвела. Но постановка его спектаклей отличалась реализмом. Он всегда опирался на огромный актерский опыт и многолетние художественные поиски и наблюдения. Его игра, вероятно, напоминала чеховскую традицию. Она была смешной во множестве нюансов, а хотелось видеть тоску. Пьесы Горького более резкие, построенные на конфликте, в то время как драматургия Чехова не несет в себе открытого конфликта. Поэтому Шебуев был не доволен несколько поверхностным и облегченным образом, созданным Слоновым на сцене.

В 1940 г. художественным руководителем Саратовского драмтеатра им. Карла Маркса назначается Иван Алексеевич Ростовцев, опытный театральный организатор, режиссер и педагог. Опираясь на разносторонний творческий коллектив во главе со Слоновым, он воплощает на саратовской сцене пьесу «Враги» Горького. Задача, которую ставил перед собой И.А. Ростовцев, – создать высокохудожественный ансамблевый спектакль, – решена блестяще. Творческая победа театра – показатель больших творческих возможностей актерского коллектива. Саратовский критик Любовь Петровна Жак говорила о постановке следующее: «Спектакль буквально потряс меня и

других членов комиссии удивительной гармоничностью, умным проникновением режиссера и артистов в самую суть созданных Горьким характеров» [Дьяконов 2001: 109]. Жак отмечала, что именно Ростовцеву удалось поставить слаженный спектакль с участием всего состава труппы.

Пьесы Максима Горького наполнены гуманизмом и борьбой за свободу. Сила его творчества во все времена нужна людям. Через образы, создаваемые на сцене, мы сможем понять главные идеи послереволюционного времени. Изучение драматических произведений Горького на сцене саратовского театра важно не только для понимания смысла его пьес в тот или иной период времени, но и для того, чтобы проследить, как менялся театр в процессе рефлексии над творчеством великого писателя.

Литература

Библиография по истории Саратовского театра им. К. Маркса, 1918–1938 гг. / Науч. б-ка при Сарат. гос. ун-те им. Н.Г. Чернышевского; сост. К.И. Дворецкова при участии Л. Лодгауза. Саратов, 1939.

Горький М. Несвоевременные мысли: Заметки о революции и культуре. М., 1990.

Дьяконов В. А. Театральное отражение эпох: Саратовские театры XX столетия. Саратов, 2001.

Немирович-Данченко В.И. Рождение театра. М., 1989.

Шебуев В. Горький на волжской сцене: заметки актера // Волга. 1968. № 3.

Д.Д. Ильина (Саратов)

Экранизация рассказа А. П. Чехова «Человек в футляре»

Научный руководитель – профессор А.Л. Фокеев

По данным популярного Интернет-ресурса «КиноПоиск» творчество А.П. Чехова постоянно притягивает внимание кинорежиссеров. В этом Интернет-источнике утверждается, что произведения писателя обрели новую жизнь на экране 427 раз [Васянин 2016]. Одиннадцать раз экранизировали «Дядю Ваню», восемь раз – «Чайку», пять раз – «Три сестры», пять раз «Каштанку» и т.д. Нужно отметить одну особенность: наибольшее число картин по Чехову достигнуто за счет крупнейшего репертуарного материала, а не потому, что внимание режиссеров привлекало одно и то же произведение автора [Сараскина 2018: 251]. Например, рассказ «Человек в футляре» экранизировался лишь один раз, именно он и стал предметом исследования в данной статье.

Рассказ «Человек в футляре» был опубликован в 1898 г. в журнале «Русская мысль». Спустя 47 лет, в 1939 г. появился фильм «Человек в футляре» режиссера Исидора Анненского.

Композиция фильма сильно отличается от рассказа. С первых минут мы понимаем, что сюжет, связывающий «маленькую трилогию», полностью отсутствует. Режиссер опускает тот факт, что «Человек в футляре» – первая часть «маленькой трилогии», что история Беликова является предметом

обсуждения остановившихся на ночлег Иван Ивановича, рассказчика «Крыжовника», Алехина, повествующего «О любви», и Буркина, коллеги и приятеля Беликова.

У Чехова герои покидают сарай, в котором останавливались, и Буркин восхищенно произносит: «Луна-то, луна!». Так в повествование входит «голос» природы, возвышающий человека, способного к созерцанию мира, то есть «готового подняться над суетой “футлярной” повседневности» [Филимов 2020]. В киноверсии Анненского этого эпизода нет несмотря на то, что А.П. Чехов неоднократно подчеркивал важность внутренних связей «маленькой трилогии». Подтверждением служит письмо Чехова к О.Р. Васильевой от 5 января 1899 г., решившей перевести на английский язык только рассказы «Крыжовник» и «О любви». *«Поступайте, как хотите, – писал автор, – но ведь если не будет “Человека в футляре”, то будет не ясно, кто говорит и почему»* [Чехов 1980: 538].

Между тем режиссер творчески подошел к работе над фильмом. Об этом он писал в своей книге «В театре и кино»: «Переноса на экран небольшой, всего на 9 – 10 страницах, чеховский рассказ с его свободной повествовательной манерой, я должен был, напротив, конденсировать действие в ряде сцен. Как известно, Чехов в этом рассказе скуп на характеристики действующих лиц. Кроме Беликова, более или менее подробно охарактеризованы только Варенька и ее брат. Пришлось поэтому решать сложную задачу создания целой галереи персонажей, окружавших “человека в футляре” и наглядно характеризующих то общество и то время, которые его породили» [Анненский 1974: 31]. Малая литературная форма на экране «расширяет» свои границы. В композицию фильма добавляются новые сцены и эпизоды, например: общешкольная молитва, проходящая под строгим надзором Беликова; оценивание успеваемости обучающихся; именины директора с играми в фанты; сцена, в которой священник играет в азартные игры; уверения Беликова в женитьбе (*«А без брака счастья нет!»*, *«И в законе сказано, что каждый нормальный индивид обязан вступить в брак!»*, *«Семейная жизнь, так сказать, квинтэссенция жизни»*); уверения Вареньки о важности брака (*«В подвенечном платье каждая женщина напоминает Деву Марию!»*).

За счет расширения бытовых сцен режиссер характеризует эпоху. Анненский вводит новые сюжетные линии и лейтмотивы, включает в фильм юмористические фразы и диалоги (*«Сейчас почти не употребляют Ѳ, ѳ, звательный падеж, но ведь рассуждая по справедливости следовало бы убавить жалование учителям русского языка!»*), размышления об укладе общества (*«Женскому полу всегда во всем фортуна, женщин в солдаты не берут, и на танцевальные вечера им бесплатно, от телесного наказания их освобождают, а взять чины, чтоб достигнуть статского советника, мне или тебе нужно всю жизнь протрубить, а какая-нибудь девица пол часа – обвенчалась, вот она и персона!»*), едкие сатирические высказывания героев про общественный строй (*«Россия страна казенная, возмущаться бесполезно,*

надо ждать»), описания устройства семьи («Никто не герой перед своей женой», «А женщине в тридцать лет пора! Пора подумать об очаге, нежном муже, ласке. Все это молодит женщину, женщина расцветает!»), разговоры о спиритизме («Чтобы быть счастливой, ночью нужно сварить kota!»)

В композиции фильма важны последние эпизоды, проясняющие авторский замысел. В заключительной сцене режиссер делает акцент на том, что после смерти Беликова ничего не изменилось: из города не исчезли лицемерие и неутраченный страх, люди так и остались в своих «футлярах». Фильм заканчивается увольнением Михаила Коваленко, человека, который не смог заключить себя в «футляр».

Особое внимание при анализе киноленты стоит обратить на работу актеров. Интересно, что персонажи второго плана, подробно не прописанные в рассказе А.П. Чехова, смотрятся правдоподобно и гармонично, в отличие от главных героев, сыгранных Николаем Хмелевым и Ольгой Андровской. Анненский пишет: «Хмелев рисовал Беликова фигурой страшной, зловещей, одержимой до тупости своим маниакальным верноподданничеством. Вспоминаю съемку сцены, когда Беликов "предупреждает" Коваленко, что вынужден доложить попечителю о его велосипедных прогулках с сестрой. У всех присутствующих на съемке, а потом и у зрителей рождалось только одно ощущение: нет иного средства избавиться от человека в футляре, кроме как сбросить его с лестницы» [Анненский 1974: 33].

По мнению Людмилы Погожевой – советского киноведа и кинокритика – Беликов в исполнении Николая Хмелева вышел слишком «живым» и «хитрым». Если у Чехова жителями города «владел животный страх перед ничтожеством и трусом», то из-под черных очков Хмелева «смотрели зоркие, сверкающие умом глаза, осторожные движения говорили не о трусости, а о внутренней силе» [Калашников 1959: 470]. Кроме того, в кинокартине присутствуют сцена поцелуя Беликова и Вареньки, предложения замужества, то, на что персонаж А.П. Чехова вряд ли когда-нибудь решился бы. Сцена болезни в фильме гиперболизирована – у героя горячка и бред: «Брак должен быть с особой женского пола, а не с велосипедом!» Напротив, эпизод похорон, значимый для понимания рассказа, вовсе отсутствует.

Образ Вареньки в исполнении Ольги Андровской спорный. Перед зрителем предстает грубая, жестокая героиня: «Замуж пойду! Тебе на зло пойду!», «А я не радуюсь, я смеюсь!». На экране показана не добрая, вечно смеющаяся Варенька, а женщина с ехидной ухмылкой и злым прищуром глаз.

Намного точнее, на наш взгляд, воплощение образа Михаила Коваленко в исполнении Михаила Жарова. Актер как бы чувствовал свое внутреннее стремление сопротивляться «футлярности», обличать ее: «Конечно, относиться с любовью к ученикам не предписано циркулярами министерства народного просвещения, но ведь и о запрете нет никаких указаний».

В фильме Исидора Анненского появляются и дополнительные персонажи, отсутствующие в рассказе Чехова. Ярким примером является образ жены

инспектора, которую блестяще сыграла народная артистка СССР Фаина Георгиевна Раневская. Приведем фрагмент из воспоминаний о ее работе над ролью: «Ей было скучно играть роль молча, и она сама придумала своей героине текст: «Я никогда не была красива, но постоянно была чертовски мила». Режиссер разрешил вставить эти слова в картину, но Раневской было мало его согласия, она очень уважала Чехова, поэтому попросила разрешения еще и у его вдовы Ольги Леонардовны Книппер-Чеховой. Та посмеялась и дала свое одобрение» [Раневская 2013: 3].

В заключение стоит отметить композитора Александра Голубенцова и художника картины Людмилу Путиевскую. Композитор четко отразил в подобранном материале как атмосферу именин и домашних вечеров, так и их азарт, яркость, пышность и колорит вечно улыбающейся и хохочущей хохлушки Вареньки, исполняющей народные украинские песни. Художник не менее профессионально подошел к выбору не только локаций фильма и элементов интерьера, но к подбору костюмов мужчин, платьев для актрис, одежды главного героя с его очками, зонтом и пальто.

Экранизация рассказа «Человек в футляре» Исидора Анненского – это не пересказ литературного первоисточника, а интерпретация средствами кинопроизведения, другого вида искусства. Это новое творение, которое не совпадает в деталях с оригиналом. Режиссер дает литературному произведению свое истолкование, создает новую реальность, без связи с другими рассказами «маленькой трилогии», с конкретизацией и расширением бытовых сцен, сюжетных ситуаций, характеристик героев. Фильм 1939 г. – это не стремление к достоверному воплощению рассказа А.П. Чехова, взятого за основу сценария, а воплощение нового взгляда на прочтение классики.

Литература

- Аненский И.М.* В театре и кино / И.М. Аненский. М., 1974.
- Васянин А.* Кино и литература. URL: <https://godliteratury.ru/articles/2016/01/19/kino-i-literatura>. Дата обращения: 11.04.2023.
- Очерки истории советского кино: в 3 т. Т. 2. 1935–1945 / под ред. Ю. С. Калашникова и др. М., 1959.
- Раневская Ф.Г.* Записки социальной психопатки. М., 2013.
- Сараскина Л.И.* Литературная классика в соблазне экранизаций. Столетие перевоплощений. М., 2018.
- Филимов В.* Чехов и кино: возможность диалога. URL: http://www.kultpro.ru/item_462/. Дата обращения: 11.04.2023.
- Чехов А.П.* Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Т. 8. М., 1980.

Д.А. Хомякова (*Саратов*)

**Комедия «Горе от ума» в сценической версии
Новосибирского городского драматического театра
под руководством С.Н. Афанасьева**

Научный руководитель – профессор Ю.Н. Борисов

Голос Грибоедова, его слово необычайно сильно
и надолго запечатлевается в памяти тех,
кто его слышит
К.С. Станиславский

Комедия А.С. Грибоедова «Горе от ума» – одно из самых востребованных произведений отечественного драматургического репертуара. На протяжении двух веков к пьесе не перестают обращаться крупнейшие мастера театрального искусства, воплощая на сцене актуальные явления современности, которые А.С. Грибоедов предвосхитил и облек в художественно совершенную форму. Живой афористичный язык комедии, глубокая психологическая разработка характеров, представляющих собой яркие исторические типы, а также любовная интрига, исполненная несвойственной догрибоедовской комедии драматической напряженности, обращают на себя особое внимание режиссеров. В связи с этим мастера создают новые спектакли, обогащающие сценическую историю пьесы, изложенную в статьях и рецензиях современников. О.М. Фельдман, крупнейший мейерхольдовед и историк театра, в своем издании, посвященном исследованию столетидесятилетней театральной жизни «Горя от ума», подробно рассматривает общественную и художественную атмосферу, в которой возникала каждая новая постановка. Обращаясь к рецензиям и мемуарам, собранным в книге, театровед размышляет над актуальностью комедии, являющейся одним из самых существенных элементов русского театрального процесса: «Пьеса Грибоедова принадлежит к вечно живым, движущимся явлениям, которые продолжают развиваться в сознании общества, сопровождая его жизнь, о которых каждая эпоха произносит свое суждение» [Фельдман 1987: 77].

В театре последующих поколений «Горе от ума» по-прежнему остается одной из самых востребованных постановок. Из наиболее заметных сценических интерпретаций грибоедовской комедии последнего тридцатилетия вспомним работы Олега Ефремова (МХТ, 1992), Олега Меньшикова (Театральное товарищество 814, 1998), Сергея Женовача (Малый театр, 2000), Римаса Туминаса («Современник», 2007), Юрия Любимова (Театр на Таганке, 2007), наконец, Алексея Бородина (РАМТ, 2021).

Мы обратимся к спектаклю «Горе от ума», премьера которого состоялась 20 сентября 2019 г. на сцене Новосибирского городского драматического театра. Примечательно, что режиссер постановки С.Н. Афанасьев особое внимание уделяет сценографии, насыщенной динамической энергией театрального действия. Пестрые карнавальные костюмы, фарсовый грим, а также игра со светом и использование в некоторых эпизодах поп-музыки не только привлекают внимание

современного зрителя, но и по-новому «подсвечивают» портретную галерею героев «века минувшего».

Самые яркие представители московского общества, демонстрирующие на балу у Фамусова свои чины, устраивают настоящий маскарад, в котором раскрываются их низменные черты: откровенное самолюбование, скудоумие, низкопоклонство и карьеризм. Однако изображение картины нравов фамусовского общества оттеняется; сквозь тьму невежества и душевную пустоту, как луч, пробиваются живые, искренние чувства главных действующих лиц, любовная драма которых занимает центральное место в спектакле. Софья (Кристина Кириллова), увлеченная милыми, мимолетными отношениями с Молчалиным (Артем Плашков), не показывает своих глубоких чувств к Чацкому (Сергей Шелковников), который терпит от нее холодность, но продолжает надеяться на взаимность. Влюбленные герои, кружащиеся в калейдоскопе музыкально оформленных мизансцен, не могут найти дорогу друг к другу и обрести желанное счастье.

Атмосфера глубокого лиризма охватывает зрительный зал уже с первых минут спектакля, когда Чацкий с букетом белых роз выбегает на привокзальную платформу и нервно ждет кого-то, но никто не появляется. Молодой человек бросает букет и едва успевает запрыгнуть в отходящий поезд.

Герой, очевидно, ищущий счастья, «скитаясь по свету», возвращается в родные места, с которыми его связывают теплые воспоминания детства, проведенного в доме Фамусовых. Он жаждет встречи с Софьей, спешит к ней, преодолев «верст больше семисот». Пылкость Чацкого, накал его чувств перед долгожданным свиданием сменяются скорым разочарованием. Уже в первом явлении, как скорбь по несбывшимся мечтам о счастье, звучит лирическая песня Ф. Киркорова «Снег», отражающая глубокие переживания Чацкого, сердце которого живет прошлым.

Рисунок роли Софьи и ее место в спектакле определяются у режиссера сложным переплетением противоположных чувств героини – сентиментально-романтической игры по отношению к Молчалину и жажды глубокой любви, которую она находит в Чацком, но не признается себе в этом. Ю.Н. Борисов отмечает: «Любовная интрига приобретает у Грибоедова небывалую внутреннюю значительность и серьезность, обусловленные глубиной психологического анализа, присущей героям правдой чувств. Главная участница ее "Софья, – по верному замечанию Ю.Н. Тынянова, – характеризуется именно как представительница общества"» [Борисов 1978: 80]. В спектакле Софья предстает перед зрителем волевой, насмешливой и одновременно чувственной, овеянной романтическими настроениями, ищущей любви и страдающей от ее отсутствия. Особого внимания заслуживает грим, подчеркивающий ее сложный и неординарный характер: на щеках героини – яркий румянец, придающий юному лицу Софьи особую выразительность и отражающий ее пылающее чувство, которое не находит места в сердце влюбленной девушки и все время рвется наружу.

Показательно, что героиня, испытывающая симпатию к обаятельному и загадочному, но в то же время скрывающему свое притворство Молчалину, встречается с возлюбленным втайне от отца. Но есть ли будущее у отношений, основанных, с одной стороны, на мимолетном юношеском увлечении, к тому же возникшем от обиды на прежде любимого, и неискренности чувств – с другой? С.Н. Афанасьев, не веря в возможность существования такой любви и иронизируя по поводу взаимоотношений действующих лиц, обыгрывает их ночное свидание песней Е. Крида и MOLLY «Если ты меня не любишь».

В эпизоде одевания влюбленными куклы, олицетворяющей Софью, режиссер обращает внимание зрителя на чувства героини, которая уже давно повзрослела и оставила детские забавы, найдя радость в милых и увлекательных отношениях с Молчалиным.

На протяжении всего театрального действия С.Н. Афанасьев постепенно раскрывает перед зрителем развитие чувств Софьи к Молчалину, а также скорое разоблачение двуличия героя. Показательным является эпизод, когда действующие лица, погруженные в атмосферу мечтательности и романтичности, кружатся в медленном танце под песню британского исполнителя Тома Оделла «RealLove». Действительно, все как у А.С. Грибоедова: *«Он руку к сердцу жмет, // Из глубины души вздохнет, // И глаз с нее не сводит»*, такое поведение Молчалина героиня принимает за проявление им искренних чувств. Софья, подобно наивному лирическому герою песни, как маленькая девочка, верит в слепую любовь.

Однако идиллия чувств героев прерывается неожиданным появлением бодрого, уже дожившего до седин Павла Афанасьевича (Владислав Шевчук), представшего перед зрителями московским чиновником, наделенным комедийными чертами. Примечательно, что в этой сцене С.Н. Афанасьев также прибегает к приему иронии. Перед зрителем обыгрывается всем знакомая житейская ситуация, когда молодые люди вынуждены слушать советы и нравоучения старшего поколения. Так, Молчалин, целующий руку Софье, быстро и нелепо реагирует на появление Фамусова: *«Айн, цвайн, драйн... Видите, Софья Павловна, все на месте»*, – нервно пересчитывает он пальцы испуганной героине, которой теперь предстоит объяснение с отцом, занявшим позицию зрителя, внимательно слушающего выдуманный Софьей сон.

Темно-синий световой луч падает на героиню, придавая ее образу некоторую загадочность и очаровательность. Она патетически возводит руки к небу, рассказывает якобы приснившийся ей сон, напоминающий скорее страшилку, сочиненную на ходу. После слов *«вдруг с громом распахнули двери // Какие-то не люди и не звери...»* на сцену с криками врываются узнаваемые зрителями Чацкий и Скалозуб в масках Арлекино. Они из стороны в сторону перетягивают испуганного и растерянного Молчалина, явно не желающего принимать участие в спектакле, разыгранном Софьей.

Важно отметить, что С.Н. Афанасьев в своей сценической интерпретации еще не раз будет обращаться к своенравности и противоположности чувств,

борющихся в душе влюбленной героини. Схожую трактовку сценического образа Софьи описывает М.О. Кнебель. В своем учебном пособии театральный педагог анализирует актерскую игру В.А. Мичуриной – Самойловой, говоря о ее роли следующее: «Пережив разлуку с любимым человеком, не имея от него никаких вестей, она делает все, чтобы забыть его. Она выдумывает свою любовь к Молчалину, находит в этом покой и утешение. Но чувство к Чацкому не умерло. Оно живет, беспокоит, мучает, оно властно требует противопоставления Чацкому другого идеала, чтобы вытеснить из сердца того, кто по собственной воле уехал» [Кнебель 1959: 17].

Софья в спектакле, поставленном С.Н. Афанасьевым, по-прежнему испытывает нежные чувства к Чацкому, хотя в разговоре со своей преданной советчицей Лизой (Инна Исаева) девушка отвергает предлагаемых ей женихов, отдавая предпочтение Молчалину. Однако упомянутое Лизой имя Чацкого, о котором Софья как будто успела позабыть, отзывается в ее душе тоской по счастливому детству и первой любви.

– Кто так чувствителен, так весел, так остер, как Александр...

– Пушкин? Грибоедов?

– Да нет, Александр Андреевич Чацкий! – с восхищением произносит Лиза.

И тут же на возвышенной ноте, передающей накал чувств, пробудившихся в душе Софьи, звучит мелодия уже знакомой нам песни «Снег». Из распахнувшихся дверей в залу вбегает иступленный Чацкий. Как истинно романтический герой, он падает перед Софьей на колени, вручает ей букет белых роз и так же стремительно исчезает. Героиня, обнимающая цветы, забывается в счастливых мечтах, но и они скоро покидают ее. Лирическая сцена воспоминаний о первой любви сменяется эпизодом танца Софьи с Молчалиным, напоминающим о себе песней «Ласковое солнце мое». Умение героя произвести впечатление на влюбленную в него девушку непревзойденно, но он не способен на проявление искренних чувств, как Чацкий, хранивший их многие годы в своем сердце.

Влюбленный Чацкий, желающий как можно скорее увидеть Софью и заключить ее в свои объятия, не просто входит в дом Фамусова, а буквально влетает через окно, наполненное клубами дыма. Он вручает Софье воздушный шарик с нарисованными континентами, то есть весь мир, и тут же прокалывает его, на бедную девушку льется вода. Разыгрывая такую сценку, Чацкий напоминает Софье о мимолетных и радостных забавах детства, которое так тесно связывало их. Однако Софья уже не ребенок, ее не впечатляет выдуманная Чацким «шалость». Она живет не прошлым, а настоящим, в котором для нее первостепенное значение имеют взаимоотношения с Молчалиным. Тем не менее, на вопрос Чацкого «не влюблены ли вы?», героиня дает неоднозначный ответ. Оказавшись в ситуации выбора своего счастья, она терзается сомнениями, но так и не приходит к окончательному решению.

Встретившись впервые после долгой разлуки, герои не могут найти общий язык, они не слышат друг друга, она – от обиды и гордости, он – от идейной смуты в голове. Чацкий не понимает, как искренняя, честная, обладающая

твердым характером Софьи, может любить такого заурядного и ничего не смыслящего в жизни Молчалина. В свою очередь героиня упрекает Чацкого в «нескромной веселости» и «желчи», которые он готов излить на окружающих.

С.Н. Афанасьев, уделяя особое внимание неравной борьбе противоречий, конфликту Чацкого и Молчалина, показал в одной из мизансцен спектакля открытое противостояние двух героев на глазах у Софьи. Героиня, поддерживая позицию Молчалина, после каждого его слова, сказанного в ответ на остроты противника, отбивает такт на барабане. «Обманищица смеялась надо мною», – произносит разгоряченный Чацкий. Его слова сопровождаются неестественным, наигранным смехом Софьи.

Следующие композиционно связанные эпизоды отражают любовную драму обоих героев. Чацкий, оставшись наедине со своими чувствами, не может поверить в любовь Софьи к Молчалину. Он рефлексировать по оставшейся в воспоминаниях близости с героиней, когда они, будучи детьми, забывались в играх и проводили вместе дни напролет. Крепко сжимая в руках куклу, единственное напоминание о юной, любящей его Софье, Чацкий бросает игрушку в окно, как бы прощаясь с прошлым, которое его возлюбленная «обратила в смех». В своем отзыве о «Горе от ума» А.С. Пушкин отметил стремление А.С. Грибоедова провести своего героя сквозь бурную смену настроений, сквозь пылкие надежды и горькие разочарования: «Между мастерскими чертами этой прелестной комедии – недоверчивость Чацкого в любви Софьи к Молчалину прелестна! И как естественно! Вот на чем должна была вертеться вся комедия – но Грибоедов видно не захотел – его воля» [Пушкин 1962: 134].

Любовная драма Софьи, чувства, которые она испытывает к Чацкому, сложны и противоречивы. Уже в финальных эпизодах спектакля она, с одной стороны, верит в «бессловесную», овеянную флером невысказанности любовь Молчалина, а с другой – сожалеет о невозможности быть рядом с преданным другом детства Чацким.

Е.В. Лемешонку, художнику-постановщику, с удивительной точностью удалось продемонстрировать с помощью центральной декорации – небольшого постамента, по форме напоминающего восьмигранную ротонду, важные этапы в жизни героев – детство и юность. Каждая грань конструкции, содержащей в себе отсылку к возрастам, имеет сходство с детсадовскими кабинками, двери которых обозначены рисунками – сердца, розы, кораблика и отметками роста на косяках – лесенка из черточек слева «Соня», лесенка повыше справа – «Саша». По ходу действия спектакля декорация вращается по кругу, как бы отражая переживания героев, которые любят друг друга, но не могут обрести свое счастье. Так, если раньше эти двери хранили память о чистой, искренней первой любви, взлелеянной детскими забавами, то теперь в них показаны картины взаимных измен, возникающие в воображении героев, переживающих любовную драму.

По мере приближения сценического действия к развязке режиссер постепенно усиливает трагизм взаимоотношений Чацкого и Софьи. Героиня, не дав откровенного ответа на чувства любящего ее Чацкого, несколько заигрывается

в своей обиде, проявляет горячность, послужившую тому, что героя объявляют сумасшедшим. Рассуждая над образом Чацкого и его взаимоотношениями с другими персонажами, В.Н. Орлов пишет: «"Ум" Чацкого ставит его в глазах Фамусовых и Молчалиных вне их круга, вне привычных для них норм общественного поведения: лучшие человеческие свойства и склонности героя делают его в представлении окружающих "странным человеком", "чудаком", "безумцем"» [Орлов 1946: 33].

Финал комедии приобретает трагическое звучание. Вместо требуемой Чацким кареты ему подают смирительную рубашку. *«Давно дивлюсь я, как никто его не свяжет!»*, – восклицает Фамусов, слова которого тут же приводят в действие Петрушка и Филька.

Софья, стоящая в стороне от сцены и вместе со зрителями наблюдающая трагедию «оскорбленного чувства» Чацкого, со слезами бросается на шею к успокаивающему ее отцу. Делается объявление, что по версии театра героиня остается со Скалозубом (Платон Харитонов). Преодолевая себя, Софья подходит к довольному своим положением жениху, смиренно кладет ему руку на плечо и, потрясенная таким финалом, отчаянно кричит. Звучит песня Ф. Киркорова «Снег», являющаяся лейтмотивом любовной драмы Чацкого и Софьи. *«Только знай, что в конце пути, никого уже не вернуть»*, – этими словами, отражающими трагедию чувств героев, завершается спектакль.

Театр С.Н. Афанасьева ставит вечные вопросы, пробуждает в зрителях впечатления не от игры актеров, а от собственной жизни, показанной на сцене. Во время одной из творческих встреч, проведенных в Новосибирской государственной областной научной библиотеке, С. Н. Афанасьев отмечал, что внимание зрителя – одна из главных задач театра: *«В спектакле мы раскрываем предельно трагическую концовку, чтобы показать публике, что в жизни все очень непредсказуемо, в этом и заключается интрига спектакля, в котором все действие построено на законах непредсказуемости. Конечно, Софья и Чацкий любят друг друга, возможно, их счастье могло бы сложиться, но этого не произошло»*.

Выдвигая на первый план любовную драму, вокруг которой разворачивается действие, режиссер сочетает игровую стихию комедии масок с театром психологическим. Взаимоотношения героев показаны на фоне бала, где собрались представители фамусовского общества. Кричащая пошлость этой галереи живых образов отсылает зрителя и к нашей современности, содержащей в себе пороки, присущие людям во все времена, но старающейся преодолеть их. В этом смысле спектакль, поставленный С.Н. Афанасьевым, актуален. Он обращен как к психологическому театру, акцентирующему внимание на внутренних переживаниях героев, так и к остросоциальному драматическому искусству, освещающему проблемы современного общества.

Литература

Борисов Ю.Н. «Горе от ума» и русская стихотворная комедия: у истоков жанра. Саратов, 1978.

Кнебель М.О. О действенном анализе пьесы и роли. М., 1959.

Орлов В. Художественная проблематика Грибоедова // Литературное наследство. Т. 47/48:

А.С. Грибоедов. М., 1946.

Пушкин А.С. Письмо к А.А. Бестужеву 28 января 1825 // *Пушкин А.С.* Собр. соч.: в 10 т. Т. 9: Письма 1815 – 1830. М., 1962.

Фельдман О.М. «Горе от ума» на русской и советской сцене // Свидетельства современников. М., 1987.

В.В. Агеенков (*Саратов*)

Современные театральные тенденции: опыт классификации и терминологического обозначения

Научный руководитель – доцент В.В. Биткинова

Современная театральная практика стремится к упрощению многих привычных форм сценического воплощения и облегчению их понимания для зрителей. В связи с этим мы наблюдаем в современных театральных постановках главенство визуального ряда над аудиальным и иными. Многие режиссеры прибегают к введению дополнительных визуально выразительных сцен. Поэтому для полного и точного описания как отдельных приемов, так и тенденций современного театра в целом встает вопрос их систематизации и терминологического обозначения.

Логично было бы обращение к привычному слову «зрелищность». Но в современном мире оно чаще используется в спортивной жизни, нежели в творческо-театральной (например, «зрелищность матча/игры»). Вспомним также театральное определение этого термина: «Категория, определяющая степень выражения сценических средств в их визуально-вербальном комплексе». Этот термин соотносит зрелищность «не только со зрительными образами, но и со слышимыми» [Театральные термины и понятия 2015: 73]. Таким образом, используя слово «зрелищность», мы говорим о синтезе способов воздействия на зрителя, а не о доминировании одного из них. Следовательно, термин «зрелищность» для обозначения главенства визуальной составляющей в театре будет неверным.

Использовать существующий термин «визуализация» тоже было бы ошибочно, поскольку он закрепился для характеристики такого вида искусства, как перформанс – смежного, но все-таки отличающегося от собственно театрального. Комплекс приемов, объединенных термином «визуализация», имеет ряд отличий от театральных, в первую очередь с технической стороны. Как гласит энциклопедия «Альтернативная культура», «перформанс – квазитеатральное действие, режиссирование и исполнение которого совершает профессиональный художник, в одиночку или с горсткой посвященных – нанятых статистов, коллег-соратников, обычно без словесного сопровождения, либо же таковое несущественно по сравнению с изобразительной частью» [Десятерик 2005]. Немаловажно, что это – творчество, направленное на само действие, а не на результат.

В связи с вышеизложенным мы предлагаем новый, пока рабочий, термин «взглядовизация». Под ним мы понимаем тенденции современного драматического театра к упрощению, облегчению, а в пределе к – упразднению словесно-смыслового пласта спектакля посредством визуальных приемов, разных по форме и воплощению, служащих для реализации художественного замысла режиссера.

В явлении, обозначенном предлагаемым термином, мы можем выделить важные черты, отличающие его от смежных. Во-первых, это абстрагированные от иных форм восприятия визуальные решения и приемы, что отличает взглядовизацию от зрелищности. Вторым кардинальным отличием будет форма воплощения этих методик. Так, перформанс чаще всего связан с техническими, инновационными возможностями (светомузыка, видеография, проекции), а в практике взглядовизации эти приемы имеют более гибкие рамки, включая в себя как инновационные, так и классические формы.

Так как взглядовизация это не просто термин, а предлагаемая нами теория о тенденциях современного театра, мы выделяем основные характеристики, классифицирующие эту систему (см. *рис. 1*).

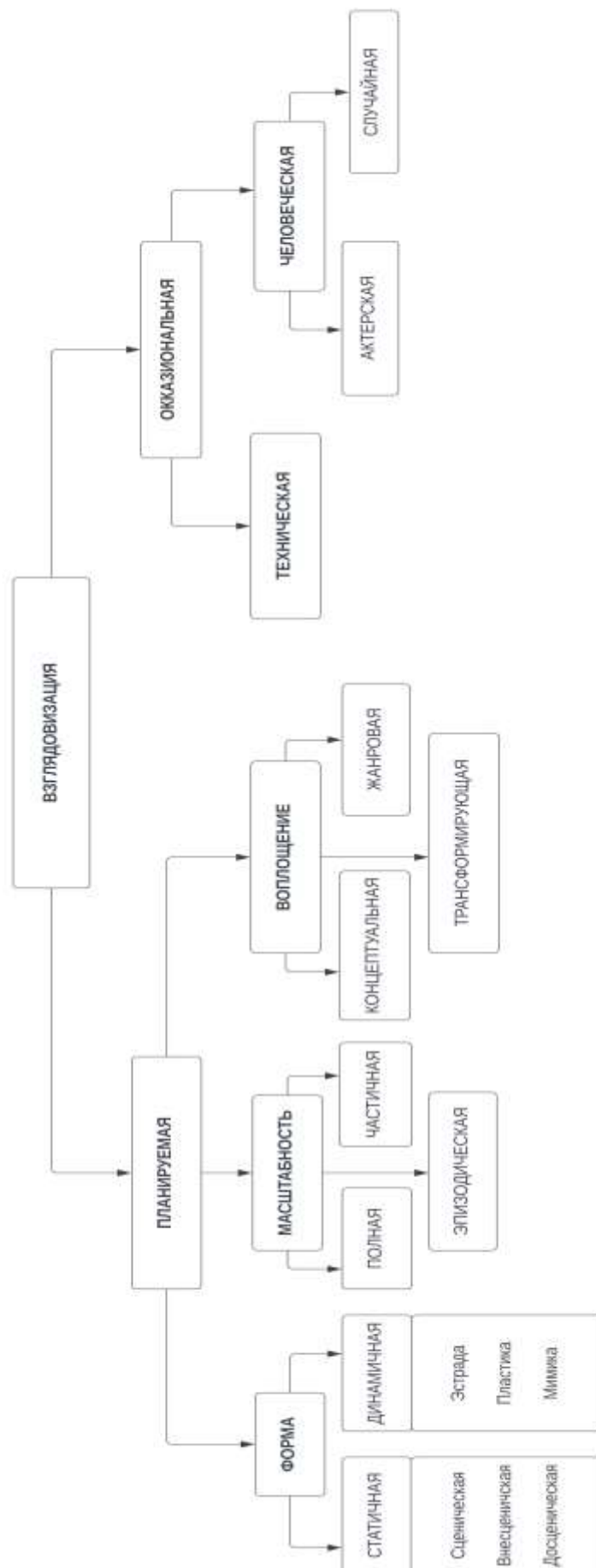
Первый классифицирующийся критерий – это обоснованность взглядовизации. Здесь мы выделяем *планируемую* и *оказиональную*.

К оказиональной взглядовизации относится любое незапланированное (режиссером/художественным руководителем) действие и/или вмешательство. Частью такие отступления связаны с технической и человеческой составляющей. *Техническая оказиональная взглядовизация* – отклонения от задуманной канвы спектакля, вызванные неисправностью, сбоем технического оснащения сцены и залы. *Человеческая оказиональная взглядовизация* – отклонения от задуманной канвы спектакля, вызванные *случайными* (ошибочное выполнение или невыполнение поставленной задачи) и *актерскими* (импровизация) действиями.

Планируемая взглядовизация – особенности визуального наполнения спектакля, задуманные режиссером/художественным руководителем. Мы выделяем три основных критерия, классифицирующие данный тип взглядовизации.

Первый – это критерий разделения по *форме*. Здесь мы выделяем *динамичную* и *статичную* взглядовизацию.

Статичная взглядовизация – процесс фиксации внимания/взгляда зрителей на неизменяющихся элементах. Она может быть основана на *сценических* составляющих: сценографии, под которой мы понимаем костюм, реквизит и декорации; свето-видео эффектах; использовании отдельных видеофрагментов в драматической постановке; главенствующей роли решений. *Внесценическая взглядовизация* – использование особого оформления зала и холла театра, общая атмосфера, создаваемая театром и его работниками. Важно выделить и *досценическую* составляющую: это афиша, билеты, имеющие особый, дополняющий спектакль дизайн, а также отражение в медиа (сюжеты, репортажи, фотоотчеты).



Динамичная взглядовизация – это способы фиксации взгляда не на объекте как таковом, а на особенностях игры и воплощений. К такой форме относятся: *эстрада* – любые музыкальные и танцевальные номера, заменяющие и/или дополняющие тестовый пласт спектакля; *пластика и пантомима* (под пластикой мы понимаем именно действие и поведение актера на сцене, а не отдельные пластические этюды/номера, относящиеся, на наш взгляд, к «эстраде»), элементы буффонады; *мимика*.

В динамике мы обращаем внимание на актерскую игру, именно она «цепляет» наш взор. В связи с этим мы выделяем несколько способов игры актеров: пассивный (намерено безэмоциональное состояние и скудность пластики); активный (яркое и насыщенное движениями поведение на сцене); агрессивный (гипертрофированное поведение актера с целью привлечения всего зрительского внимания, каждым поступком).

Опираясь на следующий критерий – *масштабность* – выделяем *полную, частичную и эпизодическую* взглядовизацию.

Полная взглядовизация – использование любой из форм на протяжении всего спектакля.

Частичная – использование любой из форм в частичном объеме, для передачи отдельных смысловых акцентов в спектакле. Примером является использование пластического этюда вместо эмоционального монолога, то есть динамичная взглядовизация, состоящая из световых

Эпизодическая – однократное использование яркого элемента, намерено выбивающегося из общей канвы спектакля.

Стоит отметить, что по масштабности современные театры склонны к полной взглядовизации. Самый «рискованный» вид – эпизодическая взглядовизация – свойственна экспериментальным постановкам и спектаклям неклассических театров/студий. Чаще всего такое встречается в рамках театральных фестивалей.

Третий важный критерий – *воплощение взглядовизации*. Выражается он в способе использования всех форм взглядофикации. Тут мы выделяем: *концептуальную, жанровую и трансформирующую* взглядовизацию.

При концептуальной взглядовизации основой выступает статичная взглядовизация: яркие и характерные костюмы, декорации и реквизит, световые решения и иные. Все это направлено на фиксацию нашего взгляда на отдельных выбивающихся или же отличающихся частях. Это самый распространенный в современном театральном мире способ передачи смысла – через картинку, в особенности при «переводе» эпического текста в театральный, замещение описательных отрывков визуальными деталями.

Жанровая взглядовизация – метод использования в драматическом театре приемов изначально визуально-преобладающих видов театра, таких как балет, клоунада, кукольное действо.

Трансформирующая взглядовизация – метод полного изменения основы спектакля, с сохранением, однако, драматической составляющей. Не частичное

или фрагментарное использование иных форм, а преобладание их.

Разумеется, предложенная нами система не может проявляться в конкретном спектакле во всех формах и видах одновременно. Она также не может выступать изолированно – это лишь один блок передачи смысла, позволяющий в совокупности с иными создавать уникальный продукт творческой деятельности.

Предлагая теорию взглядовизации, мы пытаемся создать универсальный терминологический ключ, позволяющий не просто наблюдать, но структурно описывать и обосновывать современные театральные тенденции, связанные с замещением словесного смыслового пласта спектакля на визуальный.

Литература

Десятерик Д. Альтернативная культура. Энциклопедия. М. 2005. URL: <https://rus-alternative-culture-enc.slovaronline.com>. Дата обращения: 11.04.2023.

Театральные термины и понятия: материалы к словарю. Вып. III / сост. В.М. Миронова, И.Р. Складьянская, Н.А. Таршис. СПб., 2015.

П.В. Громова, С.С. Александров (*Саратов*)

Передача «Власть факта. Павел I: одинокий император» (*опыт рецензии*)

Научный руководитель – доцент В.В. Биткинова

Цикл программ «Власть факта» демонстрируется каналом «Культура» и относится к культурно-познавательным проектам исторической направленности. В фокусе внимания ведущего и его собеседников, как правило, находится целая эпоха, отдельное знаменательное событие или историческая личность. Отрадно, что ведущий Михаил Ремизов не обошел стороной императора, чье пребывание на российском престоле «закрывает» осмнадцатое столетие. В выпуске «Павел I: одинокий император» его собеседниками стали историк-правовед Владимир Алексеевич Томсинов и историк Евгений Владимирович Пчелов.

К телепередачам подобного формата относятся «Час истины», «После смерти» (канал «ТВ-Центр») и др. Программа «Власть факта» была выбрана на основании того, что за относительно небольшой отрезок времени (чуть менее сорока минут) вмещает в себя большой объем информации и, как нам кажется, широко представляет главного героя. Рецензированный выпуск вышел в эфир в 2017 г.

В программе совмещены два способа подачи исторической информации. Это своеобразная «лекция» (сопровождается заголовком «История вопроса») и дискуссия, причем эти форматы поочередно сменяют друг друга, что, на наш взгляд, создает затруднение для восприятия фактического материала зрителем. Следует заметить, что лекционная составляющая слишком пространная,

несмотря на богатую и содержательную фактическую подборку, представленную в ней. Соответственно, дискуссия сокращена, что приводит к обману зрительских ожиданий.

В программе «Павел I: одинокий император» дискуссия открывается своеобразным «префасом» ведущего: «Павлу I не повезло. Не только при жизни, но и после смерти. Трудно найти другого правителя из династии Романовых, память о котором была бы столь же несправедливой. Его эксцентричные выходы затмили важные достижения (к сожалению, эта тема не была развита, хотя и очень напрашивалась. – П.Г., С.А.). Уже в день своей коронации он принимает важнейший акт о престолонаследии, регламентировавший порядок передачи власти от отца к сыну. Сам Павел, в известном смысле, стал жертвой этого порядка. Россия больше не знала дворцовых переворотов. Павел правил страной всего пять лет, но успел изменить ее. Что дал России самый непонятый Император?»

В историографии дома Романовых Павел, как правило, описывается с оговоркой: «В семье не без уроды». Следовательно, о главном герое передаче уже сложился негативный миф. «Миф», замечает ведущий, – это не обязательно несоответствие действительности. Историю Павла писали его убийцы. Им нужно было оправдаться: на троне сумасшедший! А единственный способ обуздания монарха – это убийство, по словам В.А. Томсинова.

В разговоре о Павле I важна идея неотделимости личного от государственного. В телепередаче «Одинокий император» этот тезис раскрывается в следующих аспектах:

- Через сопоставление фигуры главного героя с Петром I: Петр имел соратников, поэтому его деятельность была успешной (хотя, по остроумному замечанию ведущего, он ломал через колено сильнее, чем Павел), в то время как Павел был одинок, фактически собрав вокруг себя команду своих убийц, команду палачей. Не случайно именно это определение – «Одинокий император» – вынесено в заглавие передачи. К слову, Екатерина II была названа Е.В. Пчеловым *«гениальным менеджером по персоналу»* и *«прекрасным имиджмейкером»*. Подобное «осовременивание» не представляется нам неудачным – как раз напротив, оно позволяет приблизить исторического персонажа к сегодняшнему зрителю или слушателю. Отметим удачную историческую аналогию: у Петра были потешные полки, у Павла Гатчинские войска. Отношение Павла к своему прадеду и проведение параллелей между двумя императорами представляется сюжетом занятным. Не случайно широким полем реформаторской деятельности Павлу служила армия, что обусловлено «любовью к военщине», которую ему внушали с детства. Грамоте и арифметике мальчика обучали оригинальным методом: буквы изготовили в виде солдат и офицеров. На заказ сделали макет раздвижной крепости с цифрами, обозначающими строения. Став императором, Павел ввел ограничение срока рекрутской службы – 25 лет, наказывал офицеров за долгие отлучки, стал награждать солдат медалями, существенно укрепил артиллерию и

т.д. Символом же антипавловской фронды стал А.В. Суворов, но эта тема требует специального внимания.

- Романтизация образа Павла. Императора называли «Русским Гамлетом», «Дон-Кихотом на троне». «Дон-Кихотство», по верному замечанию В.А. Томсинова, хоть и казалось со стороны чудачеством, однако *«за этим романтизмом был реализм»* (Мальтийский орден – форпост на Средиземном море).

- Находясь в плену ожидания, Павел I жаждал власти, но, взобравшись на вершину, понял, что трон – это разновидность эшафота, а императорский кабинет – нечто подобное тюрьме.

- Два обстоятельства, приведших императора к трагической гибели, по мнению участников дискуссии, – это внешняя политика, а именно зигзаги между Францией и Англией и выбор союза с Наполеоном, и личные качества – отчужденность и одиночество.

Отмечаются в передаче и правовые «озарения» императора. По утверждению В.А. Томсинова, Павел I выражал идею Конституции, то есть полагал, что среди законов есть некие «устойчивые», которые, даже если их издал император, он отменить уже не может (престолонаследие, императорская фамилия, православное вероисповедание). Еще одним предвидением Павла I стал принцип разделения властей. Сенат должен быть не правительствующим органом, а судебным. Более того, он должен быть разделен на две категории: гражданский и уголовный.

Разберем режиссерскую и операторскую работу над выпуском «Павел I: одинокий император». Режиссер-постановщик передачи – Андрей Туринов, оператор-постановщик – Александр Кочубей.

После открывающего дискуссии стендапа ведущего идет рубрика «История вопроса», хронологически обозначающая ключевые моменты жизни Павла I и его окружения. На экране в это время появляются окна с иллюстрациями и печатающимся вслед за закадровым голосом текстом. Беседу экспертов несколько раз логически прерывают исторические справки, сопровождающиеся закадровым текстом. Исторические вставки поясняют темы беседы ведущего и экспертов. Так, например, после затронутых взаимоотношений Павла и его матери, Екатерины II, следует справка о детстве и формировании личности будущего императора.

В качестве иллюстративного видеоряда использованы материалы Российского государственного архива кинофотодокументов и фрагменты фильмов «Бедный, бедный Павел» 2003 г., «Суворов» 1940 г. и «Шаги императора» 1990 г.

Видеоряд представляет не только изображения личностей, но и интерьеры современного Екатерининского дворца (при этом к данным кадрам применен фильтр, делающий цвета более тусклыми, что напоминает зрителю об ушедшей эпохе). Вслед за замечанием о стремлении Павла к дисциплине (даже среди дворянства) следует фрагмент фильма, в котором Павел I говорит о порядке. Затем, в рамках справки, следует закадровый текст о реформе

военного дела и читаются отрывки из воспоминаний графа Е.Ф. Комаровского – о его юности в гвардии: «Образ нашей жизни офицерской совсем переменялся; при императрице мы помышляли только, чтобы ездить в обществе, театры, ходить во фраках, а теперь с утра до вечера на полковом дворе; и учили нас всех, как рекрут».

Примечательно, что в некоторых случаях закадровый текст (читает Владимир Левашев), интригуя, отсылает зрителя к будущим событиям. Например: «20 сентября в Летнем дворце императрицы Елизаветы Петровны в Петербурге родился наследник престола Павел Петрович. Дворец **впоследствии был снесен** по указанию самого Павла, а на его месте построен Михайловский замок – место, где император **будет убит**» (акценты полужирным шрифтом здесь и далее наши – П.Г., С.А.). Или: «Граф Пален **сыграет** в ее (Марии Федоровны – П.Г., С.А.) судьбе **трагическую роль**, возглавив заговор против Павла». У зрителя появляется желание понять, какие действия привели к таким последствиям – смерти императора.

Внимания заслуживает и операторская работа. Общий план трех собеседников чередуется с крупными планами ведущего и экспертов. Камера снимает как статично, так и в движении. Внимание зрителя удерживают необычные углы съемки, например крупный план эксперта из-за декорации в студии. Кроме того, оператор может менять фокус во время съемки с одного человека на другого, что также является художественным приемом.

Музыкальное решение на фрагментах с закадровым текстом тоже оказывает влияние на эмоции зрителя. Например, к концу передачи, когда описывается заговор против Павла, музыкальная подложка становится более драматичной. При этом во время беседы какое-либо музыкальное сопровождение отсутствует.

По окончании дискуссии ведущий подводит ее итоги: «Судя по всему, Павел был потенциально очень сильным, интересным государственным деятелем, способным системно мыслить и способным к верным политическим интуитивным решениям (возможность союза с Францией относится к их числу). Но он оказался плохим политиком. Политика (даже самодержавная политика) – это командная игра, а главное ее направление – это кадровая политика».

Примечательно, что вопрос из вводного слова – вопрос, разумеется, риторический: «Что дал России самый непонятый император?» – не получил окончательного решения, но в заключительном слове слышна интонация: «мог бы дать, не успел», так как Павел I стал жертвой своих приближенных – «заговорщиков-любителей». Признаемся, мы немного смущены категоричностью суждения «оказался плохим политиком». Вероятно, ведущему следовало бы с большей снисходительностью отнестись к герою дискуссии, принимая во внимание масштаб личности, которой был посвящен выпуск передачи.

В завершение скажем, что программа «Павел I: одинокий император»

(как и весь цикл «Власть факта») адресована широкому кругу телезрителей, но наиболее полезной, как кажется, она может быть для тех, кто только знакомится с периодом правления и личностью Павла I.

Литература

Власть факта. Павел I: одинокий император. URL: <https://smotrim.ru/video/1620672>. Дата обращения: 11.04.2023.

А.Л. Насонов (Воронеж)

И.И. Евсеенко о неореализме

Научный руководитель – профессор Т.А. Тернова

Аннотация: в статье речь идет об эстетических взглядах И.И. Евсеенко, редактора журнала «Подъем» (Воронеж), посвятившего № 1 журнала за 2000 г. только входившему тогда в литературу «новому реализму». О позициях И.И. Евсеенко и их совпадении с мировидением новых реалистов можно судить по его собственным материалам, опубликованным в разные годы на страницах журнала «Подъем»: «Испытание реализмом» (2000), «Связующая нить времен» (2001), «Я лиру посвятил народу своему...» (2013).

Ключевые слова: И.И. Евсеенко, «Подъем», новый реализм

Литературно-художественный журнал «Подъем» начал выходить в Воронеже в 1931 г., став реакцией на очевидный запрос времени. Показательно, что ближайшими предшественниками этого провинциального издания были другие литературно-художественные журналы, выходившие как в центре страны, так и на периферии: «Молодая гвардия», «Сибирские огни» (с 1922 г.), «Октябрь», «Звезда», «Смена» (с 1924 г.), «Новый мир», «Дон» (с 1925 г.), «Сибирь» (с 1930 г.) и др. Под наименованием «Подъем» воронежский журнал выходил до 1935 г., уступив накануне Великой Отечественной войны место альманаху «Литературный Воронеж». В 1956 г. журнал стал издаваться под первоначальным названием.

Эстетическая позиция «Подъема» никогда не отличалась радикализмом. Ориентация на местного читателя определяла выбор материалов: на страницах журнала по преимуществу публиковались реалистические произведения.

Первый номер журнала за 2000 г. был уникальным для провинциального издания и вышел с обозначением «специальный выпуск». В нем читателю под общим заглавием «Новые реалисты – XXI веку» была представлена актуальная литературная тенденция – неореализм. В этом номере была опубликована проза О. Павлова, С. Василенко, В. Отрошенко. Открывали журнал статьи О. Павлова, В. Распутина, И. Евсеенко.

«Специальный выпуск» «Подъема» не остался незамеченным. Так, в статье Марии Даниловой «Оправдание реализма» выход номера был назван «удивительным событием»: «Воронежский журнал «Подъем» своим № 1 в

текущем году сделал специальный выпуск, назвав его "Новые реалисты – XXI веку"» [Данилова 2000]. По значимости этот факт уравнивает Данилову с тем, что «Институт мировой литературы имени Горького, точнее, один из его отделов, новейшей русской литературы и русского зарубежья, организовал встречу с писателями – авторами "сборника" для обсуждения современного состояния реализма» [Данилова 2000]. Отмечено, что «это не первый опыт нетрадиционных журнальных выпусков («Подъема» – *А.Н.*). К примеру, июньский номер за (1999 – *А.Н.*) год представляет стихи самого Пушкина, а также "материалы" о нем» [Данилова 2000].

В статье Даниловой дается обоснование выхода номера, с расстановкой акцентов в котором не хотелось бы соглашаться: «Свою политику главный редактор "Подъема" Иван Евсеенко объясняет почти полным отсутствием новых поступлений, в том числе и "центральных" журналов, в местные библиотеки и желанием познакомить воронежских читателей с некоторыми направлениями современной литературной палитры, которые по духу близки "Подъему"» [Данилова 2000]. Нам же кажется первостепенным эстетическое обоснование выбора имен для «специального выпуска». Впрочем, и М. Данилова замечает, что у ИМЛИ и «Подъема» была общая задача: «Ученые-литературоведы из ИМЛИ попытались прежде всего выяснить, что именно новое обозначилось в нынешнем поколении реалистов» [Данилова 2000].

Сопоставляя критику провинциального «Подъема» с той, которая появлялась за последние 20 лет на страницах других провинциальных журналов, Е.Р. Тимошенко, исследователь из Нижнего Новгорода, замечает, что лишь «одно издание ("Подъем", г. Воронеж) анализирует не только творчество конкретного автора или же отдельное произведение, но и выпускает критические статьи-размышления по теме развития современного литературного процесса» [Тимошенко 2019: 98].

С 1997 г. по 2006 г. редактором «Подъема» был Иван Иванович Евсеенко. До 1997 г. он возглавлял отдел прозы журнала и публиковался на страницах издания как прозаик. О прозе самого И.И. Евсеенко высказался Валентин Распутин: «Мысли о русской и славянской душе, о ее особенностях и питающих ее корнях невольно приходят в голову, когда читаешь прозу воронежского писателя Ивана Евсеенко» (Цит. по: [Российские писатели – памяти Ивана Евсеенко]).

В № 1 «Подъема» за 2000 г. опубликована статья И.И. Евсеенко «Испытание реализмом». Она открывает номер, по сути, являясь предисловием к нему. Цель нашего исследования – рассмотреть «Испытание реализмом» в контексте других литературно-критических публикаций автора.

В статье Евсеенко размышляет о состоянии и перспективах современной литературы. Автор говорит о происходящей смене писательских поколений и об этапности развития литературы второй половины XX в.: «шестидесятники», написавшие в свое время «Великую литературу о Великой освободительной войне», уступили место в литературном процессе «детям войны» –

«сорокалетним», на смену которым, в свою очередь, приходят «новые реалисты» [Евсеенко 2000: 4-5]. В этом тезисе Евсеенко важна мысль о естественном сосуществовании в литературном процессе традиции и новаторства, об эволюционности развития литературы.

Евсеенко мыслит как реалист, для которого ведущей задачей является объективное изображение реальности. Говоря о творчестве значимых для него писателей, он пишет, что на их страницах «история XX века открывается перед нами во всей своей обнаженной трагической сути». По этому пути, с его точки зрения, идут и «новые реалисты», которые «вместе со своим поколением <...> сумели пережить не меньше трагедий, чем их предшественники» [Евсеенко 2000: 5].

Основание писательской честности в изображении реальности Евсеенко видит в том, что авторы «не отягощены никакими идеологическими догмами, а значит свободны в своем творчестве» [Евсеенко 2000: 5]. Вспомним в этой связи наблюдения Сергея Чуприна, который, обозначая векторы развития новой литературы, также говорил о том, что «избавившись от цензуры (политической и, что не менее важно, эстетической и моральной), русская литература прошла искушение вседозволенностью, радикальными языковыми, тематическими, жанровыми экспериментами – и сумела вобрать их в себя, инкорпорировать в традицию» [Чуприн 2009: 184].

Евсеенко высказывает надежду, что авторы первого номера «Подъема» за 2000 г. станут постоянными гостями журнала, «продолжая <...> лучшие традиции русской национальной литературы» [Евсеенко 2000: 5].

Мысль о традиционности и новаторстве, корнях современной литературы, которую стоит искать в предшествующем периоде развития литературы, продолжена Евсеенко в статье «Связующая нить времен», приуроченной к 70-летнему юбилею издания. Он говорит о цикличности в развитии литературы: «Закончилось два золотых века русской национальной литературы» [Евсеенко 2001: 3]. Идея цикличности в развитии литературы сегодня чрезвычайно актуальна. Так, об этом на материале русской поэзии идет речь в статьях Евгения Абдуллаева [Абдуллаев 2013], Олега Клинга [Клинг 2000].

В статье Евсеенко дается обзор развития русской литературы в целом, закономерным итогом которого стала современная литература. Из приводимого перечня имен писателей и кратких характеристик их творчества можно выявить принципы, положенные Евсеенко в основание этого отбора:

1) писательская честность, которую он обнаруживает у «беспощадного к себе и к людям» [Евсеенко 2001: 3] Лермонтова;

2) осознание собственной писательской задачи: Гоголь «показал нам пример русского писателя: жить и писать ради <...> великой цели» – «исправить посредством слова и литературы погрязшего в грехах человека» [Евсеенко 2001: 3];

3) совестливость, осознание меры ответственности перед читателем («бесценные уроки великого русского языка», «исповедь и покаяние» отмечены

Евсеенко у Л. Толстого, Тургенева, Чехова [Евсеенко 2001: 4]);

4) национальный дух, наличие у писателя онтологических (в ряде случаев религиозных) ценностей, как, например, у Ф.М. Достоевского. Интересно, что Е.Р. Тимошенко, анализируя материалы журнала «Подъем» разных лет, отмечает обилие «отсылок к Ф.М. Достоевскому, через которого они (авторы опубликованной в журнале критики) акцентируют внимание на особенности русской литературы – "всечеловечность"» [Тимошенко 2019: 99];

5) народность – как у Некрасова, Гончарова, Островского, Салтыкова-Щедрина, Шолохова, Твардовского, воронежцев Кольцова и Никитина;

6) умение выразить русский национальный характер, как писатели-деревенщики и писатели-фронтовики;

7) умение видеть и выразить болевые точки времени – как Платонов, Шолохов, Леонов.

Знаковая фигура в русской литературе для Евсеенко, начало всех начал – Пушкин. Все другие отечественные писатели-реалисты – «ученики, <...> продолжатели и расширители пушкинского дела» [Евсеенко 2001: 6].

Реалистическая доминанта эстетических пристрастий Евсеенко вовсе не означает его закрытости для эстетической новизны, но лишь в том случае, когда она зиждется на внятной мировоззренческой ценностной платформе. Так, им отмечены авторы Серебряного века: А. Блок, А. Ахматова, М. Цветаева, О. Мандельштам, В. Маяковский, С. Есенин, И. Бунин, Максим Горький, которого он считает напрасно забываемым в новом времени писателем.

С большой опаской Евсеенко относится к массовой культуре, отмечая ее «антирусский характер», агрессивность, называя ее «нашествием похуже татарского» [Евсеенко 2001: 10]. Позже С. Чупринин в статье «Нулевые: годы компромисса» отметит опасность коммерциализации литературы, снижения писательской планки в случае писательского стремления к компромиссу – удовлетворению массовых вкусов [Чупринин 2009].

Взгляды Евсеенко на литературу находят реализацию в выборе текстов писателей-неореалистов, размещенных им на страницах журнала «Подъем». Высказанные им идеи перекликаются с тезисами, прозвучавшими в статьях О. Павлова и П. Басинского:

1) мысль о необходимости максимально честного отображения действительности;

2) о совестливости, «добровольном страдании правдивости» [Павлов 1998], которое брали на себя неореалисты;

3) осознание эпохи рубежа XX и XXI вв. как времени нравственных испытаний («Россия переживает сейчас тяжелые времена, новую смуту, затеянную по недомыслию или по злему умыслу и часто людьми, равнодушными к ее судьбе. В дни таких испытаний голос русских национальных писателей особенно важен и необходим. Кому же как не им отстаивать поруганную честь и достоинство своего народа, быть во главе собирания духовных сил России» [Евсеенко 2001: 15]);

4) обостренное чувство писательского миссионерства по сохранению истины.

Прямой взгляд Евсеенко на неореализм сформулирован им в статье «Я лиру посвятил народу своему...», где он, впрочем, как и сами представители этого литературного направления, говорил о том, что неореализм возник как ответ на «изыски <...> постмодернизма» [Евсеенко 2013: 168]. Дебют авторов, в том числе и на страницах своего журнала, он назвал ярким, а произведения высокохудожественными.

Для высказанных Иваном Ивановичем Евсеенко взглядов на развитие русской литературы характерна последовательность и системность. Сформировав «специальный» номер «Подъема», он проявил интуицию критика, познакомившего провинциального читателя с литературным направлением – новым реализмом, который, как показало время, стал магистральным в современной литературе.

Литература

- Абдуллаев Е.* Десятилетие поэзии – или прозы? // Вопросы литературы. 2013. № 2.
- Данилова М.* Оправдание реализма // Независимая газета. 11 марта 2000. URL: https://www.ng.ru/culture/2000-03-11/7_reality.html. Дата обращения: 11.04.2023.
- Евсеенко И.И.* Испытание реализмом // Подъем. 2000. № 1.
- Евсеенко И.И.* Связующая нить времен // Подъем. 2001. № 1.
- Евсеенко И.И.* Я лиру посвятил народу своему... // Подъем. 2013. № 10.
- Клинг О.* Серебряный век – через сто лет («Диффузное состояние» в русской литературе начала XX века) // Вопросы литературы. 2000. № 6.
- Павлов О.* Метафизика русской прозы // Октябрь. 1998. № 1.
- Российские писатели – памяти Ивана Евсеенко. URL: <https://rospisatel.ru/sob314.htm?ysclid=116xrlved8>. Дата обращения: 11.04.2023.
- Тимошенко Е.Р.* Критики-традиционалисты в современных толстых литературных журналах как оппозиция коммерческой литературе постмодернизма (на примере журнала «Подъем») // Филологический аспект. 2019. № 9 (53).
- Чупринин С.* Нулевые: годы компромисса // Знамя. 2009. № 2.

С.П. Белошитская (*Саратов*)

События истории в творческом осмыслении Евгения Водолазкина (на материале интервью и лекций писателя)

Научный руководитель – доцент Г.М. Алтынбаева

Литература, как художественная, так и публицистическая, неизбежно связана с историей. То, в какое время и в каком месте существует и развивается человек, очень важно для правильного понимания и анализа его действий, поступков. Современное восприятие действительности строится все в большей степени на непрерывно поступающей информации из источников, не всегда проверенных и имеющих право на авторитетность. Достоверность событий,

прежде всего исторических, всегда вызывала споры у ученых, в силу разности точек зрения, способов получения ответов на «вечные» вопросы. Актуальной такая проблема оказалась и для современного писателя Е.Г. Водолазкина. В романах и публицистических работах он обращает внимание на вневременность истории и событий. Писатель также глубокими монологами в различных интервью и видео-лекциях поясняет, какова роль хроноса в его художественных произведениях и литературе в целом. Опираясь на интервью с Евгением Водолазкиным, его видео-лекции, рассмотрим аспект истории и времени, мифа и реальности, события в творческом осмыслении писателя. Мы постарались взять и самые ранние, и недавние высказывания Водолазкина.

Евгений Германович Водолазкин, помимо писательства, еще литературовед, доктор филологических наук, специалист по русскому средневековью, что отразилось и на осмыслении автором идеи о течении времени. В одном из интервью Водолазкин говорит: «...Вообще в Средневековье с течением времени не связывают особых надежд: технический прогресс не возвышает дух и сознание. И личная история человека важнее истории человечества: народы не совершенствуются, совершенствуются люди...» [Водолазкин 2018]. Мысли о ретроспективности сознания подкрепляются примером ценностей в жизни человека той эпохи: вера – ничего не может быть выше Бога, а с течением времени и даже с развитием мы от него отдаляемся. Но даже историческое развитие как таковое выражается не в уровне прогресса, а в состоянии человеческой души: «...Существуют две истории – персональная и всеобщая. Если брать историю в целом, то никакого улучшения нет. Но в самом человеке что-то может меняться к лучшему, и меняется...» [Выжутович 2016]. Получается, что человек, в рамках истории, может двигаться вперед только как личность, а не как часть общества. И важнейшая составляющая этого прогресса именно в духовном развитии: «...Всему начало – это человеческая душа. Не политический строй, не общественная организация...» [Элькина 2018]. Евгений Водолазкин приводит в пример голод в России и на Украине в начале 30-х гг. По мнению писателя, тогда был один из самых трудных периодов для страны и людей, но «никто не пикнул». Автор приходит к выводу – не бытие определяет сознание, а наоборот, все зависит от людей. Именно душа человека, ее состояние помогают определять действительность окружающего мира: «...Моей задачей было сравнить круг интересов человека средневековья и сейчас. И для этого мне не нужны ни одежды, ни телеги, никакие другие вещи. Чем отличался человек тогдашний от нынешнего? Я показываю два очень важных пункта: время и вера...» [Мастридер 2021]. Средневековье и другие эпохи в романах Евгения Германовича – лишь способ вывести читателя к пониманию того, что человек живет вне времени. Меняется все вокруг, но сущность человека, его нравственность остаются интереснейшим предметом исследования.

Увлекательно и изучение самого восприятия событийности в разные времена, чем и занимается Е.Г. Водолазкин. То, как мы смотрим на историю

сейчас, немного смещает приоритеты людей других эпох: «...В современности нет объективного отношения к истории... История становится частью политики, инструментализируется для самых разных целей, в то время как средневековая история была более объективна... Таким образом, взгляду сверху, который был в древности, сейчас противопоставлен взгляд сбоку, а взгляд сбоку никогда не может быть объективным...» [Водолазкин 2020б]. Объективность в наше время вообще стала понятием недостижимым, близким к мифу. События всегда каким-либо образом интерпретируются, искажается реальность. Часто исторические факты превращаются в оружие против общества, это замечает и Водолазкин: «...Сейчас во многом история, к сожалению, очень часто используется по принципу политической целесообразности...» [Водолазкин 2020а]. Проблема фейков в настоящее время стоит как никогда остро. Но и тут писатель отсылает нас к личности человека. Каждое событие соотносится с реакцией живой души: «...Считаю, что бытие определяет наше сознание, и все войны и трагедии – результат агрессии в душе, которая искала выхода...» [Киденко 2022]. Нам важно лишь то, что переживает личность, здесь мы не найдем обмана, искажения. Именно поэтому важно обращаться к художественной литературе. Чем отличается сухой факт от реальности? И что действительно можно считать мифом?

История, в понимании Водолазкина, не трактуется как объективная наука: «...История, несомненно, наука, но у нее нет такого важнейшего научного атрибута как проверяемость эксперимента, в истории ничего нельзя повторить...» [Басинский 2021]. Вопрос о подлинности чего-либо в любой период времени никогда не сможет стать закрытым: «...Для историка вопрос, как было на самом деле, – топкое место... Мы всегда имеем дело с представлениями о чем-то, и нам не восстановить того, что было в реальности...» [Гиндина 2021]. Каждое событие в истории всегда будет иметь множество трактовок. Мы не сможем добраться до истины, если это вообще нужно. Ведь все, что пережито человеком, остается в прошлом, а знать нам нужно только о том, что поможет нам в настоящем: «...Сама историческая истина неустановима... Здесь важен настрой человека. Пишет он с настроением найти истину или с настроением повлиять как-то на современное событие...» [Водолазкин 2020б].

Чем же интересна литература? Она рассказывает об истории души. Евгений Водолазкин делится своей историей становления писателем из исследователя: «...В писательство я вкладывал то, что не помещалось в исследование древнерусских хроник и хронографов...» [Лученко 2014]. То самое избегание сухого факта, который будет еще и не абсолютно достоверен, представляется в произведении в интерпретации события автором. Здесь мы не смотрим на подлинность, а обращаем внимание на нравственность, чувства, духовность – то, что считает самым важным современный писатель Евгений Водолазкин. Независимо от того, насколько поменяется культура человечества, правила и законы общества, нравственность относительно

неизменна: «...История редко может чему-то научить в сфере общественного устройства. По большому счету, ее уроки лежат в области нравственности. Несмотря на все различия эпох и политических устройств, добро всегда можно отличить от зла...» [Басинский 2021].

В художественном произведении, даже обращенном к древности, автор всегда изображает мораль действительности. Отображение события не значимо для человека. Об этом можно прочесть в любом источнике, найти множество интерпретаций и выделить наиболее приближенную к реальности. Но художественные произведения создаются для того, чтобы человек современности смог просмотреть историю души другой личности. Водолазкин так высказался о свойствах исторической литературы: «... Я думаю, она дорога тем, что она пишет на самом деле не об истории, а о современности, только на историческом материале. Писателя должна интересовать не столько история, сколько история души... История всеобщая входит в личную историю как ее часть. И вот этой личной истории посвящена литература...» [Водолазкин 2016]. Получается, что в основе написания любого произведения стоит цель помочь современникам, научить тому опыту, который передали нам предки: «...Что бы ни описывал автор, он рассматривает этот материал как зеркало, в которое смотрится современность...» [Водолазкин 2021]. История, в контексте времени, в творческом осмыслении Водолазкина трактуется как непостижимая истина. Но такая, которую можно интерпретировать в историю персональную. Тогда в контексте художественного произведения она станет важнейшим инструментом передачи информации о таких вечных аспектах жизни как нравственность, мировосприятие, ценности.

Литература

Басинский П. Евгений Водолазкин: Уроки истории лежат в области нравственности: интервью для издания «Российская газета» (15.03.2021). URL: <https://rg.ru/2021/03/08/evgenij-vodolazkin-uroki-lezhat-v-oblasti-nravstvennosti.html>. Дата обращения: 11.04.2023.

Водолазкин Е. Авторская трактовка истории, шутки про Бога, сатира в литературе: интервью на «Авторрадио» (01.12.2020). URL: https://www.youtube.com/watch?v=v5tGGj3M_dE. Дата обращения: 11.04.2023. [Водолазкин 2020a]

Водолазкин Е. История сейчас страдает так, как никогда не страдала прежде: интервью (28.11.2020). URL: <https://dzen.ru/a/X8KlKznqtdNVBGY>. Дата Дата обращения: 11.04.2023 [Водолазкин 2020б].

Водолазкин Е. Какая литература будет современной всегда? Лекция в рамках просветительского марафона «Искусство познания» (25.11.2021). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=spE9FQSPuEI>. Дата обращения: 11.04.2023.

Водолазкин Е. Что такое исторический роман: Лекция (22.04.2016). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=cAjemqnK93I>. Дата обращения: 11.04.2023.

Водолазкин Е. Я был бы неплохим древнерусским писателем // Как мы пишем. М., 2018. URL: <https://literaturno.com/text/vodolazkin-ya-by-l-by-neplohim-drevnerusskim-pisatelem/>. Дата обращения: 11.04.2023.

Выжutowич В. Евгений Водолазкин: Всеобщая история – только часть персональной: интервью для издания «Российская газета» (05.12.2016). URL: <https://rg.ru/2016/12/05/evgenij-vodolazkin-vseobshchaia-istoriia-tolko-chast-personalnoj.html>. Дата обращения: 11.04.2023.

Гиндина Е. «У истории нет политических уроков. История дает нравственные ориентиры»:

интервью с Е. Водолазкиным (24.12.2021). URL: <https://portal-kultura.ru/articles/books/337692-pisatel-evgeniy-vodolazkin-u-istorii-net-politicheskikh-urokov-istoriya-daet-nravstvennye-orientiry/>. Дата обращения: 11.04.2023.

Киденко В. Писатель Евгений Водолазкин: «В книгах бытие более осмысленное» (2022). URL: <https://azbyka.ru/deti/pisatel-evgenij-vodolazkin-v-knigah-bytie-bolee-osmyslennoe>. Дата обращения: 11.04.2023.

Лученко К. Евгений Водолазкин: Человек в центре литературы: Интервью для издания «Правмир». (29.01.2014). URL: <https://www.pravmir.ru/chelovek-v-centre-literatury/>. Дата обращения: 11.04.2023.

Мастридер Г. Интервью на канале «Книжный чел» №65: Евгений Водолазкин: великие книги, Древняя Русь, защита языка (20.05.2021). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ANfzPcCLk0I&list=PLCv8AOQXBRhstlRrMIVe-g8HtW1sZdK4U&index=3>. Дата обращения: 11.04.2023.

Элькина Т. «Время существует в оболочке вечности»: интервью с Е.Водолазкиным для телеканала «Санкт-Петербург» (08.12.2018). <https://tvspb.ru/news/2017/12/8/vremya-sushestvuet-v-obolochke-vechnosti-intervyu-s-pisatelem-evgeniem-vodolazkinym>. Дата обращения: 11.04.2023.

А.В. Пономарева (*Саратов*)

Комикс как форма представления исторического материала

Научный руководитель – доцент В.В. Биткинова

Комиксы, история которых уходит в древние времена, служат и будут служить эффективным инструментом коммуникации. Уникальность такого способа передачи информации заключается в синтезе графического и литературного искусств, а также в самостоятельности и самодостаточности комикса относительно каждого из них в отдельности. Кроме того, комикс – это отражение мыслительных процессов, протекающих в сознании автора, то есть он является материальной графо-литературной картой рассуждений, представлений, впечатлений и эмоций человека.

В этой статье мы рассмотрим, как происходит формирование и конвертация мысли в сознании человека в удобоваримый для представления и передачи информации адресату код.

Любое устное, письменное или изобразительное сообщение – это всегда код, созданный на основе доступного нам языка. Целью адресанта в использовании того или иного кода является передача сообщения реципиенту посредством методов, которые обеспечат более высокую вероятность восприятия информации. Отсюда закономерность: чем доступнее для большего числа адресатов способ кодировки, например, изображение, которое воспринимается людьми на международном уровне, тем выше шанс того, что сообщение будет не только воспринято, но и верно расшифровано.

Для анализа комикса в качестве кодов мы будем рассматривать изображение и текст и введем термины «код-изображение» и «код-текст».

Близость изображения и текста как кодов заключается в том, что они

представляют собой систему символов с разным диапазоном интерпретации.

С помощью кода-текста и кода-изображения человек программирует, то есть выражает свои мысли. Программированию предшествует другой не менее важный процесс – конвертация, перевод мыслей человека на язык программирования. По своему характеру конвертация довольно специфичный процесс.

Люди индивидуальны не только по своим физическим и физиологическим параметрам, но и по психологическим. Уникально и сознание, постоянно подвергающееся различным раздражителям: информации, приходящей извне, и сигналам, которые подает человеческое тело. Если рассматривать мысли в контексте сознания, то их можно назвать реакцией на существующие условия, а также на предшествующие им события. Процесс формирования мыслей непрерывен, а сознание всегда тяготеет к изменениям, происходящим под действием внешних (события и условия) и внутренних (личностные установки, состояние здоровья, настроение) факторов. Американский философ и психолог Уильям Джеймс в своей книге «Научные основы психологии» предложил название этому феномену – «поток сознания» [Джеймс 1902: 114].

Конвертация мыслей проходит непосредственно в потоке сознания. Образно выражаясь, поток сознания – это бульон, в котором «плавают» и «варятся» наши идеи, а личностные установки, эмоции, ощущения и общее самочувствие выполняют функцию специй, от которых зависит, по большому счету, вкус. Поскольку состояние «бульона» тяготеет к непрерывной изменчивости, соответственно, и ингредиенты в нем непостоянны.

Таким образом, сообщение проходит путь от мысли, возникшей в потоке сознания, конвертируется с учетом внешних и внутренних факторов и только после этого становится кодом-текстом или кодом-изображением.

Наиболее эффективный способ передачи информации, который не требует специальной подготовки – изобразительный. При кодировке информации в текст мы используем систему букв, иероглифов, цифр и знаков препинания. Изображение – это тоже код, но более абстрактный, в отличие от текста, состоящего из букв и их комбинаций, которые образуют слова, а затем и предложения. Перед письменными знаками изображение имеет преимущество – возможность для расшифровки большим количеством людей.

Знаковая система изображения состоит из изображений. Термин «изообраз» ввел американский художник-комиксист, теоретик комикса Скотт Макклауд, под ним он подразумевает «обозначение любого изображения, представляющего личность, место, предмет или идею» [Макклауд 2016: 27].

Наименьшей единицей кода-изображения является деталь, она входит в состав изообраза, а тот, в свою очередь, является частью изображения. Если провести параллели между структурой текста и изображения, то деталь – это буква, слог, изообраз – слово, а изображение – предложение, законченная мысль. Несколько изображений, которые соединены в продуманной

последовательности, соответствуют понятию «текст». Исходя из этого, текст и комикс – это родственные по своей структуре понятия.

Классическое и устойчивое определение термина «комикс» дал также Скотт Макклауд. В книге «Понимание комикса. Невидимое искусство» поднимается вопрос о сущности, особенностях, эволюции комикса и приводятся основные термины. Согласно рассуждениям Макклауда, «комикс – это иллюстративные и другие изображения, сопоставленные рядом в продуманной последовательности для передачи информации или получения эстетического отклика от зрителя» [Макклауд 2016: 9]. Самое важное для нас содержится в первой части определения: «иллюстративные и другие изображения, сопоставленные рядом в продуманной последовательности». Макклауд фокусирует внимание на визуальной части комикса, то есть на изображениях, и при этом не упоминает о его текстовой составляющей.

Но комикс можно также рассматривать как сплав графического и литературного искусств. Известно, что сплав – это смесь двух и более веществ, соединенных в разных пропорциях. На самом деле термин «сплав» гораздо лучше определяет специфику «самостоятельного искусства».

Действительно, основная часть комикса – это упорядоченные, согласно идее и логике автора, изображения. Без изображений нет комикса, отсюда можно сделать вывод, что художественное начало в комиксе доминирующее.

Наименьшую роль в рисованных историях играет текст, и в некоторых комиксах он может вовсе отсутствовать. Такие комиксы часто публикуются в детских изданиях. С комиксами без слов мы встречаемся и в повседневной жизни, причем тоже довольно часто. Их можно увидеть в инструкциях по применению, обслуживанию какой-либо техники, на упаковках товаров. Использование комикса, таким образом, обуславливается тем, что изображение легко поддается дешифровке на интернациональном и интуитивном уровне и не требует специального знания – языка. Однако нельзя говорить, что текст в рисованных историях выполняет вторичную функцию и им можно вовсе пренебречь.

Текст составляет довольно важную часть комикса, он дополняет рисованную историю, оживляет ее персонажей и вводит в сюжет. Разумеется, без текстового сопровождения мы сможем примерно понять по жестам, эмоциям героев, какую информацию хотел сообщить автор, но при этом велика вероятность, что некоторые образы будут расшифрованы и истолкованы неверно.

Вернемся к особенностям кода-изображения. Комикс – это наглядное отражение мыслительного процесса автора, его идей и впечатлений. Логика, по которой выстраиваются кадры в комиксе, а также образы в них, полностью подвластны комиксисту. По мнению Макклауда, художники, создавая комикс, прибегают к «методу преувеличения посредством упрощения» [Макклауд 2016: 30], то есть к карикатуре. В то же время карикатура – это метод видения. Видение – это комплекс личностных установок и самоощущений, которые могут изменяться под действием внешних или внутренних факторов, что сближает это понятие с «сознанием».

Если взять комиксы разных авторов и сравнить их между собой, то, скорее всего, мы не найдем в них ничего общего, кроме основных жанровых законов построения рисованной истории. Самое уникальное и неповторимое в комиксе – рисовка и цветовая гамма (покрас), они напрямую зависят от специфики сознания автора, его восприятия мира. Рисовку комикса можно сравнить с почерком – она единственная и неповторимая, принадлежащая только одному человеку. В конце концов, рисовка конкретного художника-комиксиста – стиль, который является его «визитной карточкой», узнаваемой среди большого числа работ других авторов. И в этом случае она имеет возможность стать уникальным код-адресом художника или брендом.

Рассмотрим комикс Александра Ремизова «Кондратий Рылеев», который входит в цикл рисованных историй о восстании декабристов, опубликованных в научно-популярном журнале «Дилетант». Стиль Ремизова тяготеет к франко-бельгийским комиксам. Они характеризуются точностью изображения объектов архитектуры, детализированной проработкой действующих героев, приглушенной, спокойной цветовой гаммой и четким разделением простых, полосных кадров и панелей между собой. Чаще всего элементы комикса располагаются на белой подложке и между ними пролегают канавки – расстояние между кадрами. Графическая история «Кондратий Рылеев», повествующая о биографии поэта-декабриста, соответствует вышеперечисленным особенностям стиля франко-бельгийского комикса.

Александр Ремизов изобразил на первом кадре здание Кадетского корпуса, где обучался Рылеев; на втором – церковь Фрауэнкирхе в Дрездене, этот образ отсылает к Заграничным походам русской армии 1813-1814 гг., в которых принимал участие Кондратий Федорович. На второй странице можно увидеть дом Российско-американской компании, служивший декабристу местом проживания, проведения политических, литературных собраний и «русских завтраков». На этой же странице с высоты птичьего полета изображена Петропавловская крепость, где содержались арестованные декабристы, в том числе и Рылеев. Любопытно, что не все архитектурные сооружения, которые появляются в кадрах, имеют подписи. Автором названы только Кадетский корпус и Петропавловская крепость, Дом Российско-Американской компании косвенно обозначен в авторском тексте как квартира К.Ф. Рылеева. Церковь Фрауэнкирхе и вовсе не имеет наименования. Для того, чтобы идентифицировать, к какой локации, городу, стране отсылает образ церкви на рассматриваемом кадре, нужен определенный уровень эрудиции. Исходя из информации о Заграничных походах, участником которых был Кондратий Федорович, читатель, не обладающий такими необходимыми знаниями, может лишь предположить, что кадр отсылает к одной из европейских стран. К какой именно – Александр Ремизов не уточняет, однако он назвал страны, в которых Рылеев, как и другие декабристы, *увидел «другую жизнь»*, среди них – Германия, Швейцария и Франция.

Использование автором комикса «Кондратий Рылеев»

достопримечательностей помогает ввести читателя в пространство и время, в которых происходят события, создает нужную атмосферу и тон изложения материала – дидактический, ведь исторический комикс призван *«напомнить об основных событиях, предшествовавших декабрю 1825 года и последовавших за ним»* [Ремизов 2019: 78-79]. Задача архитектуры – вызвать эмоциональный отклик у читателя, он должен ощутить, насколько тесно связана рисованная история с реальными фактами. Кроме того, он должен испытать эффект узнавания и сопричастности к событиям минувших лет. Дом Российско-Американской компании находится в Санкт-Петербурге у Синего Моста (набережная Мойки, 72) и на одной из его стен находится памятная табличка с надписью: «В этом доме в 1824-1825 годах жил декабрист Кондратий Федорович Рылеев».

Сценарист крупного российского издательства комиксов «BUBBLE» Алексей Волков выразил свое отношение к стилю комикса Ремизова, сравнив его с плакатами по гражданской обороне, и дополнил: *«Любителям, возможно, это кажется достаточно взрослым и серьезным»* [Волков 2021]. Такое проведение параллелей неслучайно, поскольку главной задачей плакатов по гражданской обороне является доставка конкретных знаний о правилах поведения человека в случае чрезвычайных ситуаций, то есть, они выполняют сугубо информационную функцию. Комикс Александра Ремизова также призван сообщать читателю исторические факты, подспудно реализуя и образовательную функцию. Волков оценил возможность использования комикса «Кондратий Рылеев» в качестве дополнительного материала для изучения темы декабристского восстания. Ведь чтение исторического комикса – это совмещение приятного с полезным, рекреация и получение или обновление уже имеющихся знаний.

По нашей просьбе выразил мнение о комиксе «Кондратий Рылеев» практикующий художник, комиксист-любитель Константин Студинский: *«Думаю, что комикс делался для просвещения подрастающего поколения. Рисунок и текст, в принципе, удачно с этим справляются»*. Однако он считает, что две страницы для раскрытия биографии Рылеева не дают исчерпывающую информацию: *«Нужна третья страница. Комикс как будто подводит к моменту провала революции и последующих духовных муках персонажа. В подобном образовательном формате этому моменту не место, но читателя увлекают, а заканчивается весь жизненный путь персонажа буквально в последнем окне»* [Студинский 2022].

Стиль Александра Ремизова, тяготеющий франко-бельгийским комиксам, соответствует специфике изложения исторического материала, в частности о восстании декабристов на Сенатской площади, поскольку материал подается в ненавязчивой, сдержанной форме. Детализация образов героев помогает рассказать о них гораздо больше, чем позволяет авторский текст или филактер, в которые помещен код-текст. Например, мы можем определить род деятельности Рылеева по его костюму. В большинстве кадров он изображен в

партикулярном платье, указывающем на гражданскую службу. До того, как выйти в отставку в конце 1818 г., Рылеев проходил военную службу в 1-й резервной артиллерийской бригаде в звании прапорщика конной роты, об этом нам сообщает второй кадр на первой странице разворота. В нем Кондратий Федорович изображен в офицерском мундире и кивере. Однако художник-комикст допустил ошибку – он изобразил на кивере Рылеева султан. Султаны на киверах были только у гренадеров. Ремизов, сам того не зная, произвел Рылеева в звание рядового гренадерского полка. В действительности на кивере Кондратия Федоровича должен быть офицерский репеек, а также гренада об одном огне со скрещенными стволами пушек над ней.

На основе вышесказанного можно сделать вывод, что код-изображение сообщает гораздо больше, чем код-текст. Слова, предложения и целые абзацы трансформируются в одну деталь или конкретный изобраз. Например, вместо того, чтобы описывать войска, в которых служил Рылеев, можно нарисовать его в мундире с опознавательными знаками, а читатель, который способен считать эту информацию, получит определенное знание. Не нужно тратить место, чтобы сообщить, что события происходят в Дрездене или Санкт-Петербурге, достаточно изобразить архитектурные достопримечательности, с помощью которых можно идентифицировать тот или иной город.

Однако комиксы исторического жанра не могут обойтись вовсе без текстовой информации – хотя бы по причине необходимости введения читателя в конкретное время, в нашем случае в период с 1795 (момента рождения Рылеева) и по 25 июля 1826 г. (казнь поэта-декабриста). Кроме того, сама специфика персонажа – исторического деятеля требует активного включения слов, диалогов и авторского текста с пояснениями. Главным героем комикса «Кондратий Рылеев» является поэт, издатель и политик, чья деятельность практически не поддается визуализации посредством изобраз. Например, для того, чтобы представить политику альманаха «Полярная звезда», Ремизов ввел диалог поэтов К.Ф. Рылеева и А.А. Бестужева, где они обсуждают А.С. Пушкина, стихи которого будут размещены на страницах издания; в кадре с Домом Российско-Американской компании цитируется одна из агитационных песен Рылеева и Бестужева; а отдельные реплики персонажа в сюжетах с другими участниками декабристского движения отражают специфику его позиции.

Из-за особенностей строения человеческого мозга, мы воспринимаем подавляющее количество информации с помощью органов зрения. Жанр комикса активно эксплуатирует метод представления информации посредством визуализации, и поэтому имеет такое широкое распространение и применение в различных сферах жизни, и в первую очередь в культуре.

Литература

Волков А. [Письмо А. Пономаревой от 13 декабря 2021 года] (Архив автора).

Джеймс В. Научные основы психологии / пер. / под ред. Л. Е. Оболенского, 1902.

Дрибинский И. Головные уборы. Униформа гренадерских полков 1812-1815 гг. URL: http://museum.ru/1812/Army/RussInfantry/gol_ubor_1.htm. Дата обращения: 11.04.2023.

Макклауд С. Понимание комикса. Невидимое искусство / пер. с англ. В. Шевченко. М., 2016.
Ремизов А. Кондратий Рылеев / А. Ремизов // Дилетант. 2020. № 055.
Ремизов А. Начало / А. Ремизов // Дилетант. 2019. № 049.
Русская пехота во время Отечественной войны 1812 года и заграничного похода 1813-1814 гг.
// Васильевский полигон. Сайт для любителей военной истории и стендового моделизма.
URL: <http://polygonv.narod.ru/vp-inf12/index.htm>. Дата обращения: 11.04.2023.
Студинский К. [Письмо А. Пономаревой от 23 марта 2022 года] (Архив автора).

Н.М. Самсоник (*Саратов*)

«Путеводитель по фантастике и фэнтези в современной русской литературе»: обоснование проекта

Научный руководитель – доцент Г.М. Алтынбаева

1990-е резко изменили приоритеты литературной жизни нашей страны. С одной стороны, новая литература унаследовала крепкие традиции советской фантастики – от грёз гениального Циолковского до целой плеяды авторов, чьи идеи, произведения звучат и ныне. С другой – на передний план вышло фэнтези, незнакомый прежнему читателю жанр, но ставший незыблемой частью нашей сегодняшней массовой культуры. Важно отметить, что история этого жанра в России несколько иная. На Западе фэнтезийные традиции закладывали Толкин, Льюис, Роберт Говард и другие в начале XX в. В русской литературе истоками жанра видят исторические и сказочно-фантастические произведения, порой считая предтечей конец XIX в. Эти два постоянно развивающиеся и обрастающие новыми традициями жанра породили мощный пласт современной культуры, вскоре относительно обособившийся от общих литературных тенденций.

Вместе с тем, фантастика и фэнтези породили многочисленных эпигонов, стали особенно популярны в качестве массовой литературы, из-за чего авторы и литературно ценные произведения потерялись в потоке постоянно пополняющегося книжного рынка. Эти жанры породили свою специфику, в которой непосвященный читатель легко запутается и не дойдет до заложенного автором смысла, если не обратится к помощи материалов по фантастике и фэнтези. Но и они пока не систематизированы, что затрудняет поиск литературы для изучения. Ценным руководством, проводником в мире современной отечественной фантастики и фэнтези, на наш взгляд, может стать интерактивный Путеводитель. Такой проект является целью нашего исследования.

Путеводитель, над которым мы работаем, будет составлен в помощь читателям, интересующимся отечественной фантастикой и фэнтези, а также авторам, ориентированным на эту область словесности. В Путеводителе будет представлен ряд разделов, в числе которых «Авторы», «Произведения», «Конкурсы и премии», «Работы по истории и теории», «Терминология» и «Отзывы и исследования».

Тесно связанные разделы «Авторы» и «Произведения» потребуют детальной работы по сбору и систематизации отобранного материала. Если в разделе «Авторы» будет представлен перечень имен, то в разделе «Произведения» тексты планируется рассортировать по трем категориям: «фантастика», «фэнтези» и на данный момент не имеющая названия категория произведений, признаки которых проблематично отнести к какому-то одному жанру. Каждая из категорий будет разделена на подкатегории в зависимости от тематической доминанты текста. Например, альтернативная история («Гравилет «Царевич» В. Рыбакова); космическая фантастика, космооперы («Геном» и «Спектр» С. Лукьяненко, цикл «Ойкумены» Г.Л. Олди), магический реализм; «темное фэнтези» (творчество Ника Перумова), славянское фэнтези (цикл «Волкодав» М.Семеновой, творчество Ю. Никитина, Л. Бутякова и др.) и т.д. Основная сложность отбора материала заключается в определении границы между настоящей литературой и массовой из числа современной фантастики и фэнтези. Спорными пока для нас остаются тексты о «попаданцах» и любовное фэнтези.

Раздел «Конкурсы и премии» будет разделен на две категории: действующие конкурсы и премии («Аэлита», «Странник», «Звездный мост», «Новые горизонты») и приостановленные («Великое кольцо», «Бронзовая улитка»), которые могут помочь в подборе материала, изучении тенденций развития жанров. Важно отметить, что в отечественной литературной традиции, в отличие от западной, фантастика и фэнтези по преимуществу неразделимы. Фэнтези является в большей степени зависимым поджанром, выросшим из фантастики. Соответственно, в премиях и конкурсах среди номинантов фантастов можно увидеть авторов фэнтезийных работ.

Одним из наиболее важных представляется раздел «Работы по истории и теории». В него войдут работы, посвященные истории и теории отечественной фантастической традиции. В дальнейшем в раздел планируется включить работы иностранных исследователей о зарубежной и русской фантастике и фэнтези, поскольку связь и взаимное влияние литературных традиций друг на друга несомненны: как на русской почве в 1990-е гг. было множество подражателей Толкина, так и на Западе пишут фэнтези со славянской спецификой.

Раздел «Терминология» возник в схеме «Путеводителя» позднее всех, но стал одним из важных пунктов, поскольку в своей основе представляет собой терминологический словарь понятий и терминов, широко употребляемых по отношению к фантастическим произведениям, к их художественному миру. Это важно для понимания специфики жанра, вобравшего элементы из сфер искусства и досуга, например, настольных ролевых игр и видеоигр. Выделенная нами терминологическая база взята из работ и высказываний критиков, исследователей современной фантастики, писателей, читателей. Такой рабочий словарь должен помочь объяснить специфическую терминологию, которая свободно используется в среде фантастики и фэнтези, но не объясняется.

Раздел «Отзывы и исследования» включит в себя литературно-критические

и литературоведческие работы.

Наш проект может быть полезен исследователям и желающим разобраться в этой сфере авторам и читателям. Это попытка собрать в одном месте и унифицировать сведения о жанрах фантастики и фэнтези, системно разграничить собственно литературу от массовой фантастической литературы. Это способ поиска хорошего автора, способ изучения проблемы жанров в современной отечественной словесности. «Путеводитель по фантастике и фэнтези в современной русской литературе» запланирован как интернет-ресурс с открытым доступом в интернете.

Раздел 4

Фольклор и литература

С.А. Гладких (*Саратов*)

«Общерусское» и «локальное» в работах Т.М. Акимовой

Научный руководитель – доцент Е.В. Киреева

Анализ местного фольклорного жанрового состава должен сопровождаться обращением к вариативному фонду, то есть собранию различных версий произведений одного жанра, записанных на всей территории страны. Автономное рассмотрение произведения невозможно: и произведение, и среда, в которой оно рождается, не существуют обособленно. В связи с этим в фольклоре важны такие понятия, как «общерусское» и «локальное».

Подробно изложил данный вопрос В.П. Аникин в пособии «Теория фольклора: курс лекций». Ученый рассуждает над понятиями «локальное», «региональное», «общенародное» и «общерусское».

«Общерусское творчество – творчество в массовой народной среде, но общерусское можно толковать и как общенациональное, этническое» [Аникин 2004: 367]. Локальное – это выражение «местного бытования фольклора» [Аникин 2004: 368], то есть явление влияния местности и известных в ней социально-бытовых условий. «Локальное» не находит существенного отличия от «общерусского» и не противостоит ему. «Локальное – это общерусское в местном проявлении» [Аникин, 2004: 368].

Понятия «общерусское» и «локальное» нельзя отделять пропастью, равно как мыслить их замкнутыми в своих границах. Эти явления связаны. В конкретной ситуации, когда мы имеем перед собой определенное проявление фольклорного жанра, необходимо осмыслить его в контексте общенародных свойств.

Аникин рассуждает: «область проявления общерусских качеств в фольклоре – область типологии», направленная на содержательные компоненты жанров фольклора (мотивы, сюжеты и композиции), которые повторяются и являются общеизвестными [Аникин 2004: 373]. Локальность

отражается уже в избирательности этих компонентов: наблюдается типология некоторых композиций, происходит отбор сюжетов и мотивов. Здесь мы имеем дело с «конкретностью образного сюжетного состава, конкретностью тем, идей и стиля фольклорного произведения» [Аникин 2004: 376]. Запись определенного произведения является вариантом общерусского, хотя и имеет ряд особенностей. Повторяемость же каких-либо компонентов говорит о преобладании общерусских качеств над локальными.

Аникин рассматривает деятельность фольклористов, обращавшихся к проблеме общерусского и локального: А.Ф. Гильфердинг, П.В. Шейн, А.Н. Веселовский, А.М. Астахова, В.И. Чичеров и др. Автор не мог не отметить вклад профессора Т.М. Акимовой в изучение локальных черт народного творчества, особенно Саратовской области. Более того, Аникин указывает на несправедливость, связанную с малым тиражом работ фольклориста и недостаточным введением их в научный оборот.

Ученый приводит сделанный Акимовой анализ мужской лирической песни «Бережочек зыблетца...», который помещен в монографии 1977 г. Песня была записана в начале XVII в. (1619 г.) для английского миссионера Ричарда Джемса. Акимова специально не указывает на локальные черты произведения, но вполне заметно ее стремление увидеть местные особенности. «Основной мотив песни – противопоставление весенней службы зимней. <...> Песня говорит о лишениях и бедствиях несения зимней службы на заставах в далеких безлюдных степях, об уповании служилого народа на весну» [Аникин 2004: 377]. Локальность в подобных песнях может быть выражена в идее, подробностях, трактовке темы и композиции. Акимова пишет: «Герои песни заброшены на далекие берега Волги, где они несут тяжелую и рискованную службу на заставе» [Акимова 1977: 21]. Отряды пограничных войск возникли на сторожевых постах у Волги, дальше к югу, после взятия Казани. Своеобразно представлена в песне природа. Она реальна, динамична и активна. Герои же пассивны, так как находятся во власти зимней стихии, они лишены самостоятельности. Весной же все меняется: герои обретают самостоятельность и внутреннюю свободу.

Очень часто «общерусское» теснит «локальное», что происходит спустя долгое время бытования произведения или из-за его широкого распространения на территории. Местные приметы можно установить путем тщательного сравнения общерусских вариантов произведения. Так Акимова установила локальную специфику песни «Когда было молодцу пора – время великое». При анализе текста из сборника Кирши Данилова она ссылается на публикации М.Д. Чулкова, П.Н. Рыбникова, А.Ф. Гильфердинга и П.В. Киреевского. Исследователь находит уникальность варианта из сборника Кирши Данилова в том, что содержание песни в такой полноте больше нигде не встречается. Текст состоит из двух частей, но только в этом варианте они соединены и графически, и идейно. В других сборниках каждая часть этой песни представлена в иных структурных сочетаниях, даже отдельным произведением.

Акимова проделала большую работу в отождествлении локальных черт местного народного творчества, подготавливая к публикации сборник «Фольклор Саратовской области» (1946). В.К. Архангельская отмечает: «Особое лицо сборнику придала попытка Т.М. Акимовой выявить специфику саратовского фольклора» [Архангельская, 1972: 243]. Основные результаты этой деятельности ученый изложила во вступительной статье, в которой отмечены «местные черты в саратовском фольклоре, а также – те изменения, которые он претерпел за длительный период своего развития» [Фольклор Саратовской области 1946: 4]. Акимова продолжает выявление «локального» и в комментариях, где приводит варианты текстов или ссылки на них из других сборников. К ним она обращалась, чтобы выделить в общерусском проявлении местную специфику.

Акимова пишет: «Саратовский фольклор сложился в своеобразных условиях исторического развития Нижнего Поволжья» [Фольклор Саратовской области 1946: 6]. Она прослеживает локальную специфику на базе общерусского бытования, причем последовательно и конкретно по жанрам. В поле ее зрения попадают исторические жанры (былины, песни, предания), лирические песни (обрядовые и необрядовые), причитания, частушки, малые жанры фольклора (пословицы, поговорки).

Исторические жанры фольклора богаты обширной тематикой, связанной с Саратовским Поволжьем. Это «завоевание Казани, борьба первоначальников <...>, организация на Волге вольного казачества, крестьянские восстания под руководством Разина, Булавина, Пугачева» [Фольклор Саратовской области 1946: 6].

В былинах Саратовской области упоминается «героический образ волжского бурлака» [Фольклор Саратовской области 1946: 6]. В дореволюционную эпоху записано двенадцать сюжетов былин. Это уже поздние сюжеты, своеобразие которых заключается в изображении быта и социальных отношений. Саратовские былины повествуют не о событиях XI–XIII вв., а о поздней крепостнической России, причем с исключительно местными особенностями низового Поволжья. Образы богатырей близко соотнесены с героями казачьих и разбойничьих песен. Например, в былинах «Илья Муромец на Соколе-корабле» и «Застава богатырская» Илья изображается атаманом, а в некоторых вариантах на его месте предстает Степан Разин. «В такой трансформации образ богатыря был особенно близок и понятен казачеству на Дону и волжскому населению» [Фольклор Саратовской области 1946: 8]. «Локальное» проявилось и в том, что Сокол-корабль борется с врагами поволжского населения (татарами и калмыками).

Репертуар исторических песен Саратовской области представляется достаточно объемным. Памятны песни об исторических событиях, происходивших в Поволжье. Народ относится к содержанию этих песен как к настоящим фактам истории. При такой установке историческому фольклору дается большее предпочтение. Известна древняя историческая песня

«О татарском полоне», которая изображает набеги кочевников-татар на земли окраинного населения (народы Поволжья). Сложенная в XIV в., она оставалась распространенной до XVIII в.

Значимыми в Саратовской области были песни о взятии Казани. Это событие стало начальным моментом в истории заселения края. Наиболее популярными песнями в спектре исторического фольклора были тексты о руководителе крестьянского восстания XVII в. Степане Разине. Песни так называемого «разинского цикла» всецело изображают географическую картину Саратовского Поволжья [Фольклор Саратовской области 1946: 10]. Так, в строках песни появляются знакомые топонимические указания:

Что пониже было города Саратова,
А повыше было города Царицына,
Протекала река-матушка Камышенка.
<...>

Она устьицем впадала в Волгу-матушку [Фольклор Саратовской области 1946: 10].

В песенном историческом репертуаре Саратовской области отразилось и крестьянское движение под руководством Емельяна Пугачева, но зачастую это «старые разинские песни», в которых имя Разина заменено именем Пугачева [Фольклор Саратовской области 1946: 10].

Другими, менее известными персонажами исторических песен явились волжский атаман Ермак Тимофеевич и булавинский атаман Игнатий Некрасов.

Исторические предания особенно отличаются местным характером, так как рассказывают о памятных событиях прошлого, произошедших в данной местности. Это рассказы об истории сел, предания о деятельности Разина и Пугачева, о революции 1905 г. Народу такие предания представляются своей историей, которую они сами создают.

«Песенная лирика Саратовского Поволжья высоко поэтична, – пишет Т. М. Акимова, – Некоторые лирические жанры получили свое формирование и развитие именно в Нижнем Поволжье» [Фольклор Саратовской области 1946: 13].

Разбойничьи песни являются старшими из мужских лирических песен Нижнего Поволжья. По форме и содержанию они примыкают к «разинскому циклу» исторических песен. В условиях своей эпохи они показывали настроения общественного народного протеста (XVI–XVII вв.). «Они воспевали удалцов, которые не хотели мириться с крепостническим гнетом, которые уходили на берега вольной Волги...» [Фольклор Саратовской области 1946: 13]. Большинство песен зародилось в низовом Поволжье, но известными они стали и за его пределами. Место действия в этих песнях – почти всегда Волга и Поволжье. В дальнейшем разбойничьи песни, заключающие в себе особый социальный протест, были вытеснены песнями более острыми по социальной тематике – антикрепостническими и революционными. Редко в более поздних вариантах старые мотивы разбойничьих песен оживали в новом облике. Например, в тексте 1945 г. (вариант с оригинала Н. Огарева) узник

стремится на свободу не из-за усталости от борьбы, а, наоборот, из-за отсутствия борьбы, он ищет ее. Если в разбойничьей лирике топонимические упоминания являются главным местом действия, то в солдатских и рекрутских песнях фон разнообразен.

Акимовой отмечена локальная специфика саратовских вариантов старых лирических песен. Большая часть состава этих песен включает описание местного природного колорита в виде самостоятельного мотива: саратовская степь и Волга рисуются во всем разнообразии картин. Народ создал незабываемые образы любимой реки в разное время года. Изображение волжского пейзажа часто дается в самостоятельном лирическом вступлении. Например, «чисто местный, волжский» зачин появляется в песне «Эх вы, горы мои»: изображается «одинокий ракитовый куст на берегу широко разлившейся Волги», а родственники убитого в облике ласточек прилетают к нему на могилу [Фольклор Саратовской области 1946: 17]. Акимова продолжает цепь сведений о локальности данной песни в комментарии к ней. Ученый дает вариант текста, записанный в 50-е гг. XIX в., с пометой «имеет чисто местное приуроченье» [Фольклор Саратовской области 1946: 457]. Песня начинается строкой: «*Ой вы, грязи мои, грязи черные, разосенные*». В составе песни выделяются строки с упоминанием местности:

Только видна из-под гор степь Саратовска;

Под горами бежит быстра речушка,

По прозваньюцу Волга-матушка [Фольклор Саратовской области 1946: 457].

В начальном варианте песни нет локальных топонимических указаний. Акимова предполагает, что песня была создана в Саратовском Поволжье, на что указывает картина Южной степной природы, именно саратовской. Длительное время песня бытовала на территории области, поэтому произошло много текстуальных изменений. «Саратовские варианты отличаются особой полнотой, художественностью и своеобразием зачинов с устойчивым местным приуроченьем» [Фольклор Саратовской области 1946: 459].

Акимова отмечает, что символический образ Волги, имеющий значение вольности и свободы, встречается даже в хороводных песнях, например, в тексте № 74 «Ушла волюшка наша да вниз по Волге» [Фольклор Саратовской области 1946: 17]. В женских лирических песнях такое упоминание наблюдается реже.

Чисто локальным жанром представляются бурлацкие песни, содержание которых связано с жизнью бурлаков. Автор вступительной статьи отмечает, что бурлацкие песни наряду с ямщицкими недостаточно изучены и записи их малочисленны.

Тексты свадебных песен, по мнению Акимовой, изменялись формально, детально и выборочно. Она прослеживает специфику в более поздних вариантах: иногда заметно как бы «свертывание психологического параллелизма», что увеличивает степень реалистичности стиля [Фольклор

Саратовской области 1946: 25-26]. Архаическая черта такой обрядовой песни – прием идеализации быта (он предстает праздничным, а не повседневным). Затем же, с течением времени, песня стремится к «некоторому жизненному правдоподобию» [Фольклор Саратовской области 1946: 27]. В сказочно изображенной жизни появляются детали быта господствующих классов: «браные скатерти, питья медвяные, яства сахарные (для XVII в.), золотая карета, сюртук, башмаки с пряжками и т.д.» [Фольклор Саратовской области 1946: 27]. Но при этом точности и конкретики изображения, характерной для реализма, почти нет.

Саратовские варианты причитаний, примыкающих к разделу женской песенной лирики, по словам Акимовой, характеризуются следующим: по своему стилю они схожи с южными небольшими причитаниями, включают лирическое содержание и большое количество возгласов. Основу причитания, как правило, составляют традиционные мотивы. В советское время причитания претерпели изменения: исчезло религиозное наполнение, усилился реалистический аспект, они стали «своеобразной формой выражения душевной скорби» [Фольклор Саратовской области 1946: 35].

О жанре частушки Акимова пишет, что большое распространение он получил уже в советскую эпоху. Частушка бытовала у рабочих приволжских сел, особенно Царицынского уезда. Примечательны варианты, данные во вступительной статье, особенные местным приурочением:

Шишь, мышь, под камыш
Куда парусом бежишь?
Я бежала парусом
В Астрахань за гарусом».

Или:

«Ты припой, кавалер,
На саратовский манер,
Я, бывало, припевала,

Теперь голосу не стало [Фольклор Саратовской области 1946: 36].

В 1918–1920 гг. в Саратовской области частушки были известны как «припевки», «пригудки», «перегудки», «припой», редко «скоморошины» [Фольклор Саратовской области 1946: 36].

В малых жанрах фольклора Акимова видит немногие локальные черты в виде упоминания местной реки и города: волжско-бурлацкая пословица – «*Нечем платить долгу – бегу на Волгу*», пословица о городе Вольске – «*Вольск городок – Петербурга уголок*» [Фольклор Саратовской области 1946: 37].

Таким образом, проблема «общерусского» и «локального» является неотъемлемой частью изучения фольклора. Т.М. Акимова внесла неоспоримый вклад в определение локальных особенностей народного творчества и, несомненно, в историю местного края. Фольклорист опиралась на конкретные проявления локального в свете общерусского, исследуя отдельные жанры фольклора и тематические циклы и выбирая в них специфические черты. Народное творчество способно в полной мере показать обличье края, в котором оно бытует.

Такой пример работы с фольклором отдельной местности полезен при рассмотрении народного творчества своего края.

Литература

Акимова Т.М. Очерки истории русской народной песни. [Саратов], 1977.

Аникин В.П. Теория фольклора: курс лекций. М., 2004.

Архангельская В.К. Т.М. Акимова (К 70-летию со дня рождения) // Русская народная проза. Русский фольклор: науч. изд. Л., 1972.

Фольклор Саратовской области. [Саратов], 1946.

Е.А. Кузнецова Д.А. Ягнятинская (*Саратов*)

Варьирование детского фольклора в пределах одной местности (г. Саратов)

Научный руководитель – доцент Е.В. Киреева

Авторы данной статьи в 2021 г. проходили фольклорную собирательскую практику в г. Саратов. Значительную часть собранного материала составил детский фольклор. Информантами одного из авторов, Дианы, выступили члены ее семьи (племянницы), а также подруга. Большую часть материала, записанного другим автором статьи, Екатериной, составляет самозапись.

В ходе прохождения практики было обнаружено, что некоторые собранные материалы перекликаются, при этом один и тот же текст предстает в разных вариантах.

В данной статье рассматриваются тексты колыбельных, пестушек, считалок, мирилок, закличек, а также текст игры. У колыбельной песни «Баю-баюшки-баю» было выявлено два варианта. В самозаписи Екатерины представлен следующий вариант:

Баю-баюшки-баю,
Не ложися на краю:
Придет серенький волчок
И утащит за бочок.

Диана получила от информанта другой вариант этой колыбельной:

Баю-баюшки-баю,
Не ложися на краю:
Придет серенький волчок
Да утащит во лесок
Под малиновый кусток.
Будет там тебя качать,
Нашу детку баюкать.

Мы видим, что вариант, собранный Дианой, длиннее; это вариант «с продолжением» – в тексте говорится о том, что будет после того, как «Придет серенький волчок / Да утащит во лесок». В варианте, который записала Екатерина, видна угроза, которая регулирует поведение ребенка («Не ложися на краю: / Придет серенький волчок / И утащит за бочок»). В варианте,

записанном Дианой, тоже есть угроза, но она нейтрализуется, колыбельная песня заканчивается оптимистично («Будет там тебя качать, / Нашу детку баюкать»). Вероятно, исполнитель не хочет пугать ребенка перед сном.

Удалось обнаружить два варианта и другой колыбельной – «Уж ты котинька-коток». Вариант, записанный Дианой:

Уж ты котенька-коток,
Кудреватенький лобок,
Приди, котя, ночевать,
Нашу детку/Варю/Полю покачать/баюкать.

У Екатерины этот текст длиннее, это – вариант «с продолжением». Кроме того, отличаются некоторые слова в начале текста:

Уж ты котенька-коток,
Котя-серенький хвосток,
Приди, котя, ночевать,
Нашу деточку качать.
Уж как я, тебе, коту,
За работу заплачу -
Дам кувшин молока
И кусок пирога.
Уж ты ешь, не кроши,
Больше, котик, не проси!

Сопоставляя тексты, заметим, что варьирование проявляется в добавлении новых слов, которые меняют смысловое наполнение. Так, в варианте, который представила Екатерина, присутствует натуралистическая зарисовка: «серенький хвосток», «дам кувшин молока» (здесь отражены пищевые привычки кошек – эти животные любят молоко). Здесь выражена дидактическая направленность: колыбельная не просто помогает ребенку заснуть, но и учит его аккуратности, опрятности («Уж ты ешь, не кроши»), учит быть скромным и не требовать лишнего («Больше, котик, не проси»). Также колыбельная дает ребенку понять, что за любой труд надо заплатить («Уж как я, тебе, коту/За работу заплачу»), на любую услугу отвечать благодарностью.

Пестушка «По кочкам, по кочкам» бытует в двух вариантах, и при этом они отличаются только текстом. Движения, сопровождающие текст, совпадают: взрослый сажает ребенка на колени, слегка подбрасывает на них, а на словах «В ямку – бух!» раздвигает колени и «роняет» ребенка между ними.

Вариант, собранный Екатериной:

По кочкам, по кочкам,
По маленьким дорожкам,
В ямку – бух!

Вариант, обнаруженный Дианой:

По кочкам, по кочкам,
По маленьким листочкам/цветочкам/грибочкам
В ямку – бух!
Раздавили сорок мух!

Варианты незначительно отличаются по длине (текст Дианы длиннее всего на одну строчку). Важно отметить, что варьирование также присутствует

в самом тексте, собранном Дианой («по маленьким листочкам/цветочкам/грибочкам»). Можно предположить, что такое большое количество вариантов могло возникнуть из-за широкой распространенности данного текста.

Стоит также отметить эмоциональную реакцию ребенка на эту пестушку: когда его «роняют» между коленями на словах «В ямку – бух!», он, возможно, сначала пугается, а затем смеется, его эмоциональная реакция положительная. В тексте, который представила Диана, изначально присутствует установка на юмор («Раздавили сорок мух!»). Вероятно, исполнитель в данном случае хочет развлечь ребенка, не пугая его.

Следующий жанр – это считалка. Наиболее распространенный текст считалки «Вышел месяц из тумана» в собранных материалах:

Вышел месяц из тумана,
Вынул ножик из кармана.
Буду резать, буду бить,
Все равно тебе водить!

Шуточный вариант, обнаруженный только в самозаписи Екатерины, подражает приведенному выше:

Вышел ежик из тумана,
Выпил водки полстакана,
Вынул ножек, колбасу.
Хорошо в родном лесу!

Мы полагаем, что второй текст является производным от первого. На это указывает структура второго текста, которая практически совпадает с изначальным вариантом. При этом есть перестановки и измененные слова, присущие более взрослому контингенту («Выпил водки полстакана»), что может говорить о переложении изначального текста взрослыми людьми, либо же повзрослевшими детьми. Важно отметить, что шуточный вариант, наверняка, не имеет той же функции, что изначальный текст, то есть не является собственно считалкой.

Следующий текст интересен тем, что все его характеристики варьируются в пределах двух собранных нами вариантов. Текст, собранный Екатериной:

Раз, два, три, четыре, десять,
Царь велел тебя повесить.
А царица не дала
И повесила царя.
Царь уехал за границу,
А царица – в Ленинград.
Царь посеял там пшеницу,
А царица – виноград.
Винограда было много,
А пшеницы – ни шиша.
Царь заплакал от обиды,
А царица: «Ха-ха-ха!»

Жанр этого текста трудно определить. Вероятно, это считалка, поскольку

присутствует характерное для считалки начало («Раз, два, три, четыре, десять»). Екатерина узнала этот текст от старшего поколения (от мамы), в ее семье он никогда не употреблялся как считалка, а рассказывался для развлечения, когда оба (информант и ребенок) были в хорошем настроении. Стоит отметить нелогичность текста в считалке: сначала мы читаем «А царица не дала / И повесила царя», сразу после «Царь уехал за границу». Мы с осторожностью предполагаем, что со временем строки перепутались и дошли до нас в неправильном порядке, но, вероятно, может быть иная причина: этот текст является производным от более большого по объему и более сложного по сюжету текста, записанного Дианой:

Темной ночью комарики кусаются,
 Царь с царицей на лавочке прощаются.
 Царь уехал за границу,
 А царица – в Ленинград.
 Царь посеял там пшеницу,
 А царица – виноград.
 Винограда было – много,
 А пшеницы – ни шиша:
 Царь расстроился немного,
 А царица: «Ха-ха-ха!»
 Царь купил себе кафтан,
 А царица – сарафан
 Царь купил себе сапожки,
 А царица – босоножки.
 Царь решил на ней жениться,
 А царица в гроб ложится.
 Царь поехал в Ленинград,
 Воровать там виноград,
 А царица ожила
 И повесила царя!
 Царь висел-висел-висел
 И в помойку залетел,
 А в помойке жил Борис –
 Председатель дохлых крыс,
 И его жена Лариска –
 Замечательная крыска!
 Ну а их сынок Иван –
 Замечательный болван!

Жанр данного текста трудно определить точно. Диана узнала его в лагере, от кого именно – не помнит. Это был довольно распространенный текст, его знали все дети в лагере и часто его воспроизводили. Текст не существовал самостоятельно, а сопровождал игру. Два человека вставали друг напротив друга. Один ребенок принимал следующее положение рук: правая рука вверх – ладонь опущена вниз, левая рука внизу – ладонью вверх; другой ребенок – наоборот. На каждое слово хлопали по ладоням и меняли положение рук; на слова «Замечательный болван» каждый игрок старался ударить по лбу своего партнера по игре быстрее, чем это сделает другой. Побеждал тот, кто успевал

ударить по лбу своего партнера.

Перейдем к считалке «Катилась мандаринка...». Вариант по материалам Екатерины:

Катилась мандаринка по имени Иринка.
В школу не ходила – двойку получила.
А когда пошла гулять, получила цифру пять.
А когда пошла в больницу, получила единицу.
А когда пошла домой, получила цифру ноль.
Это цифра не моя – это цифра короля.
Он всегда на фабрике делает кораблики.

Вариант по материалам Дианы:

Катилась мандаринка по имени Иринка.
В школу не ходила – двойку получила.
А потом пошла гулять, получила цифру пять.
А потом пошла домой, получила цифру ноль!

Сравнивая оба текста, мы наблюдаем в них абсурд, характерный для детского фольклора: непонятно, как мандаринка заслужила пятерку, когда пошла гулять, почему «когда пошла в больницу, получила единицу», возможно ли получить «цифру ноль» в качестве оценки. Текст, записанный Екатериной, имеет не менее абсурдное продолжение: появляется король, который делает кораблики. Это продолжение напоминает отговорку; возможно, исполнитель пытается отговориться, защитить себя от нежелательной ему цифры («цифра ноль»), присвоив ее другому лицу (в данном случае – королю).

Мы предполагаем, что считалка «Катилась мандаринка...» либо появилась относительно недавно, либо неизвестна старшему поколению. Екатерина услышала текст от сверстников на детской площадке, Диана записала данный текст от подруги – своей сверстницы. На относительную современность считалки также указывают реалии, которые там присутствуют: школьные оценки, фабрика.

Другой интересный жанр – это мирилка. В собранных материалах он представлен двумя вариантами одного текста – «Мирись, мирись, мирись». Движения, сопровождающие текст, в обоих вариантах совпадает: дети, которые собираются помириться, берутся за мизинцы и таким образом пожимают друг другу руки.

Вариант, записанный Екатериной:

Мирись, мирись, мирись
И больше не дерись!
А если будешь драться,
Я буду кусаться.

Вариант, записанный Дианой, длиннее, он имеет следующее продолжение:

А кусаться не при чем,
Буду драться кирпичом!
А кирпич сломается –
Дружба начинается!
А кирпич не нужен –
Мы с тобой подружим!

Оба варианта направлены не только на то, чтобы помириться после ссоры; вероятно, они имеют дидактическое значение: выражают негативное отношение к агрессии, запрещают драки («И больше не дерись»). В обоих текстах используется угроза, которая показывает нежелательность враждебного поведения («А если будешь драться, /Я буду кусаться»). Однако в тексте, записанном Дианой, эта угроза доводится до абсурда («Буду драться кирпичом») и нейтрализуется («А кирпич сломается – /Дружба начинается»). Этот вариант заканчивается более оптимистично, установка на примирение в нем более отчетливая.

Среди собранных текстов жанр заклички представлен текстом «Божья коровка, улети на небо». Эту закличку произносят, когда видят божью коровку. Ее сажают на ладонь, проговаривают текст заклички до конца, а затем подбрасывают божью коровку на ладони, отпуская ее в небо. Все описанное характерно для обоих вариантов заклички – меняется только текст.

Вариант, собранный Екатериной:

Божья коровка,
Полети на небо,
Там маленькие детки
Кушают конфетки.
Всем по одной,
А тебе – ни одной.

Вариант, собранный Дианой:

Божья коровка,
Улети на небо,
Принеси нам хлеба.
Черного и белого,
Только не горелого.

Варианты примерно одинаковы по длине, варьируется само их содержание, смысловое наполнение. Примечательно, что вариант, собранный Дианой, близок к жанру заклички: присутствует традиционное обращение к силам природы («Божья коровка, /Улети на небо») и просьба о благополучии («Принеси нам хлеба»). В случае Екатерины происходит некоторый разрыв с жанром: в тексте нет просьбы, вместо нее – обращение к более современным реалиям («Маленькие детки / Кушают конфетки»), а также поддразнивание того, к кому обращаются («Всем по одной, / А тебе – ни одной»). Исходя из этого, мы предполагаем, что вариант, собранный Дианой, древнее, а вариант Екатерины более современный, он утратил свое сакральное значение.

Следующий жанр – игра. Для игры характерно наличие двух составляющих – текста и сопровождающих его действий; обе составляющие могут варьироваться. Согласно собранным материалам, игра «Каравай» бытует в двух вариантах. Игровые действия не варьируются, меняется только текст.

В материалах Дианы читаем следующее:

Как на Дианины* именины
Испекли мы каравай:
Вот такой вышины,

Вот такой нижины,
Вот такой ширины,
Вот такой ужины.
Каравай-каравай,
Кого хочешь – выбирай!

(*имя ребенка, который стоит в центре круга)

После исполнения данного текста участник, стоящий в центре круга, выбирает человека, сопровождая свой выбор словами:

Я, люблю, конечно, всех,
Ну, а Машу* – больше всех.

(*имя выбранного человека)

Вариант Екатерины отличается от приведенного выше только тем, что участник в центре круга не произносит слова («Я, люблю, конечно, всех...»), а просто называет имя того, кого он выбрал.

Екатерине известен шуточный вариант игры, который она слышала от взрослого члена семьи (дедушки).

Как на Катины именины
Испекли пирог из глины.
Каравай-каравай,
Кого хочешь – выбирай!

Примечательно, что данный вариант во время игры не исполнялся: дедушка воспроизводил его тогда, когда хотел подшутить над своей внучкой. Это свидетельствует о том, что текст утратил свою первоначальную функцию.

Тексты различных жанров детского фольклора могут варьироваться по-разному. Это может зависеть от информации о данных текстах у представителей старшего поколения и их детей и внуков, от смыслового наполнения, которое вкладывает сам исполнитель (установка на юмор, стремление убрать пугающие элементы из текста и др.). Если жанр (пестушка, игра) предполагает наличие действий, которые сопровождаются текстом, то варьироваться могут как действия, так и текст. Довольно часто встречаются варианты «с продолжением», которые отличаются по длине; их появление связано с памятью исполнителей: люди воспроизводят тексты так, как они их помнят. Встречаются шуточные варианты фольклорных текстов, причем когда фольклорный текст становится шуткой, он перестает выполнять свою функцию.

А.А.Ляшкова, М.А.Карагуйшинова (*Саратов*)

Пандемия в зеркале Интернет-фольклора

Научный руководитель – профессор А.Л.Фокеев

Существование Интернет-фольклора является предметом спора ученых. Однако сейчас многие уже не могут отрицать факт формирования нового фольклорного пространства. Основные свойства классического и сетевого фольклора схожи: анонимность, коллективность авторства, поливариантность,

традиционность. Интертекстуальность Интернет-фольклора соотносится с наличием устойчивых мест и неявных цитирований в традиционном народном творчестве. Принципы построения текста также стремятся к устной форме высказывания, что создает спонтанную письменную речь. А.С. Каргин и А.В. Костина в статье «Научное осмысление интернет-фольклора: актуальные проблемы и опыт исследования» называют сетевой фольклор «системой, опирающейся на специфический способ кодификации информации» [Каргин 2009: 5-19]. Интернет-фольклор становится новым средством выражения мнения общества.

Сетевой фольклор неизменно следует за настоящим. В декабре 2019 г. была зафиксирована первая вспышка нового инфекционного заболевания COVID-19, и уже в марте следующего года Всемирная организация здравоохранения объявила о начале пандемии. Настолько масштабное событие не могло не повлиять на все сферы жизни общества, в том числе на фольклор. Появилось огромное количество различного Интернет-творчества, главной темой которого стали новые реалии, полные ограничений и опасности.

Коронавирус в произведениях сети Интернет предстает в лице различных отрицательных героев, как созданных на основе русских народных сказок, песен, так и оригинальных. Интернет-фольклор имеет множество жанров. Среди них наиболее распространенными являются легенды, частушки, песни, загадки, пословицы и анекдоты. Они опираются на мотивы, являются своеобразным выражением общественного мнения.

Значительную часть сетевого фольклора пандемии составляют частушки. В них отражается пессимистический взгляд на сложившиеся обстоятельства:

Нам работать запретили,
Это не бывало!
Всем теперь свою карьеру
Начинать сначала! [Частушки про карантин и коронавирус].

Карантин стал поводом для выражения сарказма и иронии над людьми, столкнувшимися с его жесткими условиями:

Взаперти нас посадили,
Вдоволь не дают гулять.
Заразиться не успели,
Так и нечего страдать! [Частушки про карантин и коронавирус].

Встречаю частушки о пандемии, призывающие к ношению масок и соблюдению карантинных норм:

Мы лицо под маской
Спрячем своевременно,
От теплого дыхания,
Прочь вирусомания! [Частушка коронавирус].

Частушки часто передают общую усталость людей от коронавируса. При этом используется, например, традиционная форма обращения к силам небесным, к богам, в надежде на скорое избавление от страшного вируса:

Вирус дождиком прибай,
Гром в комплекте с молнией,

Чтоб ни я, ни воробей

О беде не вспомнили! [Мульти частушки про коронавирус].

В результате воздействия стресса на человека в период пандемии коронавирусной инфекции в сетевой культуре усилилось смеховое начало. Самым востребованным среди пользователей жанром стал анекдот, так как он юмористически или иронически освещает все нелицеприятные стороны действительности. Примером такой злободневности является анекдотический вопрос: «Как вы думаете, на новый учебный год надо будет покупать школьную форму для ребенка или ему пижамы хватит?» [Анекдот № 1112958]. Человек, слыша анекдот, начинает относиться к проблемам по-другому, смотреть на ситуацию иначе: «За последние дни все научились регулярно мыть руки. Тема следующей пандемии – "поворотники"» [Анекдот № 1095112].

Своеобразным переосмыслением традиционного фольклора выступают антипословицы. [Вольтер, 2005]. Антипословицы – это творчески измененные пословицы юмористического или иронического характера. Например: «Вирус не воробей, вылетит – не поймаешь», «Друг познается на социальной дистанции», «Где родился – там и сиди на карантине», «Не так страшен ковид, как его малюют» [Фольклорный архив кафедры русской и зарубежной литературы студентов ИФиЖ СГУ за 2020–2021 уч. г.]. Антипословицы обыгрывают хорошо знакомые сюжеты на новый лад, используя общий смысл выражения («один в поле не болен» / «один в поле не воин») или создавая смеховой эффект за счет созвучия (например, «око за око, Zoom за Zoom» / «око за око, зуб за зуб»).

За время пандемии в жанре скороговорок сформировался новый тематический блок – карантинскороговорки. Как и антипословицы, карантинскороговорки зачастую обращаются к популярным текстам («кукушка кукушенку оформила упрощенку», «от топота ковид корона по ветру летит»). Однако есть и оригинальные образцы («защищенным требуется защита от незащищенных с помощью принуждения незащищенных использовать защиту, которая не защитила защищенных»).

Большое внимание в настоящее время привлекают Интернет-мемы, в которых «объединяются элементы постфольклора электронной цивилизации, впавшей в период "вторичной устности"» [Савицкая 2013]. Мемы – самое яркое выражение позиции общества. Они получают наибольший отклик среди пользователей сети. Люди шутят на разные темы, в период пандемии наибольшую популярность приобрели мемы про коронавирус. На телеканале «Москва 24» в рубрике новости показали мем «Удаленушка» [«Мем дня»: Удаленушка и братец Диванушка]. Мем создан на основе известной картины В.М. Васнецова «Аленушка» и является олицетворением современной тенденции к дистанционной работе («удаленке»). Глядя на мем, люди начинают задумываться, можно ли вообще выбраться из этого болота, которым является пандемия. Таким образом, мем сегодня – это не только новое представление актуальных шуток, но и наиболее честная реакция его создателей на происходящее.

Интернет-фольклор эпохи пандемии разнообразен и красочен, ему свойственно сближение с традиционными формами народного творчества. Результатом такого сближения являются пародии на сказки, антипословицы, карантинско-роговорки, а количество произведений этих жанров и их популярность указывает на признание обществом подобных видоизменений традиционных текстов.

Литература

- «Мем дня»: Удаленушка и братец Диванушка. URL: <https://www.m24.ru/videos/obshchestvo/05102020/259773>. Дата обращения: 11.04.2023.
- Анекдот № 1112958. URL: <https://www.anekdot.ru/id/1112958/>. Дата обращения: 11.04.2023.
- Анекдот № 1095112. URL: <https://www.anekdot.ru/id/1095112/>. Дата обращения: 11.04.2023.
- Вальтер Х.* Антипословицы русского народа 2005.
- Каргин А.С.* Научное осмысление интернет-фольклора: актуальные проблемы и опыт исследования. М., 2009.
- Мультичастушки про коронавирус. URL: <https://sbornik-fraz.ru/>. Дата обращения: 11.04.2023.
- Савицкая Т.Е.* Интернет-мемы как феномен массовой культуры // Культура в современном мире. 2013. №3. URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=39227583>. Дата обращения: 11.04.2023.
- Фольклорный архив кафедры русской и зарубежной литературы студентов ИФиЖ СГУ за 2020-2021 уч.г.
- Частушки про карантин и коронавирус. URL: <https://pricoliska.ru/chastushki-pro-koronavirus-i-karantin-kartinki/>. Дата обращения: 11.04.2023.
- Частушки про карантин и коронарирус. URL: <https://pricoliska.ru/chastushki-pro-koronavirus-i-karantin-kartinki/>. Дата обращения: 11.04.2023.
- Частушки про коронавирус. URL: <https://mamamozhetvse.ru/chastushki-pro-koronavirus-27-luchshih.html/>. Дата обращения: 11.04.2023.

Д.Д. Проценко (*Саратов*)

Легендарная сказка и городская легенда: жанровое своеобразие и современное состояние жанра (по материалам учебной фольклорной практики)

Научный руководитель – доцент Е.В. Киреева

Летом 2021 г. автор данной статьи проходила фольклорную практику в родном городе, собирая фольклор у своей семьи. От родственников были услышаны рассказы о вещих снах, былички о домовых, сказки, духовные стихи, а также легенды (обозначение, данное информантом). По отношению к так называемым легендам встал вопрос: являются ли услышанные истории легендами?

Первоначально легендами назывались «отрывки "житий" и "страстей" святых, зачитывавшихся во время церковной службы или монастырской трапезы в дни, посвященные этим святым» [Литературная энциклопедия 1932: 140-141]. Со временем понятие менялось, приобретая новые семантические оттенки, которые и закрепились за термином: «фантастические рассказы о каком-либо

историческом деятеле или событии, совершенно не связанном с религиозными культурами» [Литературная энциклопедия 1932: 140–141]. Об утрате религиозного начала в городской легенде говорит Ирина Алексеевна Разумова в статье «Несказочная проза провинциального города»: «Городская легенда, если понимать под ней рассказ с функцией укрепления религиозной веры, опирающийся на народно-христианские представления и включающий обязательный мотив "чуда" – активно не бытует» [Разумова 2003: 552].

В одной из записанных мной легенд рассказывается о Роките и Боруто – двух чертях-разбойниках, искушающих бедных и богатых. Черти испытывали честь и достоинство людей. Того, кто не проходил проверку, ждала страшная смерть – Рокита или Боруто забирались в голову и заставляли сходить с ума. Говорят, что однажды кто-то увидел у Рокиты даже рога, которые он так тщательно скрывал под своей шляпой. Другие рассказывали, что рога и хвост не так пугали, как его черные дьявольские глаза, заставляющие бояться даже самого бесстрашного и все повидавшего на своем веку мужчину.

Данная легенда из польского фольклора. Информант пересказал историю, услышанную от бабушки, проживающей в Польше, в городе Кракове. Вследствие потери веры у молодежи в сверхъестественное легенда постепенно забылась, хотя старшее поколение иногда вспоминает ее. Эта легенда откровенно нравоучительна: если ты будешь себя вести как человек чести, то даже черт отблагодарит тебя, отдав деньги, нотобранные у тех, кто не прошел проверку.

Указать жанровую разновидность текста о Роките и Боруто нелегко, так как в нем сосуществуют и черты сказки (фантастические элементы), и черты легенды (нравоучительность, дидактичность). «Сравнительный указатель сюжетов» выделяет такой сюжет как «легендарная сказка» [Сравнительный указатель сюжетов 1979: 185]. Сказки о чертях являются одним из видов легендарных сказок, например, черт-свидетель уносит судью из зала, когда человек напрасно обвинен в краже. Это отдаленно напоминает и наш сюжет – черти-разбойники Рокита и Боруто после «проверки» людской добродетели при положительном исходе одаривают испытуемого деньгами. В образе черта, изначально олицетворявшего зло, встречается желание добиться справедливости. Легенда о Роките и Боруто оказалась легендарной сказкой.

Вторая легенда городская – связана с Луцком, одним из древнейших городов Украины. В Луцке есть старейшее здание, достопримечательность – Замок Любарта. По легенде, очень-очень давно в этом замке коменданту приглянулась девушка Оксана. Она не ответила взаимностью. За отказ черноволосую красавицу постигла страшная расправа: солдаты надругались над ней, а потом убили, сбросив тело в реку. Говорят, в здании осталось от девушки кольцо, приносящее несчастье всем мужчинам, и, по рассказам туристов и зрителей, в замке часто слышится стон. По свидетельствам историков, в период войны в замке располагался военный гарнизон, там было найдено очень много мертвых мужчин с искаженными лицами. Многие верят, что так Оксана напоминает о том, что ей пришлось пережить.

Определить жанр этой истории несложно: в рассказе упоминается реальное место (замок Любарта), которое, по мнению жителей и туристов, имеет «нехорошую ауру», то есть перед нами городская легенда. Знакомство со статьями о жанрах городского фольклора, представленными в сборнике «Современный городской фольклор», добавило новые оттенки в понимании жанра городской легенды, в понимание записанного текста. В городской легенде присутствует чудесное (вера в необъяснимые законами природы силы), суеверия, предмет, который обязательно несет губительный исход. В легенде о Луцком замке это кольцо: оказываясь в руках любого мужчины, оно приносит ему смерть.

Подлинность истории не установлена из-за отсутствия задокументированных случаев, но слух о неупокоенной душе ходит по городу очень давно. Легенда, рассказывая о сложной судьбе девушки, завораживает и пугает, вселяет желание узнать конец истории. Интересен и сам замок – старинное сооружение XIV в., готическая архитектура которого создает атмосферу загадочности и мистики.

Интересно современное состояние легенды: замок Любарта постоянно посещают туристы, и зрители, рассказывая эту историю, производят впечатление на слушателей. Так, информант сообщил, что во время экскурсии он слышал стоны из отдаленных комнат. Но также он предположил, что зрители замка специально включают записи пугающих звуков для привлечения туристов.

Легенда имеет свои жанровые особенности, но может находиться в синтезе со сказкой – включать и фантастическое начало, и дидактическое. Городская легенда имеет связь с определенным местом в городе. Ее современное состояние более востребовано, в то время как легендарная сказка находится в стадии увядания.

Литература

Литературная энциклопедия: в 11 т. Т. 6. М., 1932.

Разумова И.А. Несказочная проза провинциального города // Современный городской фольклор. М., 2003.

Сравнительный указатель сюжетов: Восточнославянская сказка. Л., 1979.

Д.А. Хомякова (*Саратов*)

Опыт выявления жанровой специфики народнопоэтических произведений Новосибирской области на материале текстов учебной фольклорной практики

Научный руководитель – доцент Е.В. Киреева

Западная Сибирь обладает крупнейшим культурным, этнографическим и фольклорным наследием. Устное народное творчество далекого сибирского края, сформировавшееся в условиях тесного соприкосновения с иноэтнической

средой, является значимым компонентом русской культуры. Вследствие оформления западносибирского фольклора на территориях коренных малочисленных народов и оказания на его развитие культуры определенных этносов следует говорить о самобытности и оригинальности народнопоэтических произведений данного региона. В каждом тексте, переданном информантом, заложена житейская мудрость, национальный колорит и художественная выразительность образов.

Рассмотрим более подробно особенности жанров произведений устного народного творчества Западной Сибири, а именно населенных пунктов Новосибирской области: села Медведское Черепановского района, села Вознесенка Венгеровского района и города Бердска, где проживают опрошенные нами респонденты.

Информант Хомякова Зоя Ивановна проживает в селе Медведское пятьдесят лет. Стоит отметить, что респондент не является коренным жителем Сибирского региона. Зоя Ивановна родилась и выросла в городе Петровске Саратовской области. После окончания педагогического института в городе Саратове по распределению была направлена в Новосибирскую область. Нам удалось записать произведение, переданное Зое Ивановне ее отцом: *«Жили-были дед с бабкой. Бабка была очень жадной, на всем экономила. Как-то раз дед решил проверить, как бабка будет его хоронить, когда он умрет. Купил дед себе одежду и лег, притворившись мертвым. Когда же привезли гроб и положили туда деда, бабка не стала ничего на него надевать, а только накрыла деда простыней и начала причитать: "Куда ж ты, мой миленький, собрался?". А дед решил проучить бабку за ее жадность и, вскочив, закричал: "На футбол!"»*

Представленный текст интересен жанровым своеобразием. В нем мы наблюдаем черты классической бытовой сказки и современного анекдота. В.И. Чичеров, рассматривая эти жанры народнопоэтического творчества, отмечает: «Бытовая сатирическая сказка и анекдот по специфике изображения действительности принципиально не отличаются друг от друга. Их отличие можно видеть в том, что анекдот повествует в сжатой лаконичной форме только об одном каком-либо случае, тогда как бытовая сатирическая сказка включает ряд в сюжетном отношении нередко самостоятельных эпизодов, связанных одним персонажем и общей идеей. Основным содержанием этого сказочного жанра является, следовательно, бытовая и социальная сатира. Глупость, неряшливость, лень, неумение работать, вздорность, непригодность к труду, чрезмерное франтовство и прочее подвергается осмеянию» [Чичеров 1959: 302]. Записанное нами произведение представляет собой вымышленную историю с узнаваемой жизненной ситуацией, высмеивающей такой порок, как жадность, что характерно для классической бытовой сказки. Текст содержит одно событие – персонаж имитирует свою смерть.

В данной статье объектом для наблюдения являются как тексты, близкие своим содержанием к современным жанрам, так и произведения, относящиеся к традиционному фольклору. Рассмотрим сказ «Страдаю за народ», записанный

Еланской Евгенией Васильевной, проживающей в селе Вознесенка Венгеровского района, от своего дедушки, приехавшего в Новосибирскую область из Алтайского края. Приведенный респондентом текст отсылает нас к горнорабочему фольклору и связанной с ним темой крепостного права: *«Один управляющий шибко наказывал рабочих. И вот решили они восстать против крепостного гнета. Самый смелый из них, Пальников, заступился за товарищей и ударил управляющего винтовкой. Построили всех в шеренгу и стали спрашивать: "Кто убил?". Пальников сознался и говорит: "Братцы! Я за вас убил злодея. Пусть погибну, а вы, может, лучше жить будете. Страдаю за народ!". Его казнили, а из Горного корпуса прислали нового управляющего. Так тот, говорят, помягче был. Только вот скоро и крепостное право отменили».* В книге А.А. Мисюрева «Легенды и были: сказания алтайских мастеровых» отмечается отражение темы рабочего фольклора в жанрах сказа, легенды и были. Автор предисловия к сборнику, фольклорист М.К. Азадовский, говорит о явлении крепостного права в Сибири следующее: «Принято думать, что Сибирь не знала крепостного права; действительно помещичьего крепостного права в Сибири не было, но было другое, не менее страшное и жуткое, – крепостное право на заводах и приисках, и его мрачные картины с потрясающей силой отображены в былевых сказах и легендах» [Азадовский 1938: 6]. В приведенном сказе освещается тема крепостного права, которое изменило жизнь людей, столкнуло их с новой, непривычной реальностью.

Следующие тексты, переданные нам информантами, относятся к советскому периоду истории России. Среди них – частушка «По дорожке я шла...» от информанта из села Медведское. В записанном тексте сложно усмотреть революционное, патриотическое звучание, поскольку автор дает неоднозначно положительный взгляд на разлад, царивший в обществе в 1900-е гг. и предзнаменовавший собой революцию. Показательны следующие строки частушки:

Не ходите вы, девчонки,
С демократами гулять.
Демократы вас научат
Прокламации читать.

Не менее интересной в жанровом отношении является любовная песня «Что стоишь, подруга...», которую для нас исполнила Хомякова Елена Леонидовна, проживающая в городе Бердске:

Что стоишь, подруга,
У беленой хаты –
Проводила друга,
И опять одна ты.
Он ушел сражаться
За поля родные,
За заводы наши,
Нивы золотые.
Города и села,
Нивы золотые

Снова будут наши,
Наши вековые.
Не грусти, подруга,
У беленой хаты,
Скоро встретишь друга,
Будешь не одна ты.

Этот текст, по словам информанта, относится к послевоенному фольклору. Во времена детства интервьюируемого песня исполнялась детским хором и была посвящена великому празднику – Дню Победы. В ее основе лежит всем знакомый сюжет разлуки девушки со своим возлюбленным, ушедшим на войну. Жанр этого произведения респондент определяет как колыбельную, поскольку в его семье старшее поколение исполняло ее детям перед сном.

Важно отметить, что данный текст является переделкой песни Ивана Сурикова «Рябина». В альманахе Саратовского отделения Союза писателей «Литературный Саратов» отмечается, что это произведение получило широкое распространение в годы Великой Отечественной войны. Т.М. Акимова говорит об этом следующее: «Бойцами советской армии песня "Рябина" была названа в шутку "вдовьим гимном". По тематике и поэтическому строению она близка к старинным народным песням» [Акимова 1949: 210].

Проводя параллель между песней Ивана Сурикова «Рябина» и ее переделкой «Что стоишь, подруга...», можно определить их жанр как любовная песня. Однако респондент исполняет песню в качестве колыбельной. Это объясняется тем, что в послевоенное время песня «Что стоишь, подруга...» была приспособлена к практическим нуждам (убаюкивания ребенка).

Необрядовая любовная песня «Ах кабы на цветы не морозы» отражает характерную для этого жанра тему разлуки героини с ее возлюбленным. Песня была передана нам названным выше информантом Хомяковой Зоей Ивановной. В сборнике М.Д. Чулкова «Собрание разных песен» данный текст относится к жанру семейной песни и отражает проблему подчинения девушки воле родителей в выборе жениха. Часто женщины, вынужденные прислушиваться к советам старшего поколения, свободно распоряжающегося их судьбой, слагали песни, в которых с большой искренностью, задушевностью раскрывали собственные чувства, оплакивали свою печальную долю. Вариант текста песни, исполненной респондентом, претерпел существенные сюжетные изменения, отличающие его от оригинального произведения. В песне «Ах кабы на цветы не морозы», переданной информантом, описывается разлука героини с возлюбленным, который не может приехать к ней вследствие заметной дороги:

В чистом поле метелица воеет,
Заметает стежку-дорожку,
По которой ко мне миленький едет.
Не мети, не мети, ты, Метелица,
Не заматай ты тую дороженьку.

В тексте из сборника М.Д. Чулкова героиня уже испытала горечь семейной жизни:

Я по сеням шла, я по новым шла,
 Подняла шубушку соболиную,
 Чтоб моя шубушка не прошумела,
 Чтоб мои пуговицы не прозвякнули,
 Не услышал бы свекор батюшко,
 Не сказал бы он своему сыну,
 Своему сыну, моему мужу [Чулков 1913: 190].

Примечательно, что информант определяет жанр данного произведения как колыбельную, поэтому такой вариант известной народной песни, на наш взгляд, относится именно к семейному фольклору, произведениям устного народного творчества внутри отдельной семьи.

Во время поиска произведений устного народного творчества и исследования их жанровых особенностей на территории Новосибирской области наше внимание привлек детский фольклор. Обратимся к трем вариантам известной считалки «Эники-беники», сообщенных респондентами разных поколений. Первый вариант считалки – вариант, известный с детства автору статьи, второй предоставлен Хомяковой Еленой Леонидовной, третий вариант – Хомяковой Зоей Ивановной. Текст считалки, который автор статьи разучивал как шуточную детскую песню на уроках музыки в начальной школе:

Эники-беники ели вареники,
 Заяц капусту, а мишка ел мед.
 Зайцу попало от сторожа веником,
 Чтобы не лазил в чужой огород.

Можно предположить, что этот текст шуточной детской песни был написан с опорой на сюжет популярной советской считалки, воспроизведенной нам Хомяковой Еленой Леонидовной. В детстве Елена Леонидовна и ее друзья во время игры считались так:

Эники-беники ели вареники,
 Эники-беники – клец!
 Вышел на палубу старый матрос.
 Эники-беники ели вареники,
 Эники-беники съели вареники,
 Эники-беники – хоп!
 Вышел зеленый сироп.

Вариант считалки «Эники-беники», исполненный Хомяковой Зоей Ивановной отличается от представленных текстов. Неизменна во всех трех вариантах лишь первая строка. В считалке Зои Ивановны перечисляются разнообразные кушанья, которые ели Эники-беники:

Эники-беники ели вареники,
 Драники, финики,
 Кексы и пряники,
 Пышки и плюшки и всякие пончики,
 Клецки, торты, пастилу и батончики...
 Репу, редиску, харчо, чахохбили...
 Слегка закусили и снова налили.

Этот текст – пародия на считалку – Зоя Ивановна услышала от детей во время прохождения летней практики в детском оздоровительном лагере города Новосибирска.

Познакомившись с вариантами одной детской считалки, можно сделать вывод: каждый из текстов сформирован в среде школьников разных поколений, не похож на предыдущий, поскольку использовался в разных ситуациях.

В ходе учебной фольклорной практики нам удалось пообщаться с тремя поколениями одной семьи, информанты которой проживают в разных населенных пунктах Новосибирской области. При этом респондент Хомякова Зоя Ивановна не является коренным жителем Сибирского региона, поскольку долгое время проживала в городе Петровске Саратовской области. Записав тексты, рассмотрев их тематику и жанровое своеобразие, мы пришли к следующим выводам. В данной семье видно бережное отношение к песенному фольклору. Наблюдается удивительное сохранение текста любовной песни «Ах кабы на цветы не морозы», которая передавалась в качестве колыбельной от старшего поколения к младшему. Представленный текст отличается от варианта, опубликованного в сборнике М.Д. Чулкова. Любовная песня литературного происхождения «Что стоишь, подруга...» переведена информантом в совершенно другой жанр – в группу детских колыбельных песен.

Варианты считалки «Эники–беники», предоставленные респондентами трех поколений, относятся, по определению респондентов, к трем разным жанрам: игровая детская песня, считалка, пародия на считалку.

В семейном фольклорном репертуаре присутствуют приметы времени, предшествующего революции: частушка «По дорожке я шла...» отражает своеобразный народный взгляд на распространение новых идей.

В данной семье бытует произведение, относящееся к жанру сказа, характерного для региона, в котором проживают опрошенные информанты.

Литература

Азадовский М.К. Предисловие // *Легенды и были: сказания алтайских мастеровых.* Новосибирск, 1938.

Акимова Т.М. Песни Саратовского Поволжья в годы Великой Отечественной войны // *Литературный Саратов: альманах саратовского отделения союза советских писателей.* 1949. Кн. 10.

Чичеров В.И. Бытовые сатирические сказки и анекдоты // *Русское народное творчество.* М., 1959.

Чулков М.Д. *Собрание разных песен: в 4 ч. Ч.1.* М., 1913.

Раздел 5

Школьная практика словесника

Д.А. Захарова (Саратов)

Результативные виды творческого чтения на уроках литературы

Научный руководитель – доцент Л.В. Зимина

Общим местом становится сегодня рассуждение о том, что в нынешнем цифровом мире вниманием школьников всецело завладевают компьютерные игры, интернет-общение и иные формы виртуальной реальности, не требующие напряженного размышления, душевных затрат и личностного развития. Любую интересующую информацию при необходимости они добывают без особых усилий, с помощью одного клика «мышки». Понятно поэтому, чего стоит учителю-словеснику в таких обстоятельствах пытаться вывести учащихся на путь взаимодействия с линейным текстом, приохотив к чтению художественной литературы. Насущной становится необходимость активизировать их творческое воображение, используя результативные стратегии новейших педагогических технологий, уводящих от скучного назидания. Думается, что эффективно здесь могут помочь различные формы так называемого *творческого* чтения.

Творческое чтение, по С.П. Лавлинскому, – это «*сотворческое сопереживание*», это «целенаправленное взаимодействие читателя с произведением, в процессе которого создается «интрига смысла», фиксируются в вопросах «точки предпонимания», а в результате познаются закономерности структуры (т.е. художественный «язык»), осознается смысл (позиция автора-творца), проясняются способы чтения, и – в конце концов – «происходит наращивание эстетического и – шире – антропологического опыта» [Лавлинский 2018:39]. Таким образом, становится очевидным, что творческое чтение – это не столько собственно процесс чтения, сколько процесс *восприятия* прочитанного учеником текста, эмоциональная реакция на него, отражающая глубину понимания художественных образов и их роли в развитии сюжетного действия. По сути, это своеобразное *эстетическое переживание*

открывшегося смыслового потенциала писательского замысла.

Именно такая работа с текстом активно развивает воображение и мышление обучающихся, способствует проявлению в каждом художественного творчества, поскольку делает это посредством словесного, музыкального, театрального или изобразительного искусств.

Для творческого чтения характерны такие предварительные этапы работы с текстом, как его выразительное прочтение, чтение с комментариями, интерактивная беседа, направленная на выявление впечатлений от прочитанного, постановка проблемы, ведущая к необходимости вновь погрузиться в текст, отыскивая в нем ответы на возникшие вопросы. Своеобразным триггером в постижении смысла прочитанного становится формулировка творческого задания, обращенного и непосредственно к тексту, и к личностным жизненным впечатлениям читателя.

Обобщая определенный опыт практической работы в этом направлении на уроках литературы в средней школе (5–8 класс), попробуем рассмотреть наиболее результативные виды творческого чтения, отметив психологические и возрастные особенности реакции на них обучающихся.

«В среднем школьном возрасте, – справедливо подчеркивает современный психолог, – у учеников есть характерная особенность внимания – специфическая избирательность, когда подросток предпочитает выбирать интересные для него занятия или уроки, на которых они могут долго сосредотачиваться» [Бочина 2016]. Из-за того, что ученик ищет новое и яркое, его внимание часто переключается. Поэтому учитель должен так организовать урок литературы, чтобы у учащегося не было ни времени, ни желания отвлечься. Нельзя забывать о том, что в подростковом возрасте происходит бурное проявление эмоций, развивается абстрактное мышление, идет процесс формирования идеалов и убеждений. Большое внимание подросток уделяет обоснованности и доказательности фактов. Учителю важно прибегать к тем методикам, которые соответствуют психологическим и возрастным особенностям обучающихся.

Мы заметили, что именно творческое чтение способствует постоянной занятости ученика на уроке, неустанной активизации его мыслительных способностей. Такое чтение представляет собой развернутый процесс творческого взаимодействия учителя и ученика на уроке литературы.

Методике творческого чтения большое внимание уделяет опытный педагог, филолог Лора Макмак. Она предлагает использовать на уроке литературы так называемое *метафорическое моделирование* художественной реальности произведения, для чего разрабатывает пути интерактивного прочтения художественного текста. В процессе такого чтения разум, эмоция и тело становятся равномогущими «инструментами» проживания изучаемого материала.

В основу разработанного Макмак метафорического конструктора «Авоська» положен прием ассоциаций, представленный в виде развернутой

схемы. Апробация нами такой «авоськи» при изучении с 5 классом фрагмента из «Войны и мира» («Петя Ростов») убедила в действительно творческом «проживании» юными читателями толстовского текста. Мы подбирали с ними ассоциации к словам *мир, война, дети, взрослые* для того, чтобы глубже понять образ Пети Ростова и его поступки.

На этом уроке был использован такой прием творческого чтения, как «фотоэтиюд». Здесь требовалось внимательное рассмотрение и сопоставление портретных изображений Пети Ростова, представленных в фильмах и книгах. Задачей учеников было выбрать тот образ, который на их взгляд больше всего соответствует описанию героя Л.Н. Толстого, и обосновать свой выбор.

То, что методика применения метафорического конструктора имеет надпредметный характер, Макмак убедительно продемонстрировала на «неуроке физики». Ученики здесь были разделены на группы, каждой из которых предлагался один из двух текстов – «Притча о сильных» и «Гидравлический пресс». Была поставлена задача: найти точки соприкосновения двух текстов, чтобы после обсуждения с помощью пластики рук в разноцветных перчатках создать композицию, отображающую основную идею притчи и работы гидравлического пресса.

Этот успешно практикующий в столичной школе педагог широко применяет в обучении литературе еще одну методику творческого чтения – *театрализацию текста*. Ученикам предлагается «разыграть» во всех мыслимых доступных им формах отрывок из произведения на уроке, что, по утверждению Макмак, учит:

- мыслить легко, ассоциативно, образно, играючи;
- экспериментировать, импровизировать, любопытствовать, ловить – момент, обыгрывать его и уметь любоваться им;
- сопереживать, сочувствовать, работать интересно и с отдачей [Макмак].

Отличительной особенностью творческого чтения является активизация фантазии ученика. На занятии кружка по литературе с пятиклассниками мы предложили каждому придумать продолжение рассказа Джанни Родари «Все началось с крокодила». Прочитав текст, который обрывается на самом интересном месте, проанализировав содержание, образный ряд, речь автора, дети с интересом взялись за сочинение финала, придумывая разные версии продолжения рассказа. Предложение сопроводить сочиненный финал иллюстрациями или разыграть истории усилили внимание к работе с текстом.

О формах творческого истолкования прочитанного размышляет и методист Л.Н. Булыгина. В статье «Иллюстрирование художественного текста как инструмент реализации метода творческого чтения на уроках литературы в средней школе» [Булыгина] она отмечает, что именно иллюстрирование и словесное, и графическое, помогает ученикам проникнуть во внутренний мир персонажа, в замысел произведения, понять поступки героев, основную идею прочитанного. Убедиться в этом удалось на уроках с шестиклассниками при изучении отрывка из «Таинственного острова» Жюль Верна. После знакомства

с биографией автора, чтения текста, прослушивания радиоспектакля ученикам было предложено создать обложку для книги «Таинственный остров», ответив на вопрос: «Как ситуация, произошедшая в книге, влияет на героев?» Было интересно наблюдать, что отбирают из текста для главной иллюстрации книги дети, как изображают понравившееся, в какой цветовой гамме.

На уроке, посвященном пейзажной поэзии XX в., в том же 6 классе в ходе актуализации имеющихся знаний школьникам были представлены пейзажи художников разных направлений – реализма и романтизма. Визуальный ряд сопровождался акустическим – соответствующими звуками природы. Ученики оживленно отвечали на вопросы, какие они испытывают чувства, что им нравится, что привлекает особое внимание, какие стихи они могут вспомнить. После этого были представлены пейзажи художников XX столетия в стиле кубизм и футуризм. Сначала шестиклассникам задавались те же вопросы, а в конце нужно было ответить на главный вопрос: почему изображение природы так меняется? В качестве домашнего задания предлагалось самостоятельно познакомиться с пейзажной поэзией XX в.

Думается, следует апробировать и ряд таких видов творческого чтения, на которых акцентирует внимание методист-словесник Л.В. Зимина в статье «Стратегии активизации читательского воображения школьников: творческое чтение»:

- дописывание сюжета, переписывание финала рассказанной короткой истории;
- творческие пересказы прочитанного от лица иного героя;
- развитие литературного блога учениками с помощью загадывания прочитанных текстов;
- творческое ведение «Дневника читателя»;
- создание рекламных листов прочитанного;
- подбор к тексту смайликов как визуальных метафор и др. [Зимина 2021: 37-43].

Таким образом, во время прохождения педагогической практики на основе апробации ряда методик из теоретических разработок опытных педагогов, психологов, методистов мы убедились в том, что творческое чтение – исключительно эффективная форма работы с художественным текстом. Разнообразие видов творческого чтения свидетельствует о широте возможностей его применения на любой из ступеней школьного литературного образования – младшей, средней и старшей.

Поскольку творческое чтение актуализирует диалог разных видов искусств, то имеет смысл использовать потенциал каждого из них, осознавая специфику законов творчества, приводящих школьников к ярким художественным открытиям. Важно при этом использовать возникающие возможности контекстного обучения, «позволяющего применять те технологии и системы творческого развития детей, которые отвечают профессиональным предпочтениям учителя» [Гальчук 2018: 55].

Литература

Бочина М.Г. Особенности развития учеников среднего школьного возраста. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-razvitiya-uchenikov-srednego-shkolnogo-vozrasta-10-15-let-1>. Дата обращения: 11.04.2023.

Булыгина Л.Н. Иллюстрирование художественного текста как инструмент реализации метода творческого чтения на уроках литературы в средней школе // Творческое чтение в современном художественном образовании: теория и практика. М., 2018.

Гальчук О.В. Творческое чтение и «диалог искусств» на уроке литературы // Творческое чтение в современном художественном образовании: теория и практика. М., 2018.

Зими́на Л.В. Стратегии активизации читательского воображения школьника: творческое чтение // Проблемы филологического образования: межвузовский сб. науч. тр. Вып. 13. Саратов, 2021.

Лавлинский С.П. Творческое чтение и исследовательская деятельность читателей как «интрига смысла» // Творческое чтение в современном художественном образовании: теория и практика. М., 2018.

Макмак Л.В. Поэтика Педагогика. URL: <https://www.super-izdatelstvo.ru/product/poetika-pedagogiki-elektronnaya-kniga>. Дата обращения: 11.04.2023.

Сергеева В.Б., Никонова О.Б. Творческая мастерская стиха. М., 2019.

Л.С. Усейнова (*Саратов*)

Клоуз-тест как способ активизации способностей школьников воспринимать содержательный образ текста

Научный руководитель – доцент Л.В. Зими́на

С разными видами текстов современный человек сталкивается повсюду: в газетах и книгах, на рекламных щитах и билбордах, в журнальных статьях и сообщениях в социальных сетях. Умение понимать текст, работать с ним в различных его проявлениях системно формируется на школьных уроках русского языка. Уверенно ориентироваться в разных типах текста, осмысленно строить высказывание в том или ином стиле речи школьникам могут помочь разнообразные методики, апробированные в практической деятельности словесников.

Методика «Клоуз-тест» (от англ. close-test) – это текст с пропусками. Прием был разработан американским ученым В. Тейлором в середине прошлого столетия. Другое название этой методики – работа с «деформированным» текстом или текстом «восстановления». «Клоуз-тест» представляет собой текст с пропущенными компонентами. Вычленены могут быть как отдельные слова, так и словосочетания. Их пропуск делается искусственно. Задача выполняющего задание – «восстановить» недостающие компоненты.

Методика «Клоуз – тест» позволяет учителю отчетливо прояснить, насколько труден для понимания тот или иной текст, интересен ли он школьникам. Для нас важно рассмотреть, каким образом можно применить данную методику на уроках русского языка для активизации способностей

школьников понимать разные виды текстов.

Исследователь Н.В. Максимова подчеркивает, что главная цель работы с клоуз-тестом – научить обучающегося «понимать смысл текста, устройство его смысловой организации, и только на этой основе работать с языковыми явлениями, законами, правилами» [Максимова 2011: 4]. В связи с этим обязательным условием методики «Клоуз – теста» явились пропуски ключевых слов, восстановление которых возможно осуществить, исходя из понимания смысловой организации текста. Выполняя задание, школьники должны не только «восстановить» слова с учетом темы и основной мысли текста, но и определить соответствующие грамматические связи в предложении. Таким образом, у обучающихся формируется контекстное мышление – «способность «видеть» слово в контексте смысла ситуации или текста: в отношениях и связях с другими словами текста и компонентами коммуникативной ситуации» [Максимова 2011: 4].

Успешная работа с «Клоуз – тестом» может состояться только в том случае, если ситуация, отраженная в тексте, ясна ученикам. Учеными лингвистами были проведены эксперименты, в результате которых выяснилось, что тексты научного стиля, насыщенные терминологией, «почти не восстанавливаются респондентами. Почти не поддаются восстановлению слова, отражающие атрибутику прошедших эпох» [Мякшева 2016: 38]. В связи с этим профессор О.В. Мякшева выделила необходимые критерии содержания «Клоуз-теста». Исследователь указала на необходимость реального «денотата событий» и умеренного количества авторских оценок и метафор [Мякшева 2016: 38].

Н.В. Максимова отметила, что при работе с «Клоуз-тестом» необходимо выдерживать принцип *от простого к сложному*. Начинать нужно с тестов, в основе которых одно-два высказывания, то есть должен быть короткий текст. Затем нужно постепенно увеличивать объем [Максимова 2011: 8].

Практика показывает, что при необходимости можно провести словарную работу и с помощью толковых словарей расшифровать значения незнакомых ученикам слов. После совместного обсуждения темы, основной мысли высказывания школьники должны заполнить пропуски самостоятельно.

Продолжительность работы с «Клоуз-тестом» варьируется не только в зависимости от объема, но и от уровня сложности текста. Учитель объясняет, что «пропущенное слово обязательно можно найти, исходя из контекста». «Подчеркнем, не угадать, а именно найти, опираясь на контекст, зная законы построения текста, законы функционирования ключевых слов» [Багичева 2018].

Рассматривая разновидности «Клоуз-тестов», Т.И. Киркинская отмечает, что *диагностические* тесты могут использоваться для выявления способности школьников понимать смысл текста, устанавливая «внутритекстовые связи», для выявления затруднений учеников [Киркинская 2011:38]. Такой тип «Клоуз – теста» следует проводить только после систематической работы обучающего характера. Практикующие словесники для достижения ощутимого результата рекомендуют проводить работу с «Клоуз-тестом» один раз в две недели в течение

трех-четырёх месяцев. При этом диагностический «Клоуз – тест» проводится без предварительного обсуждения с учениками [См.: Максимова 2011: 22].

При проведении *обучающего* «Клоуз-теста» необходимо использовать памятку по его выполнению. Памятка не должна предлагаться учителем в готовом виде, требуется ее постепенная совместная с учащимися разработка. Высокое качество памятки определяется тем, что в ней формулируется не только то, что должно получиться в итоге, а прежде всего те действия, которые школьник должен совершить, чтобы прийти к результату [Киркинская 2011:38].

Например, Н.В. Максимова предлагает такую памятку:

I. 1) Прочитай весь текст (в том числе название и имя автора). Озаглавь его (если у текста есть заголовок, расшифруй его для себя, переименовав текст, пояснив для себя смысл авторского заглавия: почему текст так назван?).

2) Выдели фрагменты текста (слова, предложения, абзацы), в которых автором выражено основное содержание. То есть такие фрагменты текста, которые удалить нельзя – без них текст станет непонятным, бессмысленным. После этого прочитай свой заголовок.

II. Работая с каждым пропуском:

3) Определи, с каким словом в предложении грамматически связано пропущенное слово, какой частью речи оно может быть.

4) Подбери несколько вариантов слов, подходящих по смыслу и грамматически.

5) Вернись к п. I. Определи, насколько каждое из подобранных слов соответствует смыслу всего текста, насколько каждое из них поддерживается текстом (повтором этого слова, синонимами, однокоренными или другими близкими по смыслу словами, сочетаниями, предложениями; началом, концом; названием).

6) Выбери слово, наиболее соответствующее главному смыслу всего текста.

7) Если подходящего слова не оказалось, определи, чем имеющиеся слова не соответствуют смыслу текста.

8) Попробуй подобрать слово, которое исправит это несоответствие [Максимова 2011: 23].

Работа с обучающим «Клоуз-тестом» формирует умение определять признаки ключевых слов, выдвигать и аргументировать свою версию «восстановленного» слова. Выполняя такие задания, ученики смогут научиться различать среди пропусков ключевые и неключевые слова, понимать критерии оценки действий для «восстановления слова», принимать и анализировать чужие версии, отвечать на вопрос об основном смысле текста [Киркинская 2011:38].

Методическая карта «Клоуз-теста» – это «методическая помощь учителю», план работы с «деформированным текстом» [Багичева 2018].

Проиллюстрируем на конкретном примере, как формируется методическая карта «Клоуз-теста». Для этого обратимся к отрывку из рассказа В.В. Бианки «Сорока Галя» [Бианки 1924]. Вот как может выглядеть получившийся «Клоуз-тест» для работы с пятиклассниками:

Сорока Галя

...Галю я отбила у мальчишек, которые ее мучили. И ... ее. Она очень Целый день ... , особенно, когда ребята приходят. Я научила ее Возьму перо и нарочно макаю его при ней в чернильницу. И она сует свой клюв в чернильницу. А потом начинает ... чернила по бумаге, вытирая об нее нос. Вся бумага становится в кляксах. Галя хватается ... и начинает таскать по комнатам, показывать всем ребятам – будто ... : «Вот я какая ...!»

А с веселым щенком Неркой они устраивают «футбольные матчи». Нерка толкает мяч лапой, а Галя – носом. Каждый хочет догнать мяч и завладеть им. А мяч выскользывает. Играют они с большим

Рассматривая текст, сначала следует предложить ученикам ответить на вопросы, проясняющие первичное восприятие текста с пропусками:

- Как сорока попала к рассказчику?
- Какой у Гали характер?

Эти вопросы помогут учителю установить, насколько внимательно прочитан текст. Именно детали в тексте, которые могут быть замечены учениками только в процессе осмысленного чтения, могут раскрыть школьникам ответы на заданные вопросы.

Затем учитель предлагает обучающимся перечень пропущенных слов, которые могут быть представлены в определенном порядке. Если педагог хочет усложнить задачу, то варианты слов для «восстановления» должны быть перемешаны. В предложенном тексте необходимо восстановить слова: *выкормила, веселая, стрекочет, писать, размазывать, письмо, хвастает, грамотная, азартом.*

Следующая часть карты – это методические рекомендации, в которых указывается класс, где будет предложен определенный «Клоуз-тест» и тема обучения. Приведенный пример «деформированного текста» рекомендуется использовать в 5 классе в рамках темы: «Что значит писать и говорить на тему?» [Никитина 2010: 26]. Обучающиеся усваивают, что тема текста – это то, о ком или о чем в нем говорится. Часто тема отражается в заглавии. В качестве закрепления освоенного материала можно использовать «Клоуз-тест», который позволит не только обобщить изученную тему, но и повторить правило, согласно которому предложения в тексте связаны по смыслу общей темой, в основе которой лежит обобщающая мысль.

Завершающие пункты карты теста – это задания, относящиеся к этапу, когда тест выполнен, варианты вставок обсуждены, и текст предстает в своем полном виде, без пропусков. Именно тогда допустим языковой анализ текста (работа с тропами, языковыми особенностями, орфографией, пунктуацией и прочим).

После «заполнения» пропусков в тексте можно предложить ответить на вопросы обобщающего характера и выполнить соответствующие задания:

- Какую цель преследовал автор, когда писал свой рассказ?
- Докажите, что центральное место в рассказе принадлежит сороке Гале, а

не щенку Нерке.

- Подчеркните в тексте глаголы, которые помогут ответить на вопрос: «Что делает Галя?» Что можно рассказать о характере сороки?

- Что вы можете сказать об авторе?

- Почему автор назвал свой рассказ именно так, а не «Щенок Нерка»?

Методическая карта «Клоуз-теста» отражает основные этапы работы с «деформированным» текстом.

По окончании работы с «деформированным» текстом производится фиксация возникающих в классе вариантов, их обсуждение и сравнение с авторской позицией. Ученики сопоставляют свои версии с авторским замыслом и устанавливают причину несоответствия [Киркинская 2011:35]. Н.В. Багичева справедливо обращает внимание на то, что после проделанной работы необходимо восстановить «смысловую целостность» текста, поэтому нужно прочитать его уже без пропусков [Багичева 2018]. Завершая проделанную на уроке работу, учителю стоит создать условия для рефлексивной деятельности учеников. Они попытаются ответить на вопросы о том, что им удалось понять, с помощью каких средств, какое у них «сложилось мнение о себе как о читателе» [Максимова 2011: 10].

В ходе проделанной работы происходит осознание художественной целостности произведения, подчиненной его общей идее. Кроме того, наблюдается развитие коммуникативных способностей школьников, когда они учатся доказывать и защищать свою точку зрения, а также уважительно относиться к выдвинутым предположениям своих одноклассников.

При работе с «Клоуз-тестом» необходимо помнить, что «образ содержания текста» – это не конечный результат понимания, а сам процесс понимания, «взятый с его содержательной стороны». Образ текста динамичен, поэтому школьник не может сразу заполнить пропуск однозначно представленным вариантом. «Идет одновременный процесс продвижения в понимании смысла текста и подбора наиболее точного слова» [Максимова 2011: 15]. Органичная включенность обучающихся в этот динамичный языковой процесс – и есть основная цель применения рассматриваемой методики.

Литература

Багичева Н.В. Клоуз-тест как средство формирования текстовой младших школьников // Лингвокультурология. 2018. № 12.

Киркинская Т.И., Вульфович А.В. Развитие общетекстовых умений школьников на уроках русского языка в 5-9 классах: практикум. Барнаул, 2011.

Максимова Н.В. Клоуз-тест и формирование текстовой и коммуникативной компетенции: Учебно-методические материалы для учителей русского языка и литературы. Новосибирск, 2011.

Мякишева О.В. Уровни понимания текста (на материале «восстановленных текстов») // Мир русского слова. 2016. № 2.

Никитина Е.И. Русский язык. Русская речь. 5 класс: учеб. для общеобразоват. учреждений. М., 2010.

ЧАСТЬ II

Раздел 1

История, теория и практика журналистики

А.А. Гвоздюк (*Саратов*)

Ток-шоу «Агора» с Михаилом Швыдким: особенности жанра

Научный руководитель – профессор В.В. Прозоров

Научный консультант – доцент Т.А. Волоконская

Жанр ток-шоу на протяжении нескольких десятилетий привлекает интерес зрителей и не утрачивает популярности на современном телевидении. Существует множество определений жанра ток-шоу, однако не сложилось однозначного понимания этого термина. Приведем несколько примеров:

1. «Разговорный жанр, современный аналог теледискуссии (англ. talkshow, от talk – беседа, разговор и show – зрелище, показ) – заимствованный в связи с возможностью прямого эфира западный жанр, адресованный "не всем, но каждому"» [Вакурова, Московкин 1997: 56].

2. «Телевизионная беседа журналиста с приглашенными в студию известными людьми (политиками, деятелями искусства, учеными и т.п.)» [Кузнецов 2008: 1326].

3. «Жанр, суть которого хорошо передает русский перевод термина – разговорное зрелище. Фактически это те же беседа или дискуссия. Отличие заключается в том, что зрители находятся не у экранов телевизоров, а присутствуют при разговоре в студии» [Захарова 2010: 9].

4. «Массовая коммуникативная телепередача в форме беседы видных общественных деятелей "за круглым столом", нередко с возможностью задавать вопросы ведущему и гостям» [Комлев 2006: 479].

Исследователь А.С. Вартанов выделяет 4 характерных признака ток-шоу: ведущий программы; человек или проблема в центре обсуждения; активное участие в программе людей в студии; телевизионные зрители (см.: [Вартанов 2003]).

По мнению Г.В. Кузнецова, В.Л. Цвика и А.Я. Юровского, ток-шоу

«сочетает сущностные признаки интервью, дискуссии, игры и концентрируется вокруг личности ведущего» [Кузнецов, Цвик, Юровский 2002: 207].

На зарубежном телевидении имя ведущего программы часто выносится в название, что подтверждает его особую роль в ток-шоу, например: The Jerry Springer Show, The EllenShow, The Late Late Show with James Corden, The Tonight Show with Conan O'Brien, The Oprah Winfrey Show, The Graham Norton Show (см.: [Гуленко, Долгова 2016: 106]).

На российском телевидении примеры такого рода названий тоже встречаются, но реже: «Вечер с Владимиром Соловьевым», «Андрей Малахов. Прямой эфир», «Привет, Андрей!».

Есть ток-шоу, в названиях которых формально отсутствуют имена ведущих, но при этом они следуют за названием программы. Сюда относятся: «Тема» с Владиславом Листьевым, «Агора» с Михаилом Швыдким. В данном случае можно говорить об авторском определении жанра. Ведущий и одновременно создатель привносит что-то новое и уникальное, меняет правила «игры», использует собственные приемы, а значит, трансформирует форму ток-шоу.

Материалом нашего исследования являются выпуски программы «Агора» за период с 2017 по 2022 гг. Михаил Ефимович Швыдкой не включает в название телепрограммы свое имя, а выносит его в подзаголовок: «Ток-шоу с Михаилом Швыдким». Мы можем сделать предположение, что для поклонников Швыдкого не требуется уточнений к названию программы. Однако для тех зрителей, которые когда-то следили за его проектами, но, возможно, упустили их из внимания, канал «Россия Культура» на обложке и в анонсе программы помечает, кто именно является ведущим.

Ток-шоу выходит каждую субботу в прямом эфире в 22:00 по московскому времени. «Агора – это рыночная площадь в греческом полисе. Площадь, на которой граждане обсуждают главные вопросы их бытия. Мы постараемся, чтобы наша программа была той площадкой, на которой обсуждают самые важные, самые актуальные проблемы культуры», – так презентует ведущий программу зрителям канала [Агора 2017].

Студия программы имеет форму площади, где в центре находится ведущий-глашатай, а по бокам с двух сторон располагаются участники.

Участниками ток-шоу становятся профессионалы своего дела. Например, среди приглашенных гостей были: генеральный директор Большого театра Владимир Урин, ректор Государственного института русского языка им. А.С. Пушкина Маргарита Русецкая, президент Московской школы управления СКОЛКОВО Андрей Шаронов, поэт и переводчик Виктор Лунин, кинорежиссер Владимир Хотиненко и многие другие известные личности.

Каждый выпуск «Агоры» начинается с преамбулы Швыдкого, в которой он озвучивает тему, а также предлагает для обсуждения несколько волнующих вопросов. Интересно в этот момент и световое решение. Мы, как зрители, в самом начале не видим гостей, т.к. прожектор направлен только на Швыдкого. Но как только ведущий заканчивает свое вступительное слово, освещение

переходит на гостей программы, тем самым показывая, что участники включаются в обсуждение.

Михаил Швыдкой предпочитает открытые вопросы, которые позволяют получить наиболее развернутый ответ. Например, в выпуске от 05.02.2022 г. под названием «Человек в меняющемся мире» ведущий предлагает поговорить о том, как цифровые технологии влияют на наше «социальное бытие». И первый вопрос, который он задает экспертам, звучит так: «Насколько эта трансформация серьезно отличается от того, что было, когда человек входил в индустриальную эпоху? То есть когда от ручного труда он переходил к машинному, когда от машинного переходил к конвейерному, когда появился компьютер и была третья революция. Вот насколько сегодняшняя четвертая революция серьезна? И не морочим ли мы друг другу головы, обманывая себя, что что-то невероятно изменится?» [Агора 2022]. Швыдкой настолько подробно объясняет свой вопрос, что у гостей не возникает желания уточнить, что именно он имел в виду.

Эксперты, как их называет Михаил Швыдкой, не делятся на тех, кто «за» или «против» при обсуждении темы, а лишь высказывают свою точку зрения, опираясь на научные исследования, примеры из литературы и профессиональный опыт. Таким образом, каждый участник ток-шоу не ставит перед собой цель доказать всем, что его мнение на сто процентов правильное и единственно верное.

Ведущий целенаправленно избегает разжигания скандалов в студии. Он не сталкивает гостей между собой, не поддается эмоциям, не переходит на чью-либо «сторону», принижая, таким образом, мнение другого участника. Это подтверждают слова самого Михаила Швыдкого в интервью изданию «Собеседник»: «Просто люди уже привыкли к бойцовским схваткам в ток-шоу, но мы хотели другого: дать возможность гостям пообсуждать ту или иную проблему с разных сторон. <...> Спокойного, рассудительного разговора, при всем моем уважении к телеколлегам, у нас не так много. Я не хочу, чтобы на моей программе люди поливали друг друга соком или бросались стаканами с водой. Надо научиться обсуждать сложные проблемы без истерик» [Сабурова 2017]. Из этого мы можем сделать вывод, что ядро программы «Агора» – это дискуссия, а не скандал.

Отличительная черта программы в том, что слово участнику предоставляет именно ведущий. Благодаря этому гости не перебивают друг друга, а высказывают свое мнение по очереди. Одна речь не накладывается на другую, что позволяет зрителю полноценно выслушать каждого участника.

В программе «Агора» отсутствует важная составляющая ток-шоу, а именно зрители в студии. Если в прошлом проекте Михаила Швыдкого «Культурная революция» важное место занимала живая аудитория, которая могла задавать вопросы, реагировать на реплики ведущего и гостей, высказывать собственное мнение, то в «Агоре» интерактивность со зрителем отсутствует как таковая. Михаил Швыдкой и команда создателей «Агоры» еще

в 2017 г., при запуске этой программы, делают выбор в пользу прямого эфира, отказываясь от живой публики в студии.

Здесь стоит добавить, что уникальным свойством телевидения называют симультанность, что означает одновременность события и его отображения на экране. Симультанность играет важную роль в психологии зрительского восприятия, потому что она убеждает зрителя в достоверности и реалистичности события, показанного на экране (см.: [Князев 2001]). У зрителя при просмотре прямой трансляции возникает чувство, будто он лично, в данный момент принимает участие в этом мероприятии.

Прямой эфир требует особенной ответственности и порядка, т.к. нет возможности переснять тот или иной эпизод. Чаще всего зрители в студии – это неподготовленные люди, которые могут не разбираться в теме, стесняться камеры или, наоборот, целенаправленно переключать внимание на себя. В прошлой программе Швыдкого «Культурная революция» зрители присутствовали в зале, но при этом она не выходила в прямой эфире, что позволяло скорректировать неудачные дубли.

Спустя несколько лет решение Швыдкого и создателей ток-шоу выходить в эфир без зрителей в зале оказывается особенно удачным и своевременным в условиях пандемии, вводящей дополнительные ограничения на обстановку в студии. Если бы ток-шоу сохранило присутствие зрителей в зале, то возникло бы много проблем с заполнением зала, дистанцией и т.п.

Прямой эфир – это дополнительная ответственность и для ведущего и гостей. Можно сделать вывод, что телеканал «Россия Культура» максимально доверяет Швыдкому, как ведущему, и его приглашенным гостям. Однако не все известные личности готовы принимать участие в таком ток-шоу. Например, первый выпуск программы «Агора» был посвящен общественной дискуссии, которая развернулась вокруг еще не вышедшего тогда в прокат фильма Алексея Учителя «Матильда». В качестве гостя была приглашена Наталья Владимировна Поклонская и ее эксперты, однако они отказались от участия. Как считает Михаил Швыдкой, «заставлять людей выходить в прямой эфир достаточно сложно, т.к. не каждый готов к этому» [Сабурова 2017].

В отличие от многих ток-шоу, которые используют в своих выпусках видеосюжеты, инфографику, фото- и аудиоматериалы, «Агора» концентрируется только на обсуждаемой теме. Передача, во-первых, не нацелена на развлекательность. Во-вторых, с помощью мультимедийных средств усиливается воздействие на зрителя, однако этого не требует авторский жанр Швыдкого. Агора – это ограниченное пространство, где происходит встреча и обсуждение различных вопросов. За пределы площади, а в нашем случае студии, ведущий, гости и телезрители не выходят.

Со временем передача расширяет круг затрагиваемых вопросов. Например, в программе рассматриваются темы, посвященные технологиям и медицине: «Виртуальная реальность. Торжество изоляционизма или новая коммуналка?», «Искусственный интеллект. Кто важнее – человек или его

творение?», «Год науки и технологий в России», «Прогноз на следующее десятилетие. Медицина», «Что значит быть врачом в современном обществе и культуре?». Исключением являются политические вопросы. Сам ведущий Михаил Швыдкой уверяет, что потерял к ним интерес, поэтому не касается их в своих программах.

Хронометраж программы составляет 55-60 минут. За это время ведущий вместе с гостями успеваает не только обсудить поставленную тему и выслушать мнение каждого участника, но и найти решение проблемы, а также наметить перспективы развития той отрасли, которую рассматривали в этом выпуске. Стоит заметить, что Михаил Швыдкой во время ток-шоу не использует планшет, в котором могли бы быть указаны имена, степени, звания и должности гостей, а также план выпуска, круг рассматриваемых вопросов и т.д. По словам Швыдкого, при подготовке к эфиру он не заготавливает заранее свой текст: «Я никогда ничего не пишу, и тем более мне никто не пишет. На самом деле вообще не умею читать по суфлеру. Все, что я говорю в начале и в конце – что называется, как бог на душу положит» [Сабурова 2017]. Ведущий тщательно подходит к выбору гостей для каждого выпуска. Можно предположить, что их имена ему знакомы или Швыдкой заранее их изучает, поэтому не нуждается в подсказках на планшете.

Важно сказать и о том, как завершается каждый выпуск программы «Агора». Здесь используется то же световое решение, что и в начале передачи: Михаил Швыдкой выходит в центр студии, освещение направляется на него, в то время как участники снова уходят в тень. Ведущий благодарит гостей и формулирует короткий вывод из того, что было сказано за время программы, обращая свою речь к телезрителям. Нередко Швыдкому приходится прерывать дискуссию участников, т.к. эфирное время истекает. Чаще всего он делает это при помощи фраз: «Коллеги, нам пора заканчивать», «Я думаю, мы подошли с вами к разумному компромиссу», «Наше время в эфире вышло» или «К сожалению, у нас закончилось время в эфире».

Таким образом, при изучении ток-шоу «Агора» с Михаилом Швыдким на телеканале «Россия Культура» был выявлен ряд особенностей, присущих этому жанру: наличие ведущего, проблемы, которая находится в центре обсуждения, телезрителей. В студии отсутствуют зрители, однако создатели проекта нашли альтернативу, выпуская передачу в прямом эфире. Все перечисленные в статье особенности и приемы позволяют Михаилу Швыдкому представить телезрителю собственный вариант ток-шоу. Вежливая и уважительная дискуссия, в которой есть место разным мнениям, делает эту культурную программу редким и необходимым проектом на современном российском телевидении.

Литература

- Агора. Скандал вокруг «Матильды». Эфир от 22.05.2017. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=GOcWcniyLTE&feature=youtu.be>. Дата обращения: 11.04.2023.
- Агора. Человек в меняющемся мире. URL: https://www.youtube.com/watch?v=UeuRp_jUnT8&list=PL66DIGaegedoTZjKax2Fr17xho09ugY_Q&index=5. Дата обращения: 11.04.2023.

Вакурова Н.В., Московкин Л.И. Типология жанров современной экранной продукции. М., 1997.

Вартанов А.С. Актуальные проблемы телевизионного творчества на телевизионных подмостках. М., 2003.

Гуленко П.В., Долгова Ю.И. Проблемы классификации современных телепередач: сущностные характеристики формата «Ток-шоу» // Вестник РУДН. Серия: Литературоведение, журналистика. 2016. № 3.

Жанры радио- и тележурналистики: метод.указания / сост. В.В. Захарова. Тамбов, 2010.

Князев А.А. Основы тележурналистики и телерепортажа: учеб.пособие. Бишкек, 2001.

Комлев Н.Г. Словарь иностранных слов. М., 2006.

Кузнецов Г.В., Цвик В.Л., Юровский А.Я. Телевизионная журналистика. М., 2002.

Кузнецов С.А. Большой толковый словарь русского языка. СПб., 2008.

Сабурова О. Михаил Швыдкой: «Общество и так перегрето. Надо не морду бить, а разговаривать». URL: <https://sobesednik.ru/kultura-i-tv/20170630-mihail-shvydkoy-obshchestvo-i-tak-peregreto-nado-ne-mordu-b>. Дата обращения: 11.04.2023.

П.В. Громова (*Саратов*)

Жанровые особенности научно-популярных телепроектов

Научный руководитель – доцент А.А. Суворов

Исследователи гуманитарного знания единогласно замечают: теория жанров нестабильна и подвержена изменениям, которые диктует журналистская практика. С развитием технических возможностей телевидения, а соответственно и с изменением приемов подачи информации, диффузия жанров становится более заметной [Князев 2001: 23]. В этой статье мы попытаемся определить место научно-популярного телевизионного контента в жанровой системе тележурналистики и проанализируем жанровые особенности научно-популярного телепроекта «Космос».

Разногласия в жанровой классификации объясняются тем, что и само значение понятия «жанр» ученые определяют по-разному. В нашем исследовании под жанром мы будем понимать «исторически определившийся тип отображения реальной действительности, обладающий набором относительно устойчивых признаков» [Князев 2001: 23]. Исследователи указывают на размытость границ между жанрами и предлагают различные наборы жанровых признаков. Например, Л. Шibaева и Е.Л. Вартанова выделяют три жанрообразующих признака: предмет, метод и функция [Вартанова 2019: 45]. Э.Г. Багиров основными классификационными признаками жанровой типологии считает тематику, функциональную направленность и степень условности [Багиров 1978]. Н.В. Вакурова и Л.И. Московкин утверждают, что у каждого жанра есть минимум четыре характерных признака: функциональная направленность, степень обобщенности повествования, оценка события, или эмоционально-аксиологическая направленность, характер использования изобразительно-выразительных средств [Вакурова, Московкин 1997].

Г.С.Прожиго связывает признаки жанра с характером объекта, конкретным назначением жанра, степенью, масштабом выводов и мерой типизации, с характером стилистических средств [Прожиго 2004]. По утверждению В.В. Егорова, «жанр есть конкретное единство особенных свойств формы в ее основных чертах – своеобразной композиции, образности, речи, ритма передачи» [Егоров 1997: 21].

Обратим внимание на комплекс черт, характерных для научно-популярного телевидения. В.В. Егоров называет три функции научно-популярных передач: распространение технической информации, формирование общественного мнения в связи с решением актуальной научной проблемы и расширение кругозора. Среди задач научно-популярного вещания исследователь выделяет следующие: информирование о наиболее важных событиях в мире науки, пропаганда новейших научных достижений, организация борьбы за новые научные идеи, просвещение, воспитание эстетических вкусов, развлечение, комплексное формирование личности [Егоров 1992]. А.А. Тертычный среди основных критериев научно-популярного контента выделяет значимость для аудитории; высокую степень достоверности; яркое, зрелищное, динамичное, драматичное, интеллигентное изложение; обладание автором авторитета известного ученого или профессионала-журналиста, а также свидетеля или участника событий, о которых идет речь [Тертычный 2013: 213]. Основным критерием качества научно-популярных проектов является принцип научной глубины, доступности и занимательности [Константинова 2010].

Рассмотрим жанры, предлагаемые отечественными исследователями. Внутри научно-популярных проектов В.В. Егоров выделяет беседу, репортаж из лаборатории или цеха, викторину или телеконкурс, экскурсию с участием специалиста, интервью с ученым, телефильм, телевизионную лекцию (выступление-монолог) [Егоров 1992]. Е.Г. Ларина разделяет телевизионные жанры не только по тематическому, но и по структурно-композиционному и стилистическому признакам. По тематическому признаку среди множества жанров исследователь выделяет научно-популярную программу, документальный фильм, телесериал [Ларина 2006: 167]. В научно-популярном вещании Н. В. Дивеева выделяет такие жанры, как интервью, круглый стол, новости науки, телевизионные шоу, авторские программы, научно-популярные лекции, научно-фантастические фильмы. О «традиционных журналистских жанрах», таких как, например, новостная заметка, репортаж о событии или рецензия, Н. В. Дивеева пишет: «содержательная (собственно научная) составляющая в таких формах либо сводится до минимума, либо подчиняется специфичным целям, то есть продвижению материалов, изданий, событий» научно-популярного характера [Дивеева 2014].

Исследуемому нами сериалу «Космос» присущи элементы жанра лекции, или выступления-монолога, выделенного В.В. Егоровым и В.Л. Цвиком. Телепередача в этом жанре «может сопровождаться показом кинокадров,

фотографий, графических материалов, документов; если выступление происходит за пределами студии, может быть использован показ окружающей обстановки, ландшафта, однако основным содержанием выступления всегда служит монолог человека, который стремится донести до телезрителей не только конкретную информацию, но и свое отношение к ней» [Цвик 2004]. На важность трансляции авторской точки зрения указывает и М.А. Мясникова: «Монологическая форма коммуникации, которая на телевидении все равно диалогична, как никакая другая, пронизана авторским началом» [Мясникова 2009: 258]. В сериале «Космос» нет комментариев экспертов, единственный повествователь – ведущий (некоторые научные тезисы произносят анимированные ученые – герои серий). Однако монологичность сериала компенсируется диалогичностью стендапов и закадрового текста: ведущий Нил Деграсс Тайсон обращается к телезрителям, задавая им вопросы, побуждая представить какое-либо явление, привлекая внимание к объекту изучения.

Егоров выделяет и такой жанр, как передача-исследование, «когда ведущий увлекает за собой зрителя в поиск истины и в систему доказательств, убеждая аудиторию в правильности предлагаемых выводов» [Егоров 1992]. Эта характеристика свойственна телепроекту «Космос». Ведущий приглашает зрителей к изучению природы. «Пойдемте со мной!» – ключевая фраза, которую Нил Деграсс Тайсон вслед за Карлом Саганом повторяет несколько раз в обоих сезонах.

Внутри научно-популярного телевидения Е.Г. Константинова выделяет типы фильмов (научно-популярный, научно-публицистический, научно-художественный) и жанры: репортаж, очерк, комментарий, интервью, которые могут составлять тележурнал и обзор с чертами публицистики (такими, как предоставление актуальной научной информации, проявление авторского отношения к фактам, выявление социальной значимости рассматриваемых научных вопросов), лекцию-беседу, научно-популярную дискуссию, расследование и реконструкцию. Константинова выделяет также художественно-документальную драму (docudrama), футурологические научно-популярные телепроекты в жанре моделирования, познавательный телеальманах. К форматам Константинова относит: телемост, документальные циклы-«блокбастеры», научно-популярное ризлити-шоу, «whatifhistory...» (или «что было бы, если бы история сложилась иначе»), шоу-инструкцию о выживании («survivalshow» или «how-to-show») [Константинова 2010].

Первый сезон «Космоса» («Космос: Персональное путешествие») Е.Г. Константинова называет научно-популярным «блокбастером» [Константинова 2010: 113]. Ученый отмечает, что в основе документальных циклов-«блокбастеров» лежит «обилие постановочных эпизодов, компьютерной графики и других элементов кинематографического языка, способных привлечь широкого зрителя и обеспечить увлекательное и красивое зрелище» [Константинова 2010: 150].

Черты футурологического научно-популярного телепроекта в жанре

моделирования присущи «Космосу», в особенности – третьему сезону. Через сериал «Космос: Возможные миры» проходит тема поиска жизни на других планетах, в том числе с помощью проекта Breakthrough Starshot, который подразумевает запуск в середине 2030-х годов космических кораблей, приводимых в движение фотонами. В сериале с помощью компьютерной графики показаны, например, процессы, которые будут происходить в Солнечной системе через миллиарды лет, возможные обитатели спутника Сатурна Энцелада, Нью-Йоркская Всемирная выставка 2039 года, технологии человечества будущего.

Сериал «Космос» имеет и черты докудрамы. Этот жанр сочетает черты документального фильма и игрового [Шергова 2016: 105]. «Если прежде в основу научно-популярного телепроекта ложился, как правило, пересказ событий прошлого, то сегодня, когда на первый план выходят личности ученых, сюжеты строятся вокруг значения научных изысканий в жизни деятелей науки, влияния научной деятельности и совершенных ими открытий на их судьбу» [Константинова 2010: 152]. В «Космосе» в изображении исторических эпох и в рассказе о популярных и малоизвестных ученых авторы прибегают к помощи актеров. Актерская игра имеет эпизодический характер, и скорее служит иллюстрацией к рассказу ведущего, чем самостоятельным сюжетным отрывком, однако этот прием реконструкции создает эффект погружения в атмосферу времени и места, о котором идет речь. Биографические сюжеты рассказываются и с помощью мультипликации. Планировалось, что вся реконструкция событий в сериале будет осуществляться актерами. Однако продюсер Сет МакФарлейн предложил использовать в этих эпизодах мультипликацию. Можно сделать предположение, что это решение было принято, чтобы расширить возрастные рамки целевой аудитории сериала.

По мнению Ю.А. Витязевой, научно-популярный сериал является гипержанром, пространством взаимодействия медийного и научно-популярного дискурсов. Гипержанр сериала включает в себя жанры интервью, репортажа и рассказа, «позволяющие презентовать научную информацию разноаспектно» [Витязева 2016: 12]. В качестве примера исследователь приводит сериал «Космос: Пространство и время».

С научно-популярным телевидением тесно связано понятие телевидения документального. Заметим, что одни исследователи научно-популярные и документальные телефильмы сливают в единое понятие, другие включают научно-популярные в разряд документальных. Н.В. Вакурова и Л.И. Московкин научно-популярный жанр выделяют отдельно: «Научно-популярный жанр – распространенная на ТВ форма зрелищного и доступного широкой аудитории без специального образования представления научных или технических достижений человека, также показа естественных явлений природы» [Вакурова, Московкин 1997: 46].

К.А. Шергова относит научно-популярные фильмы к документальному

телекино [Шергова 2016: 68]. В.В. Егоров указывает, что документальное телевидение объединяет «разделы информации, публицистики, научно-популярного вещания, кино- и телехроники и другие неигровые жанры передач и фильмов» [Егоров 1997]. По утверждению Н.В. Дивеевой, «основной жанровой формой в современном научно-популярном вещании остаются документальные фильмы (а точнее, документальные сериалы)» [Дивеева 2014].

По мнению Н.С. Гегеловой, границы между документальными и научно-популярными передачами стерты, однако «документальные фильмы должны не только увлечь зрителя, но и представить на экране **реальных** людей в **реальном** окружении **реального** мира, со всеми присущими им событиями и явлениями» [Гегелова 2017]. Л.Н. Джулай, рассматривая понятия «документальный кинематограф», «научно-популярный фильм» и «неигровое кино» пишет: «не отдавая предпочтения ни одному из них, договоримся пользоваться ими как синонимами, обозначающими определенный вид или тип фильмов, фиксирующих действительность в ее реальных, натуральных звукозрительных формах, так или иначе увиденную и объясненную автором, но существующую на самом деле, то есть не придуманную, не сконструированную в чьем-то воображении» [Джулай 2005: 201]. Н. В. Вакурова и Л. И. Московкин жанр документального фильма выделяют отдельно.

С отечественным пониманием научно-популярного и документального телевидения соотносятся термины «documentary», «docudrama», «non-fiction» и «popularscience» в западной теории жанров. Эльфрида Фюрзих (Elfriede Fürsich) пишет, что жанр non-fiction entertainment касается образовательной и информационной функций телевидения, которые традиционно реализуются через темы науки, природы, путешествий и здоровья. Причем эти области имеют «глобальную привлекательность» и могут транслироваться в разных странах с минимальной местной адаптацией [Fürsich 2003: 145]. В качестве примера исследовательница приводит контент Discovery Communications Inc. Понятие documentary ученый относит к жанру non-fiction entertainment.

Исследователи Рохит Мехта (Rohit Mehta), Дана Хенриксен (Danah Henriksen) и Пунья Мишра (Punya Mishra) называют сериал «Космос» «television documentary series» [Mehta, Henriksen, Mishra 2015]. Корнелия Бочковская (Kornelia Boczkowska) причисляет «Космос» к жанру «space science documentary film» – поджанру «science documentary». Кроме того, исследователь указывает на формат сериала – scientist-hosted (ученый в роли ведущего) [Boczkowska 2006].

Для описания научно-популярного телеконтента термин science documentary (и natural history documentary как его поджанр) использует и Хосе ван Дейк (José vanDijck). По словам исследовательницы, тенденция дополнять научно-документальный фильм цифровыми визуальными техниками не подразумевает победы формы над содержанием или эстетики над наукой, то есть зрелищность и развлекательность не идут в ущерб фактическому представлению реальности [vanDijck 2006: 6]. Как и В.В. Егоров

исследовательница отмечает первостепенное значение содержания (текста) над формой (визуальными эффектами). Тем не менее без компьютерной графики многие физические явления показать на экране невозможно. Ван Дейк предлагает рассматривать научные документальные фильмы как форму визуализации науки. Научный документальный фильм – это место встречи дидактического и научного, правдивого и изящного [vanDijck 2006].

На основе представленных исследований можно сделать вывод, что научно-популярный фильм всегда документальный (так как основывается на фактах реальной действительности), но не все документальные фильмы – научно-популярные. Документальное телекино значительно шире, чем научно-популярное, так как может охватывать не только сферы науки, но и, например, общественно-политические и социальные проблемы. Конечно, без апелляции к истории и некоторым моментам общественной жизни научная картина мира, которую стремятся показать научно-популярные проекты, была бы неполной. Следовательно, это очень близкие понятия, разделенные нечеткой границей.

Учитывая обилие спецэффектов телепроекта «Космос», демонстрирующих, например, этапы изменения космических объектов, космический корабль, на котором ведущий перемещается в пространстве и времени, наличие анимационных вставок, изображающих исторические моменты, сюжеты с актерами в роли ученых, использование архивных материалов, нельзя отрицать художественность этого телепроекта. Такая наглядная форма подачи информации позволяет широкой аудитории понять сложные природные явления и процессы. Упрекнуть сериал в недостаточной информативности или научной неточности тоже не представляется возможным, так как над фактологической составляющей работали ученые, в том числе Карл Саган и Нил Деграсс Тайсон. «Главным компонентом нашего успеха было согласие ведущих ученых на то, чтобы мы изрядно помучили их, задав множество вопросов», – рассказывает о работе над сериалом «Космос: возможные миры» исполнительный продюсер Энн Друян [Друян 2020: 374].

Анализ жанровых особенностей сериала «Космос» подтверждает тезис В.В. Егорова о том, что «специфически телевизионная тенденция состоит в межжанровых связях телевидения как искусства синтетического, в соединении в одном произведении элементов игрового, документального кино, музыкального искусства» [Егоров 1992]. Какие из черт «Космоса» главные, жанрообразующие, сказать сложно – в проекте важно их единство и гармоничное сочетание. Такое разнообразие содержательных и формальных приемов подачи информации приводит к выводу о том, что телесериал «Космос» – синтетическое произведение с точки зрения теории жанра и сочетает в себе приемы разных жанров. Некоторые исследователи убеждены, что создание произведения означает создание жанра [Рошаль 1973: 165]. Это спорный взгляд, особенно применительно к телевидению, где так или иначе телепродукт подстраивается по тематике и целевую аудиторию телеканала. Тем не менее, подобные телепроекты в очередной раз доказывают, что жанры

смешиваются под действием развития способов подачи информации, создавая новые гибридные формы.

Литература

- Boczowska K.* The Homely Sublime in Space Science Documentary Films: Domesticating the Feeling of Homelessness in Carl Sagan's Cosmos and its Sequel. // *KulturaPopularna*. 2018. № 4.
- Fürsich E.* Between Credibility and Commodification Nonfiction Entertainment as a Global Media Genre // *International Journal of Cultural Studies*. 2003. № 6 (2).
- Mehta R., Henriksen D., Mishra P.* Through the 'Cosmos': Beauty and Aesthetics in Science Education and Popular Media. 2015.
- Van Dijck J.* Picturizing science: The science documentary as multimedia spectacle // *International Journal of Cultural Studies*. 2006. № 9 (1).
- Багиров Э.Г.* Очерки теории телевидения. М., 1978.
- Вакурова Н.В., Московкин Л.И.* Типология жанров современной экранной продукции: учебное пособие. М., 1997.
- Витязева Ю.А.* Научно-популярный сериал как гипержанр медийного дискурса // *Вестник Томского государственного университета*. 2016. № 407.
- Гегелова Н.С.* Научно-популярное телевидение на российских телеканалах: реалии и проблемы // *Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика*. 2017. Т. 22. № 3.
- Джулай Л.Н.* Документальный иллюзион: отечественный кинодокументализм – опыты социального творчества. М., 2005.
- Дивеева Н.В.* Популяризация науки как разновидность массовых коммуникаций в условиях новых информационных технологий и рыночных отношений: дисс. ... канд. филол. наук. Ростов н/Д., 2014.
- Друян Э.* Космос. Возможные миры / перевод с англ. В. Спарова. М., 2020.
- Егоров В.В.* Телевидение: теория и практика. М., 1992.
- Егоров В.В.* Терминологический словарь телевидения: основные понятия и комментарии: словарь. М., 1997.
- Князев А.А.* Основы тележурналистики и телерепортажа. Учебное пособие. Бишкек, 2001.
- Константинова Е.Г.* Научно-популярное телевидение: специфика функционирования и перспективы развития: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 2010.
- Ларина Е.Г.* Телевизионный дискурс и его жанровое разнообразие // *Вестник ВолГУ. Серия 2: Языкознание*. 2006. № 5.
- Мясникова М.А.* Специфика жанров телевидения // *Вестник СПбГУ. Язык и литература*. 2009. № 1-2.
- Отечественная теория медиа: основные понятия. Словарь / под ред. Е.Л. Вартановой. М., 2019.
- Прожиго Г.С.* Концепция реальности в экранном документе. М., 2004.
- Рошаль Л.М.* Мир и игра. М., 1973.
- Тертычный А.А.* Быть ли научно-популярной журналистике? // *Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика*. 2013. № 2.
- Цвик В.Л.* Телевизионная журналистика: История, теория, практика: учебное пособие. М., 2004.
- Шергова К.А.* Становление жанра документального кино (1960-е – начало 2000-х гг.): монография. М., 2016.
- Шибеева Л.* Жанры в теории и практике журналистики. URL: <http://www.evartist.narod.ru/text3/82.htm>. Дата обращения: 11.04.2023.
- Шкловский В.* Кончился ли роман? // *Иностранная литература*. 1967. № 8.

А.А. Иващенко (*Саратов*)

Разговор с читателем на страницах журнала «Юность» 1958–1960 гг.

Научный руководитель – профессор Е.Г. Елина

В начале Оттепели происходит много событий, которые влияют на жизнь миллионов людей. Важным становится мнение отдельной личности, и фокус внимания переходит на нее. Петр Вайль и Александр Генис в книге «60-е. Мир советского человека» этот период характеризуют так: «После многолетнего застоя в сознании страны произошел сильнейший сдвиг, и сдвиг вызвал движение. Съехало с привычных мест все: мнения, критерия, верования и – люди. Стиль эпохи требовал легкости, подвижности, открытости» [Вайль, Генис 2021: 126].

Как раз в это время, когда жизнь требовала перемен, а душа свободы, появляется журнал «Юность», который становится площадкой для самореализации молодых авторов.

Первый номер журнала вышел тиражом 100 тысяч экземпляров 18 июня 1955 г. Первыми авторами журнала являлись студенты, молодые учителя, рабочая молодежь и старшеклассники.

Рубрики «Почта "Юности"» и «Разговор по душам» – одни из самых значимых в понимании характера молодежи шестидесятых. Письма, ежемесячно приходящие в журнал, помогают приблизиться к читателю того времени, понять его взгляды и интересы. Своего рода почтовым голубем между читателем и писателем становится рубрика «Почта "Юности"». Структура рубрики состоит из вопросов и ответов, которые впоследствии публикуются в журнале. Тема в «Почте "Юности"» задавалась либо редакцией, где корреспонденты формулировали тот или иной вопрос, либо читателем, который просил растолковать определенную ситуацию. Здесь действительно был слышен «голос» молодого человека. Редакция ведет «беседу» с читателем, которая может растягиваться на несколько номеров журнала.

Вопросы читателей часто находили отклик аудитории и вскоре после публикации журнала в редакцию приходили письма с размышлениями на этот счет. Обратимся к 11 номеру журнала за 1958 г.

«Разговор серьезный, трудный, радостный» (по поводу писем о счастье). В редакцию поступил вопрос «Что такое счастье?», который получил отклик от нескольких десятков читателей «Юности» [Юность 1958, №11: 81-82].

Вера Петракова из города Райчихинска, Амурской области, пишет: «Мне кажется, когда мы говорим о счастье, мы говорим сразу о многом. Но есть постоянные чувства, входящие в состав счастья. Это гордость за свою Родину, это – осознание ответственности за свою работу на пользу обществу, это долг перед страной, коллективом. Это, так сказать, чувства общественные. Они как составляют фундамент для других чувств – тех, что мы называем личными». Размышления в письмах могут растягиваться на несколько номеров, с каждым

разом раскрывая новые аспекты заданного вопроса. Таким образом, аудитория узнает все больше о людях, которые ее окружают. Далее помещен текст редактора: «Попалось нам такое письмо, где говорится, что счастье невысказимо без богатства. Прочтя название этой главки, все, наверное, подумают, что настала очередь критиковать сребролюбцев. Нет, оставим это письмо в стороне. О богатстве, как о сумме материальных благ, у нас еще будет повод говорить. Здесь же стоит коснуться тех "богачей и бедняков", состояние которых измеряется вовсе не деньгами, а умом, широтой кругозора, чуткостью сердца и многим-многим другим, что составляет понятие "духовное богатство"». Подобных писем много, естественно, редакция выпускает в номер не все, но большинство читателей находят свои мысли на страницах «Юности».

В среднем рубрика включает около пяти писем, чаще всего мнения, представленные в письмах, не совпадают. Это сделано для того, чтобы не пропагандировать аудитории определенную точку зрения – только «правильную», а сделать так, чтобы она сама отдала предпочтение тому или другому автору письма. Может сложиться и так, что у читателя найдется совершенно другое видение на этот счет, которое не похоже ни на одно представленное.

Процитируем 1 номер журнала за 1959 г. Название главки «Три письма о дружбе», в начале редакторы дают короткое описание понятия «дружба», а позже представляют письма: «Оказывается, жизнь испытывает дружбу на прочность. Эти три письма о таких испытаниях. В этих письмах – три жизненные истории, три попытки осмыслить законы дружбы, три вопроса о том, как на обычной дружбе должны отражаться и отражаются отношения между людьми, которым предстоит через несколько лет вступить в коммунизм. Не всем покажутся одинаково важными эти письма. Найдутся такие, кто отмахнется: "Подумаешь, тоже проблема: кому покупать билет – юноше или девушке"» [Юность 1959, №1: 93]. Редакция сразу же задает тон статьи: дружеский, открытый, добродушный.

Но будут и на это возражения: «У нас существует равноправие между мужчиной и женщиной. Должно ли оно сказаться в дружбе?». «Много мыслей вызывают эти коротенькие письма...Может быть, стоит поговорить о них подробнее? Редакция приглашает читателей принять участие в этом разговоре». По такому принципу начинаются большинство статей в рубрике «Почта "Юности"», безусловно, все зависит от заданной темы.

Пример одного из писем: «Дорогая редакция! Решила обратиться к вам за советом. Я дружу с одним пареньком, а мои родители запрещают мне это только потому, что он не русский. Выходит так, что я должна выбирать себе друга по своей национальности. В этом я не согласна со своими родителями. Разговаривала с ними, приводила подобные примеры, но они стоят на своем. Что же в этом плохого, что я русская, а он татарин? И теперь я вынуждена встречаться с ним тайком от родителей, а это очень тяжело. Посоветуйте, что мне делать. Люся Панова, Пермь». Примечательно, что редакция публикует

мнения читателей, радикально отличающихся друг от друга. Это помогает понять, насколько разносторонне размышляет молодежь, при этом каждая точка зрения услышана и прокомментирована.

Многие публикации читателей в «Юности» кажутся сегодня наивными, порой трудно представить, что это реальные, а не придуманные в редакции, тексты. Между тем эти письма явственно отражают особенности эпохи, о которой идет речь. Это уверенность в скором (через 20 лет!) построении коммунизма, это романтически возвышенное, по-своему идеальное, представление о том, какими должны быть отношения между молодыми людьми. Письма из «Юности» выглядят как своего рода поведенческие модели: вот как надо думать, вот как надо себя вести! При всей искусственности построений и сюжетных поворотов эти тексты не кажутся лживыми, наоборот, в них различима вполне искренняя интонация.

Ни один вопрос не остается без ответа читателя, каждому есть, что сказать по этому поводу. Обратимся к еще одной статье из 2 номера за 1959 г. Алла Иванова, официантка, написала в редакцию письмо о том, что она не согласна с тем, что официантам дают чаевые, поскольку они понижают человеческое достоинство. «Мне хочется обратиться ко всем моим товарищам по профессии: не теряйте достоинства советского человека, уважайте свой труд, направленный на то, чтобы доставлять людям радость, уют, удобства, не позволяйте унижать себя "чаевыми"!», – пишет Алла [Юность 1959, № 2: 88-89].

Ответ редакции: «Нельзя оставаться равнодушным к этому, особенно когда подумаешь, что среди официантов и гардеробщиков, парикмахеров и шоферов, берущих "на чай", есть немало молодежи. "Чаевые" унижают их достоинство, растлевают их души. Да, и на душах тех, кто дает "чаевые", остается тяжелый след». Для Аллы Ивановой это действительно важная проблема, возможно, нашлись и те, кто так не считает, но мнение девушки отражает точку зрения другой половины молодежи.

Сегодня такие признания кажутся едва ли не комичными. Время изменилось, эти «дурные» привычки вошли в жизнь, чаевыми в кафе никого не удивишь, а главное – не обидишь. Но в парадигме оттепельной романтики, когда формировалась очередная идеология «перековки» советского человека, когда молодые люди должны были готовить себя к прекрасной жизни при коммунизме, все эти отчаянные признания соответствовали духу времени и были искренни.

Темы в журнальных рубриках поднимаются различные, от любви и дружбы до совести и правильного выбора. В продолжение разговора о характере и идейной закалке молодого человека говорит следующий текст из 9 номера за 1960 г.

Название статьи: «Итак: совесть!», «Обзор писем читателей». «Ну что, чебоксарские девочки, довольны ли вы ответами, которые прислали читатели «Юности» на наш вопрос? Перебирая их письма, мы словно побывали в колхозах, на больших заводах, на кораблях, в институтах, в библиотеках –

всюду, где кипит наша большая жизнь. Но главное, что мы вычитали, – повесть о новом человеке. Этот новый человек, способный широко судить о жизни, мерить ее меркой общих интересов, – самое грандиозное из наших завоеваний. Расти и мужай, наш молодой современник, член большой советской семьи людей с большой совестью!», – обращается к аудитории редакция [Юность 1960, № 9: 72-78]. Здесь, как видим, от частных моральных проблем редакция переходит к проблемам глобальным, связанным как раз с моделью нового человека. Стоит заметить, что тон редакционных заметок в диалогах с читателем всегда очень дружелюбный.

Это обращение к молодому поколению, к будущему «новому» человеку, побуждает молодежь стать этим «новым», и многие прислушиваются. «С одной стороны целью нового человека является творческий труд. С другой – предполагалось, что не бывает творческого труда, а бывают нетворческие люди, и обыденный, повседневный подвиг важнее романтического», – отмечают П.Вайль и А.Генис в книге «60-е. Мир советского человека» [Вайль, Генис 2021: 136].

У читателя есть возможность поделиться любой проблемой, и за это его никто не осудит. Это является одной из тенденций, которую преследуют журналисты «Юности» – свобода слова и мысли, доверие между адресатом и адресантом. Журнал дает читателю возможность высказаться и не бояться быть не понятым. При этом строится такая схема. Читатель, обратившийся в журнал, как бы хочет быть хорошим, он мечется между тем, «как надо», и тем, «как есть». А редакция, привлекая мнение других читателей, расставляет необходимые акценты.

Литература

Вайль, П.Л., Генис А.А. 60-е. Мир советского человека. М., 2021.
Почта «Юности» // Юность. 1958. № 11; 1959. № 1, 2; 1960. № 9.

В.С. Панина (*Саратов*)

Венесуэльский кризис 2019 г. в повестке дня «РИА Новости»

Научный руководитель – доцент А.А. Суворов

Представленное исследование является частью аналитической главы выпускной квалификационной работы, в рамках которой был проработан материал ленты информационного агентства «РИА Новости» за 2019 г. в рубрике международных новостей «В мире».

В соответствии с количеством публикаций по определенным темам были выделены несколько главных кейсов, сформировавших информационную повестку дня выбранного периода. Важным событием года стало обострение политического кризиса в Венесуэле. В январе 2019 г. затянувшийся политический кризис перешел в более острую фазу. Дело в том, что возникло два центра власти – оппозиционный – спикер

Национальной ассамблеи Хуан Гуайдо, провозгласивший себя исполняющим обязанности президента на фоне многотысячных митингов протеста после инаугурации президента Мадуро на второй срок, и собственно президент Николас Мадуро.

В первой половине года публикации о Венесуэле становились если не самыми частотными, то занимали второе или третье место, уступая новостям из Сирии или Парламента Великобритании (в разгаре были споры и дебаты о брексите). К осени прошла быстрая долларизация экономики, утихли протесты, а уже в ноябре и декабре тема не вошла в наш рейтинг частотных.

В первом месяце 2019 г. «РИА Новости» опубликовало 642 материала о ситуации в Венесуэле. После вступления Мадуро на новый срок первые новости российского информагентства об этом касаются волны неприятия руководствами стран его на этой должности.

Корреспондент «РИА Новости» смог провести интервью с Мадуро, в котором политик заверил, что угрозы интересам РФ в стране нет, а российский бизнес здесь «защищен броней» [ria.ru4]. Однако негативный отзыв в российской ленте все-таки публикуется: в короткой новостной заметке «Спецпредставитель Венесуэлы в ОАГ обвинил Россию в геополитических амбициях» [ria.ru10] «РИА Новости» передает слова венесуэльского политика Густаво Тарре. Он подчёркивает, что Китай ведет бизнес в Венесуэле, тогда как у России «имеются геополитические амбиции», «но (у РФ – ред.) нет денег, чтобы воплотить в жизнь эти амбиции» [ria.ru10].

«РИА Новости» пользуется также карикатурами: максимально короткая заметка вышла в ответ на оговорку помощника президента США по национальной безопасности Джона Болтона. Он назвал самопровозглашенного президента Венесуэлы Хуана Гуайдо (Guaidó) «управляемым» (Guiado). материал Виталия Подвицкого озаглавлен «Известно кем управляемая демократия» [ria.ru7]. Примерно в то же время РИА Новости опубликовало карикатуру [ria.ru8] того же автора и на Мадуро. Мы видим, что «РИА Новости» в данном случае сохранило баланс и высмеяло и одну, и другую сторону.

В материале «Мадуро заявил, что США хотят оккупировать Венесуэлу» [ria.ru3] «РИА Новости» предоставляет целиком точку зрения действующего на тот момент президента, которую он высказывал не раз.

Одни из ключевых понятий кейса по ситуации в Венесуэле – это определения Гуайдо и Мадуро. «РИА Новости» определяет Мадуро как «законный президент Венесуэлы Николас Мадуро» [ria.ru9]. В большинстве материалов, где описывается бэкграунд, Гуайдо называется «спикером парламента, объявившим себя временным главой государства». Но в материале «Россия и США продолжают консультации по Венесуэле» [ria.ru9] российская служба вставила редакторскую ремарку у имени Гуайдо «который незаконно объявил себя главой государства», забыв приписку

«временным», что исказило картину, но ненадолго – материал был исправлен.

Обратим внимание на публикацию «Мадуро разрешил послу Германии вернуться в Каракас» [ria.ru5]. Речь в ней идет о попытках Венесуэлы нормализовать свои отношения с европейской страной. В этом случае интересно понаблюдать за заголовком: он отражает ситуацию, построен так, что создаётся ощущение, что волевое действие должна совершить как раз Германия.

Июль – один из месяцев, в которых ситуация в Венесуэле стала главной в списке частотных. Публикация «РИА Новости» на эту же тему «Венесуэльская оппозиция заявила о готовности к переговорам с властями» [ria.ru1] вышла днём позже. Служба следила за переговорами: 12 июля выходят материалы «Венесуэльские власти и оппозиция договорились вместе добиться мира в стране» [ria.ru2] «РИА Новости». В короткой заметке российской службы упоминается два источника – Николас Мадуро и участник переговоров Эктор Родригес. Для сопровождающего фото российская информационная служба выбрала пейзаж Каракаса, который не иллюстрирует текст, так как не связан с ним.

Миссия «РИА Новости», которая опубликована на сайте медиагруппы «Россия сегодня», куда входит СМИ, представлена так: «Мы видим свою миссию в создании актуальной и достоверной картины дня» [ria.ru6]. В формулировке миссии агентства дают нам интересные результаты: можно увидеть претензию на неангажированное освещение событий.

Если исходить из текста миссии службы, то можно пронаблюдать такую картину: «РИА Новости» действительно претендует на неангажированное освещение событий, так как было интервью с одной стороной – Мадуро; были вопросы и ответы на них от Тарре, находящегося по другую сторону «баррикад». Однако из дальнейшей выборки вырисовывается позиция СМИ, солидарная с государственной позицией: Россия поддержала Мадуро как законного президента Венесуэлы.

Литература

- Венесуэльская оппозиция заявила о готовности к переговорам с властями. URL: <https://ria.ru/20190708/1556294051.html>. Дата обращения: 11.04.2023. [ria.ru1]
- Венесуэльские власти и оппозиция договорились вместе добиться мира в стране. URL: <https://ria.ru/20190712/1556443546.html>. Дата обращения: 11.04.2023. [ria.ru2]
- Мадуро заявил, что США хотят оккупировать Венесуэлу. URL: <https://ria.ru/20190213/1550820257.html>. Дата обращения: 11.04.2023. [ria.ru3]
- Мадуро не стал комментировать, есть ли среди его охраны россияне. URL: <https://ria.ru/20190130/1550112559.html>. Дата обращения: 11.04.2023. [ria.ru4]
- Мадуро разрешил послу Германии вернуться в Каракас. URL: <https://ria.ru/20190701/1556100066.html>. Дата обращения: 11.04.2023. [ria.ru5]
- Наши СМИ. URL: <https://xn--c1acbl2abdlkab1og.xn--p1ai/brand/3300.html>. Дата обращения: 11.04.2023. [ria.ru6]
- Подвицкий В.* Известно кем управляемая демократия. URL: <https://ria.ru/20190128/1550038467.html?in=t>. Дата обращения: 11.04.2023. [ria.ru7]

Подвицкий В. Пламя революции. Режим доступа: <https://ria.ru/20190124/1549839593.html?in=t>.
Дата обращения: 11.04.2023. [ria.ru8]

Россия и США продолжают консультации по Венесуэле. URL:
<https://ria.ru/20190301/1551489920.html>. Дата обращения: 11.04.2023. [ria.ru9]

Спецпредставитель Венесуэлы в ОАГ обвинил Россию в геополитических амбициях URL:
<https://ria.ru/20190129/1550102640.html>. Дата обращения: 11.04.2023. [ria.ru10]

Раздел 2

Язык СМИ

А.И. Алексеева (*Саратов*)

Лексические особенности речи российского спортивного телекомментатора «Формулы – 1» Алексея Попова (на материале репортажей гонок «Формулы – 1»)

Научный руководитель – профессор А.Н. Байкулова

Спортивные соревнования разного уровня всегда привлекают внимание широкой аудитории и транслируются СМИ. Развивается спортивный дискурс, в том числе и телевизионный, изучением которого занимаются многие исследователи, например: [Зильберт 2000; Снятков 2008; Карасик 2004; Малышева 2011]; при этом большое внимание уделяется речи спортивных комментаторов. Важным для нашей работы является понятие «спортивный дискурс». С.В. Шарафутдинова предлагает рассматривать его как тематическую разновидность дискурса СМИ [Шарафутдинова 2010].

Изучение телевизионного спортивного дискурса во многом связано с составлением речевых портретов ярких языковых личностей комментаторов. Понятие «речевой портрет» вошло в российскую лингвистику благодаря М.В. Панову. Позднее созданием речевых портретов занимались Н.Н. Розанова, Е.А. Земская, М.В. Китайгородская, Г.О. Винокур. Т.М. Николаева считает, что при составлении речевых портретов необходимо фиксировать лишь «яркие диагностирующие пятна» [Николаева 1991: 73]. «Диагностирующим пятном» в речи спортивного комментатора можно назвать особенности использования спортивной лексики, или лексики, связанной с тематикой спорта.

В поле нашего внимания речь известного российского спортивного комментатора Алексея Попова. Алексей Львович Попов – телевизионный комментатор «Формулы – 1»; в начале своей карьеры он работал журналистом в газете «Спорт-экспресс»; с 1992 г. А. Попов начал комментировать гонки на канале «РТР», а затем и на других каналах: «Россия», «Спорт», «Рен ТВ»; с

2015 г. он работает на телеканале «Матч ТВ».

Цель нашей работы – выявить лексические особенности речи А.Л. Попова. Материалом исследования послужила расшифровка записи репортажа гонки (объем около двух часов), который провел А. Попов во время трансляции Гран-при России 1 мая 2016 г.

Прежде всего, следует отметить, что спортивный журналистский дискурс невозможен без лексики, связанной со спортом, поэтому спецификой речи комментатора можно считать активное использование общеспортивных номинаций и лексических единиц, характерных для конкретного вида спорта, в частности гонки «Формула – 1», которую комментирует А. Попов.

К общеспортивной лексике в речи комментатора можно отнести общеупотребительные слова: *спорт, олимпиада, сборы, медаль, тренер, болельщик, стадион, чемпионат, чемпион, квалификация, старт, участник, участвовать, квалифицировать, отбирать* (выдвигать спортсмена или команду для участия в соревнованиях), *тренироваться* и др.

Но особое значение в речи комментатора приобретают слова, непосредственно связанные с гонкой «Формула – 1». К ним мы относим следующие лексические единицы: *автодром* (спортивное сооружение для соревнований по автомобильному спорту и тренировок перед такими соревнованиям); *гонка* (состязание в скорости езды на различных транспортных средствах и спортивных снарядах); *гонщик* (спортсмен, участвующий в гонках); *болид* (сверхскоростной гоночный автомобиль с открытыми колесами) (см.: [Ткачева, Дурнева 2014]); *заезд; трасса; стартовое поле; пилот; пит-стоп* (техническая остановка машины во время гонки); *пейскар*, или *машина безопасности*; *пит-лейн* (часть гоночной трассы, на которой располагаются боксы команд, участвующих в автогонке) и др.

Всю лексику спортивной тематики, которую использует А. Попов, можно классифицировать по семи тематическим группам:

1. Полные официальные и сокращенные номинации спортивных соревнований, а также названия спортивных каналов: *квалификация, Гран-при, «Формула – 1», гонка; «МатчТВ»* и др.

Нередко они звучат в метонимическом употреблении: *Здравствуйте / друзья! С вами «МатчТВ» / российский голос «Формулы – 1» / в прямом эфире из Сочи жемчужины Краснодарского края / жемчужины Гран-при России.*

2. Номинации, обозначающие спортивные объекты. Среди этих лексических единиц встречаются как собственные, так и нарицательные существительные: *трасса, Олимпийский парк, Сахир* (трасса), *Детройт* (уличная трасса), *Фудзи Спидвей, Индианаполис Мотор Спидвей, Международный автодром Майами, Монтжуик* (трасса), *Сочи Автодром, Судзука* (трасса).

Эти номинации придают репортажам точность, информативность: *Ну а затем уже в 2014-м году здесь / на Сочи Автодроме / который родился в Олимпийском парке / здесь прошел первый в истории Гран-при России.*

Выделенные в примере словосочетания носят уточняющий характер.

3. **Номинации команд:** «Торо Россо», «Макларен», «Ред булл», «Форс Индия», «Рено», «Хаас», «Уильямс», «Заубер».

4. **Номинации лиц, участвующих в соревнованиях или имеющих отношение к ним, а также номинации групп участников.**

Ни один репортаж не обходится без использования личных номинаций. Представим один из фрагментов: *Нико Росберг во второй раз из четырех гонок этого сезона оказался на поул-позишии / И во второй раз из трех Гран-при России он также на поул-позишии // Больше того / каждый раз до этого у него было сражение с Льюисом Хэмилтоном; судейская коллегия швейцарец Пол Гутьяр / сингапурец Нисше Этти / представитель пилотов итальянец Эмануэле Пирро вынесли приговор десять секунд «stop and go» за спровоцированное столкновение //*

В речи А. Попова мы встречаем имена, фамилии гонщиков и их тренеров. В исследуемом репортаже встречаются следующие личные номинации: *Льюис Хэмилтон, Кими Райкконен, Росберг, Даниил Квят, М. Ферстаппен, Паскаль Верляйн, Фелипе Наср, Нико Хюлькенберг и Рио Харьянто, Михаэль Шумахер.* Среди номинаций групп участников обычно используются лексемы *команда, судейская бригада, техническая бригада.*

Чаще других комментатор использует имена гонщиков, между которыми намечается серьезная борьба. Это имена *Льюиса Хэмилтона, Кими Райкконена, Росберга.* Безусловно, А. Попов обращает внимание и на отечественных спортсменов, например, на *Даниила Квята.* Интересно, что комментатор часто использует разговорную форму его имени, называя гонщика *Даня Квят.* Имена аутсайдеров гонки (*М. Ферстаппен, Паскаль Верляйн, Фелипе Наср, Нико Хюлькенберг и Рио Харьянто*) в речи комментатора встречаются реже: большее внимание все-таки уделяется гонщикам, которые занимают лидирующие позиции. Помимо имен спортсменов, непосредственно участвующих в состязании, автор комментария называет тех, кто стал легендой и уже не участвует в соревнованиях, например, часто звучит имя *Михаэля Шумахера.*

Обращает на себя внимание тот факт, что собственные номинации обычно используются в словосочетаниях с существительными, указывающими национальную принадлежность спортсмена: *сингапурец Нисше Этти, итальянец Эмануэле Пирро.*

5. **Номинации, обозначающие спортивную технику и ее части:** *генератор, коробка передач, комплект, бокс, пит-стоп, обтекатель, машина, мотор, шасси, жесткий комплект (имеется в виду комплект шин), двигатель, блок цилиндров, компонент турбонаддува, генератор, управление электроникой, блок аккумулятора, блок батареи, переднее крыло, зона DRS.* Среди этой группы лексем, относящихся к технической стороне соревнования, можно выделить слова, номинирующие разновидности шин по их качеству: *медиум, жесткий софт, софт, суперсофт, ультрасофт.* В речи часто используется слово *Pirelli* – название итальянской компании, которая

изготавливает шины.

Примеры употребления лексики: у Льюиса Хэмилтона накануне случилась неприятность второй раз после Гран-при Китая и примерно в то же самое время между вторым и третьим сегментом квалификации у него отказал **генератор**; Сегодня здесь будет **суперсофт** / сегодня здесь будет **софт** / сегодня здесь будет **софт** и будет **медиум** (комментатор имеет в виду, что на соревнованиях гонщики будут использовать разные виды шин).

6. Слова и словосочетания, имеющие отношение к правилам соревнования: прогревочный круг, официальный старт, огни стартового светофора, желтый флаг, запрет обгона, зеленый флаг, фальстарт.

Фрагмент комментария: и мы сейчас переместились на четвертый ряд стартового поля // (комментатор имеет в виду, что камера направлена на 4-й ряд стартового поля и все видят, что там происходит); 15: 00 / московское время / и начинается прогревочный круг перед Гран-при России. Сюда же можно отнести и **номинации санкций**: **штраф** (штраф за коробку передач), **предупреждение** (предупреждение за неспортивное поведение), **дисквалификация**: Соответственно Риккардо стартовал пятым из-за **штрафа** Феттеля / но / увы / попал в тот же самый замес; **Штраф** / судейская коллегия швейцарец Пол Гутьяр / сингапурец Нисше Этти / представитель пилотов итальянец Эмануэле Пирро **вынесли приговор** десять секунд «stopandgo» за **спровоцированное столкновение** //; Но **штраф за коробку передач** есть **штраф** / Феттель отправился назад / и в статистику все равно войдет именно Валттери Боттас.

7. Номинации, обозначающие спортивные действия: обгон, атака, наезд, контратаковать, борьба, торможение, тактика, (спровоцированное) столкновение, (альтернативные) стратегии, перетормозить, преследовать, стартовать (стартовать с пит-лейна), сражение, идти с опережением (в значении «обгонять»). Часто используются глаголы и отглагольные прилагательные, имеющие отношение к военной лексике. Спортивное соревнование воспринимается как сражение, где атакуют, одерживают победу, наносят поражение.

Необходимо отметить, что многие номинации стали спортивными терминами, однако словарей, посвященных конкретным видам спорта, еще нет, поэтому значения отдельных терминов можно найти только в общеспортивных словарях.

А. Попов очень активно использует лексику, пришедшую из английского языка: **поул-позишн** (англ. *poleposition* – наиболее выгодная позиция автомобиля, занимаемая гонщиком по итогам квалификации), **ультрасофт** (англ. *ultrasoft*), **суперсофт** (англ. *supersoft*), **софт** (англ. *soft*), **медиум** (англ. *medium*), **пит-стоп** (англ. *pitstop* – техническая остановка во время гонки для выполнения заправки топливом, смены шин, смены водителей, быстрого ремонта и проверки технического состояния машины), **пейскар** (англ. *raucar*, есть русский аналог: **машина безопасности** – специальный спортивный

автомобиль, который используется в случае возникновения опасных ситуаций (аварийных, погодных) на трассе во время проведения автомобильных и мотоциклетных кольцевых гонок), *рестарт* (англ. *restart* – это повторный старт в случае поломки машины кого-то из участников), аббревиатура *DRS* (англ. *Drag Reduction System* – регулируемое заднее антикрыло), *пит-лейн* (англ. *pitlane* – часть гоночной трассы, на которой располагаются боксы команд, участвующих в автогонке), *stop and go* (название наказания за спровоцированное нападение), *паддок* (англ. *paddock* – комплекс помещений, расположенных непосредственно на пит-лейн, над гаражными боксами команд «Формулы – 1»), *уикенд* (англ. *weekend*). На наш взгляд, наличие слов, пришедших из английского языка, обусловлено спецификой соревнования: «Формула – 1» – чемпионат мира по кольцевым гонкам, где участвуют представители разных стран мира, языком-посредником для которых служит английский.

Итак, мы рассмотрели лексические особенности речи спортивного телекомментатора Алексея Попова. Они проявляются в использовании общеспортивной лексики и лексики, непосредственно связанной с «Формулой – 1». Выделен ряд тематических групп, куда входят слова и словосочетания, связанные с темой спорта. Это «Полные официальные и сокращенные номинации спортивных соревнований, а также названия спортивных каналов», «Номинации, обозначающие спортивные объекты»; «Номинации команд»; «Номинации лиц, участвующих в соревнованиях или имеющих отношение к ним, а также номинации групп участников»; «Номинации, обозначающие спортивную технику и ее части»; «Слова и словосочетания, имеющие отношение к правилам соревнования»; «Номинации, обозначающие спортивные действия». Используемая А. Поповым спортивная лексика составляет часть его речевого портрета и позволяет говорить о нем как о комментаторе-профессионале, который проводит репортажи на высоком уровне, понимает специфику соревнований и очень хорошо разбирается в технической составляющей гонок.

Литература

- Зильберт А.Б. Существует ли спортивный дискурс? // Материалы IX Страховских чтений. Саратов, 2000.
- Карасик В.И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. М., 2004.
- Китайгородская М.В., Розанова Н.Н. Речь москвичей: коммуникативно-культурологический аспект. М., 1999.
- Мальшева Е.Г. Русский спортивный дискурс: лингвокогнитивное исследование. Омск, 2011.
- Николаева Т.М. «Социолингвистический портрет» и методы его описания // Русский язык и современность. Проблемы и перспективы развития русистики. Доклады Всесоюзной научной конференции. Ч. 2. М., 1991.
- Снятков К.В. Коммуникативно прагматические характеристики телевизионного спортивного дискурса: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Вологда, 2008.
- Ткачева И.О., Дурнева А.А. Современная спортивная лексика: краткий словарь. СПб., 2014.
- Шарафутдинова С.В. Формирование социальной оценки в дискурсе СМИ: на материале спортивного дискурса: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Ижевск, 2010.

А.Д. Подосинникова (Саратов)

Зритель как субъект коммуникации в кинокритических обзорах обозревателя «Коммерсанта» Юлии Шагельман

Научный руководитель – доцент Д.В. Калуженина

В современном мире киноиндустрия предлагает огромный рынок кинопродукции, в котором невозможно разобраться самостоятельно. В помощь зрителям приходят критики и их рецензии, отражающие различные точки зрения на многочисленные жанры кино. Существуют профессиональные и непрофессиональные кинокритические обзоры, которые обладают множеством различий в стилистике и композиции, в средствах выражения авторской позиции [Ванько 2021; Илова 2020; Рябко 2020; Шкайдерова 2014].

Наше исследование проводится на материале профессиональных кинокритических обзоров Юлии Шагельман, кинокритика журнала «Коммерсантъ». Ю. Шагельман – мастер своего дела, она виртуозно владеет «словом», любит иронизировать в своих текстах и умеет выстраивать диалог с читателем – любителем кино. Для доклада было выбрано равное количество кинокритических обзоров на отечественное кино и на зарубежные фильмы (общее количество – 20 текстов, около 13 тыс. словоупотреблений), что позволило установить, какова специфика образа зрителя в контексте двух абсолютно разных киноиндустрий.

Мы рассматриваем зрителя как субъекта коммуникации – как того, на кого ориентируются создатели фильмов, к кому прямо или косвенно обращается кинокритик в тексте рецензии. Во-первых, выявляются средства обозначения, номинации зрителя, т.е. то, как кинокритик называет зрителя в своих обзорах. Во-вторых, анализируются характеристики зрителя как субъекта, воспринимающего кино, т.е. то, как описывается в кинокритических обзорах состояние зрителя до, во время и после просмотра фильма. Гипотеза состоит в том, что данные средства номинации и описания по-разному функционируют в рецензиях на российское и на зарубежное кино.

- При анализе материала было выявлено 12 репрезентативных контекстов, в которых функционирует субстантивная номинация *зритель* в значении «тот, кто смотрит сценическое или экранизированное представление». Основной массив – 7 номинаций – приходится на рецензии, посвященные российским фильмам. Как свидетельствует значение данной леммы и имеющиеся контексты, она является нейтральной, общеупотребительной. В ряде случаев эта номинация сопровождается эпитетом *русский*, что указывает на две абсолютно разные аудитории отечественного и зарубежного кино.

Кроме того, в четырех репрезентативных контекстах используются номинации *фанаты* и *поклонники* в значении «тот, кто смотрит сценическое или экранизированное представление, с повышенным увлечением и интересом». Важно отметить, что данные номинации используются преимущественно в рецензиях на западные фильмы, потому, что именно там

есть развитая киноиндустрия, имеющая своих поклонников и фанатов, долгоиграющие киносери и целые киноселенные.

В рецензиях на русские фильмы была выявлена номинация *поклонники спектаклей и фильмов* (Так, Леонид Барац, которого поклонники спектаклей и фильмов «День радио» и «День выборов» полюбили в образе манерного гомосексуала»). В данном контексте номинация *поклонники* характеризует зрителей не как любителей определенного фильма и жанра кино, а как тех, кто любит спектакли и кинофильмы с участием конкретного актера.

Характеристика кинозрителей с точки зрения возраста выражается посредством номинации *поколение* (*Доблестный майор Санкт-Петербургской полиции Игорь Гром – такой современный ребут Глеба Жеглова для поколения, выросшего уже не на «Месте встречи», а на «Бэтмене», – появился на свет в 2012 году...*). Тем самым подчеркивается, что рецензируемый фильм является современным или же адресован определенной возрастной категории зрителей, для которых фильм будет актуален и понятен.

Выявлен и другой контекст, где номинация *поколение* конкретизируется с помощью определения – *младшему поколению зрителей* (*Вскоре умная не по годам Фиби обнаружит в дедовском подвале множество занятных предметов, назначение которых ей с Подкастом, а заодно младшему поколению зрителей объяснит учитель мистер Груберсон (Пол Радд), коротко изложив содержание предыдущих серий*). Здесь внимание акцентируется не столько на целом поколении зрителей, сколько на конкретной возрастной группе – детях, которые, в силу возраста и смены эпохи могут не знать об истории фильмов об охотниках за привидениями, могли не видеть оригинального фильма 1984 г.

- Нами было выявлено соотношение между обозначениями возраста и уровня интеллекта зрителя. Номинации *детушки* и *отпрыски* явно свидетельствуют о неопытности и невзыскательности юного зрителя, готового смотреть и «плохое», глупое кино (*Череда эпизодов, в которых героев заносит то в «Матрицу», то в «Безумного Макса: Дорогу ярости», то в «Гарри Поттера», выполняет двойную функцию – напомнить о великом наследии Warner Bros. и порадовать взрослых, отбывающих в кинозале повинность вместе со своими отпрысками; Кроме того, этот небольшой сегмент – единственный в двухчасовом зрелище, который все-таки смахивает на кино. Остальное же время занимает помесь невероятно разросшегося рекламного ролика с горячечным бредом температурящего пятилетки – но детушкам, возможно, понравится*). Таким образом появляется прямая зависимость между возрастом и уровнем интеллекта зрителя: для рецензента кинозрители младшего возраста – это люди менее умные или не очень умные, а возможно и вовсе глупые, невзыскательные.

- В кинокритике на отечественный фильм обнаружена номинация *настоящие патриоты*, в значении ««истинные» ценители отечественного кино» (*Теперь картина ни к какой памятной дате не привязана, и это, пожалуй, к лучшему – авось настоящие патриоты будут меньше возмущены*

вольностями, которые позволяет себе в обращении со священной темой режиссер Богатырев, явно ориентирующийся не столько на эпопею «Освобождение» Юрия Озерова, сколько на «Бесславных ублюдков» Квентина Тарантино.)

Важно отметить, на что именно ориентируется создатель фильма, т.к. эпопея «Освобождение» – это исторически достоверное кино, а «Бесславные ублюдки» – образец так называемой «альтернативной истории», где Гитлера подорвали в кинотеатре, тогда как на самом деле умер он совсем иначе и в другое время.

Соответственно, обозначение зрителей словосочетанием «настоящие патриоты» в данном случае применяется специально, обозначает, кому адресован данный фильм, кто его потенциальный зритель. Это не те, кто хотят исторически достоверного кино, а те, кто в кино развлекаются и готовы принимать его условность, фантастичность, другой взгляд на реальность и исторические события.

- Также нами было выявлено регулярное употребление местоимения *мы* (Им.п., ед.ч.) и его падежных форм: *нам, нас*. Основной массив – 7 словоупотреблений, обнаружены в рецензиях на зарубежное кино, где российские зрители обозначаются не только как представители национальной группы, но и как носители общей культуры; рецензент таким образом объединяет себя и зрителя в одну группу (российскую аудиторию), противопоставляя другой (западной) культуре (*Нет, что вы, миллионер и филантроп Сергей Разумовский (Сергей Горошко), создатель анонимной соцсети «Вместе», не имеет никаких конкретных прототипов, а уличные протесты и вдохновляющие их видео, разоблачающие жуликов и воров, – это вообще не про нас, это все архетипы из комиксов*).

- Невозможно не упомянуть о следующем важном аспекте исследования: выявлены местоимение *вы* (4 словоупотребления) и глаголы во втором лице множественного числа (4 словоупотребления), которые оформляют прямое обращение к читателю; тем самым рецензент специально сокращает дистанцию и выстраивает диалог напрямую.

В большинстве случаев рецензент является адресантом диалога, нередко ироничного и даже саркастичного (*Если в тексте вскользь упомянут оживший покойник (и был ли он на самом деле, читателю предоставлено решить самостоятельно) то в фильме, уж будьте уверены, он совершенно недвусмысленно вылезет из гроба и пойдет, а сыграет его рэпер Хаски; На этом настаивает его деловой партнер по фамилии – да, вы правильно догадались – Смит (Джонатан Грофф, в какой-то момент не без оснований замечающий, что он гораздо красивее оригинального мистера Смита)*).

В качестве другого адресата критических и ироничных замечаний рассматриваются также создатели фильма. В диалоге с режиссером зритель выступает в качестве субъекта коммуникации, как бы задает вопросы создателям фильма, а они в свою очередь дают ответы, оправдываются (*Да,*

экранный майор Гром уже не чурается ни избиений подозреваемых, ни связей с криминальной группировкой, ведь на защите стабильности любые средства хороши. Или вы хотите, как в «Джокере»?; Нет, что вы, миллионер и филантроп Сергей Разумовский (Сергей Горошко), создатель анонимной соцсети «Вместе», не имеет никаких конкретных прототипов). Таким образом рецензент как бы реконструирует диалог зритель – режиссер, где создатели пытаются дать ответы на вопросы или претензии зрителя о фильме, а зритель выступает как инициатор диалога, т.е. как активный субъект коммуникации.

- Среди характеристик зрителя как субъекта, воспринимающего кино, одним из ключевых аспектов является апелляция к зрительскому опыту. Обращаясь к нему, рецензент тем самым активизирует не только интерес к новому фильму за счет уже известных, просмотренных, но и выстраивает приятный диалог со зрителем, говоря о его «насмотренности». Это своеобразное психологическое поглаживание, которое дает аудитории «радость узнавания» (ср.: *я знаю этого актера, этого режиссера; *я видел упомянутые фильмы). Тем самым достигаются важные коммуникативные цели: рецензент привлекает внимание зрителя, устанавливает и поддерживает контакт через обсуждение того, что аудитории понятно и знакомо.

В публикациях о российском кино рецензент регулярно упоминает западные фильмы как образец классики, идеала кинематографа (будет отбиваться от превосходящих сил противника совершенно в духе, заданном еще классикой вроде «Рио Браво» и «Великолепной семерки»; Картина перегружена отсылками к Тарантино, братьям Коэн, раннему Люку Бессону, Дэвиду Линчу и даже к бергмановским «Фанни и Александру»).

В рецензиях на иностранные фильмы в качестве эталона кинематографа упоминаются фильмы, проверенные временем, признанные образцы западного киноискусства и киноиндустрии (Как в «Пианино» (1992), фильме, принесшем Кэмпбеллу первую «Золотую пальмовую ветвь» для женщины-режиссера, действие «Власти пса» разворачивается на расплывчатой границе между цивилизацией и природой; К классике жанра отсылает и повторяющийся образ, когда дверной проем в темном обрамлении стен становится рамкой для человеческих фигур, как в знаменитом кадре «Искателей» Джона Форда (1956)).

Рецензент апеллирует не только к отдельно взятым кинопродуктам или конкретным режиссерам, но и к определенным жанрам кино как, например, спагетти-вестерн (Картина перегружена отсылками к Тарантино, братьям Коэн, раннему Люку Бессону, Дэвиду Линчу и даже к бергмановским «Фанни и Александру», а сцена финальной дуэли Ольги и Веры Павловны заставляет вспомнить спагетти-вестерны). Так, образ зрителя складывается не только через упоминания количества просмотренных фильмов, но и через отсылки к его заинтересованности в разных жанрах и к осведомленности об их истории.

- Другой немаловажный аспект при рассмотрении характеристик зрителя как субъекта, воспринимающего кино, – это ожидания зрителя перед просмотром кино.

При анализе рецензий на зарубежные фильмы был выявлен важный факт, а именно – долгое ожидание фильма фанатами («Черную Вдову» поклонникам марвеловской франшизы действительно пришлось ждать необычно долго, и не только потому, что выход фильма трижды переносился из-за пандемии; В прокат вышла «Черная Вдова» – двадцать четвертый фильм киновселенной «Марвел», он же первый в ее «четвертой фазе» и долгожданный «сольник» супергероини Наташи Романофф, которую играет Скарлетт Йоханссон). Долгие ожидания характерны именно для фанатов киностудии «Marvel». Такие рассуждения приводят к выводу о развитости западной киноиндустрии, где релизы фильмов расписаны на год вперед, поэтому поклонники определенных киностудий или конкретных фильмов заранее знают, на какой день им взять выходной и первыми увидеть любимый фильм.

При анализе рецензий на российское кино не было выявлено контекстов, в которых ожидание фильма раскрывается с точки зрения фанатов. Скорее наоборот, фанаты появятся, но уже после просмотра русского кинофильма или сериала. Аспект ожидания здесь раскрывается через «надежду» зрителя на качественный и интересный фильм («Море волнуется раз» – первый по-настоящему авторский фильм Хомерики за десять лет, и предполагалось, что без продюсерского давления и сковывающих рамок чуждого сценария он наконец развернется в полную мощь»; А Дима (Демидов) вовсе не гей, это и нам, и его друзьям показалось – на самом деле ему любой секс вообще неинтересен. Этот воистину неожиданный сюжетный ход тем более странен, что у фильма возрастной рейтинг 16+, так что в «пропаганде гомосексуализма» его никто бы не обвинил). Такое ожидание хорошего фильма может быть либо оправдано, либо провалено, и первые выводы можно сделать по характеристикам состояния зрителя во время просмотра.

- Описания и характеристики состояния зрителя выявлены в 6 рецензиях на российские фильмы и в 10 рецензиях на зарубежное кино.

При описании российского кинематографа рецензент через указание на хронометраж (на длительность фильма), намекает на скуку, утомление зрителя, тем самым дает картине негативную характеристику (Так, героине Бодровой все время снится кошмар, в котором ее вот-вот поглотит огромная волна, а в какой-то момент изнуряющего двухчасового хронометража выясняется, что взрослые герои – это, конечно, те же самые люди, что и молодые, только в их (возможном?) будущем).

А при описании зарубежных фильмов важным для характеристики состояния зрителя становится не длительность всего фильма, а протяженность отдельно взятых сцен (Но по мере того, как развивается действие фильма – неторопливое, но в то же время настолько плотно сконцентрированное, что нельзя отвлечься ни на секунду, чтобы не упустить важный поворот, –

становится понятно, что речь здесь идет о гораздо более сложных и запутанных вещах, чем просто маленькое криминальное предприятие, пошедшее не так, как было задумано. Однако очередной урок политической экономии Содерберг подает настолько элегантно и ненавязчиво, что усваивается он легко и с удовольствием). Соответственно, через отдельно взятые фрагменты раскрываются достоинства и недостатки фильма в целом.

- Анализ приводит к последнему и самому важному аспекту описания зрителя – к возможной эмоциональной реакции зрителя на фильм или события в мире кино; к впечатлениям о фильме; выводам (морали, умозаключению), которые зритель может сформулировать после просмотра.

Было выявлено практически равное число репрезентативных контекстов: 14 в рецензиях на отечественные фильмы и 12 в текстах о западном кино. Важной стилистической особенностью текстов Юлии Шагельман является ясность и четкость вывода, большая часть итоговых умозаключений сконцентрирована в конце рецензий – в последних абзацах.

При анализе рецензий на российские фильмы было выявлено, что финальное умозаключение передается либо с иронией, либо с актуальным месседжем именно для русского зрителя (*Главным «тяжеловесом» церемонии, однако, был «Союз Спасения» с его как никогда актуальным месседжем о том, что бунтовать в России – занятие довольно безнадежное*).

В кинокритиках на зарубежные фильмы ситуация обстоит иначе: финальная мораль затрагивает злободневные, зачастую глобальные проблемы человечества, которые относятся не только к западному зрителю, а к каждому отдельно взятому представителю общества, т.к. эта киноиндустрия ориентирована не на локальный, а на мировой рынок. (*Смена эпох и жанров покажется не такой уж кардинальной, когда станет понятно, какой неустово злободневной получилась «Последняя дуэль» (...) и даже сама последняя дуэль, впечатляюще снятая во всех кровавых и грязных подробностях, уже не могут отвлечь от удручающей мысли, что за последние шестьсот лет в этом вопросе почти ничего не изменилось*).

Таким образом, исследование образа зрителя, как субъекта, воспринимающего кино, позволяет прийти к ряду выводов. Образ зрителя (читателя) в рецензиях на отечественные и на западные фильмы заметно различается. Это обуславливается совокупностью следующих факторов: (1) разницей киноиндустрий и культур в целом; (2) тем, насколько по-разному кино позиционируется в обществе (на западе есть график премьер, которым зрители пользуются; ожидания зрителей активно подогреваются; существует фанатская база киносерий), соответственно, имеются разные ожидания зрителя от кинофильмов в России и за рубежом.

Но есть и точки соприкосновения, поскольку кино как форма искусства и вид развлечения способно и должно вызывать у зрителя эмоциональную реакцию, отклик. Такой отклик может выражаться в виде отзывов, вербальных реакций зрителей на фильм. При этом не менее важен и тот факт, станет ли

человек платить за просмотр фильма в кинотеатре или на стриминговых сервисах. Поэтому киноиндустрия и кинокритика (как ее часть) столь внимательны к зрительскому восприятию и активности.

Литература

Ванько Т.Р. Своеобразие жанров кинокритики в медиапространстве // Вестник Московского гос. лингв. ун-та. 2021. № 8 (850).

Илова Е.В., Галичина Е.Н., Жумажанова И.Р. Лексико-семантические особенности жанра «кинокритика» // Гуманитарные исследования Астраханского государственного университета. 2020. № 4 (76).

Рябка Е.И., Осипова П.С. Особенности текста англоязычной кинокритики // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2020. № 12(51).

Шкайдерова Т.В. Адаптация кинокритики к новым медиаусловиям // Коммуникативные исследования. 2014. № 2.

Д.Г. Пронин (*Саратов*)

Лингвистические особенности заголовков в газете «Коммерсантъ»: к вопросу о происхождении

Научный руководитель – профессор Т.А. Милехина

Заголовок – важнейший структурный элемент журналистского текста. Если внимание читателей привлечь при помощи заголовка не удалось, статья скорее всего окажется непрочитанной. Поэтому на выбор заголовка нередко уходит не меньше времени, чем на написание самой статьи. Требования к заголовку в общем виде таковы: быть достаточно привлекательным, чтобы заинтересовать читателей, но не дезориентировать их, обещая то, чего на самом деле в статье нет. Обман вызывает раздражение, и человек рано или поздно перестанет читать издание, которое обещает в заголовках ту информацию, которая в статьях отсутствует [Колесниченко 2008: 96].

Придумывание заголовков – особая разновидность журналистской работы. На практике журналисты обычно сдают статьи с «рабочими» названиями, а окончательные заголовки придумывают редакторы либо специальные сотрудники, обладающие навыками «сквозного чтения». Иногда задание придумать заголовок к какому-нибудь тексту получает вся редакция, и подобный мозговой штурм, как показывает практика, приносит результаты [Колесниченко 2008: 98].

Материалом для анализа послужили 85 заголовков газеты «Коммерсантъ» за 2019 – 2020 гг. Газета «Коммерсантъ» – ежедневная общенациональная деловая газета, состоящая из 16 полос информации о последних новостях и событиях в бизнесе, политике, обществе, культуре и спорте. Большинство исследователей медиа в России, например Е.А. Торопова, относят газету «Коммерсантъ» к числу изданий, признанных качественной прессой [Торопова 2010].

Задача данной работы – охарактеризовать лингвистические особенности заголовков, учитывая прежде всего их происхождение.

Анализ материала показал, что по своему происхождению заголовки в газете «Коммерсантъ» делятся на две большие группы. Первую (54 единицы) составляют различные вторичные тексты – фразеологизмы, пословицы, поговорки, цитаты, лозунги. Во вторую группу (31 единица) включаются заголовки, в основе которых, как правило, лежат различные приемы языковой игры.

Модифицированные вторичные тексты – фразеологизмы, поговорки, пословицы, цитаты, в которых один из компонентов меняется на созвучное слово, представляют собой заголовки, сочетающие в себе смысл данного текста и оценку, выраженную в исходном устойчивом выражении [Колесниченко 2008: 99].

В нашем материале самым обширным источником создания заголовков является группа трансформированных фразеологизмов (33 единицы). Например: *Поздно **бить** «Боржоми». Москва не будет наказывать Тбилиси экономическими санкциями* (10.07.2019); *Почем **вылететь в трубу**. ИПЕМ рассчитал цену билета на Hyperloop Москва–Петербург* (05.07.2019). В заголовке *Бить «Боржоми»* обыгрывается фразеологизм *бить баклуши* – означающий «бездельничать, бесполезно проводить время»; фразеологизм *вылететь в трубу* со значением «разориться» в данном случае приобретает значение «потратить слишком много денег» на постройку линии скоростного поезда [Ашукин 1996].

Трансформируются фразеологизмы исторического происхождения: *Иду на **вырост**. Каким Эльвира Набиуллина видит вклад Банка России в увеличение ВВП* (05.07.2019); *Разделяй и **здравствуй**. Саратовских школьников в новом учебном году ограничат в контактах* (19.08.2020). Выражение *идти на вы* («объявлять войну, идти против (врага)») приписывается знаменитому полководцу Древней Руси князю Святославу. Высказывание *разделяй и здравствуй* (часто в форме «*divide ut regnes*») принадлежит, как считается, королю Франции Людовику XI [Там же].

Трансформации подвергаются и фразеологизмы – публицистические клише и штампы: *Инородные **избранники**. Откуда берутся и куда деваются «народные начальники»* (10.10.2020); *Здоровый **образ виски**. В России могут появиться крепкие безалкогольные напитки* (22.10.2019). *Народный избранник* в политической прессе – «лицо, избранное для исполнения важных, высоких обязанностей» [Кузнецов 1998]; прототипом второго выражения является публицистическое клише *здоровый образ жизни*.

Нередко журналисты используют устойчивые выражения из профессиональной речи. Например: *Москва и Анкара **движутся встречными курдами**. Президенты России и Турции обсудят будущую операции «Источник мира»* (22.10.2019). *Двигаться встречными курсами* – профессиональное выражение летчиков, моряков. Фразеологизм деформирован по принципу

парономазии – сталкиваются близкие по форме слова – курсы и курды. *Железные дороги получили на чай. Правительство разрешило им не платить дивиденды* (02.10.2020); *Следствие ставит «неуд»*. Ректор попал под уголовное преследование (27.06.2018). Профессиональные выражения из речи официантов – *получить на чай* и преподавателей – *ставить неуд* используются как действия, совершаемые организациями – железными дорогами и следствием.

В качестве заголовков выступают и устойчивые сочетания из арго: *Депутата взяли за газ. Игоря Кундрата подозревают в краже газа для возглавляемого им предприятия* (08.10.2020); *Не борзеть и прививаться. Дмитрий Медведев призвал однопартийцев к безупречности* (08.10.2020); *Век воли не видать. Предводителя банды осудят за преступления многолетней давности* (13.02.2019).

Довольно многочисленными (8 единиц) в материале являются заголовки, включающие в себя трансформированные единицы фольклорного происхождения – пословицы, поговорки: *Как егэкнется, так и откликнется. Как выяснилось, кто в стране будет сдавать экзамены, когда, какие и кому* (22.05.2020); *Путин и труд все перетрут. Как и зачем президент вернулся на свежий воздух* (12.06.2020); *Глаза боятся – ноги делают. Как протестующие в Минске прошли еще один большой путь* (31.08.2020). Источниками данных заголовков выступают пословицы: *каково аукнешь, таково и откликнется; терпение и труд – все перетрут; глаза страшат, а руки делают* [Даль 2012].

Часто в качестве заголовков используются и трансформированные поговорки: *Яр Ярослав, да дорог. Чем грозит России возвращение в правительство Польши бывшего премьера Качиньского* (02.10.2020); *Ни к селу, ни к городу. Был ли «Москвич-2150» конкурентом «Нивы»* (08.09.2020), которые в изначальном виде выглядят как *мал золотник, да дорог; ни к селу, ни к городу* [Там же].

Помимо фольклорных источников, в газете имеют место заголовки, основой которых выступают крылатые слова из классической литературы (3 единицы). Например: *Здесь русский дух, здесь вирус чахнет. Как Владимир Путин объявил об окончании неработы и рассказал, что за это будет* (12.05.2020). Источник цитаты – поэма А.С. Пушкина «Руслан и Людмила»: «Там русской дух... там Русью пахнет!». *А батька бряцкает, да ест. Как у Владимира Путина и Александра Лукашенко прошли переговоры по прошлым выборам и будущим кредитам* (15.09.2020). Крылатое выражение *А Васька слушает, да ест* заимствовано из басни И.А. Крылова «Кот и повар». *Что такое хорошо и что такое плохо. Как Владимир Путин во время обращения к гражданам страны сделал то, что давно не собирался* (23.06.2020). *Что такое хорошо и что такое плохо* – название стихотворения Владимира Маяковского.

Невелико количество цитат из песен (2 единицы) и художественных фильмов (2 единицы): *ВГИК, ВГИК, ВГИК! Уноси готовенького. Что сделал*

Владимир Путин в Институте кинематографии (18.10.2019); **Нелюбые дороги дороги**. *Транспортные госсубсидии распределяют по-новому* (24.09.2019); **Криптозащит и меч**. *На пути связи 5G встала ФСБ* (08.10.2020); **Киловатты просят помножить на ноль**. *Владельцев электромобилей предлагают освободить от налога* (22.10.2019). В основе заголовков используются строчки из песен к фильму «Достояние республики», мультфильму «Бременские музыканты»; а также названия советских фильмов «Щит и меч», «Батальоны просят огня».

Можно привести в пример и заголовки – трансформированные лозунги (3 единицы): **Война до турецкого конца**. *Карабах воюет – Турцию подозревают* (30.09.2020); **Наступать некуда – позади Москва**. *США и Франция вместе с Кремлем решили остановить наступающий Азербайджан и предупредить Турцию* (02.10.2020). Источниками данных заголовков являются: лозунг «Война до победного конца», то есть до полной, окончательной победы и призыв Василия Клочкова-Диева: «Велика Россия, а отступать некуда – позади Москва!»

Последнюю группу заголовков составляют цитаты из выступлений руководителей страны (2 единицы). Например: *Есть стало жестче, есть стало дешевле*. *В России растет количество магазинов-дискаунтеров* (09.10.2020). Этот заголовок представляет собой переделанную фразу «Жить стало лучше, жить стало веселее!», произнесенную Генеральным секретарем ЦК ВКП(б) И.В. Сталиным 17 ноября 1935 г. в выступлении на Первом всесоюзном совещании рабочих и работниц – стахановцев. В заголовке *Денег нет, но вы езжайте*. *Правительство снимает с себя обязательство по ремонту федеральных дорог* (01.10.2020) перефразировано известное высказывание Д.А. Медведева «Денег нет, но вы держитесь».

Помимо модифицированных вторичных текстов в собранном материале многочисленную группу составляют заголовки, которые были созданы с помощью различных приемов языковой игры.

Одним из самых распространенных приемов, зафиксированных в нашем материале, выступает олицетворение. Например: *«Latoda» примеряет магазины*. *Интернет-ритейлер выходит в офлайн* (29.06.2018). Интернет-магазину модной одежды приписывается реальное действие – превращение в реальный магазин. В следующем примере названию компании приписываются свойства транспортной техники, которой она владеет: **«Аэрофлот» пролетит мимо Москвы**. *Перевозчик может изменить стратегию развития* (26.06.2018).

Для создания заголовков используются столкновения в одном контексте различных значений многозначных слов: *Высшему образованию исправят оценку*. *Рособрнадзор ответил на критику профессионального сообщества* (29.06.2018). В данном заголовке двусмысленность основана на столкновении различных значений слова *оценка* в значении «отметка» и отглагольного существительного *оценка* от глагола *оценить*. *В Киргизии участились премьеры*. *Депутаты республики не могут выбрать главу правительства и*

отправить в отставку президента (08.10.2020). В данном заголовке имеет место игра омонимами – *премьеры* – форма множественного числа существительного *преьера* (первое представление театрального спектакля, балета), и форма множественного числа существительного *премьер* (высшее должностное лицо в государстве). *Колбаса расстраивается*. *Земля Микояновского мясокомбината привлекла девелоперов* (07.10.2020). В заголовке сталкиваются омонимы – глаголы *расстраиваться* (приходить в плохое настроение, огорчаться) и *расстраивать* (обзаводиться многочисленными постройками). *Молодым и здоровым – нормальная жизнь, уязвимым и больным – изоляция*. *Опубликована декларация, критикующая локдауны как стратегию борьбы с коронавирусом* (07.10.2020). Для создания заголовка используются пары антонимов: общеязыковые *здоровые – больные*; контекстуальные *молодые – уязвимые*; *нормальная жизнь – изоляция*.

Одним из приемов создания заголовка является использование окказионализмов – слов, не соответствующих общепринятым языковым нормам, существующих лишь в определенном, породившем их контексте, не вошедшие в язык: *Невконтактная группа*. *Украина блокирует российские мобильные приложения* (10.10.2020); *Нефть попала в недобычную ситуацию*. *«Транснефть» и «Роснефть» обвинили друг друга в падении производства* (10.07.2019); *Рано радуговаться Владимиру Путину придется задуматься о повсеместной отмене радуги* (04.07.2020).

Журналисты используют переосмысление имен собственных и нарицательных, играя с эргонимами (именованиями предприятий или организаций): *«Пионер» не может забыть «Смерть Сталина»*. *Кинотеатру не удалось оспорить в суде запрет фильма* (29.06.2018). В данном заголовке обыгрываются название московского кинотеатра и наименование художественного фильма, которые, если не читать пояснение, могут быть поняты буквально, в значении имени нарицательного – *пионер* (член детской организации в СССР) и имени собственного – фамилии одного из руководителей страны.

В некоторых случаях двусмысленный эффект достигается за счет пропуска одного из слов: *Владимир Путин вмешался в будущего президента США*. *Что стоит за призывом Кремля к Белому дому о сотрудничестве в сфере информбезопасности*. (26.09.2020). Пропущено выражение *вмешался в выборы*. Использованная сочетаемость *вмешался в президента* дает слишком двусмысленный эффект и содержит не совсем этичный намек.

Следующая группа заголовков – высказывания, построенные на основе рифмо-фонетических созвучий: *Польша положила глаз на американский газ*. *PGNiG ищет замену поставкам «Газпрома»* (28.06.2018). Выражение *положить глаз* имеет значение *обратить особое внимание; заприметить, остановить свой выбор* [Никитина 2008]. Рифмуется *глаз-газ*. *Дороговатт час*. *Крупные потребители электроэнергии подозревают ценовой сговор генерирующих компаний»* (03.07.2019). Наречие *дороговато* обыгрывается

благодаря созвучию со словом *ватт*, производным от термина *киловатт час* (практическая единица измерения энергии (работы), применяемая главным образом для учета потребляемой или производимой электрической энергии). **Водород у ворот.** *Как Россия пытается выйти на новый рынок* (08.10.2020). Фонетическая рифма водород-ворот модифицирует устойчивое выражение враг у ворот используется в значении российские углеводороды стучатся в ворота новых рынков сбыта. Век **фрода** не видать. *ФСИН хочет ликвидировать тюремные «колл-центры»* (01.10.2020). Слово *воля*, которое используется в исходном выражении *век воли не видать* в этом примере заменено словом **фрод**, которое имеет значение *мошенничество* в арго. В данном контексте выбор этого слова и выражения соотносится с тем, что по представлениям составителя заголовка, заключенным в каком-то смысле действительно «век воли не видать», а тем людям, которым поступают звонки от мошенников после ликвидации тюремных «колл-центров» удастся освободиться от тюремного телефонного мошенничества.

Таким образом, анализ заголовков газеты «Коммерсантъ» с точки зрения их происхождения показал, что чаще всего их основой выступают модифицированные вторичные тексты (54 единицы) и свободные высказывания с использованием языковой игры (31 единица). В качестве вторичных текстов наиболее популярными являются фразеологизмы (33 единицы), пословицы и поговорки (8 единиц) и значительно реже лозунги, цитаты из выступлений политиков, крылатые слова из классической литературы, цитаты из песен, названия художественных фильмов. Самыми востребованными приемами языковой игры, как показал материал, можно считать использование различных значений многозначных слов, олицетворение, столкновение омонимов, антонимов, окказионализмов, рифмо-фонетических созвучий.

Литература

- Ашукин Н.С., Ашукин М.Г.* Словарь крылатых слов и выражений. М., 1996.
Даль В.И. Пословицы русского народа. М., 2012.
Колесниченко А.В. Практическая журналистика. Учебное пособие. М., 2008.
Кузнецов С.А. Большой толковый словарь русского языка. СПб., 1998.
Никитина Т.Г., Мокиенко В.М. Большой словарь русских поговорок. М., 2008.
Торопова Е.А. Качественная пресса как фактор формирования имиджа России: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 2010.

ЧАСТЬ III

Раздел 1 Дискурс

М.А. Ванюкова (*Саратов*)

Языковые средства создания сказочного мира (на материале мультипликационной франшизы о богатырях)

Научный руководитель – доцент Ю.В. Каменская

Три богатыря – российская франшиза полнометражных мультипликационных фильмов, созданных студией анимационного кино «Мельница» и кинокомпанией «СТВ». Мультфильмы повествуют о жизни и приключениях трех известных богатырей русского эпоса: Алеши Поповича, Добрыни Никитича и Ильи Муромца. Первая картина «Алеша Попович и Тугарин Змей» вышла в 2004 г.

Богатыри – герои русских сказок и былин, совершающие подвиги. Они отличаются большой силой, храбростью, стойкостью духа, являются опорой и надеждой государства. Изображая сказочных героев, авторы мультфильма стараются подражать духу сказки и Древней Руси, создают отдельный фикциональный мир – созданный воображением автора насыщенный художественными фикциями [Клейменова 2012а: 219]. Модель этого мира имеет свои художественные и языковые особенности, использование вымысла в волшебной литературной сказке обеспечивает достижение художественного эффекта [Клейменова 2012б: 102]. Наша задача – выяснить, с помощью каких средств этот эффект реализуется и на что указывает, а также выявить языковые маркеры, использующиеся для индивидуализации персонажей, выявить схожие и различающиеся черты их речи. При анализе значений слов и их помет мы опирались на толковый словарь С.И. Ожегова (под ред. Н.Ю. Шведовой), толковый словарь В.И. Даля, толковый онлайн-словарь А.П. Евгеньевой, толковый словарь Д.Н. Ушакова и толковый онлайн-словарь Т.Ф. Ефремовой. Применение нескольких словарей обусловлено необходимостью сравнить результаты и указать разные трактовки в разных источниках.

«Алеша Попович и Тугарин Змей» – первый мультфильм из линейки, рассказывающий о «младшем» богатыре канонического трио. Были записаны слова из речи главных персонажей, которые отправляются в путешествие вместе с богатырем. Здесь есть Тихон, Бабуля, Любава, конь Юлий. Важным, на наш взгляд, является то, что действие происходит в Ростове – небольшом провинциальном городе, который в мультфильме изображается буквально как деревня (редкие деревянные дома, из камня сделана только небольшая церковь). Из-за этого в речи местных жителей много разговорных слов и просторечных элементов. Например, среди общего говора слышны фразы: *глядите, непутевый вернулся; у тебя золота отродясь не было*. В «команде» Алеши представителями народа являются Тихон, Бабуля и Любава. Лексикон Бабули особенно пестрит остротами и просторечиями: *Че* – разг.; *ежели* – устар. [Ожегов 1999: 160]; *слазь* – разг. [Ушаков 1935–1940]; *дуришь* – разг. [Ожегов 1999: 157] взяты из предложения *Ты если че конкретно предложить хочешь – так говори, а ежели так, языком чешешь, то слазь с бочки, не дури людям головы; Разорались. Город без гроша оставили, и хоть бы что – песни горланят* (грош (в значении денег, мелкой монеты) – разг. [Ефремова: 2000]; *разораться* – прост. [Ожегов 1999: 566]; *горланить* – прост. [Ожегов 1999: 120], разг. [Ушаков 1935–1940]). Скорее всего, Бабуля, как и большинство людей изображаемого времени, является неграмотной, вследствие чего в речи этих персонажей так много слов, которые образованные люди вряд ли употребляли.

В мультфильме показано, что Тихон, хоть и обучен грамоте, читает плохо, не использует это знание на практике. Его речь ничем не отличается от приведенной речи Бабули: *Вертай взад! Вертай, тебе говорю* [Ушаков 1935–1940]; *Чай не утопну* (*чай (как частица)*) – прост. [Ожегов 1999]; *утопнуть* – прост., обл. [МАС].

Речь матери и отца Алеши показана всего в одной сцене – где они сидят за столом и разговаривают о своем сыне. В речи батюшки проявляются черты диалектного оканья: *в[о]р[о]тится – с [о]боих шкуру спуцу* (*воротиться* – прост.; *спутить шкуру* – фразеол.). Ростовская область считается южной территорией, для которой характерно «аканье». Но обычный зритель, чаще всего ребенок, не сможет его выделить в речи, а вот «оканье» легко замечается. Это создано для того, чтобы подчеркнуть провинциальность героев и сделать их речь более необычной для зрителя.

Манера речи главного героя отличается от манеры других персонажей. Она нарочито возвышенная: *Ой ты люд ростовский! Ты послушай меня, Алешу, сына попа соборного. Доколе ж нам, людям русским, терпеть супостата недоброго? Защитим жен да детей своих, постоим за землю русскую* (*Доколе* – книжн. [Ушаков 1935–1940], устар.; *люд* – устар. [то же]; *супостат* – стар. [Ожегов 1999], высок.; *недобрый* – устар. [то же]). Здесь наблюдается подражание былинному слогу, а точнее стереотипам о нем: инверсия, союз «да» вместо «и», особый стиль обращения, устаревшие и книжные слова. Как видно из событий мультфильма, Алеша, как и прочие герои не умеет читать.

Скорее всего, авторы вложили в уста герою такую лексику с целью иронии. Он силен, но молод, неопытен, в отличие от других богатырей. Во фразе *Тихон, друг сердечный, неси нашу мысль, на бумаге изложенную: представим ее на суд людской* отлично прослеживается прием инверсии.

Несколько раз за мультфильм повторяется фраза Алеши *отведай-ка силушки богатырской*. Но при этом каждый раз, когда он так говорит, либо случается что-то нехорошее, либо просто в повествовании реализуется комичная ситуация (падает камень, герой сваливается с дерева, не глядя бьет Тихона), что еще раз подчеркивает иронию над богатырем.

Этот же прием замечается и в следующей реплике: *Ну, стало быть, придется втроем нам путь нелегкий держать. Что ж, служи мне верно, богатырский конь, не оставь меня ни мертвым, ни раненым, ни серым волкам на растерзание, ни черным воронам на расклевание, врагам на поругание. Где б ни были, домой привези!* Во время произнесения Алешей этой фразы Юлию тяжело даже от веса дубины, которую приложил к его морде Алеша, а далее становится видно, что он не сможет выдержать веса героя.

Самой архаичной, на наш взгляд, является речь рассказчика (или автора). Это закадровый голос, рассказывающий историю Алеши. Он вводит зрителя в повествование, ускоряет и объясняет некоторые части истории: *А и сильные, могучие богатыри на славной Руси! Не скакать врагам по нашей земле! Не топтать их коням землю Русскую! Не затмить им солнце наше красное! Век стоит Русь – не шатается! И века простоит – не шелохнется!* В начале мультфильма зритель видит, как летописец не может определиться со словом «шелохнется» и подбирает разные варианты: *не шолох... не шилох...* Скорее всего, это тоже в какой-то степени прием иронии, поскольку далее будет видно, что этот текст пишет ослик Моисей.

Иронию содержат и последующие слова автора. Пока он произносит фразу «*в славном городе Ростове...*», зритель видит покосившиеся деревянные заборы и дома, разные сцены из бытовой жизни, которые жители считают обычными, а у зрителя вызывают смех: человека сажают на кол, горожанин падает лицом в реку и т.д. Когда рассказчик произносит эту фразу «*И решили они путь опасный вместе продолжать, все трудности да невзгоды поровну делить*», видно, что Алеша несет своего богатырского коня на себе, хотя должно быть наоборот.

Самой же современной является речь коня Юлия. В целом то, что животное может говорить, необычно даже для героев мультфильма: *Давайте спокойно все обсудим. Да, я говорящий конь, но ведь это же не повод для драки!; Стоп-стоп-стоп, ребята! Настроения и так никакого нет, а с такой песней и вовсе повеситься можно – он исполняет современную песню, необычную для героев. Я предлагаю так: значит, здесь простейший механизм, нам понадобится несколько деревьев. Делаем расчет: сила тяжести, сила ускорения... – Юлий использует формы и законы, которые в изображаемое время еще не были открыты.*

Таким образом, Юлий выделяется среди остальных героев, его речь слишком современна, и оттого необычна для персонажей и неуместна с точки зрения общей картины. Это и является предметом юмора: конь разряжает обстановку, шутит и заставляет смеяться зрителя. Смешно и его поведение, и его речь, которая в нормальной ситуации казалась бы нам вполне обычной. На фоне осовремененного Юлия все остальное кажется еще более сказочным и архаичным.

Проведенное исследование позволяет прийти к следующему выводу. У каждого персонажа в речи есть что-то индивидуальное, есть и общие черты. В репликах всех героев самым ярким стилистическим приемом становится инверсия. Стилистическая окраска слов у героев разная: кто-то использует разговорную лексику, кто-то устаревшую и книжную, кто-то говорит на максимально современном языке. Иногда персонаж использует слова из разных стилей речи, но это все же приводит к желаемому эффекту – к созданию необычной для зрителя языковой атмосферы, атмосферы сказки. В такой среде маркированными кажутся даже современные выражения.

Литература

- Ефремова Т.Ф.* Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный. М., 2000.
Клейменова В.Ю. Достоверность фикционального мира современной литературной английской сказки // Вестник Кемеровского государственного университета. 2012а. № 4 (52).
Клейменова В.Ю. Типология вымысла волшебной литературной сказки // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2012б. № 6(70).
Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка: 80 000 слов и фразеологических выражений. М., 1999.
МАС – Словарь русского языка: в 4 т. / под ред. А. П. Евгеньевой. М., 1999.
Толковый словарь русского языка: в 4 т. / под ред. Д. Н. Ушакова. М., 1935-1940.

Д.Р. Галкина (*Саратов*)

Первоапрельская реклама: деконструкция рекламного дискурса

Научный руководитель – профессор Е.Ю. Викторова

В последнее время рекламный дискурс все чаще становится объектом исследования лингвистов, маркетологов, социологов, культурологов и психологов, так как реклама оказывает значительное влияние на социально-экономическую жизнь общества и отражает ключевые социальные тенденции. Под рекламным дискурсом, который является частью масс-медиа дискурса, мы, вслед за В.Е. Чернявской, будем подразумевать «совокупность тематически соотнесенных текстов» [Чернявская 2006: 136], т.е. совокупность рекламных сообщений. Под рекламными сообщениями мы, в свою очередь, понимаем «убедительное высказывание, направленное на передачу актуальной информации о некоторых продуктах и услугах с целью побуждения

потенциальных клиентов к их покупке» [Jinlan Zhu: 58].

Современный рекламный дискурс отличается тематическим и жанровым разнообразием. Данная работа посвящена популярному сейчас креолизованному жанру рекламного видеоролика. М.И. Седова характеризует этот жанр как «текстово-дискурсивное образование, включающее в себя текст, речь, коммуникативный акт, а также составляющую невербального характера» [Седова 2014: 64], причем, как справедливо отмечает А.В. Морозова, сочетание этих компонентов делает рекламу эффективнее, потому что усиливает эмоциональный отклик реципиента [Морозова 2017].

Видео-реклама все чаще прибегает к средствам комического дискурса. Это объясняется тенденцией рекламы к смещению акцента с функциональных характеристик товара на успешные коммерческие идеи и, как следствие, активной разработке механизма привлечения внимания [Романов 2013]. Комический дискурс отвечает этой потребности, поэтому создатели рекламы часто используют его элементы в качестве главных инструментов креатива.

Самым очевидным объектом исследования комического в рекламе нам видятся первоапрельские видеоролики, которые по определению являются гибридным жанром на стыке рекламного и комического дискурсов. Тем не менее, нам не удалось найти лингвистических работ, целиком и полностью посвященных анализу этого типа праздничной рекламы, потому что в большинстве исследований он фигурирует как одна из разновидностей «эпатажной» или «партизанской» рекламы [Завадская 2014; Хайруллина 2016], что определяет актуальность данной работы.

Настоящая статья посвящена жанровому своеобразию первоапрельской видеорекламы с точки зрения роли комического в тексте. Цель работы – посредством анализа жанровой специфики первоапрельской видеорекламы определить, является ли эта разновидность рекламы уникальным жанром. Материалом для исследования послужили 50 англоязычных рекламных интернет-роликов, приуроченных к 1 апреля и содержащих элемент розыгрыша.

Мы сформулировали следующее определение первоапрельской рекламы: это реклама несуществующих товаров или услуг, которая основана на комическом эффекте. Например, компания *T-Mobile* выпустила рекламу продукта под названием *Sidekicks* – спортивной обуви, оснащенной всеми функциями смартфонов, подошва которых служит экраном, а шнурки – наушниками [ролик 1]. Конечно, сама идея такого непрактичного изобретения не может не вызывать у реципиента ряд вопросов. Таким образом, в первоапрельской рекламе происходит смена базовой иллюкутивной цели рекламного продукта. Под иллюкутивной целью мы, следуя за О.С. Иссерс, понимаем установку «на определенную ответную реакцию адресата, которая сообщается ему в высказывании» [цит. по: Тяллаева 2020: 51]. Итак, изначальная иллюкутивная цель высказывания – призыв реципиента к покупке определенного продукта – сменяется побуждением реципиента проверить

достоверность информации и/или обратить внимание на креативность рекламной кампании определенного производителя. Учитывая смену иллокутивной цели рекламного текста в первоапрельских роликах, можно предположить, что для ее достижения они эксплуатируют стратегии и тактики, отличные от традиционных.

В основе понятия стратегии лежит идея планирования высказывания с учетом достижения определенной цели и предсказывание оказываемого сообщением эффекта [Попова, 2002]. Реализация коммуникативной цели осуществляется посредством коммуникативных тактик. Т.е. если коммуникативная стратегия – сверхзадача, то тактика – это конкретное действие или ряд действий, которые направлены на воплощение определенной стратегии. При анализе стратегий, используемых создателями роликов, мы будем опираться на классификацию Ю.К. Пироговой, которая выделяет 2 типа стратегий: позиционирующие («то есть стратегии, формирующие определенное восприятие рекламируемого объекта») и оптимизирующие («то есть стратегии, направленные на оптимизацию воздействия рекламного сообщения, на преодоление неблагоприятных условий коммуникации») [Пирогова 2007: 456]. Как справедливо пишет Ю.К. Пирогова, для рекламного дискурса характерна компрессия – совмещение различных стратегий, что можно продемонстрировать на примере первоапрельской рекламы «инновационной разработки» *Timex 25th Hour Watch* – наручных часов, с которыми у их обладателя появляется дополнительный час в сутках [ролик 2]. Рассмотрим данную рекламу с точки зрения способов планирования высказывания, чтобы определить, насколько эксплуатируемые в данном сообщении стратегии и тактики являются нехарактерными для классической рекламы. Некоторые из результатов анализа ролика представлены в *табл. 1*.

Интересно, что, хотя все выделенные нами речевые стратегии сформулированы в [Пирогова 2007] как наиболее характерные для рекламного дискурса (т.е. не являются специфичными), иллокутивной цели классического рекламного сообщения (покупки товара адресатом) ролик не достигает, потому что в какой-то момент реципиент осознает невозможность появления дополнительного часа в сутках и, как следствие, комическую природу текста. Переводя на язык маркетинга, модель успешной рекламы AIDA (Attention – Interest – Desire – Action / Внимание – Интерес – Желание – Действие) [Рассел 1921] разрушается, и последний ее элемент – Действие – не вытекает из сочетания трех предыдущих.

Подобный механизм осуществляется во всех просмотренных нами первоапрельских роликах. Например, он реализуется в рекламе книжной закладки *Boo!mark* от компании *Foyles*, технология которой распознает храп и издает звук, чтобы разбудить ее обладателя. Юмористический эффект достигается не только за счет креативной идеи закладки: когда реципиент переходит на канал компании в *YouTube*, он понимает, что его разыграли, и только в этот момент настоящее рекламное сообщение достигает адресата.

На самом деле, *Foyles* – это сеть книжных магазинов в Великобритании и вполне вероятно, создатели рекламы обыгрывают идею того, что их продукция (книги), как и закладка со звуком, не дает заснуть.

Таким образом, жанровое своеобразие первоапрельской рекламы видится нам в намеренном пародийном конструировании рекламного дискурса посредством использования присущих жанру вербальных и невербальных приемов в сочетании с неправдоподобием рекламируемого товара/услуги, разрушающим рекламный пафос и смещающим внимание реципиента на комический эффект сообщения.

Таблица 1. Речевые стратегии и тактики в рекламе «Timex»

	Стратегии	Тактики, примеры реализации
Позиционирующие стратегии	Стратегия дифференциации (выделение объекта из ряда конкурирующих).	- тактика прямого обозначения лидирующего положения объекта: <i>A global leader in watch-making (Мировой лидер в производстве наручных часов);</i> - тактика уникальных предложений: <i>a revolutionary timepiece (революционные часы).</i>
	Стратегия присвоения оценочных значений	- тактика эксплицитного сравнения: <i>Bigger than the invention of the Internet? – Absolutely! (Важнее изобретения Интернета? – Безусловно!);</i> - тактика пресуппозиции: <i>We have always worked 24/7 to innovate. Now we work 25/7 (Раньше мы создавали инновации 24 часа в сутки. Теперь мы работаем 25 часов в сутки).</i>
Оптимизирующие стратегии	Стратегия распознаваемости рекламы	- тактика визуального подкрепления: изображения различных типов часов; - тактика аудио-подкрепления (для оптимизации вербальных сигналов): <i>It's not one of the biggest surprises of the year [pause], it's one of the biggest surprises of all time (Это не одно из самых больших открытий года [пауза в саундтреке], это одно из самых большие открытий в истории).</i>
	Стратегия повышения притягательной силы и «читаемости» сообщения	- тактика апелляции к адресату: <i>Add an extra hour to your day (Добавьте своему дню дополнительный час);</i> - тактика гиперболизации: <i>Project 25 will change everything (Проект 25 изменит все).</i>

Список материалов исследования (рекламных роликов)

Ролик 1: SideKicks. URL: <https://www.adsoftheworld.com/campaigns/sidekicks>. Дата обращения: 11.04.2023.

Ролик 2: Timex. URL: <https://www.adsoftheworld.com/campaigns/timex-25th-hour-watch>. Дата обращения: 11.04.2023.

Ролик 3: Boo!mark. URL: <https://www.adsoftheworld.com/campaigns/boo-mark>. Дата обращения: 11.04.2023.

Литература

Завадская А.В. «Эпатажная» реклама как компонент современного масс-медиа дискурса: лингвистический аспект // Вестник Оренбургского гос. ун-та. 2014. № 1.

Морозова А.В. Комическое как творческий модус в поликодовой коммерческой рекламе // Вестник Моск. у-та. 2017. № 10.

Пирогова Ю.К. Давление дискурса и выбор стратегии воздействия в маркетинговых коммуникациях // Компьютерная лингвистика и интеллектуальные технологии: тр. междунар. конф. «Диалог-2007». М., 2007.

Попова Е.С. Структура манипулятивного воздействия в рекламном тексте // Известия Уральского государственного университета. 2002. № 24.

Романов А.А. Механизмы привлечения внимания потребителя к рекламе // ЭТАП: Экономическая Теория, Анализ, Практика. 2013. № 6.

Седова М.И. Рекламный видеоролик // Наука и школа. 2014. № 2.

Тяллаева И.А., Марченко М.Г. Коммуникативные стратегии и тактики современного англоязычного рекламного дискурса // Academy. 2020. № 3.

Хайруллина А.В. Малозатратные средства коммуникации в рекламном дискурсе // Контентус. 2016. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/malozatratnye-sredstva-kommunikatsii-v-reklamnom-diskurse>. Дата обращения: 11.04.2023.

Чернявская В.Е. Дискурс власти и власть дискурса: проблемы речевого воздействия: учеб. пособие. М., 2006.

Russell C.P. How to Write a Sales-Making Letter // Printers' Ink. June 2. 1921.

Zhu J. A Study on Culture Adaptation Difference between Chinese and American Advertising Discourses // English Language and Literature Studies. 2017. Vol. 7. № 4.

Д.В. Городничева (Саратов)

Обзоры на плохие книги Энтони Юлая: к вопросу об эволюции жанра книжной рецензии

Научный руководитель – доцент Д.В. Калуженина

Рецензирование стало особенно актуальным с развитием книгопечатания и ростом рынка книжной продукции. Огромное разнообразие изданий – книг и журналов – обусловило потребность в критиках, которые становятся посредниками между миром книг и обществом, помогают выбрать то, что действительно заслуживает внимания, и отсеять те публикации, которые окажутся пустой тратой времени. Рецензия предназначается не только читателям, но и авторам – как оценка проделанной ими работы.

В нашей работе рецензия трактуется как жанр, основу которого составляет отзыв (прежде всего – критический) об одной конкретной, как правило, новой прозаической книге. Данный отзыв ориентирован скорее на ее потенциального читателя, чем на активного и заинтересованного участника литературного процесса, уже успевшего с этой книгой ознакомиться и составить мнение о ней.

В медиадискурсе на уровне содержания и на уровне языка рецензия отражает современные, актуальные тенденции: (1) рецензия сочетает в себе признаки аналитических и информационных жанров, потому что обязательным ее компонентом является критический анализ, при этом рецензия содержит в себе информационную составляющую – сведения об авторе, издательстве, выпустившем книгу и т.д.; (2) языку рецензий свойственно наличие разностилевых черт: точность, аргументированность изложения, сылочный

аппарат научного стиля; экспрессивность, эпатажность, ироничность художественного и публицистического стилей, а также следование мейнстриму, метафоричность; (3) коммуникативная цель рецензии – преподнести критический анализ в оригинальном формате, чтобы заинтересовать читателя, побудить его приобрести и прочитать книгу или, наоборот, воздержаться от чтения рецензируемой книги [Довгань 2013; Мальчевская 2011; Молитвина 2016; Силецкая 2017; Солганик 2017].

Актуальность исследования заключается в том, что книжная рецензия рассматривается в современном социокультурном контексте – как часть медийного дискурса, в котором представлены и традиционные текстовые рецензии, и так называемые обзоры в формате видеозаписей, устных выступлений.

Наше исследование проводится на материале 7 видеозаписей с ютуб-канала книжного блогера Энтони Юлая за 2020-2021 гг. (общая протяженность записей – около 3 часов). Антон Ульянов (псевдоним Anthony Uly) входит в число крупных книжных блогеров на русском ютубе (840 тыс. подписчиков), имеет образование экономиста, специализируется на обзорах плохих книг, вследствие чего его рецензии носят преимущественно негативный характер.

Анализ показал, что в текстах Энтони Ю. выделяются 8 основных объектов оценки (параметров оценивания), которые ложатся в основу общей характеристики книги (произведения).

(1) При описании **языка и стиля автора, его писательской манеры и творческого метода** (31 контекст) отмечается активное употребление лексики с семантикой однообразности – прилагательные *блеклый, неинтересный, скучный*. Фразеологизм *как на ладони* и оценочное прилагательное *ужасный* помогают усилить выражение негативной оценки:

*у Медины Мирай все предсказуемо, и как на ладони, при этом это настолько **неинтересно** написано, настолько **блеклый** у нее авторский стиль, что хочется просто сказать, как вы вообще пустили это в печать, каким образом, как?*

Положительная оценка выражается весьма сдержанно, например, с наречием в сравнительной степени *чуть лучше*, чтобы сделать акцент на то, что ничего не может перекрыть все остальные несовершенства книги: *Единственное, что мне понравилось в этой книге этой то, что у Медины Мирай стал **язык чуть лучше** чем предыдущие книги.*

(2) В характеристике **описываемого мира** (9 контекстов) наблюдается выражение отрицательной оценки в виде риторических высказываний – вопросов и восклицаний (*как это возможно?, что это, как это, зачем это, почему это – не понятно*) и даже обращений к автору рецензируемого призывания, которые подчеркивают абсурдность описаний:

И как оказалось, у Александра проблемы с гуглом, потому что загуглить информацию, которую он здесь написал видимо было не суждено и не дано. Вышитые изящные цветки лаванды на ее платье, разбросанные по снегу

вестники лета. По снегу вестники лета. Цветы вестники лета. Что на ум вам приходит? Давайте проведем небольшой такой опрос. Мне на ум приходят подснежники, потому что именно они являются вестниками лета, потому что они расцветают под снегом весной. Правильно? Правильно. Знаете, когда расцветает лаванда? В середине лета. Лаванда не может быть вестником весны, потому что это летний цветок, он расцветает в середине лета. Как это возможно? Саша, почему мозг не кликает? Почему нельзя было воспользоваться гуглом?

(3) **Образы героев** (11 контекстов) в текстах рецензий подвержены деперсонификации посредством номинации *картонки*. Для большей экспрессии используются прилагательные *карикатурный, убогий* и зооморфные метафоры (*мышь слепая, крыса тупая*) со сходной семантикой, поскольку они указывают на посредственность, плоскость образов: *так как эта книга невероятно короткая, эти герои были карикатурными и убогими, потому что мы не успеваем к ним привязаться, потому что это буквально картонки с одной эмоцией. Какая эмоция? Правильно, страдать.*

Иногда автор обзоров прибегает к окказионализмам, например, словом *одногранный* обозначается плоскость и невыразительность героев; а в последующем контексте обыгрывается внутренняя форма этой экспрессивной характеристики: *у этих персонажей даже граней нет: потому что персонажи настолько одногранные, я даже не знаю можно ли использовать это слово, потому что у этих персонажей даже граней нет. Персонажи «Синтонимов» настолько неинтересные, что единственные эмоции, которые они испытывают это страдание и боль, и все. Они всю книгу ноют, и больше ничего они не испытывают ни радости, ни счастья, ни любви, ни ласки, ни-че-го у них больше нет.*

(4) Для негативной оценки **композиции и сюжетных ходов произведения** (25 контекстов) используется литота (преуменьшение), которая подчеркивает смысловую ничтожность содержания:

Но вот про сюжет, ммм, мы с вами сейчас просто оторвемся, приготовьтесь, потому что у этого тортика вишенка просто взрывная... Самое забавное, что вся эта аннотация в три абзаца это буквально весь сюжет книги. Вам даже не нужно читать книгу, чтобы вот эти все события были буквально ее наполнением;

Давайте-ка я вам вкратце обрисую сюжет «снежной сказки». Да, вы не ослышались, я упомянул слово сюжет, потому что это единственное, что как-то более менее получается у Александра Полярного. В этой книге есть сюжет, но если сюжет взять сэжечь, облить кислотой, развеять по миру и то, что останется назвать сюжетом, то здесь оно в принципе есть.

Кроме того, применяется экспрессивный неодобрительный оборот *туалет забурлил*, который отражает регулярное сравнение между качеством бумаги в издании и туалетной бумагой (подробнее об этом см. ниже): *10 страниц книги здесь уходит на то, чтобы описать как младшая сестра*

главной героини занимается каверденсом, как вы думаете насколько это интересно читать? **У меня туалет забурлил от таких событий.**

(5) При оценке **объема текста** (7 контекстов) практически во всех обзорах используется лексический повтор для акцентирования внимания на том, что именно скудные авторские возможности обуславливают краткость произведения. Соответственно, небольшой объем текста трактуется как признак того, что автор не прилагал усилий, не работал над текстом, а сама публикация не является информативной, содержательной:

*Я пока прервусь на кофе, а вы пока угадываете, сколько здесь страниц. Ой! Кофе вкусный, а книга дерьмо. Но вот в этом «шедевре» современной художественной литературы **128 страниц**. Да-да, вы не ослышались, **здесь 128 страниц**... Александр Полярный почему-то из всех сил пытается сделать книгу меньше 100 страниц. Зачем? Почему? Как? Потому что у него здесь 90% книги, это рисунки. (...) На то чтобы прочитать «Снежную сказку» у меня **ушло полчаса**. Ровно 30 минут. **И ушло бы** меньше времени, если бы я не останавливался на каждой странице и не отмечал все, что меня раздражает стикером, как видите стикеров очень много.*

(6) При описании **внешних характеристик книги** (7 контекстов) выявляется положительная оценка. Именно обложка оказывается сильным местом многих изданий, поскольку она не является плодом труда автора произведения. Для выражения положительной оценки характерно обильное употребление качественных прилагательных *симпатичная, привлекательная, яркая, привлекающая*. Именно в данной подгруппе контекстов была зафиксирована наивысшая степень одобрения, выраженная через описание субъективной реакции оратора: *мне очень нравится*:

*И так собственно, да, обложка симпатичная, миленькая, яркая, привлекающая для покупателя, естественно, что внутри у нас глянцевые, толстые, такие плотные страницы, **мне очень нравится**, и если бы это была любая другая книга, с другим содержанием и другого автора, я бы даже и похвалил, но, учитывая стоимость, и количество страниц, это вполне себе адекватно;*

*Хорошо хоть, что обложки обеих версий «Снежной сказки», которые друг от друга ничем не отличается кроме как цветовой палитрой у нас с вами **симпатичные**, потому что хотя бы этим можно оправдать цену этой книги **симпатичным оформлением**. Оно действительно такое, знаете, **привлекательное, новогоднее, праздничное, романтическое** и заставляет вас думать о праздниках, которые скоро наступит в нашей с вами жизни.*

(7) Подгруппа контекстов, где описывается **качество книги, печати** (9 контекстов), отражает важный для рецензента критерий – насколько удобно читать и воспринимать текст. Здесь регулярно отмечается гиперболичность, повышенная эмоциональность: *хотелось выколоть себе глаза, залить их бетоном, сбросить на дно океана*. И возникают частотные сравнения с *туалетной бумагой*, которая рассматривается как образец бумаги низкого

качества и совершенно иного предназначения.

Сравнение с *Брошюркой бродячего цирка* также актуализирует образ грязной, ветхой бумаги низкого качества. А прием олицетворения позволяет четко противопоставить хорошие и плохие книги как живое и неживое, и тем самым подчеркнуть разницу между качеством обсуждаемых предметов:

Вот этот кусок дерьма продают как книгу, но мне сейчас слово книга стыдно произносить, потому что нормальные книги у меня на полке обидятся на это. По качеству исполнения даже брошюрки бродячего цирка, которые были сделаны вручную в 17 веке выглядят лучше, а это продается в магазинах... Учитывая качество страниц, вот этих «потрясающих», моя туалетная бумага сейчас решила повеситься.

(8) При оценке **соотношения цена-качество** (10 контекстов) также используется сравнение с туалетной бумагой, о котором упоминалось выше. Однако более актуальным становится указание на то, что имела место пустая трата времени, которое можно было занять чем-нибудь более стоящим. Такая оценка однозначно должна предостеречь читателей от покупки плохих книг:

Давайте мы с вами откроем «снежную сказку» и просто сравним качество, потому что качество туалетной бумаги, которая стоит у меня в ванной гораздо лучше, чем качество страниц книги за 500 рублей плюс доставка.

(9) Как уже говорилось, **общая характеристика и оценка книги (произведения)** складывается на основе вышеперечисленных параметров (22 контекста). Не наблюдается четкой взаимообусловленности общей оценки и композиции обзора, поэтому данная информация может находиться в начале ролика для привлечения внимания, либо в конце – при подведении итогов.

В качестве финальных средств выражения оценки используются олицетворение (*книга, которая увы, подорвала мою веру в современную литературу и заставила сердце биться от ужаса и отвращения*), яркая метафоризация и преувеличения, доведенные до абсурда; сочетание разностилевых элементов (*квинтэссенция говна*). Ср. также:

Потому что, если бы можно было бы описать эту книгу одним предложением, то предложение было бы примерно такое. Собрали чуело из говна и палок, облили бензином, подожгли, а потом ракетой запустили в космос, где это все расплзлось по млечному пути.

Вы понимаете, что я хочу вам сказать. Это описание полностью обманчиво, потому что, внимание, все вот эти способности, о которых говорится в книге, это всего лишь стихи, то есть у нас все вот эти люди, которые вокруг нас у них есть способности огня земли воды и воздуха. Здравствуйтесь, чародейки, мы едины, квинтэссенция. Только вот эта книга – квинтэссенция говна, огромного количества нелогичных дыр, сюжетных просто ошибок и клише. Бонжур!

Таким образом, в книжных видеообзорах Энтони Юлая объектом оценивания является, прежде всего, текст, что отражает важнейшую жанровую

особенность рецензии на книгу. Отношение рецензента к сюжету, персонажам, качеству книги выражается за счет метафоричности, гиперболичности, сравнений, олицетворений, языковой игры. Следует отметить, яркую эмоциональную подачу, которая достигается посредством варьирования тембра, тона и громкости голоса; а использование экспрессивной, стилистически маркированной, местами бранной лексики расширяет набор языковых средств, которые применяются в книжных рецензиях. Совокупность данных языковых средств и эмоциональность оратора привлекают внимание, способна удержать зрителя у экрана.

Как свидетельствует проанализированный материал, видеообзоры направлены на то, чтобы предостеречь читателей от плохих книг, а, следовательно, от потери времени и траты денег. Поэтому для обзоров Энтони Юлая характерна категоричность оценки, а также открытая, прямая императивность – рекомендация не покупать, не читать рецензируемые плохие книги. Новым для жанра рецензии (благодаря формату видеоблога) можно считать пристальное внимание к оформлению книг, качеству бумаги, количеству и смысловой нагрузке иллюстративного материала, а также возможность продемонстрировать рецензируемую книгу и наглядно показать, о чем идет речь.

Литература

- Довгань Н.В.* Макротекстовая организация рецензии на литературное произведение в немецких печатных изданиях: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Воронеж, 2013.
- Мальчевская Е.А.* Трансформация жанра рецензии // Вестник Белорусского гос. ун-та. Сер. 4. 2011. № 4.
- Молитвина Н.Н.* Литературные рецензии в практике книжных обозревателей // Известия Саратовского университета. Нов. сер. Серия «Филология. Журналистика». 2016. Т. 16. Вып. 3.
- Силецкая С.С.* Особенности реализации функции воздействия в тексте литературной рецензии // Царскосельские чтения. 2017.
- Солганик Г.Я.* Стилистика текста. М., 2017.

В.М. Ермолаева (*Саратов*)

Речевой портрет митрополита Антония Сурожского (на материале проповедей)

Научный руководитель – доцент Д.В. Калуженина

С конца прошлого века можно наблюдать постоянное повышение интереса к религиозной тематике в лингвоперсоналогии, где одним из наиболее востребованных направлений является исследование речевого портрета. Следует отметить, что анализ православных проповедей позволяет выявить черты речевого портрета проповедника, а также специфику одного из основных жанров современного религиозного дискурса.

Различать понятия «речевой портрет» и «языковая личность» позволяют временные рамки анализа функционально-коммуникативных характеристик человека [Мухортов 2014]; иными словами, совокупность индивидуальных речевых характеристик и предпочтений, присущих личности в условиях конкретного времени и обстоятельств, и является речевым портретом [Тарасенко 2007].

Материалом для нашего анализа являются проповеди митрополита Антония Сурожского (5 проповедей, около 4 тыс. словоупотреблений).

Андрей Борисович Блум – именно таким было его имя до пострига, а уже позже он получил титул Сурожский, который в наименовании кафедры обозначает Церковь, относящуюся к государствам Англии и Ирландии вместе. Он был не только православным священником, но и автором многочисленных книг, мемуаров, статей; являлся доктором богословия; знал несколько языков; был одним из наиболее популярных православных проповедников XX в.; работал врачом-хирургом. У митрополита Антония была очень насыщенная и деятельная жизнь, как в юности, так и в преклонных годах. Большую часть своей жизни он провел в Лондоне, где и был похоронен вскоре после смерти 4 августа 2003 г. Но также местом его жизни были и другие страны, Швейцария – дом его рождения, и Франция, где прошла вся его юность и первая встреча с Богом.

В составлении речевого портрета митрополита на первый план, прежде всего, выходят его мировоззрение, установки, стимулы, эмоциональный и творческий опыт, которые наряду с другими близкими понятиями являются определяющими в выборе и структурировании его речевых форм.

Как богослов и пастырь, митрополит Антоний внес весомый вклад в богословскую мысль и гомилетическую науку. При исследовании содержания и стиля высказываний митрополита, в первую очередь, мы можем заметить, что его речь наполнена архаизмами и библеизмами, что в целом свойственно и необходимо для проповедника. Вместе с тем, его проповеди очень индивидуальны, отражают особый стиль оратора и его взгляд на мир. Примечательно, что митрополит не просто цитирует Писание и пересказывает содержание евангельских сюжетов, он переживает евангельские события как реальность жизни, в которой каждый человек может увидеть себя как соучастника.

И первым делом мы обратимся к орфоэпическим и произносительным особенностям речи Антония Сурожского. В его речи отмечается отсутствие оглушения звонких согласных звуков в слабой позиции – на конце слова. Например, такие слова как *Бог, вдруг, мог* у митрополита звучат звонко, ярко и отчетливо. Данная особенность представляет собой отступление от литературной нормы русского языка и может рассматриваться как проявление иноязычного акцента.

- «*Помилуй мя!*». Но не слышал его **Бог** (*[ɣ]*).

- *Первый раз в жизни до нее дошел вопрос о том, что Бог* (*[ɣ]*), видимо, ответственен за тот ужас, который происходит.

Следующей его особенностью является специфическое произношение слова «миллионы», которое встречается в его проповедях ни единожды и даже не дважды. В данном случае он произносит его с ударным звуком [o] после мягкого среднеязычного согласного [j], что также является отступлением от нормы русского литературного языка. Митрополит с помощью слова *милльены* указывает на многочисленность людей – верующих, погибших. На это слово во всех наших примерах падает смысловой акцент, также митрополит выделяет это слово фонетически, за счет чего в общем потоке речи слушатели невольно обращают на него внимание. В данном случае выявляется индивидуальное предпочтение оратора и его собственный способ расставлять акценты в речи. Поскольку это слово всегда обозначает множество людей, митрополит делает свою позицию более аргументированной и не использует абстрактные слова («много», «множество»), а берет то, которое имеет более яркую смысловую нагрузку, усиленную повторами.

- *Милльены умирают с голоду, милльены погибают от меча, от огня, от болезни, от человеческой ненависти или от человеческого безразличия, милльены гибнут и не только в языческом мире прошлого, но и в нашем мире.*

Также в одной из проанализированных проповедей нам встретился интересный пример произношения глаголов третьего лица. Вместо твердого звука [т] митрополит произносил мягкий [т'] на конце слов. Подобное явление свойственно диалектной речи, а в случае митрополита представляет собой еще одно отступление от литературной нормы, которое можно объяснить тем, что Антоний Сурожский много говорил на иностранных языках и долго жил в иноязычной среде.

- *Смиренно помня, что это – дар Божий, который мы в глиняных сосудах несем и можем дать, как животворную воду, тем людям, которые жаждут и которые умирают.*

Еще одна не менее любопытная особенность речи митрополита может объясняться его ориентацией на старые орфоэпические нормы и на письменную традицию (произношение так, как пишется). В слове «что» регулярно произносится звук [ч'], хотя литературная норма предполагает здесь произносить шипящий согласный [щ]:

- *Я знаю, что ([ч'то]), Ты благ, но почему, почему Ты так безразличен к страданью моему?*

Теперь рассмотрим лексические особенности речи митрополита. В данном случае уместнее всего будет начать с устаревшей лексики и церковнославянизмов, которые можно разделять на подгруппы.

Первый пласт включает в себя слова, для которых характерно архаичное произношение. Например, в слове «*о́гнь*», ударение падает на начальный слог, второй звук [o] без ударения редуцируется, и слово звучит как церковнославянское, в словарях трактуется как устаревшее, книжное и поэтическое. Также стоит обратить внимание на характерное для религиозного дискурса произнесение слова «пути» в форме винительного падежа – *во всех*

путѣх твоих, слова «ереси» в форме творительного падежа – *над ёресьми*.

- *О́гнь исполнил сердце его и все тело с такой силой, что, если бы видение продолжилось еще мгновение, он умер бы.*

- *«Господи, ты был прав во всех **путѣх твоих**».*

Ко второму пласту можно отнести архаизмы, которые в словарях функционируют с пометами «книжное», «высокое», «устаревшее» и даже «церковнославянское». Употребление подобных единиц обуславливается жанром проповеди. Однако мы считаем, что каждый проповедник строит речь и выражает мысли по-своему, при этом проявляя свои личные особенности и предпочтения. Соответственно, фонетически своеобразные слова, которые встретились нам в нашем материале, были неслучайны. В данных проповедях оценочная и книжная лексика, церковнославянизмы обладают экспрессией, способствуют усилению речевого воздействия, придают речи соответствующий стиль – патетический, торжественный.

- *Хватило ли у нас когда-либо **дерзновения**, и я это слово употребляю не в смысле наглости, а в смысле неудержимой смелости, встать перед Богом и ему сказать: «Господи я тебя не могу понять!»*

- *Когда он весь проникся светом, когда он был **святочен** среди людей, которые его окружали, и стал **святочен** для тысячи из нас...*

Также важную роль в речи митрополита играет использование синонимов и применение экспрессивного синтаксиса – их нанизывание. Причем можно встретить не только лексические и синтаксические синонимы, но и контекстные. С помощью подобного приема автор пытается донести свою идею до слушателя, расставить смысловые акценты – подчеркнуть основную мысль, привлечь к ней особое внимание. Более того, выбор каждого слова, произнесенного митрополитом, должен быть максимально взвешенным, потому что основным отличительным критерием жанра проповеди выступает степень осознанности, ответственности за сказанное.

- *И тогда делается понятным, что некоторые люди, как Силуан, как Серафим Саровский, как Сергей Радонежский, как **многие-многие другие, тысячи других** могли, **продолжать безусловно верить Богу, то есть доверять Ему до конца, не сомневаясь** в том, что Его пути – не наши пути.*

- *Чтобы вам показать, что **люди великого духа, громадной глубины** могут стоять перед вопросом и ставить Богу вопрос «Как ты, Господи, можешь так поступать?».*

- *Мы празднуем сегодня день торжества Православия **над неправдой, над ёресьми, над лжеучениями.***

Яркой чертой речевого портрета митрополита можно считать синтаксические и грамматические особенности высказываний. Обращают на себя внимание конструкции с глаголом-связкой «есть», которые можно рассматривать как патетические и архаичные.

- *И крепость, которая есть слабость, и вдохновение, когда нет ничего в жизни, ради чего жить.*

Следующая не менее важная черта – нанизывание однородных членов предложения, в том числе, однородных придаточных и повторов. Данную группу примеров мы тоже разделили на несколько разновидностей. В первую из которых включили однородные члены, во вторую однородные члены и повторы, и уже в третью группу вошли примеры, где сочетаются многочисленные повторы и нанизывания однородных членов предложения.

- *Когда мы думаем о том, что наш христианский мир сотворил за две тысячи лет, как страшно думать, что мы себя называем христовыми и что такой ужас: **войны, ненависти, предательства, измены, лжи** действуют среди нас.*

- *Взглянул на лицо человека, заглянул в его душу через его глаза, порой **такие испуганные, такие отчаянные, такие полные боли или такие мертвые**, потому что человек потерял всякую надежду.*

- *Любовь начинается с момента, когда мы видим в человеке нечто **такое драгоценное, такое светлое, такое дивное, что стоит забыть себя, забыть про себя и отдать всю свою жизнь, свой ум, свое сердце на то, чтобы этому человеку было светло и радостно.***

Одну из самых заметных стилистических и синтаксических черт речи митрополита образует группа примером, включающих в себя более двух видов однородных членов предложения. Подобные конструкции, обилие повторов и нанизывание синонимов подчеркивают важность мысли говорящего и акцентируют внимание слушателя на сказанном, помогают сконцентрироваться на главном. Такое строение предложения демонстрирует стремление описать и прочувствовать все до мельчайших подробностей, придает высказываниям назидательный тон. Соответственно, предложения являются длинными, синтаксически и грамматически сложными, однако произносятся без ошибок и сбоев, в плавном, размеренном темпе, что демонстрирует ораторское мастерство митрополита.

- *Будем сейчас совершать **(а)** молебн о том, чтобы они о нас молились, чтобы их подвиг ударил бы нас в душу, чтоб мы вдохновились **(б)** их жизнью, их верностью и их смертью, прославили их перед Богом **(в)** не словами, не молебном, а переменной жизни, которая была бы **(г)** достойна их и достойна Христа Спасителя нашего.*

- ***(а)** Во время первой войны, во время революции, во время эмиграции, во время второй войны, **(б)** в лагерях, с голоду, на дорогах, в объятиях матерей, которые не могли их накормить ничем.*

Также в речи митрополита выявлены инверсия и побудительные высказывания, то есть прямое побуждение в форме повелительного наклонения 2 л. мн. ч. и форма 1 л. мн. ч. будущего времени. Непрямой порядок слов и определенная форма глаголов были выбраны неспроста, так как благодаря им и интонации автор маркирует основную идею, пытается «захватить» внимание паствы. Здесь, на наш взгляд, проявляется назидательность, категоричность и императивность проповеди и в целом стиля митрополита Антония Сурожского.

- *Это не значит, не думать ни о чем другом, но думать, чтобы его радость была от дум моих и последующих действий по отношению к человеку.*
- *Смирено помня, что это – дар Божий, который мы в глиняных сосудах несем и можем дать, как животворную воду.*
- *Подумайте об этом.*
- *И научимся любить ценной, открытым сердцем, радостью о том, что можем другому человеку принести радость.*

Последняя, но не менее своеобразная и уникальная конструкция автора, – это повторы для передачи значений «много» и «долго» через дублирование слов с союзом и: «N и N» (*годы и годы*); через указание на протяженность временного периода посредством конструкции с предлогами «из... в» (*из столетия в столетие*). Данный способ передачи информации встречается практически в каждой проповеди автора, соответственно, может рассматриваться как излюбленный речевой прием, как характерная черта авторской речи.

- *И сегодня мы ликуем о том, что Господь так милостив, что в Нем столько любви и снисхождения, что Он стал открываться **из столетия в столетие** каждому человеку...*
- *Мы сейчас слышали рассказ о расслабленном, который годами лежал у пруда, где он мог бы получить исцеление мгновенно, но он был парализован, он сам не мог двинуться с того места, где лежал, и никто **за годы и годы** не взглянул на него и не пожалел.*

Цитатный фонд митрополита велик и многообразен, о его высокой культурно-речевой компетенции свидетельствуют прецедентные тексты. В речи митрополита перечисленные им примеры рассматриваются через призму Священного Писания, что и является базовым источником для всех жанров религиозного дискурса. Опираясь на Библию и святых отцов, митрополит уверенно, без хезитаций строит проповедь.

- *О том же говорит Евангелие: так любить человека, чтобы всю жизнь отдать за него. (Евангелие от Иоанна 15:11-13)*
- *«Прости, как я прощаю, оставь мне мои грехи, как я оставляю грехи, согрешивших против меня». (Матфея 6:14-15).*

Таким образом, в проанализированном материале выявляются отступления от орфоэпических норм, которые могут объясняться коммуникативным опытом и биографией митрополита Антония Сурожского. Он хорошо знал и активно использовал иностранные языки для повседневного общения, формировался и долго жил в иноязычной среде. Архаизмы и церковнославянизмы, отражают специфику жанра проповеди, где и проявляется патетичность, книжность стилистики.

Лексические и синтаксические особенности свидетельствуют о том, что Антоний Сурожский хорошо владеет русским литературным языком, он опытный проповедник, который умеет строить воздействующие, духоподъемные проповеди, в которых имеется эмоциональная окраска и

проявляется сдержанность, строгость оратора. Он повествует увлекательно и емко, но в его речи силен назидательный компонент, который проявляется в обилии повторов, нанизывании синонимов и однородных членов предложений, то есть его доминирующей целью является убеждение с элементами информирования и внушения. Антоний Сурожский умеет расставить смысловые акценты и подчеркнуть мысль, и, по словам его паствы «он говорил, глядя нам прямо в глаза, его речь шла так же прямо в сердце, каждое слово было живым и до краев, до тяжести, до переизбытка полно смыслом...».

Литература

Тарасенко Т.П. Языковая личность старшеклассника в аспекте ее речевых реализаций (на материале данных ассоциативного эксперимента и социолекта школьников Краснодара): автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Краснодар, 2007.

Мухортов Д.С. Об общем и частном в понятиях «языковая личность», «речевой портрет», «идиостиль» и «идиолект» (на примере вербального поведения современных политических деятелей) // Политическая коммуникация: перспективы развития научного направления: материалы Междунар. науч. конф. (Екатеринбург, 26–28.08.2014). Екатеринбург, 2014.

К.И. Кириллова (*Саратов*)

Образ автора лайфстайл-видеоблога (на материале видеозаписей Кати Клэп)

Научный руководитель – профессор В.В. Дементьев

В современном мире широкое распространение получило такое явление, как видеоблог. Коммуникативное пространство Интернета называют своеобразной жанропорождающей средой [Ахренова 2010], которая способствует возникновению новых жанров, свойственных только этой информационной среде.

Еще одним важным признаком видеоблога как речевого жанра является наличие образа автора [Шмелева 1997]. Видеозапись сообщает о том или ином событии или предмете через призму личной оценки автора. На протяжении многих лет Катя Клэп, известная своими влогами и скетчами на *YouTube*, формировала свой узнаваемый «блогерский» образ. Наша статья основана на материале анализа лайфстайл-видеозаписей с канала *TheKateClapp*.

Помимо этого, для создания образа неформальной беседы, некоего «общения с подругой» используется большое количество разговорных слов и выражений, сокращений: «Я лечу на дегустацию майонеза, потому что Екб – это столица мазика»; «Ребята у нас разные все и дико занятые. Так что за месяц забивала день для тусы и вкидывала вопросы по пожеланиям». Довольно часто в речи Кати Клэп встречаются неологизмы (*пельмётосы, пельмэнтосы, тэцэшечка, майек, жена*) и сленговые выражения (*yas, damn, вайб*). Данные англицизмы широко используются в речи современной молодежи, а также в сети Интернет.

Все это характерно для разговорной речи молодых людей, с которыми и ведет диалог Екатерина. Можно предположить, что это делается для создания образа «простой девушки» и направлено на сближение и неформальное общение с аудиторией.

Катя Клэп стала знаменита, вероятно, во многом благодаря своему чувству юмора. Для создания комического эффекта она часто обращается к иронии и самоиронии. Довольно часто данная языковая личность делает мишенью своей иронии понятие «гламура». В «Большом толковом словаре русского языка» С.А. Кузнецова дается следующее определение слова «гламурный»: «роскошный, шикарный, модный». Катя Клэп в своих видеозаписях отмечает, что интересовалась – и до сих пор интересуется – различными субкультурами, в том числе эстетикой гламура: *«Я искренне не могла придумать ни одного рисунка, который бы сочетался со всеми вот видами меня: эмарь, гламурная, спортивная – сейчас могу такое амплуа приписать»*.

Однако очень часто данное определение используется иронично: *«Меня испачкали всю. Что значит, в гламурном костюмчике вышла погулять – вся в говне <...> Зато сердечки на глазах гламурные»* – мы видим, что речь идет о спортивном костюме и солнечных очках. И хотя солнечные очки причудливой формы можно назвать аксессуаром в стиле гламур, данное описание в контексте звучит иронично: выгул собак в деревне не подразумевает ничего гламурного. *«Раньше тут была подушка, и потом ее собаки разодрали. Короче, гламурная жизнь, реал/*»* не соответствует тому, что имеется в виду. Таким образом, используя антифразис, анализируемая языковая личность передает свое отношение к произошедшему.

В качестве еще одного примера, иллюстрирующего использование антифразиса можно привести следующее высказывание: *«Очень нужная вещица раз. Вот такой вот браслетик на руку – очень нужная вещь два. Подвесочку купила себе – жизненно необходимая вещь под номером три»* – Катя Клэп рассказывает о бесполезных покупках, сделанных под влиянием эмоций, данные вещи не были ей необходимы. Помимо антифразиса, здесь мы видим ироничное использование слов с уменьшительно-ласкательными суффиксами, что дополнительно подчеркивает отношение Кати Клэп к данным вещам.

По мнению О.П. Ермаковой, ирония является неизменным атрибутом повседневного непринужденного общения [Ермакова 1996]. Очень часто Катя Клэп обращается к приему самоиронии, с помощью которого, вероятно, стремится приблизиться к зрителю, сделать свои видеозаписи более жизненными и повседневными, посмеяться над своими негативными качествами вместе с подписчиками. Иногда Катя Клэп для достижения нужного эффекта использует метафоры и устойчивые сравнения. В качестве примера можно привести следующее высказывание: *«А еще у нас там белье лежит. Надо разобрать, но это позже. Гостей то нет, можно вести себя как свинья»*. Несмотря на это, в кадре мы видим довольно чистый и убранный дом.

Катя Клэп бывает довольно критична по отношению к себе. Например, рассказывая о своем увлечении мультфильмами и сериалами 1990-х и 2000-х гг., она говорит: *«Ну, вы поняли. Когда тебе 28, а ты все пытаешься быть на 8»*, намекая, что это не соответствует ее возрасту, хотя до этого не раз рассказывала о своем увлечении эстетикой указанного периода, а также стилем Kidcore.

Стоит отметить, что девушка довольно часто с самоиронией говорит о том, что ей тяжело рассказывать о чем-то серьезном. Например, в видеозаписи *«Я сказала "ДА!" / Веселые Пятницы»* Катя Клэп рассказывает о том, как ее молодой человек сделал ей предложение о замужестве: *«Я не знаю, как люди говорят «я выхожу замуж». Мне не нравится это слово. Обручена? И это не рофл, не кликбейт. Просто я хреново преподношу очень серьезные темы»*. Вероятно, именно отсутствие чрезмерной серьезности так привлекает подписчиков Кати Клэп.

Помимо иронии и самоиронии, Катя Клэп часто использует другие средства для создания комического эффекта. Довольно часто для создания комического эффекта используется сниженная лексика, например, слово *«говно»* в значении *«грязь»*: *«вся в говне»*. В переносном значении могут быть использованы жаргонизмы и разговорные слова с презрительным или пренебрежительным оттенком. Употребляя их в контексте, Екатерина не пытается подчеркнуть негативные признаки описываемого предмета – это делается для комического эффекта, а также, вероятно, для намеренного снижения речи: *«Я не очень люблю совсем прям такое сладкое пойло»*; *«...еще который мы не выжрали»*. В данных примерах речь идет о кофе и кофейных напитках.

Иногда для создания комического эффекта Катя Клэп прибегает к языковой игре. Например, языковая игра встречается в видеозаписи *«ТУР по ДОМУ! / СТРАШНЫЙ ДИЗАЙН VLOG»*. *Если вам интересно знать, кого в этом году будет косплеить на Хэллоуин Маша... Судя по этому белому усу – Шторм из «Людей Икс». Или из «Людей Кикс»* – говорит в видеозаписи Катя Клэп. Она рассказывает о подготовке к празднованию Хэллоуина и гладит кошку Машу, для созвучности и комичности намеренно добавляя «К» к слову «Икс», так как речь в ее случае идет о кошке. Встречается в качестве языковой игры и использование рифмы: *Посмотрите на этого гламурного паучка: у него даже глазки – это стразики*.

Таким образом, для создания образа, привлекающего зрителей, Катя Клэп в своих высказываниях часто использует иронию и самоиронию, в частности довольно часто встречается ирония, построенная на приеме антифразиса. Помимо этого для создания комического эффекта Екатерина может использовать жаргонизмы, сниженную лексику, а также обращаться к языковой игре.

Литература

- Ахренова Н.А. Основные способы классификации жанров Интернет-дискурса // Вестник Томского гос. ун-та. 2010. № 4.
- Ермакова О.П. Ирония и ее роль в жизни языка. М., 2017.
- Шмелева Т.В. Модель речевого жанра // Жанры речи. Саратов, 1997. Вып. 1.

Е.В. Лобочкова (*Саратов*)

Речевые стратегии и тактики в экологическом дискурсе

Научный руководитель – доцент Ю.В. Каменская

В современном мире все больше обостряются проблемы экологии. Чтобы спасти нашу планету, отношение к природе должно стать другим – не потребительским, а осознанным в отношениях человека и окружающей его среды. На сегодняшний день существует много международных организаций, выступающих за предотвращение загрязнения окружающей среды и направленных на решение экологических проблем.

Чтобы привлечь больше людей к проблемам экологии и их решению, экологические организации используют в своих текстах, обращенных к аудитории, различные способы речевого воздействия, прибегают к использованию соответствующих речевых стратегий.

Материалом нашего исследования выступают тексты, размещенные на сайте российского отделения международной природоохранной организации «Гринпис», а также контент социальных сетей местных экологических организаций «Экологизатор» и «Зеленый Бык».

Разговор о речевых стратегиях следует начать с понятия речевой коммуникации. Речевая коммуникация – это стратегический процесс, где требуется выбор оптимальных языковых ресурсов, в том числе средств речевого воздействия. Речевая коммуникация реализуется с помощью коммуникативных (речевых, дискурсивных) стратегий (подробнее см.: [Борисова 1996; Верещагин 1991; Иссерс 1999; Черногрудова 2008]). Особенностью применения данных языковых средств является мотивация, к которой прибегает говорящий, поскольку именно мотивация обуславливает тип речевого воздействия. При помощи коммуникативных стратегий говорящему важно побудить собеседника начать, изменить, закончить какую-либо деятельность или повлиять на принятие решений [Михальская 1996].

Элементами речевой стратегии можно считать и целевые установки коммуникантов и индивидуально-личностные особенности, но самым главным Н.Н. Кириллова считает мировоззренческие ориентиры и ценности участников общения [Кириллова 2012].

Опираясь на теоретические положения упомянутых работ, мы выделили следующие цели применения речевых стратегий в экологическом дискурсе:

- завоевание авторитета, желание произвести впечатление;
- передача новых знаний;
- изменение мировоззрения собеседника;
- выведение из психологического равновесия;
- предостережение от опрометчивого поступка и т.п.

Одни и те же речевые тактики могут быть использованы для реализации разных речевых стратегий. О.С. Иссерс упоминает классификацию по интенсивности воздействия коммуникативных стратегий в рамках речевой

коммуникации американского лингвиста Джорджа Лакоффа: обычный разговор и пресуазивный разговор (целью которого является воздействие на мнение) [Иссерс 1999].

В экологическом дискурсе мы часто имеем дело с персуазивностью. Современная медиаречь характеризуется выраженной функцией воздействия. По замечанию И.Н. Борисовой, механизмы медийного воздействия, которые в первую очередь направлены на убеждение и формирование общественного мнения, способствовали внедрению в медиа новой коммуникативной формы воздействия – персуазивности [Борисова 1996].

Речевая тактика – конкретный этап осуществления речевой стратегии; выбор и использование логического или психологического речевого приема, который представляется правильным, эффективным в данных конкретных складывающихся речевых условиях для достижения основной, стратегической цели.

Проанализировав статьи с сайта «Гринпис», мы выделили несколько примеров удачного применения конкретных речевых тактик:

- Обобщение. Цель применения данной тактики – показать, что только что приведенная (негативная) информация не просто случайная/исключительная, чем подтвердить общее мнение. Типовые выражения: «И так всегда»; «С этим сталкиваешься на каждом шагу»; «Это без конца повторяется». Данная тактика имеет широкое распространение (*Ситуация прошлого года повторяется постоянно, хотя и не с такой интенсивностью. Периодически часть пожаров тушат дожди, однако их не хватает, чтобы полностью остановить огонь.* – статья от 12.08.20 «Красноярск снова в дыму: он стал вторым по загрязненности воздуха городом мира»).

- Ссылка на мнение авторитетных лиц. (*Среди подписавших обращение – природоохранительная комиссия Русского географического общества, Российский социально-экологический союз, экоцентр «Заповедники», Центр охраны дикой природы, движение ЭКА, российское отделение Гринпис и еще целый ряд экологических организаций из разных регионов России, а также председатель Общественного совета при Рослесхозе Владимир Морозов и член Общественного совета при Минприроды России Александр Федоров.* – статья от 31.01.22 «Более 25 экологических организаций обратились к Генпрокурору, чтобы защитить Волго-Ахтубинскую пойму»).

- Приведение примера. Конверсный ход, показывает, что общее мнение не «надумано», а основано на определенных фактах (опыте). Типовые выражения: «Вот, например» (*Пример «Норникеля», который в 2021 году был вынужден компенсировать нанесенный экологический вред в размере свыше 140 миллиардов рублей, четко показывает, что именно неизбежность экономического наказания на сегодня – это один из самых эффективных инструментов.* – статья от 13.04.22 «Крупный бизнес предлагает ослабить экологическое законодательство»).

- Усиление. Формула, дающая лучший или более эффективный контроль над вниманием слушателя. Типовые выражения: «Это ужасно, что...», «Позор, что,...» (*К сожалению, у нас есть основания полагать, что им может угрожать опасность – человек.* – статья от 17.02.2022 «В Аргентине 20 ягуаров будут судиться за выживание»).

- Подчеркивание общего заблуждения. (*«Вопреки расхожему мнению, дельфины и океанариумы сразу начали работать для публики, а не для науки.* – статья от 25/12/21 «Почему дельфин в неволе не хочет общаться»).

- Повтор. Ход, подчеркивающий неоднократность поднятия данной темы или проблемы. (*Минприроды уже не раз пыталось вырезать из заповедников и национальных парков территории для их освоения...* – статья от 16.02.22 «Минприроды прокомментировало законопроект об экологической экспертизе»)

Применение речевых тактик усиливает воздействие на людей, поэтому в экологическом дискурсе они важны. Проанализировав социальные сети нескольких местных экологических организаций, мы сделали вывод, что внедрение речевых тактик необходимо для повышения интереса и эффективности работы групп в социальных сетях и экологического движения в целом, а также для привлечения новых волонтеров.

На примере конкретного поста продемонстрируем, какие тактики можно было бы применить для усиления эффекта воздействия. Все посты в группах экологических организаций «Экологизатор» и «Зеленый Бык» во «ВКонтакте» небольшие, но, на наш взгляд, и в маленьких текстах целесообразно применять речевые тактики, чтобы усилить эффект воздействия на аудиторию.

Изначальный (оригинальный) текст поста из группы «Экологизатор»:

Многие люди отказываются делать даже маленькие шаги на пути к спасению планеты. Но мы сортируем свои отходы, сдаем вторсырье на переработку. Мы с вами заботимся об экологии нашей планеты, думаем о будущем.

Сегодня, 15 ноября, Всемирный день вторичной переработки. Праздник о том, что мусор – это ценное вторсырье.

Стекло и металл можно переработать бесконечное количество раз

Пластик и макулатуру – до 7 раз

ТетраПак и одежду только 1 раз

Главной задачей переработки является решение проблемы ограниченности ресурсов и борьба с загрязнением окружающей среды.

Отличный день, чтобы начать сортировать свои отходы!

Какие речевые тактики могли бы увеличить эффективность воздействия поста на аудиторию:

1. Например, можно привести статистику отходов, которые производят люди с точки зрения авторитетных лиц: «По данным Минприроды, ежегодно в России образуется около 70 млн тонн твердых коммунальных отходов, каждый год – на 3 % больше»;

2. С помощью структуры сослагательного наклонения рассказать о последствиях равнодушного отношения: «Если человечество не изменит свой образ жизни, мы потеряем наш дом»;

3. Усиление: «К сожалению...»;

4. Призыв: «Присоединяйся к нам и стань спасителем своего дома!».

Окончательный (отредактированный) текст поста с нашими доработками:

По данным Минприроды, ежегодно в России образуется около 70 млн тонн твердых коммунальных отходов, каждый год – на 3 % больше.

Если человечество не изменит свой образ жизни, мы потеряем наш дом!

К сожалению, многие люди отказываются делать даже маленькие шаги на пути к спасению планеты. Но мы сортируем свои отходы, сдаем вторсырье на переработку. Мы с вами заботимся об экологии нашей планеты, думаем о будущем.

Сегодня, 15 ноября, Всемирный день вторичной переработки. Праздник о том, что мусор – это ценное вторсырье.

- Стекло и металл можно переработать бесконечное количество раз

- Пластик и макулатуру – до 7 раз

- ТетраПак и одежду только 1 раз

Главной задачей переработки является решение проблемы ограниченности ресурсов и борьба с загрязнением окружающей среды.

Отличный день, чтобы начать сортировать свои отходы!

Присоединяйся к нам и стань спасителем своего дома!

Также мы проанализировали группу экологического движения «Зеленый Бык», где публикуются информационные посты о проведении экологических мероприятий или акций.

Для привлечения новых сторонников можно применить речевые стратегии, подчеркивающие важность сортировки и других экологических инициатив. Пост ориентирован на людей, которые посещали данное мероприятие уже не раз. И, конечно, самая очевидная речевая стратегия, которой не хватает для привлечения новых лиц, – это призыв с неким психологическим подтекстом, например: «Если ты еще не с нами, присоединяйся, чтобы стать частью чего-то большего и спасти нашу планету». Даже одно это предложение увеличивает способность текста воздействовать на читателя, соответственно, и шансы привлечь новых волонтеров и заинтересованных людей растут.

Применение речевых стратегий помогает лучше воздействовать на людей в рамках экологического дискурса, который создается именно для воздействия. Грамотное использование речевых тактик в этой сфере будет полезно, как нигде. В международной организации «Гринпис» мы видим активное применение речевых тактик, их правильное использование, в то время как местным экологическим организациям не хватает этого речевого инструмента. В дальнейшем мы постараемся внедрить использование эффективных речевых тактик в работу местных экологов.

Литература

- Борисова И.Н.* Дискурсивные стратегии в разговорном диалоге. Екатеринбург, 1996.
- Верещагин Е.М.* Коммуникативные тактики как поле взаимодействия языка и культуры. М., 1991.
- Иссерс О.С.* Коммуникативные стратегии и тактики русской речи: Монография. Омск, 1999.
- Кириллова Н.Н.* Коммуникативные стратегии и тактики с позиции нравственных категорий // Вестник НГТУ им. Р.Е. Алексеева. Серия «Управление в социальных системах. Коммуникативные технологии». 2012. № 1.
- Черногрудова Е.П.* Основы речевой коммуникации: учебное пособие. М., 2008.

А.Е. Мулюкина (Нижний Новгород)

Жанровые особенности функционирования прецедентных феноменов в американском кинодискурсе

Научный руководитель – профессор Л.А. Бушуева

Прецедентные феномены на данный момент представляют собой одну из актуальных тем для изучения. Вслед за В.В. Красных, мы определяем прецедентный феномен как «являющийся коллективным достоянием культурозависимый результат эмоционально-образного восприятия уникального феномена» [Красных 2016: 225]. Из данного определения вытекает, что прецедентный феномен (далее – ПФ): 1) носит сверхличностный характер; 2) аксиологичен по своей природе; 3) обладает образностью; 4) формируется на основе восприятия; 5) формируется в условиях определенной культуры; 6) имеет своим «источником» уникальный феномен [там же]. Функционирование прецедентных феноменов в кинодискурсе представляет собой одну из малоизученных сфер исследования.

А.Н. Зарецкая отмечает, что термин «кинодискурс» представляет собой наиболее полное определение кинофильма как креолизованного текста, как единства вербальной и невербальной составляющей, экстралингвистических факторов [Зарецкая 2010]. Кинодискурс оказывает огромное влияние на аудиторию, на формирование национального сознания и в то же время отражает настроения в обществе, важные культурные и исторические события.

Вопросы жанровой дифференциации и выделение особенностей отдельных жанров в настоящее время по-прежнему остаются актуальными. Анализируя связь функций прецедентных феноменов и жанровой специфики кинофильмов, мы опираемся на лингвокультурологический подход к изучению жанров (Г.Г. Слышкин, А. Вежбицкая, В.В. Дементьев). Согласно данному подходу, различные культурные и общественные ценности по-разному выражаются в различных жанрах.

Целью данного исследования является выявить, какие функции выполняют ПФ (прецедентные тексты, прецедентные ситуации, прецедентные имена, прецедентные высказывания) в кинофильмах разных жанров, а именно,

комедийном и драматическом. Материалом данного исследования послужили американские кинопроизведения 2000–2020-х гг. Всего было рассмотрено 54 кинофильма и 138 ПФ.

В данном исследовании мы опираемся на классификацию функций прецедентных феноменов, разработанную в трудах В.Л. Латышевой [Латышева 2011], Ж.Е. Фомичевой [Фомичева 1992], О.К. Ирисхановой [Ирисханова 2014: 159] и О.С. Незнаевой [Незнаева 2019: 96–107]. Как отмечают исследователи, для ПФ характерны функция саморепрезентации, мифологическая, персуазивная, эмотивная, парольная, людическая, эстетическая, эвфемистическая, фатическая и оценочная функции.

В проанализированном материале наиболее часто ПФ выполняют людическую (35% случаев) и оценочную (25% случаев) функции. Людическая функция связана со стремлением создать юмористический эффект, добавить высказыванию ироническую окраску, в случае диалога между персонажами данная функция связана со стремлением разрядить обстановку, задать дружеский тон беседе. Например, в кинофильме «Внутри Льюина Дэвиса» («*Inside Lewyn Davis*», реж. Дж. Коэн, И. Коэн, 2013) апелляция к ПФ Одиссей, которое в данном кинофильме служит именем кота, с одной стороны способствует созданию юмористического эффекта, т. к. кот также уходит из дома, путешествует, но возвращается, в то же время ирония достигается проведением параллели между историей кота, который является главным героем, и самого Одиссея, т. к. Одиссей возвращается домой победителем, в то время как главный герой (кот) возвращается из своего путешествия проигравшим.

Осуществление ПФ людической функции, возможно, объясняется значительным потенциалом для создания юмористического эффекта, заложенным в структуре ПФ. Так, структура ПФ может меняться в кинодискурсе, например, герой сериала «Офис» («*The Office*», реж. Р. Айнхорн, Г. Рамис, Дж. Райтман и др., 2005-2013) трансформирует рекламный слоган: *Love to start my day with a hearty bowl of Jan!* (Люблю начинать свой день с тарелки питательной Джэн!; здесь и далее перевод наш – А.М.), которое появилось на основе рекламного слогана *Love to start my day with a hearty bowl of Bran* (Люблю начинать свой день с тарелки питательного Брэн).

Шутливое наименование, которые герои сериала «Офис» дают свекольной ферме, куда они едут отдохнуть, – «*Beets Hotel*» (Свекольный отель) – имеет в своей основе наименование «*Bates Motel*» (Мотель Бейтсов) – мотеля из кинофильма «Психо». Контраст между легким игривым тоном в сериале и мрачным депрессивным тоном в кинофильме, а также трансформация ПФ создают комический эффект.

Персонаж сериала «Тед Лассо» («*Ted Lasso*», реж. З. Брафф, С. Джонс, Э. Эдельман и др., 2020) говорит: *TED LASSO: Hey, Coach, can I get real a second? Forget my meal a second?/ COACH BEARD: Put down your beer and tell your buddy how you feel a second?* (ТЕД ЛАССО: Хэй, Тренер, могу я поговорить

начистоту или нет? Забыть про обед?/ ТРЕНЕР БИРД: Отхлебнуть пива и рассказать своему другу, что чувствуешь?). Герой апеллирует к мюзиклу «Гамильтон», в котором оригинальная фраза звучит так: *Can I be real a second? For just a millisecond? Let down my guard and tell the people how I feel a second?* (Могу я поговорить начистоту или нет? Могу или нет? Открыть душу и рассказать своим людям, что я чувствую) из мюзикла «Гамильтон». В мюзикле эти слова произносит Джордж Вашингтон в напряженный момент Войны за независимость, в то время как в сериале реплика разделена между друзьями в пабе и трансформирована, что одновременно производит юмористический эффект и свидетельствует о взаимопонимании между друзьями, т. к. они оба способны декодировать данный ПФ.

В некоторых случаях авторы вставляют в речь героев ПФ с ошибкой, например, в «Офисе»: *You talking to me? You talking to me? Raging bull, Pachino* (Ты со мной говоришь? Это ты со мной говоришь? Бешеный бык, Пачино) – герой ошибочно относит прецедентное высказывание не к тому кинофильму и не к тому актеру. Это помогает аудитории создать представление о герое: он неловкий, необразованный. Возникает контраст между его желанием казаться сильным и дерзким (этого хотел герой кинофильма «Таксист», из которого на самом деле взято прецедентное высказывание) и неловкостью, глупостью героя, неуместностью сказанной им фразы, т.к. она звучит в будничной офисной обстановке.

Юмористический эффект создается актуализацией разных инвариантов восприятия. Между персонажами сериала «Тед Лассо» происходит следующий диалог: *NATHAN: Um, you see, Jamie and Dani are like Picasso and Gauguin./ COLIN: Pedophiles?/ NATHAN: Artists. They're artists* (НЕЙТАН: Эм, понимаешь, Джейми и Дэни как Пикассо и Гоген./ КОЛИН: Педофилы?/ НЕЙТАН: Художники. Они художники). В то время как первый из них актуализирует такой признак объектов апелляции как «талантливость, уникальность», второй участник диалога декодирует апелляцию к прецедентным именам, обращая внимание на недавно распространившиеся предположения о серьезных психических отклонениях этих художников. Юмористический эффект основан на ситуации неудачной коммуникации, которая возникла из-за разного восприятия инвариантов ПФ.

Другим способом создания юмористического эффекта служит сочетание ПФ и фразеологизма, как, например, в сериале «Тед Лассо»: *TED LASSO: Well, hey. You don't need to be best friends to be great teammates. Think about Shaq and Kobe, right? Lennon and McCartney. Heck, even Woody and Buzz got under each other's plastic./ NATHAN: Wasn't Woody made out of cloth?* (ТЕД ЛАССО: Хэй, не нужно быть лучшими друзьями, чтобы быть отличными напарниками. Подумайте о Шаке и Коби, а? А Леннон и Маккартни. Черт, даже Вуди и Базз из пластика вон лезли, чтобы сработаться./ НЕЙТАН: Разве Вуди не тканевый?). В данном примере фразеологизм «to get under somebody's skin» (раздражать, бесить кого-либо) трансформируется с учетом используемых ПФ:

игрушки ковбой Вуди и космонавт Базз Лайтер из мультфильма «История игрушек» были сделаны из ткани и пластика, поэтому герой решил изменить устойчивое фразеологическое сочетание, чтобы разрядить обстановку с помощью шутки.

Таким образом, ПФ часто выполняют людическую функцию, при этом юмористический эффект может быть вызван как неожиданностью использования ПФ по отношению к объекту, явлению (например, кот получает имя героя Одиссея), так и изменением формы ПФ. Такие отличительные характеристики ПФ, как устойчивость формы, изменение которой заставляет обратить на себя внимание (самыми устойчивыми являются прецедентные имена и прецедентные высказывания, в которых изменение одного слова всегда имеет значение), а также наличие инвариантных и вариативных признаков объекта референции в структуре ПФ служат источником для создания комических ситуаций, иронии, языковой игры.

Оценочная функция заключается в стремлении дать событию, явлению, личности негативную или позитивную оценку. Тот факт, что ПФ выполняют данную функцию часто, объясняется природой ПФ: говорящий может выделить те или иные отличительные черты объекта апелляции при актуализации ПФ. Например, герой «Зеленой книги» («Green Book», реж. П. Фаррелли, 2018) стремится выразить похвалу, одобрение и удивление по поводу того, как другой герой пишет письма, и произносит: *Hey, look who it is – Shakespeare’s home!* (Хэй, смотрите-ка, наш Шекспир приехал!). В то же время, имя Шекспира может быть использовано для выражения негативной оценки: *I told you, these second-grade mothers, they are Shakespearean* (Говорю тебе, эти мамочки, прямо как у Шекспира») в сериале «Большая маленькая ложь» («Big Little Lies», реж. Ж.-М. Валле, А. Арнольд, 2017-2019), где герой обращается к шекспировским персонажам и сравнивает конфликты и ссоры между ними с конфликтами между матерями школьников, потому что не видит положительного исхода. В некоторых случаях использование ПФ помогает выразить мнение героев не только по отношению к собеседнику, но и к объекту апелляции, например, в кинофильме «Власть» («Vice», реж. А. Маккей, 2018), персонаж выражает неуважение и неодобрение по поводу слов своего оппонента и в то же время оценивает Хиллари Клинтон с помощью трансформированного имени «Killary» («Hillary» + «to kill» – «Хиллари» + «убивать»).

Оценочная функция ПФ помогает аудитории составить мнение о персонаже: например, в кинофильме «Американский психопат» («American Psycho», реж. М. Хэррон, 2000) плакат мюзикла «Отверженные», который висит в туалете главного героя и служит зеркалом, говорит о его черствости и эгоизме.

Таким образом, ПФ часто выполняют оценочную функцию, что помогает аудитории составить мнение о персонажах и показать отношения между персонажами. Выражаемая оценка может быть как положительной, так и

отрицательной, в зависимости от того, какие признаки объекта апелляции выделяет говорящий.

Сравнительный анализ функций ПФ в комедийных и драматических кинофильмах показал, что ПФ встречаются чаще в комедиях. За одинаковое количество экранного времени (около 130 минут) в комедийных сериалах встречается большее количество ПФ: 35 ПФ в комедийных сериалах и 10 ПФ в драматических.

Как в произведениях жанра «комедия», так и в произведениях жанра «драма» встречается значительное количество случаев употребления ПФ, выполняющих людическую функцию (35% из представленного материала). Для обоих жанров характерна оценочная функция (25% из всех случаев). Эстетическая функция намного чаще реализуется в драмах (12% в драматических кинофильмах, 1% в комедиях), это, вероятно, связано с тем, что в драмах чаще встречаются визуальные способы апелляции, т.е. зачастую целью в таких случаях является создание образности, интертекстуальной связи, которая усиливала бы образность и подчеркивала объекты, явления, связываемые с ПФ. Ср.: повторение любовных сцен из кинофильмов «Горбатая гора», «Титаник» и «Приведение» в сериале «Эйфория» («Euphoria», реж. С. Левинсон, П. Бьянко, А. Фризелл и др., 2019).

В некоторых случаях авторы обращаются к произведениям изобразительного искусства, чтобы дополнить образ, создать атмосферу и задать тон: например, в кинофильме «Ванильное небо» («Vanilla Sky», реж. К. Кроу, 2001) картина К. Моне «Сена в Аржантее» дополняет общее ощущение нереальности, туманности, близкой к манере импрессионистов; в сериале «Ганнибал» картина Боттичелли «Весна» тематически дополняет и помогает сконструировать сеттинг истории. В то же время контактоустанавливающая (фатическая) и функция саморепрезентации в целом редко встречаются, но в комедийных кинофильмах она реализуется чаще, чем в кинофильмах других жанров (3% против 1%). Это может быть связано с тем, что момент знакомства, ситуации, когда отсутствует взаимопонимание между персонажами в комедиях чаще становятся основой для юмористического обыгрывания, где ПФ служат средством создания комического эффекта (как момент знакомства героев из сериала «Клиника», когда один герой пародирует Инопланетянина из одноименного фильма, потому что героиню зовут Эллиот, как и мальчика в кинофильме, к которому отсылаются, в данном случае это было неудачное решение и такая ситуация неудавшейся коммуникации становится предметом шутки из-за неловкости и неуместности использованного ПФ).

Таким образом, можно сделать вывод, что в употреблении ПФ в комедиях и драмах множество общих черт, однако анализ функций ПФ и частоты их употребления показал, что ПФ обладают значительным юмористическим потенциалом, в частности потому, что чувство юмора и культура юмора тесно связаны с языком и культурой в целом, а также потому, что разное восприятие

инварианта ПФ героями кинофильмов, разный культурный фон героев кинофильмов и изменение устоявшейся формы ПФ служат эффективными способами создания юмористического эффекта. В то же время ПФ в драматических кинофильмах служат для создания интертекстуальных связей, выступают маркерами культурно-исторического контекста, элементом структуры и тематическим дополнением, задают тон повествования, чему способствует эстетическая функция.

Литература

Зарецкая А.Н. Традиционные и специфические средства создания подтекста в кинодискурсе: дисс. ... канд. филол. наук. Челябинск, 2010.

Ирисханова О.К. Игры фокуса в языке. Семантика, синтаксис и прагматика дефокусирования. М., 2014.

Красных В.В. Словарь и грамматика лингвокультуры; Основы психолингвокультурологии. М., 2016.

Латышева В.Л. Признаки и функции прецедентных феноменов // Вестник Иркут. гос. техн. ун-та. 2011. № 1 (48).

Незнаева О.С. Прецедентные феномены в студенческом общении: механизмы появления и актуализация в различных речевых ситуациях: дисс. ... канд. филол. наук. Саратов, 2019.

Фомичева Ж.Е. Интертекстуальность как средство воплощения иронии в современном английском романе: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. СПб., 1992.

А.Р. Нигметулина (*Саратов*)

Образ мира в советской и российской детской мультипликации

Научный руководитель – профессор Т.А. Милехина

В современных исследованиях психологами и педагогами образ мира рассматривается как некоторая совокупность или упорядоченная система знаний человека о себе, о природе, о других людях, которая опосредует через себя любое внешнее воздействие [Корепанова 2010: 75]. Образ мира формируется у ребенка в процессе взаимодействия с реальностью, которая выполняет ориентирующую роль по отношению к дальнейшим действиям, т.е. служит совершенствованию и обогащению любой деятельности ребенка.

«Языковая картина мира – по мнению С.Г. Тер-Минасовой – отражает реальность средствами языка, но не прямо, а через культурную картину мира («язык – как зеркало культуры»). Поскольку реальная картина мира представлена в сознании человека, языковыми средствами, она объективирована языком и имеет уже только ту форму, которую «отразил» и создал – на базе культуры – национальный язык» [Тер-Минасова 2008: 23].

Просмотр мультфильмов можно отнести к деятельности ребенка, в результате которой он получает ту или иную информацию для осмысления и познания окружающего мира. Ведь, как и любой другой вид искусства,

анимация передает актуальную (на момент создания) картину мира и имеет определенный посыл и чаще всего это мысль о важности общечеловеческих этических ценностей.

«Анимация – это особая, специфическая форма художественного мышления. Это возможность одушевления придуманного мира, возможность рассказать свою историю с экрана, материализовав свои мечты. Искусство в анимации не цель, а средство освоения мира» [Куркова 2019: 11] Особенно это важно в детских мультфильмах, которые во многом способствуют формированию мироощущения и мировоззрения у детей.

Мультпликационный фильм – фильм, выполненный при помощи средств мультипликации, то есть покадрового запечатления созданных художником объемных и плоских изображений или объектов предметно-реального мира. Но одной «картинки» недостаточно, чтобы полностью выразить все то, о чем хотел бы сказать автор, отразить реальную картину окружающего мира. Важной составляющей для понятийной картины мира является речь персонажей.

Материалом для сопоставительного анализа выступает образ мира в двух мультфильмах – советском мультфильме «Зима в Простоквашино» (1984), который входит в трилогию о Простоквашино, созданную по мотивам повести Эдуарда Успенского «Дядя Федор, кот и пес», и в российском мультсериале «Простоквашино» (2018-2021), продолжающем историю полюбоившихся героев уже в наше время.

Цель исследования заключается в том, чтобы выявить различия, произошедшие за почти три десятилетия в той действительности, которую отображают эти мультфильмы.

В анализируемый мной советский мультфильм Эдуард Успенский, автор сценария, заложил множество важных мыслей, которые необходимо доносить до детей с самого раннего возраста для формирования первичных индивидуальных и моральных ценностей в сознание ребенка. Рассмотрим их подробнее.

Одна из важнейших в мультфильме – тема любви к родине. Символом родной земли и является в мультфильме деревня Простоквашино. Символично само имя собственное, образовано от двух корней *простой* – безыскусственный, незамысловатый, не вычурный и *квашение* – заготовка овощей впрок, способ консервирования овощей [МАС]. То есть название деревни можно истолковать так: простое, обычное место, где консервируются, сохраняются впрок важнейшие ценности страны.

Любовь к Родине прямо не декларируется, но спрятана в нескольких мотивах мультфильма. Например, герои мультфильма предпочитают городу и заграничным курортам простую русскую деревню. Именно в Простоквашино папа и дядя Федор хотят встретить Новый год. Эта идея упрятана в конфликт между семьей и работой. Папа и Дядя Федор хотят уехать на Новый год в деревню, Мама же выступает в эту ночь на Голубом огоньке и не хочет в

концертном платье в электричке разъезжать. Приведем диалог из мультфильма: Дядя Федор: – *А на Новый год мы хотим в Простоквашино уехать.* – Мама: – *Если вы так хотите, вы сколько угодно можете ехать в ваше Простоквашино, а я не могу. У меня выступление на Новогоднем Голубом огоньке.* – Дядя Федор: – *А ты садись на последнюю электричку и приезжай к нам.* – Мама: – *Я, конечно, люблю природу, но не до такой степени, чтобы в концертном платье в электричках разъезжать!*

Но в итоге она все же приходит в Простоквашино на лыжах, тем самым подчеркивая и важность семьи в ее жизни, и приоритет домашнего, семейного уюта перед столичным карьерным успехом. Отсюда следует важный вывод о возможности гармоничного совмещения семьи и работы на телевидении. Мама: – *Я же говорила, что просто не могу жить без нашего Простоквашино!; Это не техника дошла, а я сама сюда дошла, на лыжах! А концерт на пленку записан.*

Действие мультфильма развивается на фоне прекрасной русской природы. И отсюда вытекает идея бережного отношения к ней. В сцене спора кота и пса мы узнаем, что одной из причин их ссоры является отказ Шарика идти в лес за елкой. Ему жалко рубить дерево, он любит природу и беспокоится о ее сохранности. Шарик: – *А мне жалко елки рубить! Если все начнут к Новому году елки рубить, у нас вместо леса одни пеньки останутся. Это вот для старушек хорошо, когда в лесу одни пеньки. А что будут птицы делать, зайцы? Ты о них то подумал?* Через диалог персонажей кота и пса создатель мультфильма хочет научить детей любить и оберегать природу.

Одной из главных тем мультфильма являются семейные отношения. Мы можем наблюдать теплые отношения между отцом и сыном. Дядя Федор и Папа проводят вместе много времени. Они *и в пинг-понг, и в шахматы играют, и запорожец старый купили.* Папа Дяди Федора старается дать ребенку разностороннее воспитание и научить его всему, что знает сам. Например, совместный ремонт старого автомобиля дает мальчику новые знания об устройстве механизма двигателя, которые пригодятся Дяде Федору уже во взрослом возрасте.

В мультфильме поднимается немаловажная тема совместного труда, взаимовыручки, товарищеской поддержки. Когда машина Дяди Федора застряла в снегу, то все обитатели Простоквашино пришли на выручку. Матроскин: – *Ну вот что ездовые собаки бывают, это я слышал. А вот чтобы ездовые коты – это перебор!* – Печкин: – *А ездовые почтальоны вам встречались?* – Папа: – *Ничего-ничего. У нас зимой дороги такие и погода такая, что уже ездовые академики встречаются. Сам видел!* – Дядя Федор: – *Эй, стойте, стойте! Машина из ямы выбралась. Дальше я уже свои ходом могу.* Общими усилиями не только освободили автомобиль из снежного плена, но и Шарик с Матроскиным, занятые одним делом, помирились. Кот даже вслух произносит этот тезис: Матроскин: *Совместный труд для моей пользы, он объединяет.* На примере этого эпизода дети должны понять пользу совместного труда и необходимость всегда приходить на помощь близким.

В анимационных фильмах мы можем увидеть отражение эпохи, в которую он был создан. Например, в 1980-е гг. почти в каждой советской семье уже был телевизор, который помимо своего прямого досугового назначения, также являлся признаком достатка и украшением интерьера. Подтверждение этому мы видим в словах Почтальона Печкина: *Сейчас в наше время главное украшение стола что? Телевизор!*

Помимо вышеперечисленного стоит отметить информативную функцию мультфильма. Например, из реплик Почтальона Печкина зрители узнают, как одеваются люди в деревне. Печкин: *У нас зимой национальная деревенская одежда какая? Валенки, штаны ватные, тулуп и шапка на меху.* А в эпизоде словесной перепалки Шарика и Матроскина пес рисует на печке виггам и объясняет, что изобразил: *Это индейская национальная народная изба. Виггам называется.*

Итак, можно сделать вывод, что мультфильм, созданный в 1984 г., учит подрастающее поколение ценить семью и друзей, стремиться к добру, заботиться о природе. Он воспитывает умение не обижаться по мелочам и жить дружно в социуме.

В современном мультфильме мы можем наблюдать смену жизненных ценностей персонажей. Они полностью соответствуют образу жизни современного человека и окружающей нас действительности. Главная тема в мультсериале – тема денег. Этой теме подчинено несколько сюжетных линий.

Главные герои мультфильма, Матроскин и Шарик, становятся предпринимателями. Матроскин владеет молочной фермой, вместе с Шариком они переделывают чердак в своем доме в мансарду для сдачи туристам. Простоквашино полностью переформатируется, превращаясь в реальный отель, в котором *Клиент всегда прав* и в котором клиентам предоставляют различные услуги. В отеле проводятся обязательные мероприятия, на которых бывает каждый отдыхающий: просмотр достопримечательностей, дегустация местной кухни, поход на пляж, фотосессия на память: Печкин: – *Что хорошо, на курортах можно попробовать местную кухню. Кстати, как у вас тут с достопримечательностями? Что вот передают? Где дикий пляж? Хочу себе селфи сделать.* Все мечты героев связаны с деньгами. Например, Матроскин мечтает о дополнительном доходе, а няня Маргарита Егоровна о повышении зарплаты: Матроскин: – *Дополнительный доход лишним не бывает! К осени, глядишь, коровник модернизируем.* – Няня: – *Для начала мою зарплату модернизируем. Я требую прибавку за туризм и за вредность!*

В поисках обогащения герои не пренебрегают эксплуатацией близких людей. Шарик вводит в транс Почтальона Печкина и внушает ему, что он не почтальон, а – *...садовник наш, Евлампий. Добрейший души человек и по дому нам помогаете.* Возвращают личность Печкина только тогда, когда он начинает раздавать имущество Матроскина лесным обитателям. И даже когда Печкин объясняет свой поступок добрыми намерениями, то кот в первую очередь беспокоится о своем бизнесе. Печкин: – *А если у зверюшек лесных денег нет,*

кто им поможет? Только добрые люди! – Матроскин: – *Я же прогорю!*

Даже жизнь и здоровье ребенка подвергается опасности, когда речь идет о деньгах. Мечтая купить новый мобильный телефон, Шарик решает снять ролик для рекламы молочной фермы Матроскина. Руководствуясь своим замыслом, Шарик ломает стиральную машинку, и подвергает младшую сестру Дяди Федора Веру Павловну опасности.

Как видим, тема денег, отражая современные ценностные ориентиры, становится главной во многих сюжетах и навязывает детям ориентацию на денежное обогащение любыми доступными путями.

Современной специфике подвергается в мультфильме тема семейных отношений. В мультфильме дети – Дядя Федор и Вера Павловна видят маму только по видеосвязи. Мама: – *Здравствуй, Матроскин! Как дела у вас? Как Вера Павловна?* – Матроскин: – *Все хорошо. Проблемы со связью. Мы перезвоним* – Мама: – *Звоните, не пропадите*. По моему мнению, этот эпизод указывает на то, что с развитием технологий люди отдалились друг от друга. Им проще позвонить по видеосвязи, чем лично навестить. И что самое ужасное, это коснулось не только друзей и знакомых, но и родителей и детей.

В современном мультсериале появляются новые темы. Удачно представлена такая актуальная тема, как зависимость от интернета и компьютерных игр. В эпизоде «Геймер» демонстрируется, как легко человек может забыть про реальную жизнь и погрузиться в виртуальную реальность. Почтальон Печкин становится игроманом, он перестает различать реальность и виртуальную действительность. Ему повсюду стала мерещиться игра. Печкин: – *А! Куда?! Направо! Сектор-приз! А! где мои звездочки?* – Шарик: – *Ой, все! Ему уже повсюду игра мерещится. Никогда его оттуда не вытащить!*

Помимо игромании в этой серии мультсериала поднимается тема дружбы. Главные герои не оставляют Печкина одного в этой беде, а решают помочь ему вернуться в реальность, что успешно и реализуют. Шарик: – *Да что ж это такое?!* – Дядя Федор: – *Это, Шарик, игромания. Надо как-то нашего Печкина спасти*. Этот эпизод был создан с целью показать, как опасно проводить много времени в интернете и к чему это может привести. Поступок героев учит детей, что нельзя оставлять человека один на один с этой бедой, а надо обязательно найти способ помочь ему вернуться в реальный мир и жить настоящей жизнью.

Проведенное сопоставление позволяет сравнить образ мира, создаваемый в советских мультфильмах в 1980-е гг. с образом мира в российской мультипликации.

В советском мультфильме в центре внимания находились следующие ценности: любовь к Родине, бережное отношение к природе, семейные ценности, приоритет духовного над материальным. Образ Родины представляла небольшая деревенька Простоквашино.

Российский мультфильм полностью переформатировал Простоквашино. Теперь это фешенебельный отель, общество, в котором клиент всегда прав и

главная ценность которого – деньги. В сравнение с советским мультиком, где фигурировала тема отпуска на просторах родной природы, здесь герои стремятся в Простоквашино воссоздать иностранную атмосферу. О деньгах мечтают все персонажи мультфильма, ради денег они могут пожертвовать близкими друзьями. А дети в семье видят маму только по телефону.

Подводя итог исследованию, можно сделать вывод, что в современном мультсериале отражены нормы и моральные ценности человека XXI в. Это и культ отдыха, и зависимость от социальных сетей и Интернета, и жажда наживы, и эгоцентризм личности. Оглянувшись по сторонам и даже посмотрев в зеркало, мы все это можем обнаружить. Следовательно, мультфильм отражает действительность той эпохи, в которую он создан.

Литература

- Корепанова М.В. Особенности становления образа мира ребенка-дошкольника // Продуктивное образование»: формирование картины мира и ребенка и его саморазвитие: Альманах. 2010. Вып. 12.
- Куркова Н.С. Анимационное кино и видео: азбука анимации. М., 2019.
- МАС – Словарь русского языка: в 4 т. / под ред. А.П. Евгеньевой. М., 1985-1988.
- Тер-Минасова С.Г. Война и мир языков и культур. М., 2008.

А.А. Рогожина (Саратов)

Лингвистическая экспертиза юмористического текста (на примере выпуска YouTube-шоу «Разгоны»)

Научный руководитель – доцент Ю.В. Каменская

Лингвистическая экспертиза – это самостоятельный род судебных экспертиз, эффективная процессуальная деятельность по лингвистическому исследованию речевой информации (зафиксированной на любом материальном носителе). Эксперт исследует спорные тексты, высказывания или языковые знаки с точки зрения жанровой, композиционной или лексико-грамматической формы выражения смыслового содержания текста. *Задача эксперта* – установление содержания текста в тех случаях, когда оно не является в достаточной мере эксплицитным (очевидным, явным). В связи с этим интересным, но в некоторой мере проблематичным становится проведение лингвистической экспертизы текстов, содержащих элементы языковой игры и юмористических текстов (подробнее см.: [Баранов 2007; Современная... 2019]).

Игровое употребление языковых элементов базируется на осложнении понимания истинного смысла высказывания, «наслоении» на истинный смысл «маскирующих» элементов. Иными словами, истинное содержание текста с элементами языковой игры имплицитно, скрыто в большей мере, чем содержание текста без языковой игры. Зачастую истинный смысл не просто имплицитен (скрыт), он вариативен, может даже быть просто факультативным. То есть смысл сказанного может быть неочевиден, очевиден, но не доказуем;

текст может попросту не содержать того, что в нем видит адресат или содержать то, что адресат не считывает.

В тексте, включающем элементы языковой игры, зачастую появляются несколько смысловых планов, которые по-разному влияют друг на друга, а в конечном итоге делают текст более сложным и многогранным. Однако именно тексты с языковой игрой, тексты юмористического дискурса зачастую становятся объектом лингвистической экспертизы, потому что именно в них возникают сложности с пониманием смысла.

С использованием языковой игры строятся языковые шутки. Вот почему такие тексты зачастую расцениваются адресатом как оскорбление или насмешка: форма текста из-за своей яркости и парадоксальности «обижает» сама по себе, даже если содержание, которое можно вычлениить из нее вполне нейтрально.

Иногда в экспрессивной, яркой конструкции действительно может содержаться издевка, она даже может быть очевидна адресату, однако из-за смысловой «многослойности» текста с языковой игрой ее почти или совсем невозможно вычлениить: все результаты анализа говорят о том, что конструкция «чиста». В связи с этим *задача эксперта* – выявить истинное коммуникативное намерение автора текста, содержащего языковую игру. Сделать это непросто, поэтому эксперт должен тщательно выбирать методы лингвистической экспертизы, которые помогают «расшифровать» текст на нужном языковом уровне.

Особенности и сложности лингвистической экспертизы юмористического текста мы продемонстрируем на примере нашумевшего дела комика Идрака Мирзализаде.

На платформе YouTube на канале Stand-Up Club выходит шоу «Разгоны». Его суть достаточно проста: в каждом выпуске участвуют несколько комиков, которые по очереди рассказывают истории из жизни, реально с ними происходившие. Остальные комики попутно «разгоняют» историю – додумывают подробности, размышляют на предложенную тему, дополняют историю деталями, которые, во-первых, носят характер юмористической импровизации (не всегда удачной), а во-вторых, являются вымыслом. При этом важно подчеркнуть, что каждая часть шоу является не монологом рассказывающего историю участника, а полилогом, где дополнения к основной линии повествования добавляют все участники шоу.

В тридцать втором выпуске шоу «Разгоны» принял участие комик Идрак Мирзализаде. Он рассказывал историю о том, с какими трудностями сталкиваются люди с не русскими именами при аренде квартир в Москве. «Докручиваясь» остальными участниками шоу, полилог перешел в плоскость высмеивания ксенофобии. Идрак Мирзализаде рассказывал, что все же снял квартиру, в которой до него жили русские съемщики, и в ходе рассказа произошел следующий диалог с другим участником шоу:

Идрак Мирзализаде: Можно я доскажу грубую часть этого захода?

До этого все было хорошо, типа, все хорошо. Вот этот шовинизм с бабушкой... Потом я выхожу, я матрас с братом выкидываю, который тоже нерусский [брат].

Тимур Джанкезов: Матрас?

*Идрак Мирзализаде: Матрас очень даже русский. Я его выбрасывал, он весь в г*вне, не надо мне ничего говорить... Если что, предыдущие съемщики русские, и, видимо, русские обмазываются г*вном и ложатся спать.*

Данный фрагмент был быстро подхвачен общественностью и СМИ, а позднее на комика был составлен протокол по статье 20.3.1 КоАП «Возбуждение ненависти либо вражды, а равно унижение человеческого достоинства».

По информации СМИ и по словам самого комика, в ходе дела была произведена психолого-лингвистическая экспертиза текста, «по результатам которой прокуратура установила, что Мирзализаде в своем высказывании унизил «группу лиц, выделенную по национальному признаку», а также пропагандировал ее неполноценность» (см. публикацию: <https://mockva.ru/2021/07/30/311424.html>). Однако, по словам комика, позднее по его инициативе был произведен еще один анализ текста другим специалистом, который показал, что текст не содержит признаков унижения и указания на неполноценность группы лиц.

Описанная ситуация отражает особую сложность проведения лингвистической экспертизы юмористических текстов. Неоднозначность текста усложняется изначальной и намеренной многоплановостью смысла. А в данном случае дополнительную сложность вносит импровизированный характер текста и его формат – полилог, где юмористический элемент образуется в результате «многоголосности» текста.

Результат лингвистической экспертизы во многом зависит от полноты полученного лингвистом контекста и методов исследования текста. Какой фрагмент текста анализировался в рассматриваемом нами случае неизвестно. Мы будем говорить о двух возможных путях: рассмотрения более частного фрагмента текста и более широкого.

Существуют следующие этапы работы эксперта по делам о возбуждении ненависти либо вражды по отношению к различным социальным группам и отдельным лицам: 1. Анализ коммуникативной ситуации; 2. Выявление объекта номинирования; 3. Выявление негативной информации; 4. Определение интенции; 5. Определение формы выражения

При анализе только приведенного фрагмента возникают трудности с пунктами 1 и 4: анализ коммуникативной ситуации и определение интенции. Вот почему следует учитывать другие особенности данного текста, а именно его юмористический характер и смысловую многослойность.

Для анализа коммуникативной ситуации контекст был расширен: теперь мною изучался весь фрагмент шоу, в котором Идрак Мирзализаде рассказывал свою историю. При расширении контекста можно заметить две особенности

изучаемого фрагмента.

Во-первых, стоит отметить содержательную **двойственность текста** (это свойственно формату шоу в целом). Участники, с одной стороны, рассказывают реальные истории, произошедшие с ними в прошлом. Это реальный план, одна составляющая полилога. В нее включается юмористический план, который состоит из вымышленных «продолжений», «фрагментов», «завершений» историй. Этот второй план не является частью действительности и не воспринимается участниками как таковой.

Если принять во внимание эту коммуникативную особенность шоу, известную участникам, необходимо различать эти два компонента смысла. В ходе дискурсивного анализа выясняется, что провокационное высказывание относится именно ко второй составляющей дискурса – к той, которая не воспринимается участниками как действительность. Однако это не отменяет провокационности высказывания, которое может стать оскорбительным для случайного зрителя, не знакомого с особенностями дискурса данного шоу.

Другая особенность касается уже не всего шоу, а конкретно истории Идрака: в ней одним из элементов юмора, одним из способов достижения комического эффекта является **моделирование ситуации, в которой участники прецедентного феномена меняются местами**. Так как речь идет о ксенофобии, ее высмеивание происходит под разными углами. В ход идут обыгрывание прецедентного феномена:

Я риэлторам не-славянам не звоню. Чем они мне помогут?

В ирреальном плане национальной идентификации подвергается даже собака:

*Эльдар Гусейнов: [говорит от лица риэлтора] «А вы славяне?», – «Да». «А дети?» [пауза] «Так, а собака не азербайджанец у вас? [пауза] Кавказская овчарка? Пошли на*ер!»*

Обыгрывается ситуация с риэлтором не-славянином:

Тимур Джанкезов: А тебя не расстраивает, что когда ты звонишь риэлтору, а его тоже зовут, там, условно, Идрак, и он тебе говорит: «Не получится снять»...

Эльдар Гусейнов, продолжение фразы выдуманного риэлтора: «...у меня у самого не получается, я уже несколько лет трусь возле этой хаты, я риэлтором притворяюсь».

Приведенное выше провокационное высказывание также можно понимать как один из способов «повернуть» высмеиваемый предмет (а им изначально является ксенофобия). В приведенном скандальном высказывании происходит «отзеркаливание» ситуации: комик азербайджанского происхождения направляет ксенофобное высказывание в сторону русских. Подкрепляет этот эффект «перевернутости» ситуации и то, что сутью утверждения является предрассудок, высказанный комиком (не всерьез) относительно русских.

Несмотря на то, что в случае анализа более полного контекста становится

понятно, что объект насмешки – это ксенофобия и стереотипные случаи ее проявления, вырванный из контекста фрагмент, который разошелся в СМИ (и, возможно, именно в такой форме подвергся психолого-лингвистической экспертизе) может считаться оскорбительным и уничижительным. Самим комиком четко определена группа, к которой относится высказывание, и группа эта выделена по национальному признаку. Унижение группы лиц проявляется в относящемся к ней высказывании, содержащем упоминание телесного низа и взаимодействие с продуктами жизнедеятельности, что в большинстве культур считается унижением. Кроме того, высказывание содержит в себе сниженную лексику.

В этом и заключается парадокс юмористического текста или текста, содержащего языковую игру: подобные тексты можно по-разному интерпретировать, что значительно осложняет их анализ.

Литература

Баранов А.Н. Лингвистическая экспертиза текста: теория и практика. М., 2007.

Современная теоретическая лингвистика и проблемы судебной экспертизы: сб. науч. работ по итогам Международной конференции «Современная теоретическая лингвистика и проблемы судебной экспертизы», 1-2 октября 2019 г. М., 2019.

В.Е. Шахова (*Архангельск*)

Прецедентный антропоним Робинзон в произведениях об «арктической робинзонаде»

Научный руководитель – доцент Т.В. Швецова

Статья подготовлена при финансовой поддержке Российского научного фонда, конкурс 2021 г. «Проведение фундаментальных научных исследований и поисковых научных исследований малыми отдельными научными группами» (региональный конкурс) (Грант № 22-28-20412 «Проектирование мультимедийного корпуса текстов о мезенских робинзонах»).

О феномене антропологического поворота, который сопровождает современное научное познание в целом и филологическое в частности, рассуждали еще в начале XX в. такие маститые ученые как Н. Бердяев [Бердяев 1936], М. Бахтин [Бахтин 1986], М. Хайдеггер [Хайдеггер 2010]. В своих работах философы размышляют о том, что значит быть человеком. Антропоцентризм как центральная парадигма современной филологии переключает интенции исследователя с изучения объекта познания на субъект, т.е. происходит смена координат – всестороннему анализу подвергается «человек в языке и язык в человеке» [Кривенко 2012]. При таком подходе возникает потребность в осмыслении сущности антропологической парадигмы научного познания, ибо одной из главных ее задач является восстановление целостного образа человека в потоке культурно-исторических и жизненных проявлений, раскрытие «проблемы человека» с помощью «новых форм и видов

рациональности, основанных на интеграции когнитивных наук и многообразных гуманитарных практик» [Романов 2010: 17].

Проблема изучения образа литературного героя, т. е. образа человека в художественном тексте, представляющем собой упорядоченный пространственно-временной континуум – художественный мир, непосредственно связана с антропологическим поворотом в филологии. В сферу внимания исследователей органично попадает изучение номинаций литературного героя – анализ тех или иных номинативных рядов позволяют постичь индивидуальный стиль писателя, определить структуру предметно-образного мира художественного текста [Исакова 2004].

Целью нашего исследования является интерпретация прецедентного антропонима Робинзон в произведениях об «арктических робинзонах». Арктической робинзонадой именуют русскоязычные сочинения XX в., объединенные сюжетом о выживании и спасении поморов-промысловиков на Шпицбергене в 1743-1749 гг.

В базовый терминологический аппарат работы входит понятие «прецедентное имя», которое определяется как «индивидуальное имя, связанное: 1) с хорошо известным текстом, относящимся, как правило, к числу прецедентных, или 2) с ситуацией, широко известной носителям языка и выступающей как прецедентная, или 3) как имя-символ, указывающее на некоторую эталонную совокупность определенных качеств» [Гудков 2003: 108]. Понятие «художественный оним» можно рассматривать как синоним термину «прецедентное имя», хотя при этом в более широком понимании; им обозначаются «ключевые знаки произведения, реферирующие, помимо персонажей, также социокультурные тексты» [Косиченко 2015: 207].

В лингвистике прецедентное имя рассматривается в аспекте текстообразования [Макурова 2013] и семантики [Гузнова 2015], когнитивно-дискурсивного анализа [Нахимова 2011], репрезентации значимых событий и явлений действительности в языке, фреймового и когнитивного моделирования [Захарова 2016, 2018], семиотического подхода к методологии его изучения [Райскина 2022] и многих других.

На сегодняшний день описаны следующие онимы известных литературных героев и исторических личностей. Это имена и образы Наполеона, Мишеля Монтеня (по портретным изображениям), Робин Гуда, Эркюля Пуаро, мистера Уордла, Дика Виттингтона (персонажа народной английской сказки «Дик Виттингтон и его кот»), героини романа Ш. Роуган Грэйс Винтер, Евгения Онегина, Александра Невского, Керенского, Сталина, героев романа «Мастер и Маргарита» (Воладта, Бегемота, Геллы, Азазелло) и др.

В нашей работе при изучении функционирования антропонима Робинзон в сюжете о плавании мезенцев в Арктику XVIII в. мы опираемся на когнитивно-дискурсивную методологию с элементами корпусного анализа. Материалом для анализа послужил корпус текстов, сформированный вручную при помощи персонального компьютера, текстовых и графических редакторов

MS Word – роман З.С. Давыдова «Беруны» (1933), книга Н.К. Лебедева «Архангельские робинзоны» (1935), повесть К.С. Бадигина «Путь на Грумант», повесть С.Б. Радзиевской «Остров мужества», повесть Олега Щербатова «Русские робинзоны» (2020). В каждом из этих текстов так или иначе присутствует номинация Робинзон.

По классификации Д.Б. Гудкова имя Робинзон относится к группе имен, хранящих и транслирующих культурную память нации. Прецедентное имя Робинзон выступает как этический эталон англоязычного культурного пространства, в этом имени запечатлелась национальная оценка реального мира, окружающего человека того времени.

Интересно происхождение этого имени. В романе Дефо в самом начале указывается, что имя досталось герою от матери-англичанки, все родственники которой звались Robinson. Отец героя по происхождению – немец. Фамилия героя в первоначальном немецком варианте звучала как Kreutznaer, но под влиянием английского языка превратилась в Crusoe. Образование немецких имен и фамилий обычно основано на двойной структуре, называемой дитематической. Они состоят из двух языковых единиц, двух отдельных элементов. В произношении фамилия Kreutznaer близка к лексеме Kreutz, что в переводе на русский означает «крест». По окончанию -er определяется принадлежность фамилии к существительному, связанному с профессией человека или родом деятельности. Можно сделать вывод о том, что антропоним Робинзон несет в себе семантику «несущий крест», что связано с испытаниями и одиночеством на острове. И все же за пределами досягаемости остается тайна имени главного героя. Остается не проясненным вопрос, как зовут героя Дефо: Робинзо́н Крузо, Робинзо́н Ро́бинсон Крузо или может быть Роб Ро́бинсон Крузо... Можно предположить, что Дефо актуализировал христианские смыслы в сюжете своего произведения, задавая имя герою. Роман Дефо есть социальный проект, в основе которого лежит идея религиозной терпимости и смирения. В какой-то степени Робинзон – христианский подвижник, миссионер.

«Антропоним нередко входит в ассоциативно-вербальную сеть текста как тонкий сигнал, предопределяющий (наряду и в совокупности с другими имплицитными и эксплицитными знаками авторской интенциональности) читательские эмоции», – пишет С.Р. Макерова [Макерова 2013].

Так, в сочинении К.С. Бадигина «Путь на Грумант» [Бадигин 1953], излагающем историю об удивительных злоключениях мезенцев в Арктике, кроме русских героев, действуют англичане, представители другой культуры. В концептуальном плане писатель включает персонажей инокультурного пространства с целью контрастного усиления портретов мезенцев. Англичане, истощенные арктическим плаванием, пришвартовались к острову, где уже пять лет выживали русские мореходы; они не поверили своим глазам, встретив бодрых мезенских «робинзонов» (*Чемберс удивился цветущему здоровью грумаланов...; увидя невесть откуда взявшегося плечистого, бородатого*

помора, игроки застыли с открытыми ртами), а сопровождающий их прирученный белый медведь заставил англичан испытать неподдельный страх. Английские мореходы изображены Бадигиным грязными, худыми, долговязыми (*Кто этот человек, Джо? – изумленно спросил почерневший от копоти худой, долговязый англичанин...*); в оборванной одежде; слабыми и больными (*холодово-серое лицо, синие губы, провалы у глаз*), тщеславными (*скажи этим дикарям, Джон, – обернулся он к Чемберсу, – что я, Якоб Топгам, властью его величества короля Англии назначен губернатором этого острова, русские должны повиноваться мне*), способными на убийство и предательство. Во время промысла в водах Арктики встретились два английских судна – одно с богатой добычей, а другое – без. Капитан пустого судна отдает команду ограбить соотечественников, а по ходу ограбления приказывает сломать руль и перерезать якорные канаты: *Пусть зимуют! – злорадно рассмеявшись, «китобой» спустились в ожидавшую их шлюпку.*

В анализе прецедентного имени Робинзон самым показательным является эпизод нападения англичан на русских мореходов и поджога их избы. В этот момент появляется коннотативно заостренный семиотический образ – книга о Робинзоне Крузо (ее предусмотрительно взял с собой английский чиновник Топгам в надежде, что она поможет им выжить на острове): *под ногами Химкова, испуская едкий дым, тлел какой-то предмет. Алексей посмотрел – книга. Это были сочиненные Даниелем Дефо «Жизнь и замечательные приключения Робинзона Крузо» [Бадигин 1953].* Английские моряки и прецедентное имя Робинзона в приведенном контексте усиливают образ носителя иного национального менталитета. Русские промысловики не приемлют поведение англичан и не принимают их поступки; автор солидарен со своими героями. Герои у Бадигина ассоциируются с образом Робинзона только на уровне ситуации изоляции от общества. Оказавшись на необитаемом острове, они сохраняют свой внутренний мир в целостности, хотя по внешним признакам выглядят «по-робинзоновски»: бороды, длинные волосы, одежда из звериных шкур и проч.

По словам Ф. Моррети, «названия являются не просто хорошим исследовательским инструментом, они важны и сами по себе» [Моррети 2016: 250]. В объяснении ценности заглавия художественного текста Ф. Моррети ссылается на слова историка Жана-Луи Фландрена, сообщая о том, что в заглавии находится так называемое «узаконенное облучение» существующими идеями. То есть заглавие содержит такую узуальную информацию, которая акцентирует внимание на ценностно-смысловом содержании текста, включает интертекстуальную, подтекстовую и идейную составляющие, раскрывающие как общий авторский замысел, так и тончайшие намеки и коннотации.

В заглавиях трех произведений, пересказывающих сюжет о мезенских «робинзонах», актуализирован антропоним Робинзон. Это книга (учебник по географии) Н. К. Лебедева «Архангельские робинзоны» и повесть

З.С. Давыдова «Беруны» («Русские робинзоны») и современная повесть Олега Щербатов «Русские робинзоны».

В первой части учебника Н.К. Лебедева «Кто такой был Робинзон» раскрывается история появления этого литературного образа. Автор делает упор на мифичности истории о Робинзоне Крузо, противопоставляя ее правдивому событию испытаний мезенцев в Арктике. При этом Лебедев не уточняет, что история Робинзона Крузо имеет под собой тоже реальную историю выживания на необитаемом острове шотландца Селькирка. Таким образом, из заглавия книги читатель получает информацию, как будет развиваться повествование.

Таким же функционалом обладают первоначальное заглавие романа Зиновия Давыдова и название повести Олега Щербатова – «Русские робинзоны». Как отмечает Н.А. Николина, заглавие – это «первый знак произведения, с которого начинается знакомство с текстом. Заглавие вводит читателя в мир произведения и активизирует его восприятие...» [Николина 2003: 168]. В данном случае антропоним Робинзон актуализирует несколько уровней восприятия, раскрывающих эксплицитную и имплицитную связь заглавия непосредственно с текстом. Прецедентное имя моряка проходит через текст произведений. Для интерпретации отдельного художественного произведения главное значение приобретает образ, вынесенный в заглавие и основанный на прецедентном имени Робинзон.

Итак, интерпретация семантики прецедентного антропонима Робинзон в русскоязычных сочинениях, выстроенных по одному сюжету, показал, что в совокупности имя Робинзон связано с определенным набором элементов – визуальных, текстообразующих и смыслопорождающих. Основу визуального элемента составляют черты внешности (борода, нечесанные волосы, грубая кожа, обветренные губы), одежда (сшитая из звериных шкур), а также определенная атрибутика с семиотической составляющей (охотничье оружие, копья и стрелы, самодельная посуда и лампада, предметы, вырезанные из кости), с помощью которых создается образ героя. К текстообразующим элементам относятся заглавия произведений, их частей и глав. Смыслопорождающий элемент заключается в том смысловом единстве, который открывается в ониме Робинзон. Антропоним Робинзон открывает перед читателем образ человека, изолированного от цивилизации, испытывающего трудности выживания в определенном пространстве, в нашем случае в хронотопе Арктики.

Литература

Бадигин К.С. Путь на Грумант. Поморская быль. 1953.

Бахтин М.М. К философии поступка // Философия и социология науки и техники. М., 1986.

Бердяев Н.А. Проблема человека (к построению христианской антропологии) // Путь. 1936. URL: http://www.vehi.net/berdyaev/chelovek.html#_ftn1/. Дата обращения: 11.04.2023.

Богданова Е. В. Литературные антропонимы в испанском языке // Преподаватель XXI век. № 4-2. 2020. URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=44598625> Дата обращения: 11.04.2023.

Гудков Д. Б. Теория и практика межкультурной коммуникации. М., 2003.

- Гузнова А.В.* Семантический аспект изучения онимов // Балтийский гуманитарный журнал. № 3(12). 2015. С. 7–10. URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=24601998>. Дата обращения: 11.04.2023.
- Захарова А.Г.* Прецедентное имя Robin Hood как событийный фрейм / А. Г. Захарова // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Языкознание. 2016. Вып. 7 (746). URL: <http://vestnik-mslu.ru/Vest-2016/746-7n.pdf>. Дата обращения: 11.04.2023.
- Захарова А.Г.* Прецедентное имя как культурный феномен // Вестник МГЛУ. Гуманитарные науки. 2018. Вып. 1(789).
- Исакова И.Н.* Система номинаций литературного персонажа (на материале произведений Ф.М. Достоевского и Л. Толстого, А.А. Фета и Н.А. Некрасова): дисс. ... канд. филол. наук. М., 2004.
- Косиченко Е.Ф.* Опыт классификации художественных онимов // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. 2015. № 19(730).
- Кривенко Г.А.* Антропоцентризм в парадигме современного знания // Вестник Инновационного Евразийского университета, 2012. URL: <https://articlekz.com/article/13284>. Дата обращения: 11.04.2023.
- Макурова С.Р.* Онимы в аспекте текстообразования // Социально-гуманитарные науки. № 7. 2013. URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=20697423>. Дата обращения: 11.04.2023.
- Моретти Ф.* Дальнее чтение. М., 2016.
- Нахимова Е.А.* Прецедентные онимы в современной российской массовой коммуникации: теория и методика когнитивно-дискурсивного исследования. Екатеринбург, 2011.
- Николина Н.А.* Филологический анализ текста. М., 2003.
- Райскина В.А.* Семиотический образ прецедентной личности в европейском культурном пространстве // Crede Experto: транспорт, общество, образование, язык. № 1. 2022. URL: <http://if-mstuca.ru/CE/index.php/100000/semiotics-ru/s12612>. Дата обращения: 11.04.2023.
- Романов А.А.* Антропологическая парадигма философии гуманитарных наук. Вологда, 2010.
- Сегал Н.А., Скворцова В.А.* Прецедентный антропоним Робин Гуд в массовой коммуникации // Universum: филология и искусствоведение: электрон. научн. журн. 2016. № 11(33). URL: <https://7universum.com/ru/philology/archive/item/3875>. Дата обращения: 11.04.2023.
- Хайдеггер М.* Письмо о гуманизме // Время и бытие. СПб., 2007. URL: https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_003377467_168380/. Дата обращения: 11.04.2023.

Раздел 2

Социолингвистика

А.А. Буреева (Саратов)

Языковая игра в речи преподавателей колледжа

Научный руководитель – доцент Е.П. Захарова

В данной статье под языковой игрой понимается осознанная деканонизированная форма употребления языковых единиц в речи, проявляющаяся на всех уровнях языка, рассчитанная на осознание этого нарушения реципиентом и нередко имеющая целью создание комического эффекта.

Материалом работы являются записи микродиалогов преподавателей со студентами Колледжа радиоэлектроники им. П.Н. Яблочкова за 2020–2022 гг. Согласно нашим наблюдениям, в таких диалогах чаще всего реализуются фатическая (установление и поддержание контакта), гедонистическая (развлечение, доставление удовольствия), релаксационная (отдых, расслабление) и апеллятивная функции (обращение к собеседнику, привлечение внимания), нередко реализуется и креативная функция [Гридина 1999].

Проанализируем некоторые примеры, иллюстрирующие данные функции; репрезентативные контексты распределены по типам языковой игры, согласно классификации В.З. Санникова [Санников 2002].

Фонетический тип языковой игры предполагает использование следующих приемов: обыгрывание звукового состава слова, перестановка звуков, замена одного или нескольких звуков слова другими и т.п. Рассмотрим следующий пример:

– *Инесса Геннадьевна, давайте новую тему не начинать. Мы тихонько посидим, интеллигентно. – Интеллигентно отлыниваем от обучения, получается?* В слове «интеллигентно» преподаватель имитирует яканье, характерное для диалектной речи, т.е. речи, которая как раз несвойственна для представителей интеллигенции, что и создает комический эффект. Автор высказывания таким образом в шуточной форме подчеркивает невозможность

такого развития событий, не прибегая к нравоучениям, что сохраняет дружественную, комфортную атмосферу общения.

Примером морфологического типа языковой игры может служить ненормативное изменение слов. Например: – *Ну а зачем электрику литература? Ему техническое важнее, чем романы. И на практике лучшие, а не в книгах.* – *Да, электрикам нынче некогда, **книгов** не читают.* Преподаватель использует слово «книга» с несвойственным ему в родительном падеже множественного числа окончанием «-ов». Такое употребление подчеркивает иронию в речи преподавателя, намекает на истинную позицию автора высказывания, формально согласившегося со студентом.

Лексическо-семантический тип языковой игры является одним из самых распространенных в речи преподавателей. Среди приемов этого типа изменение семантики слова, создание развернутой номинации, расшифровка аббревиатур. Рассмотрим примеры.

– *Оксана Анатольевна, а **СП** – это что такое? На доске, снизу.* – **Свирепый преподаватель.** *Рома, повнимательнее, пожалуйста. Я уже в третий раз отвечаю. СП – это Союз писателей.* Расшифровка аббревиатуры подобным образом описывает реакцию преподавателя на невнимательность студента. Аудитория отреагировала на проявление лингвокреативности педагога улыбками, комический эффект снимает напряжение, созданное промахом учащегося.

– *Те, кто по каким-то причинам не смогли скачать материалы, во время большой перемены приглашаются в **комфортабельный коворкинг, оснащенный всем необходимым техническим оборудованием, служащий пристанищем самых блестящих человеческих мыслей.*** – *Куда, Андрей Владимирович? – В библиотеку. Будем вас в нашей системе регистрировать, чтобы с домашнего компьютера могли в «Лань» заходить.* Коворкинг (от англ. *coworking*, рус. «сотрудничество») – коллективный офис. Дополнительная номинация позволяет привлечь внимание аудитории, а также в ироничной форме обозначить современную библиотеку. Использование англоязычного заимствования «коворкинг» усиливает этот эффект, так как создает контраст между модным новшеством и знакомой с детства, понятной и простой библиотекой.

Словообразовательный тип языковой игры представляет собой создание окказионализмов с нарушением существующих словообразовательных моделей:

– *Ну я уже не знаю, что добавить.* – *Денис, оставь свою **программисткость**, план вам в качестве примерного ориентира дан.* Суффикс «-ость-», с помощью которого создан окказионализм, используется обычно для образования от прилагательных существительных с абстрактным значением свойства, признака. Слово употреблено для краткого и точного комментария относительно подхода студента, привыкшего работать в четкой системе, и придерживающегося такой стратегии даже при выполнении творческого

задания. Языковая игра в этом случае позволяет и пожуричь студента за отсутствие креативности, и оправдать его, упомянув специфику профессиональной деятельности, что дает возможность мягко указать студенту на недочет, не акцентируя на нем внимания и не создавая негативной настрой.

Стилистический тип языковой игры в речи преподавателей чаще всего предполагает использование либо высокой лексики, характерной для научного или церковного стиля речи при описании обыденных ситуаций, либо нарочито разговорной лексики в ситуациях официального общения. Такое контрастное употребление создает комический эффект, который чаще всего направлен на привлечение внимания аудитории. Рассмотрим следующие примеры:

– *Там книжоночка-то маленькая, вы бы хоть интереса ради пробежались, ознакомились бы, что там автор напридумывал. А вот через занятие уже будем отчитываться по этому материалу, подготовьтесь.* Использование преподавателем разговорной лексики при анонсе задания привлекает внимание аудитории. Кроме того, такое употребление дает понять студентам, что выполнение задания не должно вызвать затруднения, а значит, скорее всего они приступят к его выполнению с большей мотивацией.

Реакция преподавателя на появление в дверях студента, посещающего занятия крайне редко:

– *О, неужели Сергей Александрович соблаговолил посетить наше занятие? Истинно говорю, снизойдет теперь на нас благодать от сего события (с улыбкой).* Преподаватель пародирует высокий, книжный стиль речи, использует лексемы, характерные для библейских текстов. Автор высказывания выражает свое отношение к прогулам, не оставляет инцидент без внимания. В то же время, шутливая форма позволяет не фокусироваться на осуждении действий студента, оставив обсуждение причин до личной беседы.

Некоторые примеры языковой игры сложно отнести к какому-то одному конкретному типу. Например:

– *Кирилл, почему работу не сдали? – Ольга Юрьевна, я же на почту все отправил. – А подписали титул? В почте занюкиваете свои имена, а мне потом искать приходится их по всему письму.* Кроме создания окказионализма от слова *ник* (имя, прозвище в интернет-коммуникации), которое можно отнести к словообразовательному типу языковой игры, здесь также обыгрывается созвучие с жаргонизмом *заныкать* – спрятать, утаить.

Таким образом, языковая игра в речи преподавателей является инструментом создания более комфортной атмосферы, способствует снижению общего напряжения участников коммуникации, а также может использоваться как средство предотвращения коммуникативных неудач и сглаживания конфликтов.

Литература

Гридина Т.А. Креативная функция языковой игры // Русский язык в контексте культуры. Екатеринбург, 1999.

Санников В.З. Русский язык в зеркале языковой игры. М., 2002.

Т.С. Дугина (*Саратов*)

Культура речевого общения молодежи на примере расшифровки записи интервью с Ромой Желудем

Научный руководитель – профессор Т.А. Милехина

Культура речевого общения понимается в современной науке как отбор и организация языковых средств, способствующих более эффективному достижению поставленных задач в данной сфере речевых коммуникаций с обязательным учетом литературных норм [Максимов 2001]. Но, как ни парадоксально, дать определение хорошей речи не так-то просто. К ее оценке нельзя подходить слишком строго – необходимо учитывать возраст человека, его социальную или профессиональную принадлежность и т.д.

Как считает О.Б. Сиротина, хорошая речь – это, прежде всего, речь целесообразная, соответствующая речевой ситуации и направленная на решение коммуникативных задач. Безусловное качество хорошей речи – ее соответствие этике общения, осознанный выбор лексических и синтаксических средств, а также выбор формы обращения к собеседнику [Сиротина 2001]. Подобные свойства хорошей речи помогут успешно решить коммуникативную задачу.

Устная речь не может быть лишена «неправильностей», однако все они исключают хорошее качество речи [Там же]. Но некоторые из них все же допустимы: например, те, которые используются для языковой игры, или те, что вызваны оговоркой. И эти «неправильности» делают речь интереснее, говорят о творческой натуре говорящего. Как правило, хорошая речь производится носителями полнофункционального типа речевой культуры, хотя некоторые отклонения от норм встречаются и у них.

Настоящая работа основана на анализе речи молодежи. Молодежная речь – особое явление, к которому прибегают носители языка определенной возрастной когорты. Эта речь открыта к заимствованиям, она более раскрепощена и естественна. Исключительность молодежной речи заключается в ее быстрой изменчивости, а ее существование ограничено возрастными критериями. Молодежная речь в период активной социализации характеризуется следующими признаками: она является переходным этапом к литературным нормам языка, общеречевым явлением, которое не коррелирует с арго, сленгом, социолектом, диалектной сферой, ей свойственна жаргонизированность, и она может рассматриваться как одна из проекций развития общенародного русского языка [Ломова: 138-139].

Материалом для работы послужила расшифровка видеозаписи интервью видеоблогера Ромы Желудя YouTube-каналу «Нежный редактор» от 22 февраля 2019 г. общим объемом 2534 словоупотребления.

На первом этапе анализа была произведена характеристика лексики видеоблогера. Анализ показал, что в его речи помимо нейтральной присутствует лексика разных видов – общекишная, официально-деловая,

публицистическая, разговорная, профессиональная, жаргонная.

Использование книжной лексики в речи Желудя носит специфический характер.

Во-первых, книжная лексика употребляется им с нарушением семантической сочетаемости: *камера, музыка надоели с точки зрения работы* вместо *надоело работать с камерой, музыкой, создавать ролики, давать интервью*; *работа не относится к блогу* вместо *работа не связана с блоггом*; *работа не относится к виду деятельности* вместо *работа не связана с видом деятельности*.

Например: *Эта работа не относится к моему блогу и к моему виду деятельности //*.

Устойчивые словосочетания, характерные для книжных стилей, разрушаются в речи Желудя, теряют последний компонент, используются небрежно, приблизительно: *развиваться в области где нужно* вместо *развиваться в области экономики*; *попробовать себя в чем-то* вместо *попробовать себя в живописи*.

Например: *Я хочу развиваться не только в области где мне нужно / а-а-а / постоянно быть на связи со зрителями //*; *Мне хотелось попробовать себя в чем-то / в чем я еще себя не пробовал //*.

Во-вторых, используя книжную лексику, блоггер нарушает синтаксическую сочетаемость книжных слов. Например: *Да на самом деле / э-э-э / я надеюсь что все-таки это то / чем я хочу заниматься все время / потому что я все время был при создании / какой-то креатив / и я все время генерировал / куча энергии / и надеюсь что это вот то / чем я захочу долго заниматься и смогу быть именно профессионалом в будущем в этой области //*.

Книжное слово *создание* требует родительного падежа: *быть при создании креатива*; глагол *генерировать* – винительного: *генерировать кучу энергии*, тогда как в речи Желудя используется именительный падеж.

Книжную лексику Рома использует в одном контексте с жаргонными или разговорными словами: *фишка – депортировали*; *классно – колоссальный опыт*; *жестких перемен – добиться успеха*; *колоссальный опыт – тинейджер отвязный* и т.д.

Например: *Э-э-э / фишка в том что меня не депортировали //*; *Ну мне в принципе понравилось / все классно / получил колоссальный опыт //*; *За десять лет мне очень сильно хотелось каких-то жестких перемен / и добиться в этом успеха //*; *Последние два года я активно а-а-а / то есть думал что / что же я могу классного дарить людям / и делать //*; *Но я получил прям такой колоссальный опыт тинейджератакого / отвязного / который побывал во всех уже ситуациях / поэтому это все в принципе понравилось //*.

Помимо книжной лексики в речи блоггера широко используется профессиональная лексика разных сфер деятельности: профессионализмы шоу-бизнеса, лексика блоггеров, слова и выражения менеджеров диджитал-сферы.

Желудь часто употребляет устойчивые выражения, распространенные в

речи представителей шоу-бизнеса: *быть на связи со зрителями; работать на аудиторию; быть в топе; видеть в образе* и т.д.

Например: *Я прям не работаюна какую-то большую аудиторию / я знаю / что эту музыку / так же как и я / не понимаем абсолютно другую музыку //; Я думаю что у каждого кто сейчас то есть в топе / у всех случается такой момент //; Постоянно быть на связи со зрителями //; И люди / которые привыкли видеть меня в одном образе да то есть / а сейчас как бы я по-другому начал выглядеть / говорить другие вещи / потому что ну в моей жизни много чего жесткого произошло //*

В речи Ромы Желудя присутствуют профессиональные выражения блогеров: *говорить на канале; сидеть на капитале; снимать свою жизнь на Ютуб; продавать товар рядом со своим лицом; видеть в образе; фэны; хейтеры; хейтить*.

Например: *Меньше снимаю своей жизни на Ютуб / занимаюсь электронной музыкой //; Я хочу получать / то есть деньги / я хочу развиваться не только в области где мне нужно / а-а-а / продавать какой-то товар рядом со своим лицом да / то есть рекламировать его //; Конечно я поменялся за это время / у меня куча всего произошло / о чем я могу говорить на канале / не могу говорить //; Ну вообще раньше вот / ну где-то / где-то год последний я уже включился / до этого это был провал / потому что я просто сидел на всем своем капитале / который я заработал / без дел / просто вот со своим Ютуб-каналом / и думал / вообще что вообще происходит?//; У меня были фэны и хейтеры / которые привыкли к одному / то есть фэнов и хейтеров / к одному моему образу / было что хейтить //*

В лексиконе блогера присутствует большая группа профессиональной лексики, характерной для словаря диджитал-менеджеров: *диджитал; забрифовать; инсайд; креатив; бренд; брендированный; продюсер*.

Например: *А-а-а / я работаю продюсером в отделе брендированных коммуникаций / и работаю с самыми большими брендами / и-и-и у нас очень большой классный коллектив / огромная команда //; Допустим сегодня мы делали игрушки детские / бренд игрушек //; Да / я работаю в агентстве / диджитал-агентстве I love / и грубо говоря / поэтому всем артистам и блогерам лучше со мной дружить //; Я просто за время работы выучил столько слов // Бри... / бриф – забрифовать / преза – презентация / референс – рефы //; Это же инсайты //*

Интересно, что в речи блогера практически отсутствует разговорная группа лексики. Немногочисленные примеры: *фотка; куча; фразеологизм ни одна собака не знала*. Например: *Господи / как же я хочу чтобы у меня сто лайков было под фоткой / чтобы меня никто не знал / чтобы ни одна собака меня не знала //; Конечно я поменялся за это время / у меня куча всего произошло / о чем я могу говорить на канале //*

Несмотря на то, что Рома видеоблогер и ему часто приходится разговаривать на камеру и общаться с аудиторией, его речь сбивчива и

нелогична. И хотя сбивчивость характерна для разговорной речи, в случае с этим видеоблогером этот аспект значительно усложняет понимание той мысли, которую он пытается донести до собеседника. Например, Рома Желудь неверно согласовывает слова: *Я думал / что зачем я вообще что-то если я ну всегда я популярный / у меня есть деньги / типа я почти ничего не делаю / я рекламирую что-то и получаю деньги / вот типа ну / но мне стала преследовать скучно уже / я хочу / хочу другого / то есть / ну / еще десять лет и абсолютно заново все начать //; Нет / у меня есть любимая студия на которой я вот / над работой над этим альбомом провел наверно / вот в целом именно вот все время то есть раз 40 я туда ездил наверно чтоб этот альбом записать //; А-а-а / и у меня просто перед / ну / то есть у меня просто паспорт в этой машине просто сгорел / и все //*

Обильно в своей речи Рома Желудь использует заполнители пауз. Он их употребляет в том случае, когда думает, как продолжить свою мысль, однако нередко после этого блогер начинает рассуждать на другую тему. Среди заменителей пауз частотны звуковые: *а-а-а; м-м-м; э-э-э; и-и-и*. Например: *Потому что камера / и музыка / и создание роликов за десять лет / ТВ интервью / а-а-а / они мне м-м-м / надоели с точки зрения работы //*

В речи блогера отмечаются паузы хезитации, характерные для современной молодежной речи: *типа, как бы, на самом деле*. Например: *Ну как бы я не в Америке //; Типа я не смог ничего сделать дальше //; Но меня вообще вся эта история на самом деле / она меня никак уже не тревожит / не тревожит / это уже все в прошлом //*

Яркой особенностью речи блогера выступают повторы, при этом особое значение имеет семантика повторяющихся слов. Чаше других повторяется разговорная ограничительная частица *просто* в значении «всего лишь, только, всего-навсего». Частотны наречия *реально* в значении «возможно, осуществимо»; *абсолютно* («совершенно, совсем»); *колоссально* («чрезвычайно, очень сильно»); *классно* («отлично, замечательно»).

Данные повторяющиеся лексемы образуют яркий контраст. С одной стороны – интенсификаторы – *абсолютно, классно*, с другой – частица *просто*, в значении которой актуализируется сема ограничения чего-либо, приблизительности, возможности осуществления. То есть, с одной стороны, жизнь воспринимается блогером как простая, легкая, не требующая значительных усилий, затрат, а с другой стороны все происходящее в его жизни оценивается в самой высокой степени.

Например: *А-а-а / и у меня просто перед / ну / то есть у меня просто паспорт в этой машине просто сгорел / и все//; И вот в машине просто вот такая палка торчала в середине с капота // Но на самом деле это не была какая-то авария / просто ночь / фривей / у нас вообще нет никого / ни одной машины // Едет просто жесткий грузовик передо мной / я решаю его обогнать и он просто резко останавливается //*

Проанализировав речь Ромы Желудя, можно сделать вывод, что самой

распространенной группой стилистически маркированной лексики для блогера является профессиональная, причем преимущественно заимствованная по своему происхождению. Книжная лексика в его речи используется с нарушением семантической, синтаксической и стилистической сочетаемости. Блогер использует ограниченный ряд дискурсивов, а из хезитативов наиболее активно используются слова *реально* и *просто*.

Выразительность речи Ромы основана на использовании жаргонной и просторечной лексики.

Рома с трудом строит монологическую речь. Несмотря на известность и популярность блогера выяснилось, что ему трудно формулировать свои мысли, он не умеет давать четкие ответы на поставленные вопросы, разговаривает с помощью штампов, которые не может правильно употребить.

Положительно можно оценить только то, что в его интервью отсутствует общенная лексика. Таким образом, рассмотренное интервью Ромы Желудя представляет собой яркий образец современной молодежной речи и, к сожалению, не соответствует статусу культурной.

Литература

Ломова Н.А. Речь современной молодежи: речь vs жаргон? URL: https://pgu.ru/upload/iblock/365/ch_06_sim_1_sektsii_15_16-i.yu.-pogorelova-83.pdf Дата обращения: 11.04.2023.

Максимов В.И. Русский язык и культура речи. М., 2001.

Сиротинина О.Б. Хорошая речь: сдвиги в представлении об эталоне // Хорошая речь. Саратов, 2001.

А.М. Ермолаева (*Саратов*)

Речевой портрет современного священника (на материале интервью отца Павла Островского)

Научный руководитель – доцент Д.В. Калуженина

Исследование речевого портрета – одно из наиболее востребованных направлений в современной лингвоперсонологии. Данное понятие толкуется современными исследователями как проявление языковой личности в определенный отрезок времени, поведение которой зависит от жанра и регистра речи [Мухортов 2014]. Так в русле лингвоперсонологии при опоре на понятие речевого портрета исследуются разноплановые личности – от политических деятелей до предпринимателей [Буркова 2015; Маслова 2019; Бельц 2019].

Объектом нашего исследования является речь священника Павла Островского. Выбор этой языковой личности был неслучайным, он обусловлен тем, что Павел Островский не назидает и не нравоучает, как «представитель церкви», а понятно, просто и с чувством юмора доносит до аудитории свои мысли, поэтому к нему тянется много людей, причем не только верующих. Батюшка активно вовлечен в медиасреду – он использует социальные сети,

принимает участие в телепередачах и дает интервью. Материалом для анализа послужило интервью с Дмитрием Пучковым протяженностью около часа, которое содержит примерно 10 тысяч словоупотреблений.

В ходе анализа было установлено, что в высказываниях П. Островского основными являются три взаимосвязанных темы: 1) описание и характеристика верующих; 2) описание и характеристика священников и 3) примеры из опыта взаимодействия священника с прихожанами, т.е. ситуации из профессиональной и повседневной жизни священника. Преобладание подобной тематики было вполне ожидаемо и обуславливается родом деятельности П. Островского. Однако языковые средства, которые функционируют в речи священника, оказались более неожиданными и разнообразными.

Из выступления отца Павла следует, что современных верующих можно охарактеризовать как людей, с которыми иногда бывает сложно общаться, и работать. Это объясняется желанием верующих решать мелкие бытовые, житейские вопросы, не концентрироваться на поистине значимых проблемах духовного роста.

Священник уделяет внимание гендерному аспекту и описывает различия в поведении верующих мужчин и женщин:

Мужики они не будут вестись на благостность батюшкиной бороды там, на какую-то мягкость ну, если они не соответствующие. Вот. То, им нужно, чтобы по полочкам разложить, поэтому если батюшка не очень ответственно подходит к проповеди, то тогда он не будет убедителен, и мужчин будет немного. В тех храмах, где священник прям мужик, он вероучение рассказывает, с мужчинами общается. Тут тоже ведь такой момент, мужчины такие вредные, они вопросы задают, вот, они не будут просто так в рот смотреть, а потом еще и баночку варенья дадут, да. Поэтому тут ну, как навстречу надо идти. Это, это второй момент. Третий момент то, что все-таки мужчины они не такие снисходительные, как женщины. Я и сам мужчина. Вот. И обычно они смотрят за тем, сходится ли у батюшки слова с делами. Поэтому, если батюшка щас тут всем сказал: «Раз, два, три, четыре, пять», а вышел на улицу там: «Екэлэмэнэ»...

Мужчины, по словам Павла Островского, это обычные «мужики». Данная лексема в словаре приводится с пометой «разговорно-сниженное», но в речи священника не несет пренебрежительного или негативного оттенка. Как отмечает отец Павел, мужчины прежде всего недоверчивые, вдумчивые, внимательные и рациональные, и, как правило, *не будут вестись на благостность батюшкиной бороды*. В данном случае описание оказывается экспрессивным, ярким, т.к. строится с помощью разностилевых элементов – разговорного оборота «вестись на» и книжного слова «благостность».

Священник подчеркивает, что общаться с мужчинами не так легко, как с женщинами, потому что они *не будут просто так в рот смотреть, а потом еще и баночку варенья дадут*. Здесь используется экспрессивный, разговорный оборот «смотреть в рот кому-то» в значении «подобострастно слушать или

слушаться кого-либо», имеющий в словарях помету «неодобрительное». А действие, которое описывается с помощью ироничного выражения *баночку варенья дадут*, представляет собой пример типичного поведения женщин-прихожанок, характеризует их как невзыскательных, доверчивых, заботливых, желающих угодить священнику и отблагодарить его.

Чтобы показать, как священнику выполнять свои функции – как подбирать слова для проповеди, чтобы его поняли, т.е. учитывать готовность аудитории слушать и воспринимать проповедь, употребляется фразеологизм «твердая пища». В данном примере актуализируется библейский фразеологизм «духовная пища», а также представление о проповеди как о работе над морально-нравственным обликом верующих:

Нет миссионерство есть и даже должно быть. Просто апостол Павел, самый крутой миссионер (...) Но он говорил так, что для эллинов, ты как эллин, для иудеев, как иудей, для подзаконных, как подзаконный и для немощных, ты как немощный. Вот немощные – это слабые, бессильные. То есть должен сам снисходить к людям. Вот мне кажется, что сегодня у людей, вот в плане вот таких духовных сил, их не очень много. И поэтому вот проповеди, это как твердая пища, она не воспринимается.

Яркой особенностью речевого поведения Павла Островского можно считать тяготение к разговорным, просторечным выражениям, которые он использует в самых разных контекстах. При этом, по нашим наблюдениям, включение такой лексики в дискурс обуславливается стремлением к экспрессии, к выразительности и понятности речи. Например, об одном молодом человеке, который регулярно участвовал в церковной жизни, священник выразился с использованием разговорных характеристики и номинаций: «класный такой» («отличный»), «идеальный пацан» («мальчишка, молодой человек»); при обсуждении компетентности священников и их самоопределения также употребляются стилистически маркированные единицы. Ср.:

Д. Пучков: *Ваши люди регулярно говорят, что среди священнослужителей достаточное количество атеистов.*

П. Островский: *Я думаю, что это везде так. Везде есть люди, которые вот мимо кассы. Вот. Потом сложно, сказать честно (...) и собрать все шмотки и уйти.*

Показательно положительное отношение оратора к заимствованным словам и к обозначениям современных реалий. В его речи отмечаются англицизмы «лофт», «сторис», разговорное обозначение «настолки» для обозначения настольных игр, которые в настоящее время приобрели большую популярность среди молодежи и даже людей старшего возраста. Ср.:

*У меня спросил недавно какой-то человек, фф, написал в **стронис**...;*

*Я просто два раза в неделю арендую **лофт**, где мы вот по 4 часа вот эти два раза, мы собираемся и просто играем в **настолки**. То есть там запрещено ругаться матом, там запрещено пользоваться телефоном и запрещено*

морализаторствовать.

Подобное словоупотребление свидетельствует о стремлении оратора вливаться в коллектив современных людей, а особенно в процесс взаимодействия с подростками и молодежью. Это один из основных факторов, благодаря которому работа с молодежью приобретает обоюдный и благотворный характер.

Вместе с тем в анализируемом материале присутствуют многочисленные книжные слова и выражения. Например, как уже можно было заметить, глагол «морализаторствовать», а также однокоренное существительное «морализаторство». В этом плане интересно и показательно высказывание, где священник описывает конфликтное взаимодействие между родителями и их детьми: *Родители не понимают, почему дети воспринимают все их слова в штыки. На что я родителям говорю, что если уже с вами идут в штыковую (пауза и жест, будто держит оружие), то это уже сеча, это уже капец. Наверное, что-то нужно ну отматывать. Эээ, ну родителей, пытаюсь приучить, к тому, что в семье должна быть добрая атмосфера, не морализаторство сплошное.*

Разностилевые и образные единицы употребляются при описании ситуации, когда священник дает совет родителям по воспитанию детей. В частности, употребляется экспрессивный книжный оборот «идти в штыковую» со значением «решительно защищать кого-либо или что-либо», чтобы охарактеризовать поведение детей в споре с родителями. При этом вплетается книжное слово «сеча» («кровопролитная битва, сражение (обычно с применением холодного оружия и большим количеством жертв)»), которое в словарях сопровождается пометой «высокое», что характерно преимущественно для поэтической, ораторской или торжественно-приподнятой речи. Однако сразу после книжного слова «сеча», употребленного в переносном смысле, следует жаргонное слово «капец» и разговорная метафора «отматывать». Подобная разностилевая лексика в общем контексте обладает ироническим потенциалом, усиливает эффектность и яркость описания.

Заслуживает внимания то, каким образом в речи Павла Островского осуществляется самопрезентация. При этом необходимо подчеркнуть важную особенность его речевого поведения, которая состоит в адекватной оценке своих коммуникативных возможностей: священник предпочитает молчать в ситуациях, выходящих за пределы разумного поведения, воздерживаться от необдуманных поступков. Например:

Поэтому где-то с юмором, ну просто нужно знать грань. Чтобы ты не превратился в простого шута. Ну да, ну можно и смешно шутить постоянно, но тогда это будет как-то перебор и тут можно уже это...;

Это, как говорится, вот мне говорят: «Батюшка, вы какой-то не прогрессивный». «Знаете, – говорю, – иногда, я лучше буду тормозом, то есть, если вы в сторону обрыва все бежите, то я лучше постою».

Отмечается стремление оратора к ролевой игре в виде создания маски

«веселого батюшки», чему способствуют экспрессивные и жаргонные выражения, которые подаются как игровое украшение высказывания:

Д. Пучков: *А вот при таком количестве подписчиков, в виртуальной, и в реальной жизни это че-то дает? Например, количество прихожан увеличивается или количество бабла?*

П. Островский: **Бабло** увеличивается.

Павел Островской метко и емко обозначает свой заработок жаргонным словом «бабло», переходя к описанию личного опыта, связанного с деятельностью в социальных сетях; а к описанию своей жизни применяет экспрессивную метафору «жирно живу», сравнивая себя с коллегами:

*Я собственно это никогда не скрывал, и я в этом плане по сравнению с другими священниками **жирно живу**. В том смысле, что (пауза заминка) люди жертвуют много... (...) Я могу купить себе лексус, просто я его себе не покупаю, потому что у нас храм строится и я от людей не скрываю, что все эти пожертвования, не там где-то процентов 80, они идут на стройку храма.*

Следующий пример демонстрирует характерное для Павла Островского совмещение конструкций прямой и косвенной речи: начинается высказывание как косвенная речь (выделено подчеркиванием), но далее переходит в прямую (выделено жирным шрифтом). Подобное построение высказывания можно трактовать как проявление эмоциональности оратора, как маркер важности сообщаемой информации, поскольку священник во время рассказа как бы в очередной раз вступает в диалог с теми, с кем уже спорил ранее, интонационно и тембрально окрашивает высказывание как прямую речь. Дополнительным средством совмещения ситуации рассказа с описываемыми событиями служат ремарки, в которых глаголы речи функционируют в форме настоящего времени, хотя повествуется о прошлом:

Ну, самое интересное, это самая эпичная претензия была, это когда пришли двое мусульман, ну, мусульманин и мусульманка, надо все-таки уточнить. Вот. Крестить ребенка. И я им стал объяснять, что, как бы, у нас правила, мы должны детей крестить по вере родителей. А вы мусульмане, это как-бы не подходит. А они мне объясняют, что мы хотим, чтобы вот он в России, и пусть он будет крещенный, чтобы веру имел. Я им говорю: «Я так не могу». Они решили на меня пожаловаться и говорят: «Мы на вас будем жаловаться». И тут меня пробило. И я говорю: «Кому? Иمامу?»

В анализируемом высказывании присутствует просторечный оборот «меня пробило» («рассмешило»), а также определение «эпичный» в сленговом значении «удивительный, занятный, привлекающий внимание» (*эпичная претензия*). Данные языковые средства можно рассматривать как признаки неофициальности речи, настроенности говорящего на публичное, но не строго регламентированное общение.

Павел Островский, что естественно для священника, цитирует Священное писание: *Вот, но все-таки у священника на кресте написано, не знаю будет*

здесь видно. Тут написано: *«Образ буди верным словом житием, любовью духом, верою, частотой»*, то есть будь примером. То есть священник должен *являть* пример и если он пример *не являет*, ну, он, конечно, предатель. Слова апостола Павла «Образ буди верным словом житием, любовью духом, верою, частотой» написаны на обратной стороне иерейского креста как напоминание каждому священнослужителю о высоте его призвания, а равно и об ответственности за принятое служение. Цитата взята из 1-го послания апостола Павла к Тимофею из Нового Завета. Обсуждение данного атрибута священника и цитата из писания сопровождается употреблением слова «являть», имеющего в словарях помету «высокое».

Однако вместе с тем в его речи присутствуют отсылки к массовой культуре – к субкультуре футбольных фанатов, к «гоблинским» переводам Дмитрия Пучкова:

Д. Пучков: *Я вас категорически приветствую, отец Павел. Не часто к нам заходят священники.*

П. Островский: *Мне так сложно удержаться, чтобы не сказать «папочка-эльф». Я просто вырос на всем этом, на вашем голосе.*

Как показывает наш анализ, в речи Павла Островского сочетаются яркие разностилевые элементы – церковнославянизмы, высокая лексика (*сеча, благостность, идти в штыковую*), разговорные и даже жаргонные элементы (*эпичная претензия, вестись, жирно живу*), имеются отсылки к Священному Писанию и массовой культуре.

На наш взгляд, подобное сочетание языковых средств обуславливается биографией священника. С одной стороны, это следствие семейных традиций и жизненного пути оратора – он рос в семье, где дети много читали, имелось влияние верующих родителей, отец П. Островского также является батюшкой. С другой стороны, отец Павел имеет опыт мирской жизни и активно взаимодействует с прихожанами разной степени воцерковленности, что получает соответствующее отражение в его речевом портрете в виде обилия разговорных и даже сниженных языковых средств.

В завершении можно вспомнить тезис Ю.Н. Караулова о том, что каждый человек уникален в своей текстопорождающей деятельности и что именно в ней находят отражение черты его личности. Характерной чертой П. Островского является употребление экспрессивных и порой сниженных выражений, что придает его речи образность, выразительность, ироничность, актуальность и в итоге формирует доверие окружающих.

Его своеобразная манера взаимодействия заключается еще и в комбинации разностилевой лексики, что сразу обращает внимание аудитории, так как священнику, по сложившимся стереотипным представлениям, не следует употреблять в коммуникации разговорные или жаргонные выражения. Но П. Островский рушит эти стереотипы и предстает перед нами в своем истинном неподдельном образе, который говорит о том, что языковую личность формирует комплекс факторов: не только образование, языковая

среда или внешнее окружение, но и внутренний мир человека – его характер, темперамент, индивидуальные предпочтения и интересы.

Литература

Бельц А.Л. Речевой портрет Стива Джобса в терминах лингвоперсонологии // Иностранные языки: Материалы 57-й Международной научной студенческой конференции. Новосибирск, 2019.

Буркова О.С. Речевой портрет В. Путина (на примере «Валдайского» выступления) // Политический дискурс в парадигме научных исследований. Тюмень, 2015.

Маслова В.А., Гурина Т.С. Речевой портрет политика на материале твитов Д. Трампа // Гуманитарный вектор. 2019. Т. 1. № 1.

Мухортов Д.С. Об общем и частном в понятиях «языковая личность», «речевой портрет», «идиостиль» и «идиолект» (на примере вербального поведения современных политических деятелей) // Политическая коммуникация: перспективы развития научного направления: материалы Междунар. науч. конф. Екатеринбург, 2014.

А.М. Нигматулина (*Саратов*)

Языковая картина мира сквозь призму фразеологии (на базе членов фразеосемантической группы «Антропоморфные сверхсущества» в русском языке)

Научный руководитель – профессор Л.В. Балашова

Во фразеологизмах, как в зеркале, находят отражение особенности духа, характера, быта и мировоззрения народа. Фразеологизмы – это хранилище истории и традиций людей, объединенных одной культурой. Тема национально-культурной специфики фразеологических единиц (ФЕ) достаточно устоялась в исследованиях в области фразеологии. Фразеологизмы в них рассматриваются как единицы языка, в которых сосредотачивается духовный потенциал этноса, или как «застывший результат деятельности языкового сознания народа» [Телия 1991: 140].

Именно за счет своей экспрессивности и эмоциональности ФЕ имеют такую способность выразительно подчеркнуть специфику мышления этноса. В связи с этим актуальным представляется анализ русских фразеологизмов, входящих в фразеосемантическую подгруппу (ФПГ) **«Верховные антропоморфные существа»**.

Материалом исследования послужили данные фразеологических словарей современного русского языка под редакцией В.П. Фелицыной, В.М. Мокиенко [1990], А.И. Молоткова [1994], А.К. Бириха [2005], А.И. Федорова [2008] и семантического словаря под редакцией Н.Ю. Шведовой [1998].

ФПГ «Верховные антропоморфные сверхсущества» входит в состав фразеосемантической группы (ФСГ) **«Антропоморфные сверхсущества»**. По данным лексикографических источников семантическая группа (СГ) «Антропоморфные сверхсущества» разнообразно по количеству и значениям

своих членов. Особенностью данной СГ является то, что абсолютное большинство единиц, входящих в нее, не имеет референтов в реальном мире, но их качества и образы закрепились в сознании русского народа.

Общие представления о верховных сакральных существах играют ведущую роль в образовании фразеологизмов исследуемой ФСГ. ФСПГ «Верховные антропоморфные сверхсущества» в свою очередь включает в свой состав следующие фразеосемантические ряды (ФСР):

1. ФСР «Обобщенная номинация верховных антропоморфных сверхсущств»;
2. ФСР «Христианство и иудаизм»;
3. ФСР «Ислам».

В состав ФСР «Обобщенная номинация верховных антропоморфных сверхсущств» входят идиомы с лексемами *бог* (118 ФЕ), *создатель* (1 ФЕ), *творец* (1 ФЕ).

Наиболее активно в идиоматизации участвует лексема *бог* 'в религии: верховное существо, управляющее миром или (при многобожии) одно из таких существ' [РСС 2007: 388]. Бог в данном ФСР представлен по большей части или как многомилостивое существо (*бог милостив, бог не без милости*), или как всемогущее существо, управляющее миром (*бог свел, бог убил, богом проклятый*).

Все идиомы данным ФСР со словом *бог* можно разделить на подгруппы по внутренней форме, которая в первую очередь отражает стереотипное представление носителя языка о взаимоотношениях бога и человека. Данные отношения можно объединить в следующие группы:

1. «Всезнание» (ср.: *одному богу известно, один бог ведает*);
2. «Дарование» (ср.: *бог дает, богом дано*);
3. «Помощь, защита» (ср.: *бог спас, бог в помощь*);
4. «Кара (в том числе лишение жизни)» (ср.: *бог прибрал, бог убил*);
5. «Прощение и проявление милости» (ср.: *бог простит, бог не без милости*).

Абсолютно высший статус, который имеет *бог* предопределяет его всезнание и всемогущество, последнее в свою очередь обуславливает особый тип отношений между богом и человеком, что выражено во фразеологическом фонде русского языка.

Семантический ряд «Христианство и иудаизм» наполняют следующие номинации небесных божественных сил: *Господь, Иисус, Христос, ангел, архангел, херувим, серафим*. В идиоматизации участвуют 4 лексемы из 7: *Господь, Христос, ангел, архангел* (ср.: *чем господь пошлет, Христа ради, ангел без крылышек, труба архангела*).

Данный ФСР является одной из самых многочисленных групп в исследуемой ФСГ, он содержит 46 ФЕ, что составляет 15,92% от общего числа исследуемых ФЕ. Наиболее частотным в составе ФЕ является существительное *Господь* (24 ФЕ), которое является синонимом слова *бог*, наиболее обобщенно

характеризующего высшие сакральные силы.

Второй по частотности в ФСР является лексема *ангел* (11 ФЕ) 'в религиозном представлении: сверхъестественное существо, посланец бога'. По большей части данные ФЕ отражают представление человека об ангеле, как чистом, непорочном существе, заботящемся о человеке (ср.: *ангел во плоти* 'кроткий, чуткий, непорочный человек', *ангел непорочный* (ирон.) 'человек, маскирующий свои отрицательные качества' *ангел-хранитель* 'по религиозным представлениям: сверхъестественное существо, опекающее человека, его покровитель, защитник').

Иисус Христос – центральная личность в христианстве, следовательно упоминание имени Христа в устойчивом выражении определено относит его к ФСР «Христианство и иудаизм». В русских идиомах отражается отношение человека к Христу как к высшему божественному существу. В них выражается вера человека в то, что Христос такой же всемогущий, как и Бог (ср.: *Христом богом, спаси Христос*). Кроме того, некоторые ФЕ, имеющие в своем составе наименование Христа, синонимичны выражениям, основой которых являются слова *бог* и *Господь* (ср.: *Христа ради – ради бога; Христос с тобой – Господь с тобой; как у Христа за пазухой – как у бога за пазухой*).

Данный ряд также характеризуется тем, что в его состав входят библеизмы – фразеологизмы библейского происхождения. Библия, будучи не только собранием священных текстов христианства, но и великим памятником литературы, является источником устойчивых выражений, которые прочно вошли в жизнь русского человека. В данный ФСР включены библеизмы, в составе которых присутствуют номинации высших антропоморфных сверхсуществ (ср.: *труба архангела, Господь смотрит на сердце*).

В ФСР «Ислам» насчитывается всего 3 ФЕ (1,04% от общего числа ФЕ). Основой данных ФЕ служит слово *Аллах*.

Ислам – это самая молодая религия, но в то же время имеющая огромное количество верующих в различных странах. Несмотря на то, что мусульманство не является для русского этноса «экзотикой», эта религия почти не оказывает влияния на фразеологическую систему русского языка и представлена всего несколькими примерами: *ну тебя (его, ее, их и т.п.) к Аллаху, одному Аллаху ведомо, ради Аллаха*. Однако все эти ФЕ в лексикографических источниках фиксируются с пометами, которые указывают на то, что они функционируют как просторечные и разговорные.

Небольшое количество ФЕ мусульманского происхождения указывает на «чуждость» этой религии в традиционной картине мира русского народа и на господство христианского представления о высшем существе, которое преобладает в идиоматическом корпусе русского языка.

Проведенный анализ также показывает, что русский этнос, считая бога творцом и хозяином мира, возлагает на него большие надежды, связывает с ним нечто хорошее и важное, однако испытывает противоречивые чувства по отношению к нему: русского человека пугает сила верховного существа, и в то

же время он ищет в нем защиту и милость.

Литература

Бирих А.К. Русская фразеология: историко-этимологический словарь. М., 2005.

Молотков А.И. Фразеологический словарь русского языка. М., 1994.

Телия В.Н. Человеческий фактор в языке: Языковые механизмы экспрессивности. Язык и порождение речи. М., 1991.

Федоров А.И. Фразеологический словарь русского литературного языка. М., 2008.

Фелицына В.П., Мокиенко В.М. Русские фразеологизмы: лингвострановед. слов. М., 1990.

Шведова Н.Ю. Русский семантический словарь. Толковый словарь, систематизированный по классам слов и значений. М., 1998-2007.

Д.Д. Проценко (Саратов)

Стереотипные лингвокультурные представления о врачах на материале НКРЯ

Научный руководитель – доцент Ю.В. Каменская

В культуре того или иного народа часто можно встретить типизируемый образ, узнаваемый без особого труда. В лингвистике такой типаж определяется исследователями как лингвокультурный. По определению, предложенному В.И. Карасиком, лингвокультурный типаж – «это узнаваемые образы представителей определенной культуры, совокупность которых и составляет культуру того или иного общества» [Карасик, Дмитриева 2005: 8]. О.В. Лутовинова также отмечает, что лингвокультурный типаж «представляет собой отдельное понятие, являющееся базовым для теории лингвокультурных типажей, которая дает новый ракурс в исследовании языковой личности, акцентируя внимание на культурно-диагностической значимости типизируемой личности для понимания соответствующей культуры с позиции лингвистики» [Лутовинова 2009: 227].

Понятие лингвокультурного типажа тесно связано с культурой определенного народа, именно поэтому в исследовательских работах мы встречаем образ человека, принадлежащего к какой-либо нации: «лингвокультурный типаж «английский чужак»», «лингвокультурный типаж «французский буржуа»», «лингвокультурный типаж «русский дворянин»» и т.д.

При трактовке типажа одним из главных источников является стереотип, и в этой связи лингвокультурный типаж соотносится с этим понятием. «Стереотип трактуется в социальных науках как совокупность устойчивых упрощенных обобщений о группе индивидуумов, позволяющая распределять членов группы по категориям и воспринимать их шаблонно, согласно этим ожиданиям» [Карасик, Дмитриева 2005: 12]. И нередко информация, заданная стереотипом, оказывается ложной, субъективной, поскольку «в основе стереотипа лежит дефицит информации и личный опыт индивида» [Там же]. Но стереотип как явление дает многое для изучения культуры и народа.

Об этом говорит и Т.Ф. Семашко: «На основе положения, что за языковыми единицами находятся стереотипы и ассоциации, можно понять действие определенных культурно-обусловленных представлений» [Семашко 2014: 177]. Е. Бартминский в своем исследовании отмечает, что стереотипы «имеют особой общественный вес» в социологии, так как помогают «поддерживать внутреннюю спаянность сообщества» [Бартминский 1997: 12-13].

Каждый народ по-своему понимает мир и интерпретирует явления действительности, и стереотип в этом отношении является «весомым элементом языковой системы и кода культуры» [Семашко 2014: 177]. Поэтому в этой работе мы обращаемся к НКРЯ для поиска стереотипов о враче, закрепленных в русской лингвокультуре XX в.

Поиск по НКРЯ был осуществлен вводом подкорпуса, в котором была задана строка – год создания, рассматривался временной промежуток XX в. После ввода слова «врач*» корпусом было найдено 6712 документов и 30833 вхождения. Было выбрано всего 22 контекста, в которых образ врача подвергается определенному осмыслению, становится предметом рефлексии или оценивается. Контексты, имеющие номинативную функцию, нами отбрасывались. В ходе анализа было выделено несколько групп стереотипов.

Стереотипная внешность врача

В кабинете директора...сидела некая милая женщина, по виду врач (Василий Шукшин. Печки-лавочки (1970-1972)).

Палаты обходил врач, молодой узбек, в своем белоснежном халате и высокой крахмальной шапочке похожий на принца из восточной сказки (Дина Рубина. На солнечной стороне улицы (1980-2006)).

Можно заметить, что стереотипная внешность врача обычно довольно приятная: «молодой, красивый, в белоснежном халате, жгучий брюнет, милая женщина». Приметой человека этой профессии является белый халат, стереотипно это неотъемлемая часть образа, может, поскольку она символизирует чистоту и стерильность.

Стереотипное социальное положение врача

Интеллигент же – это представитель профессии, связанной с умственным трудом (инженер, врач, ученый, художник, писатель), и человек, обладающий умственной порядочностью (Дмитрий Лихачев. О русской интеллигенции (1993)).

Но, представьте, он женился очень удачно, отхватил жену по себе и даже больше, чем по себе. Жена его была зубной врач (Анатолий Рыбаков. Тяжелый песок (1975-1977)).

Ее приятельницы: одна врач, другая – учительница, третья – заведующая библиотекой, – словом, районная интеллигенция (Анатолий Рыбаков. Тяжелый песок (1975-1977)).

Контексты с описанием врача как человека интеллигентного – самые частотные. Эта профессия нуждается в большом объеме знаний, соответственно врач стереотипно является человеком образованным, развитым, носителем

высоконравственных идей и этических норм.

Стереотипная ответственность врача перед обществом

Это Веру удивило – в ее представлении врач всегда куда-то должен бежать, торопиться (Дина Рубина. На солнечной стороне улицы (1980-2006)).

Врач – тяжелая профессия, от которой зависит жизнь людей, поэтому в представлении носителей языка любой врач всегда должен торопиться, также ему всегда положено верить; его работа стереотипно предполагает ответственность, полную самоотдачу, альтруизм, профессионализм.

Стереотипные отрицательные черты врача

Если город небольшой, то в нем обязательно существуют два зубных врача, которые распространяют друг про друга слух, что они, пломбуя зубы, оставляют под пломбой вату, которая потом гниет, вызывая воспаление надкостницы (Рюрик Ивнев. У подножия Мтацминды (1960-1967)).

В отрицательном восприятии фигурирует взяточничество со стороны врача, а иногда и вовсе клевета на конкурента для получения выгоды. Такие врачи стереотипно являются атрибутом небольшого города, то есть встречаются всегда.

Стереотипы о враче-женщине

Маня – прекрасная женщина, хороший врач, но нет в ней этого самого... вечно женственного (И. Грекова. Летом в городе (1962)).

Она работала в школе с самыми Младшими и искренне считала, что женщины должны быть заняты детьми и работать с детьми – нянями, воспитательницами, учительницами, детскими врачами (Г.Е. Николаева. Битва в пути (1959)).

Врач-женщина в исследованных нами контекстах встречается реже. Работая врачом, женщина стереотипно теряет свою женственность, приобретая более скупую речь. Но встретился контекст, где говорится о том, что женщинам полагается работать с детьми, например, детским врачом, но только детским.

Стереотипы о враче-еврее

Люди отказывались лечиться у еврейских врачей, начался массовый психоз страха отравления и порчи... (Людмила Улицкая. Казус Кукоцкого [Путешествие в седьмую сторону света] // «Новый Мир», 2000).

Потому что еврейский врач – это как ювелир (Владимир Войнович. Монументальная пропаганда // «Знамя», 2000).

У киевской еврейки-врача, которая только что была на моем выступлении, еще слезы не высохли после слушания «Бабьего Яра», но, ото всей души готовая сделать все для спасения моей жены, после осмотра она непрофессионально разрыдалась и отказалась резать неожиданно огромную опухоль (Евгений Евтушенко. «Волчий паспорт» (1999)).

Одним из стереотипных представлений о враче в XX в. становится его этническая принадлежность. До революции 1917 г. евреи получили возможность поступать в университет, но учиться на определенных профессиях, одна из таких – врач. Часто в контекстах можно встретить

определение профессии – «врач-еврей», и сам факт этой номинативной части уже интересен, врач – часто еврей, и эти две части номинатива неотъемлемы. И в текстах мы можем встретить разные стереотипы и о них. Например, врач-еврей – «ювелир» или же наоборот, врач-еврей может навести порчу.

Из приведенного анализа следует, что стереотипы являются важной информацией для понимания общественно-социальной обстановки страны. Так, анализ показал, что в текстах XX в. врач стереотипно профессия мужская, интеллектуальная, неженская, так как такая работа не гармонирует со стереотипно женскими чертами характера, ответственная, врачи внешне довольно привлекательны, традиционно часто врачами работают евреи. Отрицательное восприятие образа врача встречается реже, но если врач – фигура отрицательная, то это взяточник и циник, готовый на все для получения выгоды.

Литература

Бартминьский Е. Этноцентризм стереотипа: польские и немецкие студенты о своих соседях // Славяноведение. 1997. № 1.

Карасик В.И., Дмитриева О.А. Лингвокультурный типаж: к определению понятия // Аксиологическая лингвистика: лингвокультурные типаж. Волгоград, 2005.

Лутовинова О.В. «Лингвокультурный типаж» в ряду смежных понятий, используемых для исследования языковой личности // Ученые записки Забайкальского гос. ун-та. Серия: Филология, история, востоковедение. 2009. № 3.

Семашко Т.Ф. Стереотип как фрагмент языковой картины мира / Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2014. № 2(32): в 2 ч. Ч. II.

А.А. Шамрай (*Саратов*)

Образ России в бытовом восприятии иностранцев (на материале сочинений студентов-иностранцев)

Научный руководитель – профессор Т.А. Милехина

Образ нашей страны в языковом сознании иностранцев приобретает в настоящее время особое значение. Задачей работы стало сопоставление впечатлений о нашем государстве молодых людей, побывавших в России, и представлений о нашей стране у тех, кто не был в России.

Впечатление – образ, след, отражение, оставляемые в сознании человека предметами и явлениями внешнего мира [МАС], представление – (филос., психол.) – чувственно-наглядный обобщенный образ предметов и явлений внешнего мира, восстанавливаемый в мозгу при их отсутствии, а также образ, созданный усилиями продуктивного воображения [Там же].

С целью изучения впечатлений и представлений о России были проанализированы две группы сочинений китайцев, изучающих русский язык. Первую группу составили 8 сочинений на тему «Мое первое заграничное путешествие» студентов, в течение семестра изучавших русский язык в Саратовском университете. Во второй представлены 7 сочинений на тему «Мое

представление о России» китайских аспирантов, не бывавших в России.

В исследовании использовался метод семантического, компонентного и дистрибутивного анализов. Были выделены группы частотных слов, присутствующих в работах студентов, называющих «языковые явления с регулярно повторяющимися признаками (свойствами, чертами)» [Алефиренко 2005: 360]. При анализе сочинений учитывалось, что «в речи имеет место не само формулирование ценности как таковой, но выражение убежденностей или верований говорящего на основе его ценностного мотивационного отношения, в каком бы дискурсивном пространстве оно не реализовывалось» [Алефиренко 2005: 14].

Анализ показал, что впечатления и представления о России в работах китайцев в принципе одинаковы. Наиболее часто встречающимися темами, которые их составили, выступили следующие: достопримечательности, люди, природа.

Первая тема, которая широко представлена в сочинениях студентов – **достопримечательности** нашей страны. Называются города, которые студенты посетили, перечисляются конкретные достопримечательности: *я побывала почти во многих местах Москвы: краной площади, Арбате, большом театре, ВДНХ, новодевичьем монастыре, Кремле; Спас на крови, Казанский Собор, Исаакиевский Собор, Петропавловская крепость; посетили Петродворец с его фонтанами, город Пушкин и Петропавловскую крепость; мы были на Красной площади, в ГУМ, ЦУМ, на Воробьевых горах, в парке культуры и отдыха, на берегу реки Москва; собор А. Невского, Дом Севостьянова, Усадьба Расторгуевых-Харитоновых, Храм на крови, Ж/Д музей на вокзале; Москву стоит посетить: Кремль и Третьяковская галерея мне понравились больше всего* (здесь и далее в примерах сохранена орфография и пунктуация источника).

Представления о достопримечательностях в сочинениях аспирантов носят неконкретный, обобщенный характер, пополняются упоминанием видов зданий, их предназначением, их архитектурными стилями: *в красивой и богатой России можно найти церкви больших и малых размеров, которые являются в основном православными церквями, которые занимают священное место в духовном мире России; стили также разнообразны, например Церкви, административные здания, жилые дома. В основе представлений лежат традиционные стереотипы о нашей стране: многообразные культуры и фольклоры; открытая и инклюзивная культура; культурная атмосфера; большинство людей интересуются искусством и обладают богатым духовным миром; богатая своим культурным наследием страна.*

Характерной особенностью сочинений в обеих группах является то, что в качестве достопримечательностей называют прежде всего музеи, памятники, художественные галереи, клубы, парки, театры: *есть многие исторические достопримечательности, музеи, соборы; путешествовала в Санкт-Петербург и Москву, и бывала во многих достопримечательностях, например, Красная*

площадь, Кремль, Невский проспект, Медный всадник; здесь находятся более 80 музеев, около 20 театров, множество художественных галерей, клубов и парков; почти не только в больших городах, и в маленьких есть свои театры.

Следующая тема, о которой пишут и студенты, и аспиранты – **природа**, в частности, живописные места, в которых побывали. Студенты называют: *российский прекрасный пейзаж; меня очень поразило своей красотой и величием; ночные краски; синее небо, белые облака, зеленые травы, чистая вода, свежий воздух; любоваться пейзажами, что отличается от китайского стиля, и от европейского; климат приятный, везде зеленные.*

Аспиранты, говоря о природе, подчеркивают красоту страны, ее масштаб: *страна с красивыми пейзажами и множеством деревьев и озер. Особое внимание аспиранты уделяют зиме: Россия называется «Ледяным королевством»; длинная суровая зима; снег покрывает улицу, весь мир становится белым; температура упала до минус двадцати пяти градусов. Еще один штрих: Много ресурсов, таких, как леса, нефть, полезные ископаемые, что обеспечивает стране быстрое развитие.*

Помимо достопримечательностей и природы, китайцы часто пишут о **людях**, их характере, отношении к иностранцам. Вот впечатления студентов: *Русские относились к иностранным туристам добрым и помогли нам в пути. Это путешествие не только принесло нам много радости и удовольствия, но и укрепило нашу дружбу. Все добрые, особенно наша хозяйка гостиницы. Разные народы дружатся. В сочинениях аспирантов важным критерием оценки людей стало описание внешнего вида, характера: Русские выглядят очень красивые и высокие; непринужденным характером и стремлением к свободе; очень любят свою жизнь. Российские девушки и женщины очень красивые. Когда выходят на улицу, они всегда наносят тонкий макияж и распыляют духи.*

Как видим, большинство впечатлений и представлений о стране у тех, кто бывал в России, и не был ни разу, в принципе сходны. Это темы, которые обычно описывают туристы, – достопримечательности, города, люди, природа, культура. Преобладают в основном положительные характеристики. Впечатления студентов о России носят конкретный характер, тогда как представления аспирантов носят характер традиционных стереотипов.

Помимо общих впечатлений о России в сочинениях студентов отмечаются также индивидуальные впечатления: *Самое сильное дорожное впечатление являлось недорогим отелем. Отель очень удобный чистый и большой; Лично мне больше всего нравился Дворцовый мост, который представляет собой самый длинный и прекрасный среди всех. Один из авторов рассказывает про уютный дачный домик: Почти у каждого есть небольшой дачный домик в живописном месте в деревне, где чистый воздух и много овощей, фруктов, обильных витаминами. Я люблю гулять в тени деревьев и собирать грибы и ягоды. Слово «дача» является уникальным русским словом, которое не всегда находит перевод на другие языки. Так, например, в английском дача заменяется словосочетанием country house, что переводится,*

как «деревенский домик». Данный перевод не передает уникального значения слова *дача* – загородный дом для летнего отдыха городских жителей [МАС]. Вот почему не удивительно, что студента-китайца привлек домик среди деревьев, грибов, ягод.

В одном из сочинений упоминается национальная русская еда. О России говорится с «кулинарной стороны»: *Погулять в ГУМ и ЦУМ, там попробовать вкусное мороженое – тоже обязательный пункт туристов; Если речь идет о русской кухне, то мое любимое блюдо – это солянка, и хлеб с семечками. Мне казалось тоже очень вкусным. В Москве мы много нового увидели и попробовали.* Упоминается еще одно национальное блюдо: *Все добрые, особенно наша хозяйка гостиницы. Каждым утром она готовила для нас блины и благодаря этом нам не нужно искать пищу в холодное январское утро.*

Сравнивая Китай и Россию, студент пишет о более чистой экологии в нашей стране. Это насущный вопрос для китайцев: *Какая замечательная природа! Экологическая среда там гораздо лучше, чем в Китае.*

Необходимо отметить, что только в одном сочинении говорится о дороговизне поездки за границу: *Более того, заграничное путешествие требует много денег, это далеко не каждый может его попробовать.* В другом сочинении студент рассказывает и о таком явлении, как «сезон скидок»: *Кроме того, самое захватывающее – это сезон скидки. Все ребята в делегации искали по торговому центру то, что хотели, и было подешевле, чем в Китае.*

В следующем сочинении поднимается иной вопрос. В Китае, как известно, существует проблема, вызванная большой численностью населения. Авторы сочинений удивляются малому количеству людей в транспорте: *В автобусе все время мало людей, а также подчеркивают разнообразие средств передвижения: автобусы и легкорельсовые транспортные средства на различных линиях охватывают весь город; в Москве также есть четыре аэропорта, которые являются российским транспортным узлом.* Отмечается студентами и многонациональность России: *Разные народы дружатся.*

Итак, индивидуальные впечатления китайских студентов о нашей стране также вполне благожелательные, что, конечно, может быть объяснено их пребыванием в России в момент написания сочинений.

В сочинениях аспирантов, написанных в Китае, присутствует не только положительная, но и отрицательная оценка России, негативные представления о нашей стране. Так, например, аспиранты пишут о холодности со стороны русских: *У русских суровый характер, они редко улыбаются и очень любят пить водку; они выглядят холодными и не любят улыбаться.* Негативная коннотация отмечается в предложениях, в которых сравнивается отношение к труду русских и китайцев, а также в предложениях, где говорится о пристрастии к спиртным напиткам: *русские кажутся менее трудолюбивыми, чем китайцы; Русские, кажется, любят выпить, особенно водку.* Спорным критерием стала оценка экономики России. Существует пара текстов, в

которых говорится об отсталости страны, однако в одном сочинении подчеркивается прогресс: *российская экономика и не очень процветает; экономика России не очень развита, особенно легкая промышленность; инфраструктуры не очень совершенны.*

Однако негативные характеристики зачастую разрушаются самими авторами работ. Они пишут об изменении своих представлений и о разрушении стереотипов, с которыми столкнулись: *Из-за гэпа культур двух стран я сначала считал, что русские очень невежливые и равнодушные, так как они почти редко улыбаются. Но сразу я узнал, что они не принято улыбаются всем, вот это заблуждение из-за межкультурного гэпа; Хотя они выглядят холодными и не любят улыбаться, на самом деле они искренни и добры, если вы глубоко контактируете с ними.*

Еще одним развенчанным политическим стереотипом стало распространенное в китайском интернете представление о русских как о «народе ботов», о России как о малоразвитой, нуждающейся в поддержке Китая стране. Этот стереотип исчезает при знакомстве с историей России, после чего автор сочинения пишет о национальном характере, подбирая такие словосочетания, как *чувство национальной гордости и самоуверенности.* В другой работе аспиранта русские называются *воюющей нацией: В китайском Интернете Россию называют «воюющей нацией», может быть, это потому что русские очень храбры.*

С навязанным стереотипом столкнулся автор сочинения, в котором рассказывается о национальной кухне. Первое представление сложилось под влиянием книг, отчего русская еда получила следующую характеристику: *блюда в России небогаты и не очень вкусны.* Однако личное восприятие меняет мнение: *богатые, вкусные и недорогие блюда, среди которых я предпочитаю блины и борщ.*

Итак, отрицательные представления о нашей стране формируются под влиянием средств массовой информации, социальных сетей, Интернета, литературы и могут быть изменены после личного знакомства с культурой, людьми, страной.

Подведем итоги. Впечатления китайских студентов о нашей стране в основном имеют положительный характер. Часто повторяющиеся слова для составления образа России: огромная страна с богатой культурой, ресурсами, красивыми пейзажами, природа холодная, люди гостеприимны, отзывчивы, вежливы, много знаменитых людей (Пушкин, Толстой, Гоголь, Лермонтов).

Представление о стране складывается во многом из-за действия политиков страны, средств массовой информации, книг, фильмов, в частных случаях влияет мнение окружения – одноклассники, русские друзья. Чаще всего представления сопровождает отрицательная коннотация: «народ ботов», скудное разнообразие блюд, невкусная еда, суровый, серьезный народ. Отрицательным в шаблонном использовании стало замечание, что русские любят спиртные напитки, особенно водку. Спорным моментом является

уровень развития: критерий имеет как положительную оценку (быстрое развитие), так и негативную (экономическая отсталость).

Таким образом, можно сделать вывод, что впечатления тех, кто посетил нашу страну, в основном положительные, тогда как представления отражают распространенные стереотипы, и многие из них имеют негативный характер.

Литература

Алефиренко Н.Ф. Современные проблемы науки о языке. М., 2005.

Вежбицкая А. Сопоставление культур через посредство лексики и прагматики. М., 2001.

МАС – Словарь русского языка: в 4 т. / под ред. А.П. Евгеньевой. М., 1999.

Национальные социокультурные стереотипы речевого общения и их роль в обучении русскому языку иностранцев. М., 2003.

Тер-Минасова С.Г. Война и мир языков и культур. М., 2008.

Шаховский В.И. Методика лингвистических исследований. Волгоград, 2010.

Языки и межкультурная коммуникация. М., 2000.

Раздел 3

Психолингвистика

Э.М. Джабраилова (*Саратов*)

Концепт «литература» в индивидуально-авторском языковом сознании (на материале интервью на канале «Юзефович»)

Научный руководитель – доцент Ю.В. Каменская

На современном этапе развития лингвистики ученые особое внимание уделяют исследованию вопросов деятельности человеческого сознания по отношению к языку, то есть того, как опыт познания окружающего мира реализуется в значениях языковых выражений [Болдырев 2014: 33]. Существенным познавательным процессом, связанным с восприятием и осмыслением действительности, является формирование концептов. Концепт объединяет научные исследования в сферах сознания, языка и культуры и представляет собой «сгусток культуры в сознании человека; то, в виде чего культура входит в ментальный мир человека. И, с другой стороны, концепт – то, посредством чего человек сам входит в культуру, а в некоторых случаях и влияет на нее» [Степанов 2001: 40].

Концепт образуется в процессе сокращения полученной в итоге опытного познания действительности информации до границ памяти человека и сопоставления ее с уже имеющимися культурно-ценностными доминантами [Слышкин 2000: 62-68]. Таким образом, концепт рассматривается как единица психических или ментальных ресурсов сознания человека, отражающая его знания и опыт, и как базовая единица культуры, обладающая этнической спецификой образующих как концептуальную систему отдельного человека, так и национальную языковую картину мира.

Актуальность работы связана с возрастающим интересом в современных лингвистических исследованиях к проблемам содержания концепта в индивидуально-авторском языковом сознании. Цель исследования заключается

в выявлении особенностей репрезентации концепта «литература» в речи отдельных представителей культуры. Материалом исследования послужили словарные статьи толковых словарей и расшифровки 2 записей интервью на канале «Юзефович» (общее время звучания – более 2 часов). В качестве единицы исследования рассматриваются текстовые фрагменты, прямо или опосредованно выражающие рассматриваемый концепт.

Прежде всего, мы хотим представить анализ концепта «литература» в динамическом аспекте на примере изучения лексикографических данных, которые являются источниками лингвистической и экстралингвистической информации и в которых фиксируются и систематизируются представления человека об окружающей его действительности. Как отмечают исследователи, на уровне языка концепт репрезентируется с помощью языковых единиц – лексем, которые выражают его «в наиболее полном объеме и общей форме. Эта единица используется лексемами как имя концепта» [Слышкин 2000: 18]. Интерпретация словарных дефиниций позволит определить объем понятия «литература», когнитивные признаки концепта, а также содержание с точки зрения обыденного сознания, то есть того, какое место занимает литература в наивной картине мира носителей русского языка.

В «Словаре церковнославянского и русского языка» литература понимается как «словесность» [Словарь церковнославянского... 1847]. Во второй половине XIX в. в лексеме «литература» отмечается когнитивный признак «то, что создается с помощью графических средств».

Более подробные определения представлены в лексикографических источниках XX в. Так, в толковом словаре под редакцией Д.Н. Ушакова дана следующая дефиниция: 1. Вся совокупность письменных и печатных произведений того или другого народа, эпохи или всего человечества в целом; письменность, в отличие от устной словесности. 2. Совокупность художественных словесных произведений. 3. Совокупность печатных произведений, относящихся в какой-нибудь отрасли знания.

Мы можем увидеть, что лексема в процессе своего развития приобретает новые оттенки смысла: «совокупность письменных или печатных произведений», «совокупность художественных произведений», «вид искусства», «произведения какой-либо отрасли знания».

В современных словарях обнаруживается довольно существенное «расширение» значения лексемы «литература». Так, в словаре С.И. Ожегова и Н.Ю. Шведовой: 1. Произведения письменности, имеющие общественное, познавательное значение. 2. Письменная форма искусства, совокупность художественных произведений (поэзия, проза, драма). 3. Совокупность произведений какой-н. отрасли знания, по какому-н. специальному вопросу.

В данном случае выявляется расширение лексико-семантического варианта-1 лексемы «литература»: «произведения, имеющие общественное, познавательное значение». Здесь отмечается важнейшая функция литературы – служение обществу, оказание воздействия на человека, общество.

Важно отметить, что в рассмотренных нами определениях литература упоминается как предмет изучения в школе только в одном словаре – в «Толковом словаре русского языка» Д.В. Дмитриева.

Таким образом, проведенный анализ основных лексикографических источников позволяет представить семантическое наполнение концепта «литература», включающее следующие когнитивные признаки: 1. литература – источник информации; 2. литература – множество элементов (произведений), обладающих некоторыми общими свойствами; 3. литература противопоставляется устной словесности; 4. литература – вид/форма искусства; 5. средство создания литературы – средства языка / слово; 6. художественность – форма отражения и познания действительности; 7. основная цель художественной литературы (вида искусства) – изображение жизни и создание художественных образов; 8. литература – предмет изучения в школе, вузе.

Анализ словарных статей показал, что во всех представленных толкованиях в первую очередь (отдельно) отмечается такой вид литературы, как художественная литература. Этот факт указывает на то, что в наивной картине мира носителей русского языка художественная литература превалирует над другими видами литературного творчества.

Рассмотрим особенности репрезентации концепта «литература» в речи участников интервью на канале «Юзефович», который был запущен в октябре 2020 г. по инициативе российского литературного критика Галины Леонидовны Юзефович. На канале выходят интервью в формате беседы с акцентом на литературные вкусы гостей. Участниками программы становятся абсолютно разные персоны: деятели искусства, науки, интернета и телевидения. Например, в разное время гостями программы были такие известные личности, как Николай Цискаридзе, Людмила Улицкая, Татьяна Толстая и др.

Для анализа нами были выбраны выпуски с писательницей Людмилой Улицкой и актрисой Чулпан Хаматовой. Данный выбор позволяет рассмотреть концепт «литература» с двух сторон: со стороны автора и читателя. Литература – двунаправленный процесс, в котором создается и воспринимается литературное произведение. Кроме того, рассмотрение литературы с позиции творца искусства (автора) и субъекта восприятия (читателя) даст возможность увидеть взаимосвязь литературы с другими видами искусства и определить ее место в данной культурной среде.

Прежде всего, следует отметить значение литературы в жизни каждого представителя культуры, интервью которых мы взяли для анализа. Для Людмилы Улицкой литература – способ выражения творческого потенциала, вид человеческой деятельности (профессия), связанный с созданием художественных произведений при помощи слова:

Людмила Улицкая: Я вот два рассказа написала, можно сказать, на прошлой неделе. Что-то я все время... форма жизни, понимаете? Это скорее, как это, жизнедеятельность: поел, попил, написал.

Для актрисы литература служит средством познания окружающего мира, удовлетворения эстетических потребностей, поиска новых впечатлений. В структуру произведения художественной литературы в той иной форме включаются определенные знания о разных людях, об их характерах, мыслях, чувствах, о тех или иных странах и народах, их быте и нравах.

Чулпан Хаматова: У меня есть такая проблема, что если я начинаю читать, то я перестаю жить. Я просто туда падаю и я перестаю жить. У меня останавливается мир, профессия, дети, все.

Литература в сознании писательницы выполняет воспитательную функцию – важнейшую в формировании личности человека. Литература будучи в некоторой степени иллюстративным материалом является средством воспитания:

Людмила Улицкая: «Для человека, выросшего в России, чтение книг – это огромный воспитательный момент, потому что в общем нас воспитывали книги, а кому повезло, у того еще были учителя».

Обращение к литературным произведениям, которые были прочитаны еще в детстве, вызывают у писательницы теплые воспоминания о юных годах. Литература позволяет особым образом воспринимать окружающее пространство и время, устанавливает глубокую связь с определенным событием в жизни, обладает способностью пробуждать все глубины сознания и вызывать отклик в душе:

Людмила Улицкая: Книжки для меня чрезвычайно важны. Кстати, первая взрослая книга, которую я очень рано прочитала, едва начав читать самостоятельно, был «Дон Кихот». То есть совершенно не детская книжка, абсолютно не детская. И вот я прекрасно помню, как я на круглом диванчике у бабушки в квартире читаю этого самого, толстенную книгу академического издания и ничего не понимаю, но она вся в меня ложится. Поэтому сейчас, когда я открываю «Дон Кихот», то я вспоминаю себя в детстве, как я ее тогда читала.

Похожие чувства вызывает прочтение романа Гузель Яхиной «Зулейха открывает глаза» у актрисы Чулпан Хаматовой. Литература обладает способностью возрождать старые (забытые) воспоминания о национальных традициях, семейных ценностях, бытовых условиях, в которых рос человек:

Чулпан Хаматова: Я очень благодарна Гузель за этот роман! Лично я благодарна, потому что за свою жизнь я поняла, что я потеряла, забыла какие-то ранее-ранее детские впечатления, которые во мне достаточно явно присутствовали, когда еще была жива прабабушка, какие-то элементы быта, которые потом стерлись, ушли на нет и вдруг они стали вставать, возвращаться, возрождаться, приходить. Какие-то ритуалы, какие-то легенды, сказки, которые тоже были в детстве, потом, конечно, их смыло, а оказалось, что это все есть во мне. Это просто тихо где-то там, скромно, незаметно хранилось. И это есть я, это часть меня. Про что я тоже забыла. Вдруг это все стало как-то возрождаться,

возрождаться, возрождаться и она меня так макнула в это мое детство, в корни мои, в ту огромную часть меня самой, то есть это то, из чего я соткана, про что я забыла совершенно напрочь и что это во мне есть и играет огромное значение в той мне сегодняшней.

Литература играет важную роль в отражении и реконструкции тех или иных исторических событий и социальных явлений, а также дает образное представление об обыденной жизни человека. Литература, интегрируя в своем содержании различные аспекты действительности, представляет собой неразрывное единство субъективного и объективного. Художественная литература через яркие описания, конкретные судьбы, конфликты персонажей постигает состояние как конкретного человека, так и целого общества в определенную историческую эпоху, влияя тем самым на мировоззрение людей. Литература – средство (способ) образного отражения и воспроизведения действительности:

Людмила Улицкая: Мы читали книжку Леона Юриса, называлась она «Исход», она была посвящена, ну вообще-то довольно посредственный роман, но в этом посредственном романе действие происходит в России в период, когда начинается освоение Палестины, то есть это конец 19 – начало 20 века, первые переселенцы едут в Палестину, еще Израиль не было, потом организация Израиль. И эта книжка как бы открыла глаза на целую историческую такую перспективу, которая была совершенно неизвестна. Но это тут нас, конечно, и зацапали, кто настучал знаю, впрочем кто. И нас всех троих сотрудников этой лаборатории, «Популяционная генетика», нас всех троих в общем выгнали с работы, закрыли лабораторию. Нас не выгнали поименно, а просто закрыли все лабораторию. Вот, так что я, как это, за свое знание я платила.

Данный контекст также является иллюстрацией того, что литература играет значительную роль в формировании общественного сознания. Писательница рассказывает историю о том, как чтение романа Леона Юриса «Исход» привело к тому, что она потеряла работу. Литература выступает средством влияния на мировоззрение общества, она может оказывать прямое воздействие на чувства и мысли человека, поэтому проходит определенную цензуру. Таким образом, литература – явление, имеющее границы дозволенного и запретного.

Концепт «литература» ассоциативно связан с такими концептами, как кино, театр. Литература – вид словесного искусства, часть культурой жизни человека. Литература выступает вербальной основой художественной культуры и стоит над другими видами искусства:

Людмила Улицкая: Ну и тут я начала заниматься какими-то литературными упражнениями. Я делала для Министерства культуры какие-то программы, сначала учебные, потом я стала пьесы писать. Пьеса, кстати, которая тогда написана, до сих пор идет. Я даже авторские или какие-то из нее копеечки получаю. Называется она «Мой внук Вениамин».

О взаимодействии литературы и кино рассказывает Чулпан Хаматова. Именно литературные произведения зачастую являются основой кинематографа, который своими специальными средствами интерпретирует их содержание. Литература в данном случае выступает источником вдохновения:

Чулпан Хаматова: Мне очень интересно было бы поработать, потому что обе книги я прочитала сильно задолго до того, как получила приглашение экранизировать, сниматься в этих фильмах. И в общем-то, с одной стороны, это, конечно, все здорово и прекрасно, но, с другой стороны, это огромная ответственность, потому что у каждого человека, который читает книгу, снимается свое собственное кино, он видит этих героев, он знает, как они должны быть одеты, как они должны себя вести, в каких декорациях, при какой натуре.

Таким образом, литература как способ выражения и восприятия гражданского самосознания, духовных ценностей, социальных проблем, политических позиций занимает важное место в коллективном и индивидуально-авторском языковом сознании. В процессе коммуникации в структуре концепта «литература» развиваются индивидуальные ассоциативно-образные составляющие.

Литература

Болдырев Н.Н. Когнитивная семантика. Введение в когнитивную лингвистику. Тамбов, 2014.

Ожегов, С.И., Шведова, Н.Ю. Толковый словарь русского языка. М., 2004.

Словарь церковно-славянского и русского языка, составленный Вторым Отделением Императорской Академии Наук: в 4 т. СПб., 1847.

Слышкин Г.Г. От текста к символу: лингвокультурные концепты прецедентных текстов в сознании и дискурсе. М., 2000.

Слышкин Г.Г. Прецедентный текст: структура концепта и способы апелляции к нему // Проблемы речевой коммуникации: межвуз. сб. научн. тр. Саратов, 2000.

Степанов Ю.С. Константы. Словарь русской культуры. М., 2001.

Толковый словарь русского языка / под ред. Д.В. Дмитриева. М., 2003.

Толковый словарь русского языка: в 4 т. / под ред. Д. Н. Ушакова. М., 1935-1940.

А.В. Куценко (Саратов)

К вопросу об актуальном членении.

Выражение ремы различными синтаксическими средствами в английском языке

Научный руководитель – доцент А.В. Кленова

Всякая речемыслительная деятельность человека осуществляется при помощи определенных единиц мышления, языка и речи, которые и составляют логические, номинативные и коммуникативные категории соответственно [Ившин 1992]. Речь может быть представлена как текст, который содержит множество смысловых центров. Смысловое членение изолированного

предложения складывается из формально-грамматической структуры и потенциальной информационной структуры. Смысловое членение высказывания составляют формально-грамматическая структура, оформленная членами предложения, и информационная структура, выраженная отношениями семантических групп. Именно такое наложение конкретного, ситуативного коммуникативного задания на общее коммуникативное задание предложения называется актуальным членением.

В ситуации межъязыковой коммуникации важно учитывать, что каждый язык имеет собственный набор просодических, грамматических и семантических средств для выражения смысловой структуры [Черняховская 1976]. Текст перевода, искажающий актуальное членение оригинала, воспринимается как неестественный, а в некоторых случаях даже препятствует правильному пониманию реципиентом. В статье «Структуры и связи. О роли синтаксиса в переводе» Д.М. Бузаджи указывает, что основная доля всех синтаксических ошибок в письменных переводах с английского языка на русский связана именно с нарушением актуального членения. Чтобы их избежать, переводчик должен обращать внимание на маркеры, определяющие компоненты смысловой структуры [Бузаджи 2007].

Л.А. Черняховская приводит следующие формальные указатели темы и ремы в английском языке. Признаки ремы:

- неопределенный артикль;
- отрицание, притягивающее логическое ударение;
- указатели темы в противоположном секторе предложения, что способствует появлению смыслового ударения на той смысловой группе, где эти признаки отсутствуют;
- интонация и ударение в устной речи.

Признаки темы:

- предварительное упоминание в контексте или в речевой ситуации;
- определенный артикль;
- личные, притяжательные, указательные местоимения;
- низкая семантико-контекстуальная нагрузка.

Такие маркеры должны рассматриваться в совокупности, но их наличие не всегда позволяет однозначно определить логический центр высказывания. Одним из основных факторов, указывающих на коммуникативную нагрузку, Л.А. Черняховская считает позицию элемента в предложении. В свою очередь, на словопорядок влияют как грамматические требования конкретного языка, так и информационная структура высказывания [Черняховская 1976].

Модели актуального членения в большинстве своем являются двусоставными, т.е. предложение или высказывание делится на исходный пункт сообщения и его центр или на тему и рему соответственно. Последователем пражской лингвистической школы Яном Фирбасом была предложена более гибкая модель. Он вводит понятие коммуникативного динамизма (КД), которое характеризует способность слов рематизироваться

благодаря семантике, контекстуальным связям и позиции в предложении. В такой парадигме языковая коммуникация рассматривается как динамический процесс последовательного развития информации. Смысловые центры создают семантический порядок, который может совпадать или не совпадать с грамматическим [Firbas 1992].

Традиционно выделяют несколько видов словопорядка [Черняховская 1976]. Словопорядок, при котором предложение развертывается от элемента с наименьшей коммуникативной нагрузкой к наиболее значимому элементу, называют прогрессивным. Регрессивный словопорядок предполагает, что наиболее важная информация занимает в высказывании начальную позицию.

В русском языке порядок слов в предложении относительно свободный, поэтому противоречий между грамматическим и семантическим порядком не возникает: первый подчиняется второму [Там же]. Одновременно с этим вопрос о позиции, занимаемой ремой в английском предложении, признается дискуссионным.

С одной стороны, Е.В. Бреус сообщает, что английские высказывания, содержащие только новую информацию, имеют регрессивную последовательность, т.е. начальную позицию занимает рема [Бреус 2001]. Нора Галь и В.Д. Ившин также придерживаются мнения, что логическое и эмоциональное ударение в английской фразе располагается в начале [Галь 2001; Ившин 1992].

В то же время существует немало данных, свидетельствующих о стремлении ремы в английском языке к концу предложения. Данную точку зрения излагали Я. Фирбас, Л.А. Черняховская, М. Халлидей [Firbas 1992; Черняховская 1976; Halliday 2004].

В рамках исследования, посвященного передаче актуального членения в переводе, на начальном этапе была поставлена задача выявления преимущественной позиции ремы в английском предложении, а также ее основных формальных носителей. Материалом послужил ряд научно-технических статей по теме совместной выработки тепловой и электрической энергии, представленных в открытом доступе на сайте Researchgate.net [Fantz 1999]. Общее количество словоупотреблений – 8 424. Авторы являются носителями английского языка, что исключает возможную интерференцию. Сложные предложения были разделены на клаузы. Общее количество клауз составило 508 единиц. На данном материале было определено направление динамики коммуникативной нагрузки (регрессивный или прогрессивный словопорядок).

В результате установлено, что лишь 7,5% предложений характеризуются регрессивной последовательностью. Следующие высказывания служат примерами такой динамики (здесь и далее по тексту предполагается рема выделена жирным шрифтом):

***The 360 Kw facility** was ultimately installed.*

Interconnection costs are included in the above analysis.

Successful and unsuccessful cogeneration case studies were prepared from raw PG&E data to validate the process management approach.

Рассмотрим взаимодействие тематических и рематических элементов в следующем абзаце:

*There are many **stakeholders** involved in the cogeneration decision process. Cogeneration project **developers and contractors** are obvious stakeholders.*

В первом предложении основную коммуникативную нагрузку несет дополнение *stakeholders*, именно оно является центром высказывания (конструкции с *there* будут рассмотрены ниже). Второе предложение сообщает информацию о реме первого предложения, и однородные подлежащие *developers and contractors* в начальной позиции (слова *cogeneration project* являются препозитивной определительной группой к подлежащему и отдельно не рассматриваются) становятся новой ремой. Соответственно, рема первого предложения становится темой второго, т.е. используется линейная структура актуального членения абзаца. Таким образом, на уровне предложения наблюдается регрессивная динамика, но на уровне абзаца развитие информации имеет прогрессивную последовательность.

На исследуемом материале установлено, что подавляющее большинство предложений имеют прогрессивную последовательность, где рема стремится к концу предложения в 92,5% случаев, например:

*The primary focus of this study is to formulate and validate a **management process** | that will **minimize** the economic under performance of cogeneration facilities.*

*Any cogeneration project that is **undertaken** | should have **demand for both** an electrical and a thermal load.*

*The site electrical demand analysis was developed **hour by hour**.*

*A proposed expansion encouraged the facility to install a **central heating and cooling plant**.*

Второй задачей на данном этапе стало определение членов предложения – носителей элементов актуального членения. Этот вопрос также относится к числу спорных. В. Матезиус считает, что тема в силу занимаемой ей начальной позиции является отправной точкой последующего повествования, а потому оказывает непосредственное влияние на понимание текста слушателем или читателем [Матезиус 1967]. Дж. Браун и Дж. Юл указывают, что часто темой повествовательного предложения является именная группа (грамматический субъект) [Brown 1983]. Данные проведенного анализа подтверждают такую точку зрения. В этом случае рематическую нагрузку несет группа сказуемого. Доля таких предложений в исследуемом тексте составила 89,8%. Примерами служат следующие высказывания:

*Anecdotal evidence **suggests** | that many cogeneration projects **fail to meet** their expected economic objectives.*

*Electric utilities **became opponents** to cogeneration and **helped delay** the **implementation** of cogeneration in the early-to-mid seventies.*

*These rights, and the uncertain future of energy supplies during the time | when the legislation was written, | **provided the spark** | that **propelled** cogeneration into the electric supply industry.*

Также на материале исследованных научно-технических текстов было установлено, что зачастую наиболее рематичными элементами являются обстоятельства и дополнения, имеющие непосредственную связь со сказуемым и конкретизирующие его значение:

*This process is not only more economically efficient, but also has **less adverse side effects on the environment**.*

*Cogeneration (also defined as "qualifying facilities" by the California Public Utility Regulatory Policies Act or PURPA) can best be thought of as **a miniature electric power plant** | that can be installed **at an end-user's site**.*

*A "topping cycle" cogeneration facility burns raw fuel in **a gas turbine or reciprocating engine (prime mover)** | that **provides torque** to the electric generator and **generates electricity**.*

Примечательно, что в 23 предложениях (что составляет примерно 4,5% от общего количества предложений с прогрессивной последовательностью) рема формально находится в начале предложения и фактически выражена субъектом, но за счет использования специальных конструкций логическое ударение стремится к концу предложения. Ниже приведены типы и примеры таких конструкций в соответствии с классификацией А.А. Седельниковой [Седельникова 2009].

1. Двойная инверсия сказуемого: *Not to be discounted is the **existence of emotional factors and personal drivers**.*

В данном случае именная часть сказуемого формально выполняет функцию подлежащего и занимает весьма нехарактерную для нее начальную позицию, которая тем не менее не способствует рематизации данной смысловой группы. Основную коммуникативную нагрузку несет субъект в конечной позиции.

2. В начальную позицию выносится дополнение или обстоятельство, которое также способствует сдвигу рематического подлежащего ближе к концу:

*Of the typical BTU's used to create the electricity in utility-scale generators, **about half** is wasted to the environment.*

*During the interview, **a couple** of items emerged.*

*Because of the expansion and conversion of package air conditioning units to a chiller central plant, **an absorption chiller** instead of a mechanical chiller was proposed | so that thermal demand in the summer **could be created**.*

3. Конструкции с *there*. Место подлежащего занимает *there*, рематизируя субъект, формально представленный второстепенным членом: *There was **very little analysis** of different size options.*

*There was **no appropriate size** for this project with the generator technology available at the time.*

*There are **four separate demands**, the winter weekday, the winter weekend day, summer weekday and summer weekend day.*

*There was **no defined process** to determining the viability of the project.*

В рассмотренных примерах *there* формально занимает позицию подлежащего, за счет чего субъект сдвинут ближе к концу предложения, что способствует его акцентуации. Второстепенные члены в постпозиции к субъекту составляют единую с ним смысловую группу.

4. Пассивные конструкции:

*Validation of the proposed process was established by retroactively **applying the process** to an independent set of cogeneration project cases.*

*The exhaust heat is harvested by means of **an exhaust heat transfer section**, in the case of the gas turbine, called a waste heat generator.*

*Many times cogeneration is «justified» **by the notion** | that electric service reliability at the site **will be improved** | because the cogeneration plant is **providing part** or all of the site electric service requirements.*

В таких конструкциях подлежащее и дополнение меняются местами: объект открывает высказывание, а субъект располагается в конце. Конечная позиция способствует акцентуации субъекта и позволяет ему взять на себя рематическую нагрузку.

Также возможно совместное использование нескольких специальных конструкций.

*After interviewing the site owners, there were some **common themes**.*

*In Fresno Division, there are **18 installed cogeneration projects**, | all of which **are topping cycle and served by natural gas** either by PG&E or Southern California Gas Co.*

*While there are **new smaller gas turbine units** coming onto the market, | the reciprocating unit proposed in this project **has a lot of proven field experience**.*

На основании представленных данных можно сделать следующие выводы. В английском научно-техническом дискурсе наблюдается стремление к прогрессивному словопорядку, т.е. к размещению наиболее значимой информации в конце предложения. Согласно правилам английской грамматики, конечную позицию занимают компоненты, управляемые глаголом и уточняющие его смысл. Достаточно часто именно эти компоненты несут на себе основную коммуникативную нагрузку. В качестве грамматического субъекта преимущественно оформляется та смысловая группа, степень КД которой минимальна.

В то же время синтаксис английского языка не всегда способствует свободной реализации прогрессивного словопорядка, что приводит к необходимости применения специальных конструкций. В исследуемом материале такими конструкциями являются двойная инверсия сказуемого, вынесение второстепенного члена предложения в начальную позицию, оборот с *there*, сказуемое в пассивном залоге в сочетании с предлогом *by*. В подобных высказываниях нехарактерные синтаксические позиции способствуют

выделению некоторых членов предложения, но основное влияние на коммуникативную функцию смысловой группы оказывает именно конечная (или близкая к ней) позиция. Иллюстрацией данного утверждения является случай двойной инверсии сказуемого, когда необычное расположение его именной части в начале высказывания не привело к акцентуации. Во всех рассмотренных случаях указанные синтаксические средства применялись для вынесения субъекта, коммуникативная нагрузка которого логически и контекстуально угадывается как максимальная, в конечную позицию, что обеспечивает возможность выполнения им рематической функции.

Литература

- Brown G.* Discourse Analysis / G. Brown, G. Yule. Cambridge, 1983.
- Fantz Jr. D.* A Process for Analyzing Energy Cogeneration Projects. URL: https://www.researchgate.net/publication/270218512_A_Process_For_Analyzing_Energy_Cogeneration_Projects. Дата обращения: 11.04.2023.
- Firbas J.* Functional sentence perspective in written and spoken communication. Cambridge, 1992.
- Halliday M.A.C.* An Introduction to Functional Grammar. London, 2004.
- Бреус Е.В.* Теория и практика перевода с английского на русский. М., 2001.
- Бузаджи Д.М.* Структуры и связи. О роли синтаксиса в переводе. URL: <http://www.thinkaloud.ru/feature/buz-syntax.pdf>. Дата обращения: 11.04.2023.
- Галь Н.* Слово живое и мертвое. Из опыта переводчика и редактора. URL: http://lib.ru/TRANSLATORS/NORA_GAL/slowo.txt. Дата обращения: 11.04.2023.
- Ившин В.Д.* Коммуникативный синтаксис современного английского языка: дисс. ... канд. филол. наук. М., 1992.
- Матезиус В.* О так называемом актуальном членении предложения. URL: <http://philologos.narod.ru/ling/mathesius.htm>. Дата обращения: 11.04.2023.
- Седельникова А.А.* Позиционный способ выражения ремы в английском языке. URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=15604663>. Дата обращения: 11.04.2023.
- Черняховская Л.А.* Перевод и смысловая структура. М., 1976.

Е.А. Северина (Саратов)

«Человекоподобные существа в религиозных культурах» в русском языке, речи, сознании говорящих

Научный руководитель – профессор О.Ю. Крючкова

Имена религиозных человекоподобных существ включаются в семантических классификациях в обширную тематическую группу «сверхъестественные существа». Данная группа выделена в «Русском семантическом словаре» под редакцией Н.Ю. Шведовой [РСС 1998], включает, по данным названного словаря, 146 единиц.

Рассматриваемая в данной работе тематическая группа «Человекоподобные существа в религиозных культурах» в общей сложности содержит 36 лексических единиц: *великомученик, божество, богочеловек, Богородица, Богоматерь, богиня, Бог, архангел, апостол, ангел, Аллах,*

всевышний, вседержитель, Господь, гурия, дух, Мадонна, Матерь Божия, мессия, небожитель, пантеон, праведник, святитель, святой, серафим, создатель, спаситель, Сын божий, творец, троица, угодник, херувим, Христос, чудотворец, Владыка небесный, Царь небесный.

На основе отношений синонимии была произведена выборка, слова которой были разделены на следующие подгруппы: 1) Лексико-семантическая подгруппа «Наименования сверхъестественных человекоподобных существ со значением «Бог»; 2) Лексико-семантическая подгруппа «Наименования сверхъестественных человекоподобных существ со значениями «святой, ангел»; 3) Лексико-семантическая подгруппа «Наименования сверхъестественных человекоподобных существ со значением «Матерь Божия».

Лексикографическое исследование с использованием различных толковых словарей русского языка [Ожегов, Шведова 2002; Ушаков 2008; БТС 2008] показало, что:

1) Не все лексические единицы рассматриваемой подгруппы регулярно встречаются в вышеприведенных словарях:

К единицам нерегулярной лексикографической фиксации относятся *богиня, божество, всевышний, вседержитель, Сын божий, Владыка небесный, Царь небесный, мессия, Богоматерь, Матерь божия, святитель*. Они включены не во все рассмотренные словари.

Основная же часть лексического состава группы устойчиво фиксируется словарями, т.е. рассматривается лексикографами как группа слов, значимая для понимания русских текстов (*Бог, великомученик, Аллах, Господь, небожитель, создатель, спаситель, творец, Христос, чудотворец, пантеон, Богородица, Мадонна, архангел, апостол, ангел, дух, праведник, святой, серафим, троица, угодник, херувим, гурия*).

2) Анализ лексико-семантической структуры единиц изучаемой тематической группы показывает, что значение человекоподобного божественного существа первично у абсолютного большинства слов данной группы (кроме единиц *спаситель, создатель, творец, Мадонна, дух*).

У части слов это значение единственно – слова *богочеловек, Аллах, великомученик, всевышний, вседержитель, Сын божий, Владыка небесный, Царь небесный, Богородица, Богоматерь, Матерь Божия, серафим* представлены в словарях как моносемичные.

Остальные слова подгруппы полисемичны, на основе их первичных значений развились метафорические переносы, характеризующие свойства человека:

МЕССИЯ – 1. В иудаизме и христианстве: божественный избавитель, который должен явиться для уничтожения зла и спасения человечества. Пришествие мессии 2. В христианстве: Спаситель человечества, Помазанник; одно из имен Иисуса Христа. 3. *Тот, в ком видят спасителя, избавителя. Считать себя мессией* [БТС 2008].

БОГ – 3. *перен. Предмет поклонения, обожания (устар., книжн.)*.

Музыка его б. Эта девушка для него б. [Ожегов, Шведова 2002].

МАДОННА – 1. У католиков: Богоматерь. Обет Мадонне. Святая М. Обратиться с молитвой к Мадонне. 2. *Высок.* О женщине, являющейся предметом поклонения кого-л., любви. * Творец мне ниспослал, тебя, моя Мадонна (Пушкин) [БТС 2008].

АПОСТОЛ – 1. В христианстве: ученик Христа, несущий людям его учение. Святые апостолы. Двенадцать апостолов (ближайшие ученики, первыми посланные для проповеди). Апостолы-евангелисты (составители Евангелия: Матфей, Марк, Лука и Иоанн Богослов). 2. *перен., чего.* Последователь и распространитель какой-н. идеи (книжн.). А. науки. А. добра. 3. Богослужбная книга, содержащая «Деяния» и «Послания апостолов» [Ожегов, Шведова 2002].

Таким образом, лексико-семантический анализ единиц тематической группы показывает, что группа «Человекоподобные существа в религиозных культурах» выступает преимущественно в качестве сферы-источника метафорических переносов в семантическом пространстве русского языка и лишь в отдельных случаях становится реципиентной группой, втягивает в свою орбиту единицы первоначально иной тематической принадлежности.

3) С лексико-семантическими особенностями единиц группы (с их регулярной многозначностью) коррелируют их стилистические характеристики: в своих первичных значениях (как наименования человекоподобных существ в религиозных культурах) лексемы группы функционируют как единицы книжные, слова высокого стиля, устаревшие, дискурсивно ограниченные (принадлежащие церковному дискурсу); в значениях переносных (характеризующих человека) они часто приобретают сниженную (разговорную, шутливо-ироническую окраску).

БОЖЕСТВО – (книжн.). То же, что бог. || перен. Предмет восхищения и почитания. «И сердцу женщины являлись каким-то чистым божеством» Пушкин [Ушаков 2008].

БОГОМАТЕРЬ – (церк. книжн.). То же, что богородица [Ушаков 2008].

ГУРИЯ – 1. По религиозным представлениям мусульман: вечно юная дева, услаждающая праведников в раю. 2. *Шутл.* О прекрасной обольстительной женщине [БТС 2008].

В ходе исследования функционирования лексических единиц в речи на материале НКРЯ было выявлено следующее:

1) Единицы группы имеют неодинаковый функциональный вес в русском национальном дискурсе. С точки зрения речевой употребительности ядро группы образуют слова *Бог, Господь, Христос, дух, святой* (число их вхождений в НКРЯ составляет более 10 тыс. словоупотребления – от 16 до 78 тыс.).

К околоядерной зоне можно отнести лексемы *создатель, спаситель, творец, божество, богиня, Аллах, Богородица, Мадонна, ангел, апостол, серафим, троица, святитель*, имеющие более тысячи контекстов в НКРЯ.

На ближней периферии находятся единицы с частотой употребления

ниже тысячи, но не менее 100: *всевышний, Сын Божий, мессия, чудотворец, пантеон, небожитель, богочеловек, великомученик, вседержитель, Царь небесный, Богоматерь, архангел, угодник, гурия, херувим.*

Остальные единицы, такие как *Владыка небесный, Матерь Божья* относятся к дальней периферии в составе национального русского дискурса, их употребления единичны в церковно-богословских, художественных и публицистических текстах, являющихся основной сферой функционирования слов тематической группы.

2) Если посмотреть на функциональное ранжирование единиц группы с точки зрения выделенных в составе группы лексико-семантических подгрупп, то можно констатировать, что ЛСГ «Наименования человекоподобных существ со значением «Бог» образует ядро группы, ЛСГ «Наименования человекоподобных существ со значением «ангел, святой» находится в околоядерной зоне, ЛСГ «Наименования человекоподобных существ со значением «Матерь Божья» находится на периферии тематической группы.

3) Практически для всех единиц исследуемой тематической группы отмечается положительная динамика употребительности, начиная с 1960-х гг. Пиками употребительности слов группы являются периоды 1980-1990-х гг. и 2008-2014 гг.

4) В материалах НКРЯ (ruscorpora.ru) отмечается достаточно частое употребление единиц тематической группы «Човекоподобные существа в религиозных культурах» в составе сравнений, что соотносится с высокой метафоричностью лексем группы, развитием у них характеризующих человека значений, ср.:

Он видел многих известных врачей, на которых смотрел как на божество [Лев Дурнов. Жизнь врача. Записки обыкновенного человека (2001)];

«Прекрасна, как мадонна Рафаэля» – эти слова и по сей день считаются высшей похвалой женской красоте [С.А. Еремеева. Лекции по истории искусства (1999)];

Мама никогда не пела частушек, она пела, как богиня, красивым контральто, задушевные народные песни [Нонна Мордюкова. Казачка (2005)];

Анечка (сестра по недугу), красивая и нежная, кудрявая, как ангел, вся из себя велюрово-кружевная, громко скандирует на прощанье: «По-ка» [Ольга Гаврилова. Если тебе плохо, ищи того, кому еще хуже (2000) // «Сургутская трибуна», 26.02.2000].

Анализ ассоциативных связей единиц исследуемой подгруппы на основе Русского ассоциативного словаря [РАС 2002] показал следующее:

1) В РАС в качестве стимулов представлены следующие лексические единицы тематической подгруппы: *Бог, творец, Христос, Богородица, ангел, дух, святой*. В НКРЯ данные единицы составляют ядро группы (*Бог, Христос, дух, святой*) либо относятся к околоядерной зоне (*Богородица, ангел, творец*).

2) Наиболее объемными являются ассоциативные поля лексических

единиц *Бог* (294 реакции) и *Христос* (205 реакций), ассоциативные поля остальных единиц имеют практически одинаковую ассоциативную мощь стимулов (*творец* (104 реакции), *Богородица* (103 реакции), *дух* (102 реакции), *святой* (104)).

3) Большая часть единиц тематической группы (2/3 ее состава) выступают в РАС в качестве реакций на иные стимулы: *божество, богиня, Бог, Аллах, великомученик, Всевышний, Господь, небожитель, создатель, спаситель, Сын Божий, творец, Царь небесный, Христос, пантеон, Богородица, Мадонна, архангел, апостол, ангел, дух, праведник, святой, серафим, троица, угодник, херувим, гурия*. Таким образом, в целом тематическая группа характеризуется богатыми ассоциативными связями в сознании говорящих.

Однако наиболее сильную ассоциативную мощь имеют следующие слова, которые мы определили, как ядро тематической группы *Бог* (119 стимула, частота реакций 284), *дух* (103 стимула, частота реакций 216), *святой* (38 стимулов, частота реакций 104), *ангел* (27 стимулов, частота реакций 51), *Христос* (27 стимулов, частота реакций 115).

4) Анализ ассоциативных данных подтверждает характер структурной организации тематической группы, выделение в ее составе подгрупп на основе отношений синонимии. Так, среди ассоциаций заметное место занимают связи синонимического типа, свидетельствующие о наличии семантических единств (блоков) в сознании говорящих. На уровне лексико-семантической классификации – это и есть лексико-семантические группы:

Ср.: на S (*Бог*) даны R: *Господь* (6), *Иисус Христос* (5), *творец* (4), *Аллах* (2), *Всевышний* (2), *Христос* (2), *создатель* (1) (здесь и далее цифры в скобках указывают на количество соответствующих ассоциаций)

R *аллах* – на S: *Бог* (2); R *Всевышний* – на S: *Бог* (2), *творец* (2), *Боже* (1), *Христос* (1); R *Христос* – на S: *Бог* (2), *творец* (1); R *творец* – на S: *Бог* (4).

Когнитивное единство ЛСГ и объективность ее выделения подтверждается также сходством ассоциативных связей у членов подгруппы.

Ср.: S *Богородица* – R: *святая* (25), *Мария* (1), на картине (1);

R *Мадонна* – на S: *святая* (2), *картина* (1), *Мария* (1).

5) Анализ ассоциативных данных согласуется также с заключением, сделанном на основе словарных показаний: значения единиц тематической группы сильно связаны со сферой религии и не подвергаются в целом скольконибудь значительному размыванию; переносы в другие сферы ограничены.

Об этом свидетельствует наличие следующих реакций на единицы подгруппы, которые выступают в качестве стимула: *святой/святая, икона, религия, крест, православие, вера, церковь, Библия, Бог*.

Ср.: S *Богородица* – R: *святая* (25), *икона* (16), *церковь* (7), *религия* (2), *святое* (2), *святой* (2), *крест* (1), *православие* (1);

S *Христос* – R: *крест* (5), *церковь* (5), *религия* (3), *вера* (2), *Библия* (1), *икона* (1).

Вторичные и переносные значения единиц тематической группы слабо

отражены в вербальных ассоциациях.

Таким образом, рассмотрение тематической группы в системно-языковом, функционально-речевом и ассоциативно-вербальном аспектах дает пересекающиеся, но не тождественные результаты. Полученные данные являются взаимодополняющими и позволяют воссоздать объемное и объективное представление о реальном существовании языкового явления – в нашем случае об одной тематической группе.

Литература

БТС – Большой толковый словарь русского языка / под ред. С.А. Кузнецова. СПб., 2008.

Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. М., 2002.

РАС – Караулов Ю.Н., Черкасова Г.А., Уфимцева Н.В., Сорокин Ю.А., Тарасов Е.Ф. Русский ассоциативный словарь / под ред. Ю.Н. Караулова. М., 2002.

РСС – Русский семантический словарь: в 6 т. / под общ. ред. Н.Ю. Шведовой. Т. 3. М., 1998.

Ушаков Д.Н. Большой толковый словарь русского языка: современная редакция. М., 2008.

М.Е. Скорлупкина (*Саратов*)

Прагматическая адаптация при переводе комического в сериале «Дарья»

Научный руководитель – доцент А.В. Кленова

Переводчику неизменно приходится сталкиваться с решением различных прагматических задач, в частности при адаптации текста для иной культуры, передаче реалий и приспособлении к жанровым ожиданиям.

Реципиент перевода может некорректно интерпретировать иноязычные реалии в связи с нехваткой фоновых знаний, что приводит к необходимости адаптации переводного текста. Известно, что любое высказывание оказывает на реципиента определенное воздействие, именуемое также «коммуникативным эффектом» (КЭ) или «прагматическим потенциалом». Одним из основных средств передачи КЭ является прагматическая адаптация [Кузнец, Скребнев 1960: 136].

При переводе с английского языка на русский особое место занимает юмор. Каждая народность воспринимает реальность через призму языка, и именно юмор отражает культурные различия в наиболее яркой форме. Он же и представляет большую переводческую трудность, особенно если КЭ оригинала в значительной мере основан на шутках и игре слов.

При этом необходимо помнить о различии между понятиями «юмор» и «комическое». Под комическим понимается «философско-эстетическая категория, обозначающая нарушение или отклонение от того, что принимается в качестве “нормы”, идеала социальной группой, человеческим обществом и вызывает смех», в то время как юмор определяется как «специфический вид комического, который показывает кого-нибудь или что-нибудь в смешном виде и является всесторонним выражением комического» [Алексеев 2016: 140; Карасев 1996: 182]. Юмор представляет собой один из видов комического наряду с сатирой, которая

«рассматривается как специфический вид комического: насмехательство, обличение негативных жизненных сторон, демонстрация их в глупом, карикатурном виде» [Трач 2007: 179]. В настоящей работе будет проведен анализ особенностей перевода сатиры, что продиктовано выбранным материалом.

В эпоху глобализации все большее распространение получают мировой кинематограф и сериалы, что вызывает необходимость качественного перевода, включая локализацию в странах, для которых продукт является зарубежным. Актуальность исследования обусловлена активным интересом к вопросам перевода юмора как отечественных, так и зарубежных ученых в последние десятилетия, а также сложностями с адекватной передачей шуток.

В настоящей работе была предпринята попытка анализа прагматической адаптации (ПА) при передаче комического и выявления ее видов при переводе молодежных сериалов с английского на русский язык на примере сериала «Дарья».

Мультипликационный сериал выходил с 1997 по 2002 гг. на канале MTV. Сериал не имеет возрастного ограничения, но можно предположить, что больший интерес он представляет для зрителей от 14 лет и старше. В большинстве эпизодов в центре сюжета находится школьница Дарья. Высказывания главной героини обычно язвительны и крайне циничны. Дарья скрывает свои положительные стороны от общества, показывая только пренебрежительное отношение к миру. Ее речь наполнена сатирой, сарказмом, иронией и гротеском.

В рамках работы были рассмотрены и проанализированы 26 эпизодов сериала. Для анализа было выделено 30 единиц, при этом за единицу была принята реплика, относящаяся к комическому дискурсу. Высказывания героев были распределены по соответствующим стилистическим приемам: ирония (47%), сарказм (37%) и гротеск (16%).

Из общего количества выделенных единиц в 53% наблюдалась прагматическая адаптация, в то время как в 47% случаев был применен дословный перевод.

- *I hate it when the trays are wet.*
- *«That which does not kill us makes us stronger».*
- *Ненавижу мокрые подносы.*
- *То, что нас не убивает, делает нас сильнее.*

В 7% случаев в переводе наблюдалась утрата юмористического эффекта. В приведенном ниже примере такая потеря возникла вследствие решения переводчика опустить игру слов при переводе, заменив этот троп молодежной сленговой лексикой.

- *Hey. Partying hard or hardly partying?*
- *Hardly interested.*
- *Привет. Отжигаем или тупим?*
- *Прокрастинируем.*

Следующим этапом стало распределение единиц по группам в зависимости от вида ПА, реализованной в переводе. В переводческой практике наблюдаются

различные виды прагматической адаптации в зависимости от цели. В частности, В.Н. Комиссаров выделяет четыре основных вида ПА [Комиссаров 1999: 141].

Первый вид прагматической адаптации имеет целью обеспечить адекватную передачу содержания сообщения и восполнение фоновых знаний. При этом виде ПА возникает необходимость в разъяснении имплицитной информации в виду недостатка фоновых знаний у реципиента перевода. Эта цель может быть достигнута эксплицированием или введением дополнительных элементов. В некоторых случаях, напротив, применяется прием опущения некоторых деталей в тексте оригинала, неизвестных реципиенту перевода. К этому виду стоит относить передачу различных имен собственных и культурно-бытовых реалий [Комиссаров 1999: 141].

Прагматическая адаптация первого вида наблюдается в четверти случаев (25%). В основном при появлении реалий, незнакомых носителям русской культуры, переводчик прибегает к описательному переводу, лексическим заменам или компенсации.

- *Yeah, don't worry, Daddy. We're here for you no matter what... I'm going to miss Upcoming Attractions!*

- *Да, пап, не волнуйся. Мы с тобой, что бы ни случилось... Мой любимый фильм по ящику!*

В данном примере мы можем заметить опущение словосочетания *Upcoming Attractions* – название выдуманного сериала, отсылающего к американскому шоу «*Coming Attractions*» и ничего не говорящее носителям русского языка. Хотя это и ведет к незначительной потере информации, она несущественна и ею вполне можно пренебречь для того, чтобы в переводном тексте не было непонятных реципиенту элементов.

- *Quinn, this note came from school.*

- *Don't worry. All I have to do is get, like, an A on my next essay and I'm fine.*

- *I'll take the Vegas odds on that one.*

- *Квин, это письмо из школы.*

- *Не волнуйся. Я просто получу пятерку за следующее сочинение – и все.*

- *А я сорву банк в Лас-Вегасе.*

В этом случае мы видим реалию, известную клиентам американских букмекерских контор. Словосочетание *Vegas odds* означает ставку на чистую победу. По сюжету сериала, главная героиня пренебрежительно относится к своей младшей сестре и не верит в ее успехи в школе. Мы можем заметить, что переводчик справился с задачей сохранения сарказма в данной реплике, заменив незнакомую русскоязычным зрителям реалию, используя лексику, относящуюся к игровой сфере как в оригинале.

Проанализировав единицы перевода, относящиеся к первому виду прагматической адаптации, мы сделали вывод о том, что данный вид ПА при передаче комического в большинстве случаев используется для облегчения процесса восприятия шутки с целью добиться желаемого прагматического отношения к тексту у реципиента. Переводчик стремится упростить цепочку

логических выводов, приводящих зрителя к пониманию юмора.

Второй вид прагматической адаптации имеет целью добиться эмоционального воздействия, близкого или аналогичного оригиналу [Комиссаров 1999: 143]. К ПА данного вида относится 56% выделенных единиц.

- *Speaking of which... Brittany invited me to her party.*
- *No kidding? Are you going?*
- *Sure. And after that, I think I'll swallow glass.*
- *Кстати. Бриттани пригласила меня на свою вечеринку.*
- *Серьезно? Ты пойдешь?*
- *Конечно. А потом нажрешь толченого стекла.*

В этом случае стояла задача сохранить комическую составляющую реплики и передать отношение главной героини к Бриттани. Переводчик решил еще больше гиперболизировать оригинальное высказывание, используя сниженную лексику и прием лексического добавления, тем самым сохранив эмоциональное воздействие.

- *But he couldn't keep from waving to the crowd when he did it. They cheered, he waved, and wham! He ran right into the goal post.*

- *What an intelligent young man.*

- *Но он не мог удержаться от того, чтобы не помахать толпе во время пробежки. Каждый год он махал и – бац! – врезался в ворота.*

- *Блестящий ум современности.*

В данном примере специалист использовал устойчивое выражение «*блестящий ум*» не только для достижения звучания фразы, свойственного узусу русского языка, но и с целью усилить сарказм в реплике главной героини.

По итогам анализа примеров второго вида прагматической адаптации можно сделать вывод о том, что данный вид ПА наиболее востребован при переводе комического в выбранном материале, поскольку обеспечивает сохранение или усиление эмоционального воздействия на реципиента. Известно, что англоязычной культуре общения свойственна тенденция так называемого «*understatement*», то есть некоторой недосказанности, преуменьшения, тонкого намека на то, что имеется в виду, во избежание отрицательного воздействия на получателя сообщения [Иванова 2013: 258]. Можно предположить, что при ориентировании текста на носителя русскоязычной культуры переводчик принимает решения о выборе соответствия с более выраженной эмоциональной коннотацией для достижения аналогичного эффекта.

Третий вид прагматической адаптации ориентирует переводчика на конкретного реципиента или на конкретную ситуацию общения. Иными словами, выбранные переводчиком соответствия полностью определяются контекстом и не обладают потенциалом к устойчивому повторению. Соответственно, этот вид адаптации может быть обеспечен существенным отклонением от оригинала [Комиссаров 1999: 146]. Данный вид ПА наблюдается в 19% выделенных нами единиц.

- *Mortgage, sweet mortgage! What do you want to do now, honey?*

- *Trial separation?*
- *Дом, милый дом. Чем хочешь заняться, дорогая?*
- *Подать на развод.*

В данном случае наблюдается свойственный для третьего вида ПА перевод подразумеваемого вместо сказанного: вместо «ипотека, милая ипотека» специалист решил использовать поговорку, известную носителям русского языка, что привело к потере юмористического эффекта.

- *So she said, «I got those eggshell leggings like you told me», and I said, «Eggshell? I told you eggplant!»*

- *И тут она говорит: «Я купила легинсы кабачкового цвета, как ты сказала». Я говорю: «Я же говорила про баклажановый».*

На наш взгляд, в приведенном примере переводчик удачно справился с передачей данной игры слов. В оригинальном тексте юмористический эффект достигается с помощью созвучия определений *eggshell – eggplant*, в переводном варианте же сохранение эмоционального воздействия на реципиента обеспечивается заменой на пару схожих по семантике единиц *кабачковый – баклажановый*.

Таким образом, мы можем сделать вывод, что использование третьего вида ПА при передаче комического обусловлено как объективными причинами, так и субъективным нежеланием специалиста использовать те же средства, что и в оригинале, даже при некоторой утрате прагматического эффекта.

Адаптация **четвертого вида** связана с выполнением экстралингвистической переводческой задачи по любым мотивам: политическим, экономическим, личным. При анализе выделенных нами единиц данный вид ПА не был обнаружен. Можно сделать вывод о том, что он оказался неактуален при переводе выбранного молодежного сериала.

Зачастую при передаче комического с английского на русский требуется использование переводческих трансформаций в рамках прагматической адаптации. Наиболее частыми целями такой адаптации является сохранение или усиление эмоционального эффекта, что может быть связано с необходимостью экспликации намеков на сатиру и иронию при переводе высказываний носителей английского языка, которым свойственно использование приема «understatement» в речи для ослабления воздействия отрицательных факторов на собеседника. Этому требованию соответствует ПА второго вида. На практике мы убедились в том, что 56% выделенных для анализа единиц относятся к данному подвиду прагматической адаптации.

Вторым по частоте использования является первый вид ПА, необходимый для достижения коммуникативного эффекта при недостатке фоновых знаний у реципиентов перевода. Наименее частым (19%) оказался третий вид ПА, используемый для ориентации перевода на конкретную ситуацию общения. Четвертый вид ПА не наблюдается в переводе выделенных единиц в рамках данного молодежного сериала, что закономерно, поскольку цель этого вида прагматической адаптации заключается в решении ряда экстрапереводческих

задач, лежащих вне текста оригинала, причем эти задачи не были предусмотрены автором текста оригинала, в то время как тексты разговорного стиля призваны служить коммуникативным целям [Комиссаров 1999: 147].

По итогам исследования можно сделать вывод о том, что для адекватной передачи комического эффекта зачастую необходимо прибегать к прагматической адаптации в переводе, при этом наиболее востребованным ее видом является адаптация с целью сохранения эмоционального воздействия. Несмотря на то, что прагматическая адаптация представляет собой продуктивный механизм перевода разговорных текстов, проблема ПА нуждается в дальнейшей разработке.

Литература

Алексеев А.П. Краткий философский словарь. М., 2016.

Иванова В.Г. Лингвистические аспекты изучения Understatement в современном английском языке // Вестник МГИМО. 2013. № 5(32).

Карасев Л.В. Философия смеха. М., 1996.

Комиссаров В.Н. Современное переводоведение. М., 1999.

Кузнец М.Д., Скрёбнев Ю.М. Стилистика английского языка. М., 1960.

Трач А.С. Экономия и избыточность сегментных средств в комическом тексте // Логический анализ языка: языковые механизмы комизма. М., 2007.

Д.К. Шапошникова (*Саратов*)

Динамика русского языкового сознания конца XX – начала XXI в.

(на примере ассоциаций на стимул «труд»)

Научный руководитель – доцент Е.В. Старостина

Настоящее исследование посвящено изучению динамики языкового сознания (ЯС) носителей русского языка в период с 1990-х по 2010-е гг. Материалом для работы стали статьи двух ассоциативных словарей соответствующих периодов: «Русского ассоциативного словаря» под редакцией Ю.Н. Караулова [РАС 1994] и «Русского регионального ассоциативного словаря-тезауруса» Г.А. Черкасовой и Н.В. Уфимцевой [ЕВРАС 2014].

Аналогичная работа уже была проделана Е.С. Ощепковой, которая исследовала динамику ЯС русских в 1970-е – 1990-е гг. [Ощепкова 2006]. Автор сравнивала все совпадающие стимулы двух словарей (САНРЯ под ред. А.Н. Леонтьева и РАС). Ею были составлены два списка стимулов: с «максимально» изменившимися полями (*время, дело, занятие, курс, любовь, место, народ, передавать, право, сделать, сила, слава, счет, труд, человек, школа*) и «минимально» изменившимися полями (*белый, вернуться, войти, пить, прислать, садиться, сесть, темный, течение*). Эти стимулы взяты нами за основу нашего исследования:

Первым этапом работы стал количественный анализ ассоциативных полей всех 25 стимулов, а именно подсчет степени наложения реакций по формуле Диза,

которая показывает, насколько сближаются или расходятся ассоциативные поля. Мы получили следующие результаты: **«максимально» изменившиеся поля** – от 0 до 39% совпадающих реакций (*время, дело, занятие, курс, любовь, народ, передавать, сила, слава, счет, человек, школа*), **«средне» изменившиеся поля** – от 40 до 59% (*место, пить, право, сделать, труд*) и **«минимально» изменившиеся поля** – от 60 до 100% (*белый, вернуться, войти, прислать, садиться, сесть, темный, течение*).

Например, степень наложения реакций полей стимула «труд» равна 42,53%, он относится к группе «средне» изменившихся, тогда как в исследовании Е.С. Ощепковой для данного стимула степень наложения реакций была равна 27,46% (это была группа «максимально» изменившихся полей) [Ощепкова 2006]. Следовательно, можно сделать вывод, что поле становится более стабильным.

Следующий этап исследования – это качественный анализ, т.е. построение фреймов полей. Наибольший интерес для такого типа анализа представляли поля тех стимулов, которые «перешли» из одной группы в другую (*место, сделать, труд*), а также поля, которые продолжают оставаться очень стабильными (*прислать*) или, наоборот, продолжают активно меняться (*народ*). За основу построения фреймов нами была взята методика и структура, разработанная В.Е. Гольдиным [Гольдин 2010]. Данная схема была разработана им для предметных имен существительных. Так как в нашем исследовании рассматривались в основном абстрактные имена и глаголы, эта структура была немного изменена.

Приведем в качестве примера поле «труд». Рассмотрев главные ассоциаты (первые 10 наиболее частотных реакций) данного стимула, мы отметили 6 совпадающих реакций (*работа, тяжелый, облагораживает, лень, май, «мир, май»*). Ассоциат «работа» занимает лидирующую позицию в двух полях, а количество реакций на него возрастает в два раза (в РАС – 8,13% реакций, в ЕВРАС – 16,48%). Остальные реакции меняют свои позиции: *тяжелый, облагораживает* становятся менее частотными, а *лень, май, «мир, май»* – более частотными. Оставшиеся реакции не являются совпадающими, некоторые из них мы видим в РАС, но уже не наблюдаем в первых десяти реакциях поля ЕВРАС (*мир, ударный, на благо*). Обратную тенденцию мы замечаем с реакциями *человек, дело, обезьяна* и *терпение*. Большинство главных ассоциатов связаны с прецедентными текстами и формулами (*мир, облагораживает, май, обезьяна, ударный, на благо, терпение*), а оставшиеся относятся к качествам (*тяжелый*), к синонимам (*дело*) и к лицам, функционально связанными со стимулом (*человек*).

Построив фрейм стимула «труд», мы выделили в нем следующие слоты: **предметно-логические связи стимула** (субординаты – *работа, учеба*; явления того же рода, что и стимул – *земля, капитал*; противоположности, антиподы – *отдых* и др.), **хронотоп** (типичное место *поле*; типичное время – *в мае* и др.), **предметы и другие явления, сопутствующие стимулу** (*лопата* и др.), **качества, оценки стимула** (параметрические – *оплачиваемый*; прагматические – *полезный, напрасный*; эмоциональные и другие – *непосильный* и т.д.), **действия состояния,**

деятельность (*терпение, обязанность* и т.д.), **связь стимула с человеком** (лица, функционально связанные со стимулом – *людей*; принадлежность лицу – *наш, мой*; использование стимула человеком – *для людей* и др.), **речевой аспект стимула** (синонимы – *дело, занятие*; формулы, прецедентные тексты – *мир, май*; слова, словоформы, близкие по звучанию – *пруд*; толкование – *основа жизни* и т.д.) и **символическое использование** – *лозунг, 1 мая* и др.

Отметим те изменения, которые произошли в поле «труд». Прежде всего, реакции стали более стереотипными. Наиболее ярко это видно в слоте качеств и оценок. Разнообразие реакций становится меньше. Было замечено, что отрицательных реакций в 1990-х гг. было гораздо больше остальных (отметим тот факт, что слово «*тяжелый*» входит в список главных ассоциатов), такая тенденция продолжает наблюдаться и в 2010-х гг.

Довольно интересным является узел, связанный с явлениями того же рода, что и стимул, который по наполнению остается неизменным. В нем представлены реакции, связанные с факторами производства в экономической науке (*земля, капитал и труд*).

Нами было отмечено, что труд в XX в. у людей стал ассоциироваться не только с чем-то материальным (физический труд), но и с нематериальным (умственным). В 1990-х гг. в слоте «хронотоп» было довольно много реакций, связанных с землей, полем, заводами и т.д. (*завод, дача, на земле, огород, фабрика*), а в 2010-х труд стал ассоциироваться со сферой умственной нагрузки (*в школе, интернет, урок*).

В узле «Связь стимула с человеком» наблюдаются ожидаемые перемены: общий и народный труд становится трудом отдельного человека (ср. реакции РАС – *общественный, народа, рабочих*; ЕВРАС – *работника, человека*). Идеи общего труда и единого народа были заложены во времена СССР. Мы видим, как эти идеи сохраняются у испытуемых в РАС и как они отходят на второй план уже через 20 лет (словарь ЕВРАС). Несмотря на выводы к предыдущему слоту, слот «Символическое использование стимула» остается довольно стабильным. Все реакции связаны с советским периодом – первомайскими демонстрациями и советскими лозунгами (*лозунг, СССР, флаг, 1 мая, серп и молот* и т.д.).

Последний слот, который подлежит анализу – это слот формул и прецедентных текстов. Многие реакции связаны с советским временем: «Мир, труд, май!» (*мир, май, и мир, и май*), «Труд облагораживает человека» (*облагораживает*). Но также есть те, которые восходят к другим культурным явлениям: газета «Труд» (*газета*), цитата «Труд из обезьяны сделал человека» (*обезьяна*), пословицы: «Терпение и труд все перетрут» (*терпение*), «Без труда не выловишь рыбку из пруда» (*рыбка, рыба*), «Мартышкин труд» (*мартышка, мартышкин*) и т.д.

Подводя общие итоги исследования, отметим, что, во-первых, нами были выделены группы полей стимулов, динамика которых представлена по-разному. Первая группа – это стимулы, ассоциации на которые остаются стабильными как в период 1970 – 1990-х гг., так и в период 1990 – 2010-х гг. (*белый, вернуться,*

войти, прислать, садиться, сесть, темный, течение). Вторая группа – поля, которые претерпевают значительные изменения в течение всего периода с 1970-х годов по 2010-е годы (*время, дело, занятие, курс, любовь, народ, передавать, сила, слава, счет, человек, школа*). Третья группа полей – это поля, которые либо сначала активно менялись, а затем темпы этих изменений снизились, и они сменили группу «максимально» изменившихся (у Е.С. Ощепковой) на группу «средне» изменившихся (например, *пить*), либо поля изначально были более-менее стабильными, а после 1990-х претерпевали значительные изменения (*место, право, сделать, труд*).

Во-вторых, мы заметили интересную тенденцию: большее количество полей сходится, нежели расходится (то есть у большего количества стимулов увеличивается число общих реакций). К группе таких полей относятся: *белый, время, дело, занятие, курс, любовь, место, народ, право, сделать, сила, слава, счет, течение, труд, человек, школа*. У остальных стимулов (*вернуться, войти, передавать, пить, прислать, садиться, сесть, темный*) поля расходятся.

В-третьих, мы выделили определенную закономерность: стимулы, которые являются глаголами, в основном находятся в группе «минимально» изменившихся (*вернуться, войти, прислать, садиться, сесть*), а те, которые являются существительными, относятся к «максимально» изменившимся (*время, дело, занятие, курс, любовь, народ, сила, слава, счет, человек, школа*). Безусловно, здесь есть исключения: для группы «минимально» изменившихся – это поля *белый, темный, течение*, а для «максимально» изменившихся – *передавать*. Наличие таких исключений доказывает тот факт, что стабильность полей связана не только с принадлежностью стимулов к определенным частям речи.

Литература

Гольдин В.Е. Концептуальные переменные образа мира по данным ассоциативных словарей // Компьютерная лингвистика и интеллектуальные технологии: труды Междунар. конференции «Диалог-2010». Бекасово, 2010.

ЕВРАС – Уфимцева Н.В., Черкасова Г.А. Русский региональный ассоциативный словарь. М., 2014.

Ощепкова Е.С. Опыт исследования динамики языкового сознания русских (70-90-е годы) // Речевая деятельность. Языковое сознание. Общающиеся личности. СПб., 2006.

РАС – Русский ассоциативный словарь / под ред. Ю.Н. Караулова. М., 1994.

Раздел 4

Лексика и семантика

Д.В. Бабкина (*Саратов*)

Семантическое поле «Средства передвижения» как источник идиоматизации

Научный руководитель – профессор Л.В. Балашова

Фразеология является молодой наукой, поэтому до настоящего времени остаются актуальными многие ее теоретические вопросы. Более того, многие ученые отмечают, что изучение фразеологизмов важно для выявления языковой картины мира, поскольку они отражают культурные особенности народа, национальный менталитет, исторические события, обычаи и традиции нации [Баранов, Добровольский 2016; Телия 2006; Федоров 2008; Шанский 1985]. В частности, транспортные средства имеют многовековую историю, они совершенствуются и изменяются с течением времени. С.Ф. Подуст отмечает, что «транспорт не только составляет неотъемлемую часть материальной культуры, но и <...> становится как объектом художественного (литературного, изобразительного, пластического и т.д.) изображения, так и непосредственным участником культурного процесса» [Подуст 2001: 3]. Это обуславливает значимость транспортной лексики в современном русском языке, а именно при формировании фразеологизмов.

Согласно Русскому семантическому словарю под ред. Н.Ю. Шведовой, семантическое поле (далее – СП) «Средства передвижения» является весьма многочисленным и включает 490 разнообразных по семантике субстантивов [Шведова 1998]. Данные лексемы формируют сложную структуру, в основе которой лежит преимущественно экстралингвистические критерии дифференциации: среда перемещения, используемая энергия, назначение, время возникновения и функционирования и т.п. Вместе с тем и собственно лингвистические факторы также играют заметную роль в формировании данного семантического поля (формирование синонимических, антонимических, гипонимических и иных отношений, дискурсивные

прагматические компоненты и т.п.).

В исследуемом СП выделяются пять субполей (далее – СБП): «Наземный, надземный, подземный транспорт»; «Воздушный транспорт»; «Водный транспорт»; «Части разных транспортных средств»; «Военные транспортные средства». В каждом из указанных СБП можно выделить несколько семантических групп (далее – СГ) и подгрупп (далее – СПГ), причем состав каждой их них (в статистическом, семантическом и функционально-стилистическом аспектах) весьма неоднороден. Количество лексем в каждом СБП и степень их активности вхождения в фразеологизмы представлены в таблице (см. табл. 1).

Таблица 1. Семантическое поле «Средства передвижения»

Семантические и фразеосемантические субполя, группы и подгруппы	Количество слов		Кол-во ФЕ
	СП	ФСП	
1. Наземный, надземный, подземный транспорт	218 (44,5%)	24 (66,7%)	42
1.1. Рельсовый транспорт	29 (5,9%)	4 (11,1%)	5
1.2. Безрельсовый транспорт	189 (38,6%)	20 (55,5%)	37
1.2.1. Механический транспорт	66 (13,5)	4 (11,1%)	13
1.2.2. Гужевого транспорт; средства для ручной перевозки	123 (25,1%)	16 (44,4%)	24
2. Воздушный транспорт	25 (5,1%)	0 (0%)	0
2.1. Самолеты, вертолеты	14 (2,9%)	0 (0%)	0
2.1.1. Совокупности	2 (0,4%)	0 (0%)	0
2.1.2. Разные аппараты	12 (2,4%)	0 (0%)	0
2.2. Летательные устройства; их части	5 (1,02%)	0 (0%)	0
2.3. Ракеты; космические аппараты	6 (1,2%)	0 (0%)	0
3. Водный транспорт	79 (16,1%)	3 (8,3%)	9
3.1. Общие обозначения	12 (2,4%)	1 (2,8%)	4
3.1.1. Совокупности	5 (1,02%)	0 (0%)	0
3.1.2. Собственно названия	7 (1,4%)	1 (2,8%)	4
3.2. Разные транспортные средства	67 (13,7%)	2 (5,5%)	5
3.2.1. Моторные; парусные; с ручным управлением	42 (8,6%)	2 (5,5%)	5
3.2.2. По характеру движителя или по их назначению	25 (5,1%)	0 (0%)	0
4. Части разных транспортных средств	117 (23,9%)	8 (22,2%)	14
4.1. Механизмы и их части; движители	70 (14,3%)	7 (19,4%)	13
4.1.1. Общие обозначения	16 (3,3%)	2 (5,5%)	3
4.1.2. Части железнодорожного, автомобильного транспорта	26 (5,3%)	2 (5,5%)	2
4.1.3. Части летательных аппаратов	6 (1,2%)	0 (0%)	0
4.1.4. Части водных средств	22 (4,5%)	3 (8,3%)	8
4.2. Корпус; подручные средства	47 (9,6%)	1 (2,8%)	1
4.2.1. Корпус, его части	29 (5,9 %)	1 (2,8%)	1
4.2.2. Внутренние помещения; подручные средства	18 (3,7%)	0 (0%)	0

5. Военные транспортные средства	51 (10,4%)	1 (2,8%)	1
5.1. Наземные	12 (2,4%)	0 (0%)	0
5.2. Воздушные	9 (1,8%)	0 (0%)	0
5.3. Водные	23 (4,7%)	1 (2,8%)	1
5.4. Части и механизмы военных транспортных средств	7 (1,4%)	0 (0%)	0
Всего	490 (100%)	36 (100%)	66

Самый большой и разнообразный состав лексем зафиксирован в СБП «Наземный, надземный, подземный транспорт». В процентном соотношении количество лексем в этом субполе составляет почти половину из всех видов транспортных средств (44,5%). Это вполне естественно, поскольку эти средства передвижения возникают раньше других, поэтому они активнее развиваются. Кроме того, лексемы называют реалии наиболее распространенного с древнейших времен и разнообразного вида транспорта. Стоит отметить, что СГ «Безрельсовый транспорт» многочисленнее СГ «Рельсовый транспорт», поскольку в ее состав включается гужевой транспорт, с которым связана многовековая история и лексемы являются исконно русскими. СПГ «Механический транспорт» включает 66 общеупотребительных лексем, которые входят в активный состав языка (*автомобиль, велосипед, джип, мотоцикл*). СГ «Рельсовый транспорт» включает 29 слов, большинство из которых являются заимствованными (*электричка, вагон*).

Напротив, самым маловосстребованным при идиоматизации оказывается СБП «Воздушный транспорт». Объясняется это тем, что авиационный транспорт начал активно развиваться только в XX в., причем абсолютное большинство формируемой соответствующей терминологии заимствованные единицы.

СБП «Водный транспорт» включает 79 лексических единиц, которые отражают многовековую историю этого средства передвижения и относятся преимущественно общеупотребительным и книжным словам, входящим в активный состав языка (*флот, корабль, пароход*). Однако в нескольких подгруппах фиксируются также книжные и заимствованные слова (*барк, глиссер, шлюпка*).

Большое количество лексических единиц (117) в СБП «Части разных транспортных средств» объясняется разнообразием транспортных средств. Автомобильный, железнодорожный, воздушный, водный транспорт используется активно в наши дни, поэтому лексемы, называющие их части, в основном общеупотребительные (*бампер, стоп-кран, шлюз, якорь*). Тем не менее, некоторые виды транспорта не используются сейчас, поэтому их части уже являются устаревшими (*обод, ветрило*).

В состав СБП «Военные транспортные средства» включаются специализированные, малоупотребительные и заимствованные лексемы.

Семантическое, этимологическое и функционально-стилистическое разнообразие состава СП «Средства передвижения» отражается на активности использования лексем данного поля в составе фразеологизмов.

Не все лексические единицы участвуют в идиоматизации; более того, количественный состав лексем, входящих в фразеологические единицы, значительно малочисленнее общего числа членов исследуемого фразеосемантического поля, причем степень активности различных групп и подгрупп в формировании фразеологизмов, оказывается концептуально важной.

Статистика показывает, что, несмотря на разнообразный состав лексических единиц, входящих в СП «Средства передвижения», в идиоматизации участвует относительно небольшое количество лексем. Из 490 слов только 36 образует ФЕ, что составляет около 7%.

Статистическим ядром идиоматизации в анализируемом СП становится самое многочисленное СБП1 «Наземный, надземный, подземный транспорт». В состав этого СБП входят 218 лексем, но только 24 из них образуют ФЕ, что относительно мало – 11%. Однако внутри фразеосемантического поля это СБП играет ключевую роль как по разнообразию слов, участвующих в идиоматизации, так и по общему количеству ФЕ.

Одной из составляющей СБП1 «Наземный, надземный, подземный транспорт» является СГ «Рельсовый транспорт». Из немногочисленного состава лексем (29) 4 образуют ФЕ ($\approx 14\%$), при этом 3 из них (*поезд, вагон, трамвай*) входят в состав одного фразеологизма, и только слово паровоз – в состав двух (*бежать впереди паровоза; пыхтеть как паровоз*).

Наибольшее количество лексических единиц по участию в идиоматизации в рассматриваемом СБП1 зафиксировано в группе «Безрельсовый транспорт». В этой СГ в сумме образуется 37 фразеологических единиц из 20 лексем ($\approx 11\%$ от общего количества слов СГ). Одной из подгрупп «Безрельсового транспорта» является «Механический транспорт», в котором из 66 лексических единиц, только 4 образуют фразеологизмы (что объясняется большим количеством иноязычных слов и разговорной лексики). СПГ «Гужевой и иной транспорт; средства для ручной перевозки» объединяет архаичные лексемы, большинство из которых участвуют в идиоматизации. Это указывает на отражение в фразеологической системе языка традиционной картины мира, во многом устаревшей по сравнению с представлениями современного носителя языка о средствах передвижения по земле (ср.: *прибрать вожжи к рукам*).

Околоядерную статистическую зону составляет СБП4 «Части разных транспортных средств». Несмотря на то, что относительно общего количества лексем субполя (117), в идиоматизации участвуют меньше, чем в СБП1, единиц – 8 слов ($\approx 7\%$), они играют заметную роль в формировании ФЕ: данные лексемы входят в состав 14 фразеологизмов, причем большинство из них (9 ФЕ) включают именованья частей водного транспорта (ср.: *бросить якорь*). Отсутствие ФЕ в СПГ «Части летательных аппаратов» объясняется неактивностью в идиоматизации лексем, обозначающих как воздушный транспорт в целом, так и его деталей. Статистические данные также показывают, что СГ «Корпус; подручные средства» практически не

используется во фразеологии.

Позицию ближней периферии в составе исследуемого поля занимает СПбЗ «Водный транспорт». Из 79 лексических единиц только 3 входят в состав фразеологизмов ($\approx 4\%$): *буксир, корабль, лодка*, при чем последняя из них входит в состав наибольшего числа ФЕ – четырех (ср.: *как в море корабли*). Одной из причин малого числа членов этого СПб в составе ФЕ, возможно, является то, что многие из членов субполя дискурсивно ограничены: относятся к устаревшей лексики и специальной терминологии.

В СПб5 «Военные транспортные средства» преобладают специализированные, заимствованные слова, поэтому в статистическом аспекте оно занимает положение дальней периферии: из 51 лексической единицы только 1 образует фразеологизм (*дипломатия канонерок*).

Из всех субполей лишь СПб2 «Воздушный транспорт» не участвует в идиоматизации. Во-первых, как было уже упомянуто, причиной этого, по-видимому, является преобладание в субполе иноязычной лексики (ср.: *дирижабль, парашют, ракета, зонд*). Во-вторых, сам вид этого транспорта появился относительно поздно (на рубеже XIX и XX вв.). В-третьих, это СПб не отличается разнообразием лексем – в его состав входят всего 25 лексических единиц, что составляет всего 5% от общего количества слов.

Итак, как показал анализ семантического поля «Средства передвижения», лексем в русском языке, обозначающие транспортные средства и их части, разнообразны по количеству и семантике. Причиной этого является многовековая история развития транспорта в русском языке. Статистические данные показали, что в сумме члены данного СП достаточно активно используются при формировании фразеологизмов. Об этом свидетельствуют 66 ФЕ, зафиксированных в различных лексикографических источниках. Наиболее активно из СП «Средства передвижения» во фразеологии используется общеупотребительная, исконно русская лексика, отражающая относительно традиционную картину мира.

Литература

- Баранов А.Н., Добровольский Д.О. Аспекты теории фразеологии. М., 2008.
Подуст С.Ф. Транспорт в поле культуры: автореф. дисс. ... канд. филос. наук. Ростов н/Д., 2001.
Телия В.Н. Большой фразеологический словарь русского литературного языка. М., 2006.
Федоров А.И. Фразеологический словарь русского литературного языка. М., 2008.
Шанский Н.М. Фразеология современного русского языка. М., 1985.
Шведова Н.Ю. Русский семантический словарь. Толковый словарь, систематизированный по классам слов и значений. М., 1998.

А.А. Бантюкова (Саратов)

Наименования хищных животных в Синодальном переводе Библии: семантика и символическая роль

Научный руководитель – профессор О.Ю. Крючкова

В Библии упоминаются сотни различных животных. На страницах Ветхого и Нового заветов мир животных тесно связан с миром людей: спасение Ноем животных от потопа, прославление Бога зверями, нарицание Адамом имен всем животным.

В лингвистической литературе зооним рассматривается как «общая словарная единица, которая, с одной стороны, может принимать «облик» зоосемизма, собственно названия животного, с другой стороны – зооморфизма, своего переносного, метафорического варианта, проецируемого на человека» [Марудова 2015: 2]. Эта двойственность зоонимической лексики обуславливает цель данной статьи – определить характер функционирования зоонимов (наименований животных) тематической группы «Хищные» в Библии.

Исследование строится на Библии – собрании священных в иудаизме и христианстве текстов. Библия состоит из книг Ветхого и Нового Заветов, а ядром всего корпуса библейских книг является Евангелие. В исследовании используется «Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета» на русском языке в классическом Синодальном переводе от издательства Московской Патриархии Русской Православной Церкви. Книга выпущена в 2016 г., это ее пятое издание, которое включает неканонические книги Ветхого Завета. Термин «неканонические книги» используется в русской библеистике и относится к книгам Ветхого Завета славянской и русской Библии, которые отсутствуют в еврейском каноне. Материалом исследования стал корпус контекстов с наименованиями хищных животных, извлеченными из указанного издания.

Состав зоонимов, встречающихся в русском переводе Библии, невелик. Нами отмечены контексты с зоонимами *волк, лисица, пес, лев, львица, барс, скимен, медведь*.

Скудность репрезентации тематической группы «Хищные» в исследуемом материале можно объяснить тем, что в Библии обозначения животных нужны были для задания образа, оболочки. Из этого вытекает специфика функций зоонимов – образность и оценочность, а не отражение предметно-бытового мира.

Чтобы определить семантику и символическую функцию зоонимов тематической группы «Хищные» был проведен контекстный анализ названных лексических единиц по русскому переводу Библии. В ходе анализа использовались также материалы «Словаря библейских образов».

Волк. Главный среди всех библейских хищников [СОБ 2005]. Волк расхищает стада, пожирает беспомощных овец, ср.: *А наемник, не пастырь,*

которому овцы не свои, видит приходящего волка, и оставляет овец, и бежит; и волк расхищает овец, и разгоняет их. Ин. 10:12 (здесь и далее цитаты из Библии даются по изданию: [Библия 2016]). Волк олицетворяет грешников, ведь он не менее враждебен к людям, чем грешник к учению Иисуса. Наряду с грешниками волки могут символизировать различных обманщиков, лжепророков, лжеучителей (*Берегитесь лжепророков, которые приходят к вам в овечьей одежде, а внутри суть волки хищные.* Мф.7:15). Кроме того, волки могут питаться падалью, что усиливает впечатление ужаса. Волки скрываются от дневного, Божьего света и выходят на охоту ночью (*Быстрее барсов кони его и притче вечерних волков...* Авв.1:8), ночные животные считаются «нечистыми». Волк – демонический образ в христианской демонологии.

Лисица. Лисы хитры и лукавы, это символ хитрости, жадности и бесчестия [СОБ 2005]. Лисы многочисленны (*Оттого, что опустела гора Сион, лисицы ходят по ней.* Плач.5:18), могут следовать за войсками, чтобы после битвы съесть трупы воинов. Лис также олицетворяет изворотливого человека, плута, ср.: *Скажите этой лисице: се, изгоняю бесов и совершаю исцеления сегодня и завтра, и в третий день кончу.* Лк.13:32. Кроме этого, образ лисы соотносится с образом пророка, который говорил от собственного сердца, а не от Бога, ср.: *Пророки твои, Израиль, как лисицы в развалинах.* Иез.13:4. Лисами называли бедняков, которые, словно лисы, или совершают набеги на чужие угодия, или хватаются за любую работу в надежде получить как можно больше за короткое время, ср.: *Ловите нам лисиц, лисенят, которые портят виноградники, а виноградники наши в цвете.* Песн.2:15. Лисы живут на пустынных территориях, которые никому не принадлежат, в норах, ср.: *И говорит ему Иисус: лисицы имеют норы и птицы небесные – гнезда, а Сын Человеческий не имеет, где приклонить голову.* Мф.8:20. Такой образ жизни сравним с природой демона, который захватывает опустошенную человеческую душу. Таким образом, лиса – коварный и достаточно умный хищник, способный как обмануть жертву и заманить ее в ловушку, так и вовремя скрыться с куском падали в зубах.

Пес. Собаки в Библии являются самыми отвратительными существами из домашних животных. Большое внимание уделяется особенностям питания собак: псы едят падаль и объедки, они постоянно голодны и рыщут в поисках еды, ср.: *Он же сказал в ответ: нехорошо взять хлеб у детей и бросить псам.* Мф.15:26. Из-за вечного голода псы могут есть различные мерзкие непотребства, ср.: *Как пес возвращается на блевотину свою, так глупый повторяет глупость свою.* Притч.26:11. Кроме того, собаки, как и все семейство «Собачьи», способны питаться человеческими трупами (*Кто умрет у Иеровоама в городе, того съедят псы...* 3Цар.14:11), что придает единицам этой тематической группы ярко выраженную отрицательную коннотацию. Назвать человека псом – значит глубоко оскорбить его, поставив на самую нижнюю ступень социума. Человек-пес жалок, его жизнь не имеет никакой ценности, ведь даже самые зависимые люди не так презираемы, ср.: *И сказал*

Авесса, сын Саруин, царю: зачем злословит этот мертвый пес господина моего царя? 2Цар.16:9.

Лев, Львица. Наименование льва не обладает однозначно негативной семантикой. Это безжалостный хищник-убийца, который часто нападает из засады, т.е. из тьмы, что говорит в пользу его демонической сущности. Лев крайне опасен, грабит стада домашних животных, ср.: *Слышен голос рыдания пастухов, потому что опустошено приволье их; слышно рыкание молодых львов, потому что опустошена краса Иордана.* Зах.11:3. Значительная часть упоминаний этого животного связана с его голосом, ибо рык льва вселяет страх, ср.: *Рев льва и голос рыкающего умолкает, и зубы скимнов сокрушаются.* Иов.4:10. Помимо устрашающего голоса лев имеет мощные челюсти и острые клыки, ср.: *Ибо пришел на землю Мою народ сильный и бесчисленный; зубы у него – зубы львиные, и челюсти у него – как у львицы.* Иоиль.1:6. Лев – особый зверь, находящийся на границе реального мира и мира мифического, ср.: *Соглашусь лучше жить со львом и драконом, нежели жить со злою женою.* Сир.25:18. Лев близок к Богу: Бог посылал львов в качестве наказания провинившегося (*И как в начале жителства своего там они не чтили Господа, то Господь посылал на них львов, которые умерщвляли их.* 4Цар.17:25), Бог в гневе подобен льву (*Ибо Я как лев для Ефрема и как скимен для дома Иудина.* Ос.5:14), но и Дьявол, охотящийся на человеческие души, подобен рычащему льву, ср.: *Трезвитесь, бодрствуйте, потому что противник ваш диавол ходит, как рыкающий лев, ища, кого поглотить.* 1Пет.5:8. Человек-лев, согласно Ветхому Завету, является свирепым и неустрашимым воином, ср.: *Нечестивый бежит, когда никто не гонится за ним; а праведник смел, как лев.* Притч.28:1. Можно сделать вывод, что образ льва неоднозначен. Лев может быть сильным или осторожным, могущественным или диким, нечестивым или праведным, независимым и просящим помощи у Бога, ср.: *Львы рыкают о добыче и просят у Бога пищу себе.* Пс.103:21.

Что касается наименования **Скимен** (львенок), единственная характеристика его денотата связана с тем, что скимен, хоть и мал, но уже способен поймать, убить и растерзать добычу, ср.: *Ибо так сказал мне Господь: как лев, как скимен, ревуший над своею добычею, хотя бы множество пастухов кричало на него...* Ис.31:4.

Барс. Барс быстр (*Быстрее барсов кони его...* Авв.1:8), силен и безжалостен. Его образ – олицетворение решительности, стремительности и беспощадности. В книге пророка Даниила образ барса связан с властью и самодержавием, ср.: *Затем видел я, вот еще зверь, как барс; на спине у него четыре птичьих крыла, и четыре головы были у зверя сего, и власть дана была ему.* Дан.7:6. Как и лев, барс нападет из тени, ср.: *За то поразит их лев из леса, волк пустынный опустошит их, барс будет подстерегать у городов их...* Иер.5:6. Все же образ барса вовсе не является положительным: он остается хищником, убийцей и, соответственно, демоном.

Медведь. Медведь отличается от всех вышеописанных хищников тем, что способен питаться не только плотью, но и плодами и зеленью. Кроме того, медведь не нападет без нужды, только если он голоден. Эти факты выделяют медведя на фоне остальных хищников. Однако, медведь остается хищным зверем, олицетворяющим разрушительную силу, ср.: *Как рыкающий лев и голодный медведь, так нечестивый властелин над бедным народом.* Притч.28:15. Медвежий рев символизирует негодование, недовольство и агрессию, ср.: *Все мы режем, как медведи, и стонем, как голуби; ожидаем суда, и нет его, – спасения, но оно далеко от нас.* Ис.59:11.

Упомянутые в Библии хищные животные являются опасными для человека. Они наделены своей волей, способны принимать решения, но во зло человеку, т. е. они идут против человеческой природы, а значит и против Бога, ибо *сотворил Бог человека по образу Своему, по образу Божию сотворил его.* Быт.1:27. Можно сделать вывод, что наименования хищников в Библии имеют определенно негативный характер, а их образы тесно связаны с образами демонов, Сатаны и Антихриста. Наименования хищных животных в Библии обладают признаками «зооморфизмов» и часто функционируют в своем переносном значении, характеризую поведение человека.

Литература

Марудова А.С. К вопросу о содержании термина «зооним» // Идеи. Поиски. Решения. Минск, 2015.
СОБ – Словарь библейских образов / под общ. ред. Л. Райкена и др. СПб., 2005.

Т.Н. Красавина (Саратов)

Новые сложные слова с заимствованным компонентом в современном немецком языке

Научный руководитель – доцент Т.И. Борисова

Актуальность представленной работы обусловлена возросшей тенденцией использования носителями немецкого языка сложных слов с заимствованным компонентом и, как следствие, необходимостью исследования процесса немецкого словообразования с заимствованными лексическими единицами, а также семантические изменения, которым подвергаются заимствованные единицы.

Объектом настоящего исследования являются сложные слова с заимствованными элементами, а также семантические изменения, которым подвергаются заимствованные лексические единицы в процессе создания новых слов.

Предметом изучения являются лексико-семантические особенности компонентов сложных слов с заимствованными лексическими единицами.

Целью работы является изучение процессов словообразования с

заимствованными компонентами в современном немецком языке и расширения тем самым лингвострановедческих знаний.

Справочным материалом стали онлайн-словари: Duden, Varianten Grammatik, OWID, Grammis, KorAP, DWDs.

Материалом для лингвистического анализа послужили статьи из журнала «Der Spiegel».

Современные немецкие ученые отмечают высокую частоту использования заимствованных слов в речи [Schirpan 1995]. В современном мире иностранные слова используются во всех сферах языка. Особенно важную роль в немецком языке играют заимствования из английского языка, однако не стоит забывать о латинских и греческих заимствованиях, которые обретают новую жизнь, участвуя в процессе словообразования с исконно немецкими компонентами и заимствованными единицами в языке. Лексемы, созданные на основе заимствованной лексической единицы и исконно немецкого компонента или давно ассимилированной единицы называют смешанными лексемами [Жилюк 2014].

Проведя анализ публикаций немецких средств массовой информации был сделан вывод о том, что в статьях на экономическую и социальную тематику журналисты чаще используют словосложение с заимствованными лексическими компонентами, чем при подготовке материала на другие тематики. Такие словообразования часто не имеют соединительных элементов, таким образом они являются атематическими словообразованиями. Так же неологизмы строятся по типу подчинительной связи чаще, чем сочинительной, предположительно, это происходит, потому что сочинительная связь в немецком языке часто обыгрывает метафорическое содержание.

Словосложение способствует усвоению заимствованной единицы. Новая лексическая единица старается приблизиться фонетически, грамматически, графически и лексически к нормам принимающего языка. Как правило, лексический компонент из одного языка заимствуется в другой с конкретным явлением или объектом. Иначе говоря, слово имеет одно или несколько значений при переходе в новую языковую систему [Шаповалов, Шаповалова 2018].

В дальнейшем при ассимиляции эти значения могут расширяться (например, *die First Lady*, которая вначале означало только *жену президента США*, а потом *жену президента любой страны*), смещаться (*der Pionier*, пришедший в русский язык из французского языка со значением *кладоискатель*, потерял изначальное значение и приобрел новые: *член пионерской организации; военнослужащие, несущие ответственность за строительство и техническое обслуживание необходимой в военном отношении инфраструктуры; новинка, идея, которая считается новаторским; первопроходец*) или сужаться (*der Job* в английском языке означало: *работа; труд; сдельная работа; должность; место работы; задание как единица производительности; кража; акциденция*. В немецком

языке значения немного изменились: *временная занятость, приносящая максимально возможную финансовую выгоду при минимальном объеме работы; работа; подработка*). Л.А. Нефедова и М.А. Чигашева утверждают, что данные механизмы действуют параллельно, поэтому нельзя говорить о «чистых» семантических преобразованиях [Нефедова 2012; Чигашева 2019]. Все эти механизмы приводят к семантической деривации. Рассмотрим пример включения заимствования *der Enthusiast* в модель сложного слова.

Сложное слово *der Zugenthusiast* является подчинительным, тематическим сложным словом с греческим компонентом «*Enthusiast*» и исконно немецким «*der Zug*». Слова *Enthusiasm* (страстный энтузиазм, восторг, экстаз) и *Enthusiast* (человек, который предан делу или идее) были заимствованы из греческого языка.

Впервые это сложное слово встретилось в статье журнала *Der Spiegel* «*Nachtzug fahren durch Europa: Tipps für Strecken und Buchung*»: *Auf Wikipedia gibt es unter dem Eintrag 'Nachtzug' eine ziemlich gute und aktuelle Karte mit allen Verbindungen zwischen Südspanien und dem Polarkreis. Auf Interrail.eu sind Nachtzüge und Reservierungsmöglichkeiten gelistet. Das Standardwerk für europareisende Zugenthusiasten ist die Webseite The Man in Seat 61. Außerdem finde ich das Buch «Europe by rail» sehr inspirierend* [Lehnen 2019]. В данной статье *Zugenthusiast* было употреблено в связи с возросшим спросом на романтические путешествия по европейским странам на поездах. В приведенном контексте *Zugenthusiasten* – это наименование лиц, заинтересованных в этих турах.

На форуме *Reddit* было употреблено данное слово в другом значении: *Brauche Tipps und Infos von Zugenthusiasten. Für meinen Prof der in den Ruhestand geht. <...> Da er ein richtiger Zugenthusiast ist (Gerüchten zufolge hat er sich nen privaten Zug geleistet), würd ich ihm gern ne PDF mit Infos und Reisetips zu allen möglichen Themen über Züge in Deutschland zusammenstellen* [NaitDD 2020]. В данном посте речь идет уже о профессоре университета, который любит поезда. Автор сообщает, что ходят слухи о том, что у профессора есть вагон в частном владении.

Таким образом, значение *der Enthusiast* подверглось смещению, ведь речь идет уже не о любителях путешествовать в поездах, а о людях, деятельность которых связана с поездами.

Существуют и другие варианты включения слова *der Enthusiast* в состав сложного слова:

- *Eisenbahn-Enthusiast (John Barnes ist in Glenfinnan zugestiegen. Ihm gehört dort das Bahnhofsgebäude und das Museum. Barnes ist ein Eisenbahn-Enthusiast. Gerade hat er in Fort William eine Ausstellung mit alten Eisenbahn-Postern aus den schottischen Highlands organisiert* [Meurer 2019]),

- *Lokomotiven-Enthusiast (Apropas, beeindruckenderweise kann die Kraft, die benötigt wird, um diese Züge über lange Strecken rollen zu lassen, vollständig von 'bereitgestellt werden.regenerative' Bremssysteme. Wenn Sie kein Lokomotiven-*

Enthusiast sind, ist dies im Wesentlichen dasselbe, was Sie in einem Elektroauto finden würden; wo kinetische Energie beim Bremsen in Strom umgewandelt und dann in der Zentralbatterie des Fahrzeugs gespeichert wird [Watt 2022]).

В приведенных контекстах эти сложные слова с заимствованием *der Enthusiast* связаны именно с «любителями-профессионалами», которые занимаются реставрацией и эксплуатацией поездов и локомотивов.

При анализе семантических изменений необходимо использовать психолингвистический и лингвистический подходы, так как каждое словообразование можно рассматривать с точки зрения активного и не активного типа словообразования. Активные типы зависят от контекста, а неактивные имеют конкретное значение внутри самого себя. Обратим внимание на слово *die Regieanweisung*.

Die Regieanweisung состоит из исконно немецкого слова *die Anweisung* (инструкция, указание, руководство, чек, денежный перевод) и заимствованного из французского языка *die Regie*. Когда *die Regie* было заимствованно, то имело значения *руководить, управлять, направлять*, в современном немецком языке слово приобрело следующие значения: *единое художественное оформление и режиссура фильма или спектакля; управление, государственная монополия*. В словарях можно найти следующие значения сложного слова *die Regieanweisung*: *режиссерские указания, сценическая ремарка и режиссура*. Проведя анализ примеров использования данного слова в корпусе немецкого языка DWDs, можно сделать вывод, что семантическое значение способно сужаться и смещаться в зависимости от контекста. Например, в предложении *Ich kenne alle Regieanweisungen*» *die Regieanweisung* употреблено в значении *постановка*. Так предложение означает то, что автор знает весь спектакль или постановку наизусть. Иное семантическое значение возникает в предложении *Ohne Textbuch und seitenlange Regieanweisungen konnten sie frei handeln und reden*, где появляется значение *общей линии сюжета* или *фабулы*.

В завершение всего вышесказанного хотелось бы обратить внимание на то, что сложные слова в современном немецком языке, содержащие заимствованные компоненты, имеют свои особенности в образовании и обусловлены новыми социальными, политическими, экономическими явлениями в обществе страны и в мире в целом. Заимствованные компоненты в процессе словообразования подвергаются семантическим изменениям и способны приобретать новые значения в рамках определенного контекста.

Литература

- Fleischer W., Barz I. Wortbildung der deutschen Gegenwartssprache. Tübingen, 1995.
Lehnen E. Nachts durch Europa – für mich ist das Reiseromantik pur // Der Spiegel. 2019. 17. Oktober.
Meurer F. Mit dem Zug in die schottischen Highlands // Deutschlandfunk. 2019. 25. August.
NaitDD. Brauche Tipps und Infos von Zugenthusiasten. Für meinen Prof der in den Ruhestand geht // Reddit. 2020. URL: https://www.reddit.com/r/de/comments/eohuez/brauche_tipps_und_infos_von_zugenthusiasten_für. Дата обращения: 11.04.2023.

Schippan T. Lexikologie der deutschen Gegenwartssprache. Tübingen, 1992.

Watt J. Zukünftige Züge könnten die Kohlenstoffabscheidung auf Rädern nutzen // *thred.* 2022. 3. August.

Жилюк С.А. Место заимствований в современном немецком языке // Историческая и социально-образовательная мысль. 2014. № 5(27).

Нефедова Л.А. Иноязычная лексика в современном немецком языке: иноязычная лексика в контексте заимствования и словообразования. М., 2012.

Чигаешева М.А. Семантический аспект англоязычных заимствований в немецком политическом медиадискурсе // Вестник МГЛУ. Гуманитарные науки. 2019. №. 3(819).

Шаповалов Ю.А., Шаповалова О.Н. Семантические преобразования при заимствовании англо-американизмов в немецкий язык // Функционирование языковых единиц в аспекте социолингвистики и лингвокультурологии. Саратов, 2018.

А.М. Нигматулина (*Саратов*)

ЛСГ «Сакральные антропоморфные сверхсущества, враждебные человеку» как источник идиоматизации

Научный руководитель – профессор Л.В. Балашова

В течение последних десятилетий в рамках лингвокультурологического аспекта исследования языка фразеология рассматривается как ключ к информации о материальной и духовной культуре народа, о его мировоззрении и менталитете. Обращение к фразеологическим единицам русского происхождения позволяет прикоснуться к истории русского этноса, познакомиться с жизненными установками и представлениями о мире, закрепленными в сознании носителей языка.

Объектом таких исследований выступает языковой материал, связанный с разными сферами жизнедеятельности человека (ср.: [Балашова 2020; Борщева 2012; Наджим 2016; Ильясов 2019]). Важно отметить, что особую сложность представляет изучение пространства, за которым стоят единицы, означаемое которых восходит к ментальным представлениям и не является реальным объектом. Однако анализ именно такого языкового материала дает возможность глубже ознакомиться с национальным характером и культурой, так как лексика, входящая в него, построена на духовном мире человека. Одной из таких сфер является сакральное.

Сакральные представления не раз рассматривались лингвистами как объект исследования в фразеологии [Наумов 2013; Воробьева 2016]. Думается, что интерес к этой сфере в когнитивном и лингвокультурологическом аспектах обуславливается тем, что «сакральное характеризует абсолютное начало, высшую и совершенную ценность чего-либо для человека, которое сердечно переживается человеком, связано с глубинными основами его внутреннего мира» [Медведев 1999: 17]. На протяжении тысячелетий сакральное задает в сознании человека иерархию ценностных ориентаций – мировоззрение, поведение, образ мыслей.

В связи с этим актуальным представляется анализ русских фразеологизмов, которые включают в свой состав члены субстантивной лексико-семантической группы (далее ЛСГ) **«Сакральные антропоморфные сверхсущества, враждебные человеку»**.

Материалом исследования послужили данные фразеологических словарей современного русского языка под редакцией А.И. Федорова [2008], А.И. Молоткова [1994], А.К. Бириха [2005], В.П. Фелицыной, В.М. Мокиенко [1990], этнолингвистического словаря под редакцией Н.И. Толстого [1995, 1999] и семантического словаря под редакцией Н.Ю. Шведовой [1998].

Исследуемая группа включает в свой состав 28 лексических единиц, в составе фразеологизмов фиксируется 15 (53,57% от общего числа лексем) из них. В группу входят следующие подгруппы: **«Обобщенная номинация темных враждебных человеку сил»**, **«Христианство и иудаизм»**, **«Славянская мифология»**, **«Ислам»**.

Наиболее регулярно в идиоматике русского языка участвует подгруппа «Обобщенная номинация темных враждебных человеку сил». Она состоит из 6 лексем (21,43%), в идиоматизации участвуют 5 единиц из них: *бес*, *бесенок*, *демон*, *черт*, *чертик*. Несмотря на то, что в состав данной подгруппы входит малое количество лексем, они образуют больше фразеологических единиц (далее ФЕ), чем лексемы других подгрупп, включенных в ЛСГ «Сакральные антропоморфные сверхсущества, враждебные человеку». ФЕ, имеющие в своем составе члены данной подгруппы, составляют 62,11% от общего числа ФЕ исследуемой ЛСГ (95 ФЕ).

Исследование показало, что наиболее востребованной лексемой в подгруппе является слово *черт*. Всего с этим словом зафиксировано 42 ФЕ (71,19% от общего числа ФЕ подгруппы) (ср.: *сам черт не разберет*; *как черт от ладана*; *чем черт не шутит*). Лексема *бес* участвует в образовании 13 ФЕ (22,03%) (ср.: *мелким бесом рассыпаться*; *бес сидит*; *бес в ребро*). Остальные члены подгруппы представлены единичными примерами.

Достаточно сложно ограничить сакральные представления о темных силах в христианстве от соответствующих представлений в славянском язычестве (к тому же многие христианские верования были заимствованы из более древних, языческих). ФЕ с единицами *черт* и *бес* могут иметь как христианское происхождение, так и языческое, это можно определить по их внутренней форме, но сами номинации *черт* и *бес* нельзя отнести к какой-то одной из подгрупп, так как они встречаются и в христианских текстах, и в древних мифах славян. По этой причине была выделена общая подгруппа для единиц, которые лежат на пересечении подгрупп «Христианство и иудаизм» и «Славянская мифология».

Подгруппа «Христианство и иудаизм» включает в себя всего 6 лексем (21,43%), 3 из которых участвуют в идиоматизации: *дьявол*, *лукавый*, *сатана*. Члены данной подгруппы образуют 19 ФЕ (20%) (ср.: *продать душу дьяволу*; *лукавый попутал*; *сатана в юбке*).

Подгруппа «Славянская мифология» содержит самое большое количество лексем в ЛСГ. В нее входит 14 лексем (50%), но во фразеологизмах зафиксированы только 5 единиц: *чур, кикимора, леший, ляд, лихо*. Они входят в состав 15 ФЕ (15,79%) (ср.: *кикимора болотная; не поминай лихом, какого лешего; ляд ведает*). *Лихо* – в восточнославянской мифологии персонифицированное воплощение злой доли (лихой, несчастливой судьбы).

Меньше всего лексем включено в подгруппу «Ислам» – 2 единицы (7,14%). Это лексемы *джинн* и *шайтан*, обозначающие персонажей мусульманской мифологии. Каждое из этих слов составляет по одному фразеологизму, это 2,11% от общего числа ФЕ (ср.: *шайтан тебя поберет! выпустить джина из бутылки*).

В связи с тем, что семантика фразеологизмов в первую очередь связана с жизненно-важными для человека явлениями, моральными ценностями, жизненными установками и бытом, достаточно важным является рассмотрение степени регулярности в развитии ФЕ определенных значений и распределение ФЕ по различным семантическим сферам, полям и группам.

Согласно лексикографическим источникам, русские фразеологизмы с членами ЛСГ «Сакральные антропоморфные сверхсущества, враждебные человеку» достаточно разнообразны по значениям.

Статистика показывает, что абсолютное большинство рассматриваемых ФЕ (примерно 68%) развивают значение из семантической сферы «Человек». Наименее регулярно (0,92%) сакральные реалии становятся основой для ФЕ с номинациями предметного мира. Примерно в равной пропорции исследуемые фразеологизмы пополняют семантические сферы «Абстрактные понятия» (13,76%) и «Пространство» (17,43%).

Следует отметить, что многие ФЕ являются многозначными, и каждый лексико-семантический вариант у таких ФЕ может входить в различные сферы, поля, группы. Однако далеко не всегда удается четко распределить идиомы по семантическим полям. Это связано с диффузностью семантики фразеологизмов, поэтому при их распределении по отдельным полям и группам учитывались ядерные и периферийные компоненты. Например, в семантике фразеологизма *бес в ребро* 'волохита, бабник (обычно о пожилом мужчине)' содержится указание как на качества человека, которые характеризуют его как личность (образ жизни), так и на характеристики, которыми он обладает как биоорганизм (пол, возраст).

Анализ показал, что исследуемые фразеологизмы с номинацией темных сакральных сил не развивают своего значения из семантических полей «Флора», «Фауна», «Артефакты», которые составляют семантическую сферу «Предметный мир». Семантика ФЕ с членами исследуемой ЛСГ преимущественно связана с личностными характеристиками человека. Многочисленным является семантическое поле «Человек как личность» (60 ФЕ), большинство ФЕ которого обладают семантикой, обозначающей характер, образ жизни, поведение, целенаправленные действия и

эмоциональную деятельность человека (ср.: *тешить беса* (устар. прост.) ‘совершать предосудительные, безнравственные поступки; грешить’; *как черт от ладана* – (экспрес. ирон.) ‘любыми способами, средствами, всеми силами стремясь избавиться (убегать, освобождаться и т. п.)’; *мелким бесом рассыпаться* (разг.) ‘угодливо льстить, юлить, лебезить’; *черт возьми!* (прост.) ‘выражение негодования, возмущения, удивления, восхищения и т. п. кем-либо или чем-либо’).

Следует отметить, что именно в семантической сфере «Человек» деление ФЕ на группы становится достаточно условным, поскольку в ней диффузность проявляется сильнее. В семантике данных ФЕ восприятие человека отражается, как комплекс его интеллектуальной, эмоциональной, социальной деятельности, характера и поведения. В связи с этим довольно часто семантические группы пересекаются. Например, в семантике идиомы *дьявол тебя (его и т.п.) поберу* (бран.) ‘выражение пожелания, чтобы пропал, исчез кто-либо’ совмещается негативное эмоциональное отношение к другому участнику коммуникации с побуждением его на перемещение в пространстве. Фразеологизм *что за дьявол!* (прост. бран.) ‘выражение недоумения, растерянности’ содержит в своей семантике как эмоциональный компонент, так и компонент, обозначающий интеллектуальную человеческую деятельность.

Таким образом, можно констатировать, что именно номинации сверхсуществ – сакральных темных сил в большинстве случаев играют ключевую роль в формировании семантики исследуемых фразеологизмов.

Литература

- Балашова Л.В.* Идиоматика и языковая картина мира (на базе членов фразеосемантической группы «Космос» в русском языке) // Коммуникативные исследования. 2020. Т. 7. № 3.
- Бирих А.К.* Русская фразеология: историко-этимол. слов. М., 2005.
- Борщева О.В.* Концептуальное поле «ТРУД» сквозь призму идиоматики: на материале русского и английского языков: дисс. ... канд. филол. наук. Саратов, 2012.
- Воробьева Н.А.* Русская сакральная идиоматика: лингвокультурологический аспект: дисс. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2007.
- Ильясов В.С.* Фразеология как способ репрезентации языковой картины мира (на материале фразеосемантического поля «Питание» в русском и арабском языках): дисс. ... канд. филол. наук. Саратов, 2019.
- Медведев А.В.* Сакральное как причастность к абсолютному. Екатеринбург, 1999.
- Молотков А.И.* Фразеологический словарь русского языка. М., 1994.
- Наумов К.Д.* Концептуализация мира на основе сакральных образов (на материале русской и польской идиоматики): дисс. ... канд. филол. наук. Саратов, 2013.
- Федоров А.И.* Фразеологический словарь русского литературного языка. М., 2008.
- Фелицына В.П., Мокиенко В.М.* Русские фразеологизмы: лингвострановедческий словарь. М., 1990.
- Шведова Н.Ю.* Русский семантический словарь. Толковый словарь, систематизированный по классам слов и значений. М., 1998.

И.Д. Попова (Саратов)

Устаревшая лексика в современном телевизионном сериале

Научный руководитель – профессор Т.А. Милехина

В современных телевизионных сериалах, снятых на историческом материале, осуществляется стилизация исторической русской речи. Исторические сериалы воспроизводят особенности языка изображаемой эпохи, создают речевой колорит того времени. Одним из приемов стилизации исторической русской речи является использование устаревшей лексики.

В современной науке существует несколько определений устаревшей лексики. Так, например, Л. И. Рахманова и В.Н. Суздальцева считают, что это слова, которые употребляются носителями языка, но воспринимаются ими как устаревшие [Рахманова 1997: 82]. «Стилистический энциклопедический словарь русского языка» определяет устаревшую лексику как обобщающее понятие по отношению к терминам историзмы и архаизмы – слова, ранее употреблявшиеся неограниченно, как правило, во всех сферах речи, а сейчас известные скорее по языку художественных произведений или из специальной литературы [СЭСРЯ 2011: 562]. Согласно трактовке «Лингвистического энциклопедического словаря», это слова, вышедшие из активного употребления, но сохранившиеся в пассивном словаре и в большинстве своем понятные носителям языка [ЛЭС 1990].

Задача данной работы – выяснить, какими лексическими средствами оформляется историческая речь, какие лексические единицы авторы сценария используют в качестве сигналов исторического времени.

Материалом исследования выступает исторический сериал «Анна-детективъ», выпущенный в 2016 г. Действие фильма разворачивается в конце XIX в. в небольшом городе Затонске. В центре сюжета – Анна Миронова, прототипом которой выступила русская дворянка, религиозный философ и оккультист Елена Блаватская. Главная героиня увлекается спиритизмом и вместе с сыщиком Яковом Штольманом расследует серию таинственных преступлений.

В речевых партиях персонажей нескольких серий фильма были выбраны реплики, в составе которых предположительно присутствовала устаревшая лексика. Всего было выделено 43 устаревших слова и выражения. Для подтверждения статуса выбранных языковых единиц как устаревших был проведен опрос 25 студентов вузов г. Саратова – СГУ и СГАУ в возрасте 19-22 лет. Студентам была предложена опросная анкета, содержащая реплики персонажей сериала с предположительно устаревшими словами и два вопроса. Первый вопрос: *считаете ли вы выделенные слова устаревшими*; второй вопрос: *объясните, почему данные слова относятся к устаревшим*. Проанализируем результаты опроса.

Из 43 предположительно устаревших лексем большинство опрошенных

(20 человек) сочли устаревшими 24 словоформы. Устаревшими были названы слова: *извозчик, жиличка, механизм, спирт, баламут, смотрины, батюшка, князь, губернаторша, сердечная, облизьяны*. Устаревшими студенты посчитали форму краткого страдательного причастия *зван*, форму глагола прошедшего времени *не видала*, форму возвратного глагола *отбывается*, деепричастие *отродясь*, фонетический архаизм *вечор*, имена собственные *Зизи, Аннет, Глафира*, выражения *туточки недалечко, уволь меня*, предлог *подле*.

Анализ значений лексики был проведен по толковым словарям русского языка различного времени: «Толковому словарю русского языка» под редакцией Д.Н. Ушакова (далее – СУ), «Словарю русского языка» С.И. Ожегова (далее СО), «Словарю русского языка» в 4 томах (МАС).

Из 24 словоформ устаревшей лексики первую группу (6 единиц) составили историзмы. По мнению опрошенных, слова *извозчик, смотрины, князь, губернаторша, городской, барыня* являются устаревшими, так как не связаны с реалиями жизни. Например: Антон Коробейников: *Нет, его утром видел **городской** в Затонске* (19 серия, 2021 г.). Данная лексема имеет помету *дореволюционное* в «Толковом словаре русского языка» Д.Н. Ушакова и значение: *нижний чин полицейской охраны в городе; постовой полицейский* [СУ]. В словаре С.И. Ожегова и в МАС значение данной лексемы не имеет специальной пометы *устаревшее*, но включает семантический компонент *в царской России, в дореволюционной России*: *низший чин городской полиции* [СО] или *нижний чин городской полиции в дореволюционной России* [МАС].

Еще один пример: Петр Миронов: *Мы с Зизи возвращались с бала от князей Гагариных* (19 серия, 2021 г.). В словаре Ушакова *князь* имеет помету *дорев.* и следующее значение: *почетный титул, переходивший по наследству или даровавшийся разным лицам за особые заслуги* [СУ]. В Словаре Ожегова и в МАСе пометами это слово не отмечено, но в значении присутствует семантический компонент *полученный при царизме в награду* [СО] или *полученный в награду по указу царя* [МАС].

Следующий пример – слово *смотрины*: Анна Миронова: *Я не хочу никаких **смотрин*** (6 серия, 2016 г.). В словаре Ушакова имеет помету *областное, устаревшее* и значение – *бытовой обряд знакомства жениха, родственников жениха с невестой* [СУ]. В МАСе *смотрины* – *в старинном русском свадебном обряде: знакомство жениха и его родственников с невестой*. Как видим, пометы *устаревшее* слово не имеет, но в толковании значения присутствует компонент *в старинном русском свадебном обряде* [МАС].

Как видим, в словаре Ушакова все эти слова имеют специальную помету *устаревшее*, тогда как в более современных словарях информация о том, что слово относится к какому-либо историческому периоду, вводится прямо в толкование лексического значения с помощью специальных семантических компонентов – *в старинном русском свадебном обряде; полученный при царизме в награду*.

Следующую группу устаревших слов представляют архаизмы.

В материале отмечаются архаизмы разных видов – лексические, семантические, грамматические, фонетические.

К лексическим архаизмам относятся следующие лексемы: *жиличка*, *баламут*, *подле*, *штиблеты*, которые, как отмечают студенты в анкете, в современной речи вытеснены синонимами. Например, *жиличка* – *квартирантка*; *баламут* – *болтун*, *сплетник*; *подле* – *рядом с*; *штиблеты* – *ботинки*. Например: Варвара Тимофеевна: *Жиличка*. Она уж год как у меня (5 серия, 2016 г.); Дворецкий: *Потребовали, чтобы штиблеты* начистили, и за извозчиком послали (19 серия, 2021 г.); Анна Миронова: *Место любой порядочной женщины подле* мужа (6 серия, 2016 г.); Мария Миронова: *Баламут*... *Объявил себя каким-то спиритом* (1 серия, 2016 г.). Баламут – в словаре Ушакова имеет помету *областное* и значение: *беспокойный, смутьян* [СУ]. В словаре Ожегова – *разг.* – *тот, кто вносит беспорядок, раздор, человек, вызывающий беспокойство, волнение среди кого-н., вздорный болтун* [СО].

Характерной особенностью речи русской аристократии XIX в., как известно, было широкое использование французского языка. Поэтому в фильме встречаются французские варианты русских женских имен Зинаида и Анна – *Зизи* и *Аннет*. Например: Петр Миронов: *Мы с Зизи* возвращались с бала от князей Гагариных (19 серия, 2021 г.); Петр Миронов: *А где Аннет?* (19 серия, 2021 г.). 13 человек опрошенных написали, что в современной речи не встречали имя «Аннет», а слышали только «Анна». Поэтому их также можно считать архаизмами.

В материале встречаются семантические архаизмы, то есть слова, у которых устарело значение. Например, слово *батюшка*: Варвара Тимофеевна: *Да уж ввел, батюшка, тащил!* (5 серия, 2016 г.). *Батюшка* в фильме используется в значении *обращения к хозяину, барину*, тогда как сегодня, по мнению современных студентов, *батюшка* употребляется только как обращение к лицу духовного звания.

Семантическим архаизмом является также слово *механизм* в значении *велосипед*. Как утверждают 16 опрошенных, слово *механизм* в значении *велосипед* в современной речи не используется. Приведем пример: Мария Миронова: *Да уж, еще и механизм этот. Нет, ну сколько можно? Ну не собирается же она на улице выехать? Нет, это немыслимо!* (1 серия, 2016 г.). Значение *велосипед* у лексемы *механизм* в толковых словарях отсутствует. Представлены следующие значения лексемы: с пометами *переносное, книжное* в словаре Ушакова со значением *аппарат какого-нибудь вида деятельности* [СУ]. В МАС – *машина, приспособление для чего-нибудь* [МАС].

Помимо лексических архаизмов в репликах персонажей встречаются грамматические архаизмы. В нашем материале это краткая форма страдательного причастия *зван*, которой в современной речи соответствует выражению *его позвали*. Например: Петр Миронов: *Да, зван, интересуется* (1 серия, 2016 г.). В словаре Ушакова *зван* имеет пометы *разг. устар.*, и значение *приглашенный* [СУ]. В более современных словарях эта помета

исчезает, значение сохраняется – *получивший приглашение прийти, гость* [МАС]. Полная форма *званный гость* осталась, краткая форма – устарела.

Грамматическим архаизмом является существительное *сердечная*, которое имеет в МАС помету *просторечное* и употребляется как ласково-сострадательное название какого-либо человека, лица в значении *бедняжка* [МАС]. Например: Варвара Тимофеевна: *Так она, **сердечная**, ведь как ушла вечор* (5 серия, 2016 г.). В современной речи *сердечная* используется чаще всего как прилагательное в значении – *добрый, чуткий, отзывчивый* (о человеке, характере).

Кроме грамматических в материале имеет место и фонетический архаизм – *вечор*. Студенты написали, что такое слово в современной речи не слышали, и считают, что сегодня ему соответствует лексема *вечером*. Например: Варвара Тимофеевна: *Так она, **сердечная**, ведь как ушла **вечор*** (5 серия, 2016 г.). Два значения данного слова представлены в МАС – *вчера вечером* с пометой *просторечное* и *вечером* с пометой *просторечное, областное* [МАС].

Материалы опроса позволяют установить еще ряд причин, которые, по мнению студентов, являются основанием для признания лексики устаревшей.

Первая причина – слова устаревшие, так как студенты никогда не слышали их в современной речи. К таким относятся *облезьяны, отродясь, туточки недалечко*. Например: Варвара Тимофеевна: *Я ведь генерала полицейского **отродясь** так близко не видала* (5 серия, 2016 г.); Варвара Тимофеевна: *Ну, сама-то из деревни. **Туточки недалечко*** (5 серия, 2016 г.); Варвара Тимофеевна: *Ручища, во, как у **облезьяны** из зверинца* (5 серия, 2016 г.)

Вторая причина – слова *спутница, амбал, средства* являются устаревшими, так как вместо них в современной речи чаще употребляются синонимы, такие как *спутница – возлюбленная, амбал – здоровяк, средства – деньги*. Например: Ульяна Громова: *И что же так и не нашел себе **спутницу** в Париже?* – Мария Миронова: *В **спутницах** у него недостатка не было, но жены, нет, не нашлось* (1 серия, 2016 г.); Варвара Тимофеевна: *Вот такой вот этот **амбал!*** (5 серия, 2016 г.); Мария Миронова: *Он приехал сюда совершенно без **средств*** (1 серия, 2016 г.).

Третье объяснение, согласно которому слово является устаревшим – значение слова студентам неизвестно. Так, 15 человек из 25 опрошенных не знают значение слова *спирит*. Например: Мария Миронова: *Баламут... Объявил себя каким-то **спиритом***. – Ульяна Громова: *Это который с духами разговаривает?* (1 серия, 2016 г.). Значение данного слова сценаристы объясняют в реплике одной из героинь – *этот тот, который с духами разговаривает*. В толковых словарях данное слово не имеет помет. Его значение: *человек, занимающийся спиритизмом, или верящий в спиритизм* [МАС].

Единогласно устаревшим студенты считают слово *сметень*, потому что его значение им неизвестно. Например: Петр Миронов: *А потом слух в толпе, слух как ветер над лесом: «Сметень, сметень, сметень...». Слово-то какое дикое – «сметень». Смертельный удар. Я как услышал этот «сметень», у меня*

аж похолодело все внутри, и волосы дыбом, клянусь (5 серия, 2016 г.). *Сметень* – диалектное слово, новгородское. В словаре В.И. Даля имеет значение *сводник, сплетник, переносчик* или *тот, кто метет, сметает сор* [Даль 1880-1882]. Значение данного слова становится понятным из контекста фильма, где *сметень* – *болевым удар, прикосновение отсроченной смерти*.

В группу устаревшей лексики студенты относят и слова, которые в толковых словарях не имеют пометы *устаревшее*. Например, это форма повелительного наклонения глагола *уволить*: Виктор Миронов: *Уволь меня от этих рассказов* (5 серия, 2016 г.). *Уволь меня*, как пишут студенты, в современной речи не используется, заменено формой повелительного наклонения глагола *избавить* – *избавь*. Однако в МАС значение глагола *уволить* именно в такой форме означает *избавить от чего-то неприятного, ненужного* [МАС] и не имеет никаких помет; в словаре Ушакова снабжено пометой *разговорное* [СУ].

Таким образом, анализ устаревшей лексики в репликах персонажей исторического сериала «Анна-детективъ» показал, что с целью стилизации исторической речи авторами сценария используются историзмы, характерные для той эпохи – наименования титулов (*князь*), профессий (*извозчик, городской*), социальных статусов (*барыня, губернаторша*), традиционных обрядов (*смотрины*). Историзмы имеют в толковых словарях специальные пометы (устар.) или специальные исторические компоненты в толковании лексического значения (в дореволюционной России).

Помимо историзмов в репликах персонажей используются архаизмы – лексические, семантические, грамматические, фонетические. Среди них также находятся французские варианты русских имен – *Аннет, Зизи*.

Однако нужно сказать, что используется устаревшая лексика авторами сценария фильма очень осторожно. Преимущественно это слова, значения которых входят в пассивный словарь современного человека, известны из художественной литературы. Только три примера малоизвестных устаревших слов встретилось в нашем материале – *механизм* (велосипед), *спирит*, *сметень*. Значение слова *механизм* становится понятным, когда главная героиня фильма едет на велосипеде. Значение слова *спирит* поясняется в диалоге. Значение слова *сметень* визуализируется в фильме.

Проведенный опрос позволил установить, какие именно причины для признания слов устаревшими опрошенные студенты считают основными. Такими причинами являются во-первых, то, что студенты не знакомы с этими словами, во-вторых, значение данных слов им неизвестно, в-третьих, слова известны информантам, но в речи они их не употребляют, заменяя синонимами.

Литература

- Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. СПб.; М., 1882.
Лингвистический энциклопедический словарь / под ред. В.Н. Ярцева. М., 1990.
Ожегов С.И. Толковый словарь русского языка / под ред. Л.И. Скворцова. М., 2009.
Рахманова Л.И., Суздальцева В.Н. Современный русский язык. Лексика. Фразеология. Морфология: Учебное пособие. М., 1997.

МАС – Словарь русского языка: в 4 т. / под ред. А.П. Евгеньевой. М., 1985-1988.

Стилистический энциклопедический словарь русского языка / под ред. М.Н. Кожинной. М., 2011.

Толковый словарь русского языка: в 4 т. / под ред. Д.Н. Ушакова. М., 1935-1940.

В.С. Позвонкова (*Вольск-18*)

Принципы составления военно-химического терминологического словаря

Научный руководитель – профессор Н.М. Орлова

Научно-техническая терминология – значительная по объему и чрезвычайно быстро развивающаяся часть лексического состава языка. В связи с массовым возникновением новых терминов и терминологических систем лингвистические аспекты терминологии всегда занимали большее место в исследованиях. Особое место в исследовательских работах такого рода отводится созданию терминологических словарей.

В отечественном терминоведении XX в. принципы составления словарей специальных подъязыков разрабатывались Д.С. Лотте, В.П. Даниленко, А.А. Реформатским и другими видными лингвистами-терминологами. Были предложены общие рекомендации по отбору терминологического материала и его представлению в унифицированном виде для многих научно-технических отраслей. Лингвистических исследований в области военного дискурса значительно меньше. Здесь заслуживают внимания принципы создания терминологических словарей, предложенные Н.М. Орловой [Орлова 1984], Н.Н. Тютюнниковым [Тютюнников 2015], С.Э. Зверевым [Зверев 2018] и другими. Так, в исследованиях Н.М. Орловой [Орлова 1984], посвященных военно-морской лексике, поднимается вопрос о распределении терминов внутри словаря по лексико-семантическому принципу. Рассматривая проблему составления общевенных словарей, С.Э. Зверев затрагивает не менее важный аспект – использование сложных, протяженных дефиниций, занимающих 6-8 строк [Зверев 2018]. Значительный вклад в разработку принципов военных терминологических словарей принадлежит Н.Н. Тютюникову: им был предложен классификатор военных словарей и энциклопедий по их организационному и издательскому признаку [Тютюнников 2015]. В исследованиях упомянутых авторов рассматривались и другие принципы составления терминологических словарей. Мы рассмотрим наиболее важные из них.

В нашей работе мы преследуем цель определения основных принципов составления военно-химического терминологического словаря, поскольку именно эта отрасль военного дела осталась в стороне от лингвистических исследований.

Словарь терминов военно-химической защиты входит в круг

энциклопедических словарей, отражающих понятийный аппарат различных сфер знаний и практической деятельности. Одновременно с появлением специальных словарей предпринимаются многочисленные попытки теоретического осмысления проблем терминологической лексикографии. Среди них наиболее важными представляются отбор материала для терминологического словаря, способ представления в нем составных терминов, учет целевой аудитории данного лексикографического издания и некоторые другие.

Говоря об отборе материала, мы имеем в виду не только количественные параметры (объем) словника, но и решение вопроса о том, какие термины относятся к той или иной области знания. Любая наука представлена понятиями и терминами, одновременно входящими в несколько терминосистем. Лексикограф должен ответить на вопрос, насколько существенны эти термины для описываемого им подъязыка и должны ли они быть включены в словник словаря. Кроме того, как утверждает Н.М. Орлова, терминология каждой науки состоит из ряда микросистем, относящихся к разным ее разделам, зачастую достаточно обособленным [Орлова 1984]. Поэтому, наряду с алфавитным расположением словарных единиц, существует традиция распределения терминов внутри словаря по тематическим группам.

Важным принципом, которому в настоящее время следуют многие терминографы, является включение в словарь одной, отдельно взятой подсистемы в составе целостной терминосистемы; тем не менее, наложения одной терминосистемы с другой неизбежны. Так, военно-химический понятийно-терминологический аппарат будет иметь области наложения не только с системой понятий химии и военного дела, но и, например, с понятийной областью, отраженной в словаре «Гражданская защита». На это указывают составители данного издания, видящие свою задачу в дефиниции понятий, связанных с защитой «населения и территорий в чрезвычайных ситуациях природного и техногенного характера, а **также от опасностей, возникающих при ведении военных действий или вследствие этих действий**» [Гражданская защита 2001]. Для словарей военного дела, понятийный аппарат которого отличается особой широтой, разнообразием и динамичностью, Н.Н. Тютюнниковым была предложена типология с целью создания классификатора военных словарей и энциклопедий. Автор отмечает, что, с учетом только несекретных изданий, «число русских военных словарей и энциклопедий (в том числе энциклопедических справочников) составляет более 340» [Тютюнников 2015]. Часть из них универсальные (общие) военные издания, остальные являются специализированными и отраслевыми.

По результатам исследований терминологий различных научно-технических отраслей было выявлено, что пересечения происходят не только с другими терминосистемами, но и с общеупотребительной лексикой. Так, Н.М. Орлова отмечает, что терминологическая и общенародная лексика не отделены друг от друга непроходимой стеной, они непрерывно сообщаются,

взаимно переходят друг в друга [Орлова 1984]. Это значит, что терминологический словарь помимо терминов будет содержать нетерминологическую лексику.

Целевая аудитория словаря также ставит перед его составителями серьезные задачи. Речь идет прежде всего об учебных терминологических словарях, отбор материала для которых производится с учетом дидактического принципа минимизации учебного материала; о двуязычных словарях, авторы которых приводят в соответствие терминологический аппарат, сложившийся в разных языках и зачастую не вполне совпадающий. К их числу принадлежит ставший библиографической редкостью, небольшой по объему и устаревший, но безусловно интересный в качестве первой попытки создания такого лексикографического издания «Англо-русский военно-химический словарь». Значительный вклад в этом вопросе принадлежит Л.Л. Нелюбину [Нелюбин 1981] и Г.М. Стрелковскому [Стрелковский 1979], разработавшим учебники военного перевода с включением в состав терминологии различных отраслей военного дела. Авторами впервые была предпринята попытка рассмотрения терминологического материала с функциональной точки зрения.

Вопрос учета целевой аудитории является одним из важнейших при составлении терминологического словаря. При сборе терминологического материала важно принимать во внимание ее (целевой аудитории) потребности:

1. Специалистов в рассматриваемой предметной области, знакомых с шаблонами ее концептуализации и имеющих опыт работы с рассматриваемыми терминами.

2. Неспециалистов – широкого круга пользователей, интересующихся этой тематикой, недостаточно знакомых как с терминами, так и с понятиями.

Разработка терминологических ресурсов для неспециалистов часто требует больших усилий (дополнение примечаний, описаний понятий, объяснений, контекстов или энциклопедической информации).

В контексте этой задачи С.Э. Зверев отмечает сложность восприятия неспециалистами материала из военных терминологических словарей [Зверев 2018]. Основной причиной является то, что такие словари не ориентированы на тех, кто имеет отдаленное отношение к военному делу.

При составлении ВХТ словаря определенную сложность представляет отбор актуальных и наиболее употребительных терминологических единиц ввиду их разных временных промежутков функционирования в речи специалистов. Так, составители терминологического банка данных в области чрезвычайных ситуаций [Иванова, Лукьянович, Кудрявцев 2015] отмечают, что некоторые из терминов обладают парадоксальной устойчивостью и могут существовать на страницах научной литературы на протяжении столетий. Иные термины характеризуются высокой изменчивостью, вплоть до того, что они могут получить дополнительные оттенки значения, едва только появившись на свет. В связи с этим терминографу необходимо решить следующие задачи:

1. Провести диахронический анализ военно-химической терминологии на

предмет появления и ухода терминологических единиц из активного употребления.

2. Провести отбор терминов с учетом актуального временного промежутка, который далее будет рассматриваться как этап современного функционирования военно-химических терминов.

Ряд вопросов касается многокомпонентных терминов. Так, И.В. Медведева, говоря о комплексе теоретических и практических проблем, с которыми сталкивается терминограф, отмечает, что среди них – граница составного термина, логические и семантические отношения между компонентами, дефиниция составного термина, место такого термина в словаре и др. [Медведева 2000].

Не менее важным является вопрос представления терминологического материала. Справочники специальных языков достаточно часто претерпевают изменения, вызванные научными открытиями, исследованиями. Возникает постоянная потребность вносить дополнения и коррективы в понятийно-терминологическую базу – расширять словник. В связи с этим словарь, выпущенный в печатном виде, уже через год может устареть. В качестве решения обозначенной проблемы терминологии-лексикографы предлагают разрабатывать электронные версии терминологических словарей [Иванова и др. 2015; Смирнов 2017]. Такие издания имеют существенное преимущество перед бумажными аналогами, поскольку могут быть обновлены и выпущены в новой редакции.

Таким образом, на основе имеющегося опыта создания терминологических словарей были определены основные принципы создания военно-химического словаря. Разрабатываемый военно-химический словарь-справочник терминов и определений должен быть сформирован на основе анализа и унификации существующего военного терминологического материала с последующим выявлением и устранением противоречий в терминах и определениях аналогичного ряда. Последнее достигается путем выбора приоритетных источников. Военно-химическая терминология должна быть представлена в унифицированном виде и разбита по тематическим группам. Словарные статьи внутри тематических групп объединяются по принципу ядерное слово/двухкомпонентное словосочетание-термин и его производные термины-словосочетания, что решает вопрос о местоположении многокомпонентных терминов. Ввиду постоянных изменений военно-химического терминологического фонда представление материала целесообразно в формате электронного словаря с возможностью пополнения и изменений внесенного материала.

В соответствии с обозначенными принципами нами была разработана программа для ЭВМ «Автоматизированный терминологический справочник войск РХБ защиты» [Фролов и др. 2021]. Структура справочника представлена отдельными тематическими блоками. Для наиболее удобной навигации внутри словаря предусмотрена поисковая строка. Для каждого термина предусмотрена

ссылка на источник. Отдельным окном представлены исходные полнотекстовые документы, а также конвертер величин. Словарь предназначен для специалистов, на постоянной основе обращающихся к военно-химической терминологии.

Литература

- Гражданская защита. Понятийно-терминологический словарь / под общ. ред. Ю.Л. Воробьева. М., 2001.
- Зверев С.Э. Принципы и методика составления военных терминологических словарей // Военная мысль. 2018. № 3.
- Иванова М.А., Лукьянович А.В., Кудрявцев В.А. Пути систематизации терминологического банка единой государственной системы предупреждения и ликвидации чрезвычайных ситуаций // Технологии гражданской безопасности. 2015. № 3(45).
- Медведева И.В. Принципы составления терминологического словаря, отражающего многоаспектную характеристику термина: на материале фонетических терминов: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Уфа, 2000.
- Нелюбин Л.Л. Учебник военного перевода: английский язык: общий курс. М., 1981.
- Орлова Н.М. Функционирование морской лексики в тексте художественной литературы (XIX-XX вв.): дисс. ... канд. филол. наук. М., 1984.
- Смирнов Ю.В. Система стандартов по информации, библиотечному и издательскому делу. Состав. Терминология. Словари // Румянцевские чтения – 2017. М., 2017.
- Стрелковский Г.М. Теория и практика военного перевода. Немецкий язык. М., 1979.
- Тютюнников Н.Н. Типология и классификация русских военных словарей и энциклопедий // Армия и общество. 2015. № 4(47).
- Фролов Д.В., Позвонкова В.С., Тяжгин О.Н., Сорокин А.И. ПрЭВМ «Автоматизированный терминологический справочник войск РХБ защиты». Вольск-18, 2021.

Е.А. Романова (Саратов)

Семантическая группа «Преступление и наказание» как источник идиоматизации

Научный руководитель – профессор Л.В. Балашова

Особое место в отражении концептуальной и языковой картины мира занимает идиоматика, ведь именно фразеологические единицы, отражая в своей семантике длительный процесс развития культуры народа, фиксируют и передают от поколения к поколению культурные установки и стереотипы [Телия 1998]. В связи с этим, объектом нашего исследования стала семантическая группа «Преступление и наказание» в рамках семантического поля «Правопорядок и правонарушение».

Данная СГ имеет сложную структуру и организацию, поскольку ситуативно связана с несколькими взаимосвязанными, пересекающимися семантическими сферами и понятийными областями:

1. **Законотворческой (правовой) сферой**, поскольку преступление – общественно опасное действие, нарушающее существующий порядок, который в свою очередь характеризуется уровнем законности в государстве и степенью реализации прав и свобод граждан;

2. **Судебной сферой**, в основе которой лежит осуществление правосудия, вынесение приговора за совершенное преступление;

3. **Социальные и культурные характеристики**, включающие, прежде всего, разрушительную деятельность, направленную на нарушение системы, социального строя, внесение беспорядка в организации жизни общества;

4. **Нравственной сферой**, поскольку совершение преступления напрямую связано с отклонением от норм общественного поведения, требований морали.

Согласно лексикографическим источникам (тематическим, семантическим, толковым словарям: [Шведова 2003; Морковкин 2000; МАС]) семантическая группа (далее СГ) «Преступление и наказание» разнообразна по семантике своих членов и включает 133 лексем, из которых только 23 единицы участвуют в идиоматизации (см. *табл. 1*).

Как показывают статистические данные (см. *табл. 1*), лексем из СГ «Преступление и наказание» (133) активно используются при формировании фразеологизмов (40 ФЕ), однако состав зафиксированных в ФЕ слов достаточно ограничен – 23 единицы, то есть лишь шестая часть членов данного СГ. Кроме того, количество фразеологизмов с каждой лексемой из группы далеко не одинаковое.

Так, вторая фразеосемантическая подгруппа «Судебно-административная деятельность, судебное разбирательство, следствие» является ядерной, поскольку члены этой ФСПГ составляют более половины членов данной группы (24 ФЕ из 40 ФЕ). Однако число лексем из соответствующей СПГ, зафиксированных во фразеологизмах крайне невелико – 10 единиц, при этом 4 единицы являются однокоренными в рамках одного словообразовательного гнезда (*суд, судить, судейский, подсудимый*).

Концептуально значимым представляется тот факт, что при формировании ФЕ не используется специальная терминология (ср.: *арбитраж, правосудие, процесс, расследование*). Напротив, ядерную позицию в составе фразеосемантической подгруппы занимает общеупотребительная, достаточно размытая по семантике лексика (ср.: *лексемы, входящие в СОГ «суд» входят в состав 17 ФЕ*). Кроме этого, согласно статистическим данным такие единицы, как *суд, судейский, подсудимый* и *судить* чаще других лексем участвуют в образовании фразеологизмов и затрагивают такие сферы общественной жизни, как военная (ср.: *суд чести*), религиозная (ср.: *Божий суд, страшный суд*) и уголовная (ср.: *отдавать под суд, сесть на скамью подсудимых*).

Таблица 1. Структура и состав СГ и ФСГ «Преступление и наказание»

Семантические и фразеосемантические группы, подгруппы и ряды	Кол-во лексем в СГ и ФСГ		Кол-во ФЕ
	СГ (%)	ФСГ (%)	
1. Беззаконие, нарушение закона	74 (55,63%)	13 (56,52%)	16 (38,09%)
1.1. Общие обозначения	14 (10,52%)	6 (26,08%)	7 (16,6%)
1.2. Измена, самоуправство, дезертирство	7 (5,26%)	1 (4,34%)	1 (2,38%)
1.3. Воровство. Подкуп. Мошенничество. Вымогательство	23 (17,27%)	3 (13,04%)	4 (9,52%)
1.4. Бандитизм, терроризм, изнасилование	15 (11,27%)	2 (8,69%)	2 (4,76%)
1.5. Дискриминация, убийство, геноцид	15 (11,27%)	1 (4,34%)	2 (4,76%)
2. Судебно–административная деятельность, судебное разбирательство, следствие	59 (44,36%)	10 (43,47%)	24 (61,9%)
2.1. Общие обозначения	13 (9,77%)	5 (21,73%)	18 (45%)
2.2. Действия, связанные с судебным разбирательством, следствием	26 (19,54%)	2 (8,69%)	2 (4,76%)
2.3. Наказание, казнь, пытка	20 (15,03%)	3 (13,04%)	4 (9,52%)
Всего:	133 (100%)	23 (100%)	40 (100%)

Интересен и тот факт, что в процессе идиоматизации участвуют такие реалии мира, как имена. Примечательно, что именно в этих ФЕ происходит противопоставление по семантике «справедливый-несправедливый». Так, имя Чарльза Линча, практиковавшего линчевание во время Войны за независимость, стало источником идиоматизации и вошло в состав ФЕ *суд Линча* со значением 'самосуд, зверская несправедливая расправа'. Фразеологизм *Шемякин суд* связан с именем Великого князя Московского Димитрия Шемяки, являющегося символом неправды и бесчестности (ср. значение ФЕ 'Несправедливый суд'). В противовес этим двум именам стоит личность царя Соломона, который согласно библейским преданиям воплощал в себе такие качества, как мудрость, честность и справедливость, что и легло в основу положительной коннотации фразеологической единицы *суд Соломона (Соломонов суд)* со значением 'мудрый и скорый суд'.

Мнение о том, что судьбами народа вершит не закон и не судья, а только Бог, находит свое воплощение и в фразеологии (ср.: *Всевышний судья* в значении 'Бог как вершитель судеб', *страшный суд*, который 'якобы будет устроен Богом над всеми людьми (живыми и мертвыми), когда наступит конец света' и его синоним *Божий суд*). При этом в семантике ФЕ *Божий суд* прослеживается два компонента: «возмездие» и «испытание» (ср. значения по МАС: 1. по религиозным представлениям: возмездие от бога за совершенный

грех, преступление; 2. (ист.) поединок или испытание огнем, водой и т.п. как способ разрешения спора в Древней Руси).

Анализ семантических рядов «Действия, связанные с судебным разбирательством, следствием» и «Наказание, казнь, пытка» данной СПГ указывает на следующую закономерность: чем более обобщенной является семантика лексемы, тем чаще она включается в процесс идиоматизации, и наоборот, лексемы с более конкретными, узкими значениями реже фиксируются в составе фразеологизмов. Так, единичными примерами в составе ФЕ представлены такие слова, как *арест, допрос и петля* (ср.: *под арест; допрос с пристрастием, петля плачет*) и двумя примерами – слово с относительно обобщенной семантикой *казнь* (ср.: *казнить и миловать, египетская казнь*).

1-я ФСПГ «Беззаконие, нарушение закона» занимает околядреную зону в составе ФСГ «Преступление и наказание». В данную подгруппу входит 16 ФЕ, но, по сравнению с 2-й ФСПГ («Судебно-административная деятельность, судебное разбирательство, следствие»), значительно разнообразным является состав лексем, используемых при формировании фразеологизмов – 13 единиц (*вина, преступление, измена, воровство*), хотя данные лексемы все же составляют лишь примерно пятую часть соответствующей лексической СПГ (74 лексемы). Кроме того, абсолютное большинство зафиксированных в ФЕ лексем относится к общеупотребительным, ориентированным на отражение наивной картины мира единицам (ср.: *вина, невинный, преступление, воровство*).

Однако в данной СПГ представлены три лексемы из тринадцати, которые не относятся к общеупотребительным: *уголовщина* в значении ‘уголовное дело, уголовное преступление’ относится к разговорной лексике, а слова *повинная* в своем втором значении ‘признание вины, выражение признания вины, раскаяние’ и *изменный*, входящий в СОГ «измена» в своем прямом значении ‘изменнический, предательский’ являются устаревшими. Показательно, что дискурсивно-стилистические ограничения негативно отражаются на активности использования данных лексем как источника идиоматизации: каждое из них фиксируется только в одной ФЕ (*уголовный розыск, с повинной, изменное дело*).

Достаточно показательным в концептуальном аспекте является частота включения разных лексем из данной СПГ в состав фразеологизмов. Безусловным ядром этой микросистемы становится субстантив *вина* и его однокоренные слова, входящие в одноименную словообразовательную группу (*виноватый, невинный, повинный*) (5 ФЕ); второе место занимает слово *воровство* (3 ФЕ), тогда как остальные лексемы фиксируются только в одном фразеологизме, например: *на месте преступления, изменное дело, взятки гладки, разбойники пера, грабеж среди бела дня, убивать душу*.

Данный пример свидетельствует о том, что для носителя русского языка ощущения, испытываемые после совершения преступления, гораздо важнее, чем сам факт принятия участия в этом опасном деянии. При этом, интересен тот факт, что количество фразеологических единиц с семантикой ‘раскаивания,

самостоятельного признания в своей виновности' и 'отказа от принятия вины, переложение ответственности за преступление на другого человека' в СПГ «Беззаконие, нарушение закона» представлено равным числом (ср.: *класть вину, стрелочник виноват; приносить повинную голову, с повинной*).

Как показал анализ лексикографических источников, члены ФСГ «Преступление и наказание» формируют разнообразные значения (см. табл. 2). Достаточно показательным является тот факт, что семантика данных ФЕ охватывает далеко не все основные сферы лексико-семантической системы русского языка. Так, в семантике ФЕ не получили отражения такие сферы, как: предметный мир, человек как биоорганизм и некоторые другие. Следует отметить, что семантика очень многих фразеологизмов крайне диффузная и совмещает в себе характеристику феноменов из разных семантических групп, полей и сфер. Например: *победителей не судят* в значении 'главное добиться победы, неважно, каким путем (честным или бесчестным); добившийся успеха вне критики' – «жизненные ценности, образ жизни» + «социальные отношения, деятельность». Вследствие этого распределение по отдельным полям, группам и подгруппам является достаточно условным, но подобное явление – характерная особенность фразеологии и лексико-семантической системы языка в целом.

Таблица 2. Семантика членов ФСГ «Преступление и наказание»

Семантические сферы	Количество ФЕ (%)
1. Человек как личность	14 ФЕ (35 %)
2. Человек как часть социума	26 ФЕ (65 %)
Всего	40 ФЕ (100 %)

Как показывает анализ, сам принцип структурирования фразеологической части семантических сфер (далее – СФ) отличается от системной организации их лексической составляющей. Здесь противопоставлены две сферы – «Человек как личность» и «Человек как часть социума». Данный принцип классификации носит антропоцентрический характер, поскольку в центре внимание оказывается сам человек, его деятельность и отношение к ней.

Абсолютное большинство фразеологизмов из данной ФСГ развивают значения из семантической сферы «Человек как часть социума». Ее семантика организована достаточно системно; 26 ФЕ, представляющие эту СФ, характеризуют:

- Родственные, социальные, имущественные связи и отношения; профессиональную деятельность. Например: *разбойники пера* – 'о продажных, беспринципных журналистах, писателях', *судейский (приказной) крючок* – 'Чиновник-формалист, служащий в суде', *грабеж среди бела дня* – 'вопиющая несправедливость';

- Отношения с государством и правом. Например: *пришивать дело* – 'привлекать кого-либо к ответственности за совершенный проступок (чаще по ложному обвинению)', *давать суд и расправу* – 'судить самовольно, по своему

усмотрению', *отдавать под суд* – 'привлекать кого-либо к уголовной ответственности';

- «Человек и религия; сакральный мир». Например: *Всевышний судья* – 'Бог как вершитель судеб человека', *страшный суд* – 'по религиозным представлениям: суд, который якобы будет устроен Богом над всеми людьми (живыми и мертвыми), когда наступит конец света'.

Достаточно активно за счет членов группы пополняется СФ «Человек как личность», включающая 14 ФЕ, которые, в свою очередь, регулярно диффузно характеризуют характер и поведение, образ жизни, моральные и идеологические установки, межличностные отношения, коммуникацию, жизнь в событийном аспекте. Кроме того, достаточно регулярно происходит контаминация личностных и социальных характеристик. Например: *петля плачет* – 'о негодяе; о человеке, заслуживающем того, чтобы его повесели' – в семантике фразеологизма оценивается, с одной стороны, личностные свойства человека, его образ жизни, а с другой – указывается на возможные социальные последствия такого поведения. Аналогичная контаминация присуща семантике таких идиом, как: *казнить и миловать* – 'поступать с кем-либо по собственному произволу, как заблагорассудится', *класть вину* (устар.) – 'винить кого-либо в чем-либо'.

Итак, лингвистический анализ лексикографических источников показывает, что ФСГ «Преступление и наказание» обладает рядом специфических особенностей:

1. Состав лексем, участвующих в идиоматизации, достаточно ограничен: лишь шестая часть членов данного СГ (23 единицы);

2. Активность использования членов исследуемой группы в процессе идиоматизации во многом зависит от их дискурсивной и функциональной характеристики. Так, в составе фразеологизмов обычно не фиксируются термины, устаревшие, книжные слова, тогда как общеупотребительная лексика занимает в этом процессе ядерную позицию;

3. ФСГ «Преступление и наказание» характеризуется высокой диффузностью семантики фразеологизмов, но ключевую роль в ней играет семантическая сфера «Человек».

Литература

Молотков А.И. Фразеологизмы русского языка и принципы их лексикографического описания // Фразеологический словарь русского языка / под ред. А.И. Молоткова. М., 1968.

Морковкин В.В. Тематический словарь русского языка. М., 2000.

МАС – Словарь русского языка: в 4 т. / под ред. А.П. Евгеньевой. М., 1999.

Телия В.Н. Фразеология // Большой энциклопедический словарь (БЭС) «Языкознание». М., 1998.

Федоров А.И. Фразеологический словарь русского литературного языка. М., 2008.

Шведова Н.Ю. Русский семантический словарь. Толковый словарь, систематизированный по классам слов и значений. М., 1998.

Раздел 5

Лингвистические особенности художественного текста

И.И. Емелина (*Саратов*)

Лингвистический анализ поэтических текстов фолк-музыки

Научный руководитель – профессор Т.А. Милехина

Одной из черт информационной эры является хаотичное поглощение художественных стилей предшествующих эпох, смысловое перекодирование традиционных культурных элементов. С одной стороны, этот процесс дает людям невиданные ранее возможности выбора жизненных стилей, с другой – провоцирует ностальгию по ушедшим культурным формам, стремление перенести систему идеалов и жизненных форм, существовавшую в прошлом, в реалии современности, возродить и по-новому переосмыслить. Для обозначения этого явления в культуре используется понятие «неотрадиционализм». Также существует англоязычный термин «фолк-ривайл».

Неотрадиционализм – обозначение совокупности художественных явлений в культуре, связанных с опорой на исторические традиции искусства. Термин родился во 2-й пол. 20 в., когда это явление было осознано как пласт культуры. Неотрадиционализм объединял различные стилистические течения: к примеру, в архитектуре это были неоклассицизм, неоготика и многочисленные «воскрешения» того или иного исторического стиля. Большую роль в структуре неотрадиционализма сыграли локальные школы, связанные с местным историческим наследием.

В музыке это привело к развитию фолк-направления. Фолк-музыка является относительно новым термином, определения которого разнятся от источника к источнику и могут даже частично противоречить друг другу. Если обобщить полученные сведения, то можно вывести следующее краткое определение фолк-музыки: это направление в рок-музыке, разновидность, жанр популярной музыки. При всем многообразии определений, наиболее приемлемым представляется определение фолк-музыки именно как отдельного жанра, вышедшего за пределы стилизации под народную музыку и исполнение

которого возможно не только в стиле рок. Фолк-музыку стоит рассматривать как часть фолк-культуры, получившей активное развитие в XX-XXI вв. (подробнее см.: [Гаврилюк 2014]).

Существует прямая связь между различными трансформациями в общественной жизни и зарождением, развитием новых музыкальных течений и культур. Анализ фолк-музыки может раскрыть общие настроения в определенных кругах общества, показать с новой стороны процессы, происходящие в современном мире.

В данном анализе в качестве материала взяты тексты фолк-группы «Мельница». «Мельница» является одной из самых известных групп в России, исполняющих фолк-музыку, и обладает обширным репертуаром песен. Таким образом, объем поэтических текстов для анализа является достаточным для выявления общих тенденций.

При помощи программы подсчета слов с сайта planetcalc.ru был произведен подсчет лексем – существительных в текстах группы. Программа не предполагает автоматическое объединение форм одной лексемы и подсчитывает их отдельно, поэтому подсчет общего числа каждой отдельной лексемы был сделан вручную, на основе данных программы.

Всего программа обнаружила 22319 форм. Анализ всего объема данных занял бы слишком большое количество времени, поэтому была взята планка в три одинаковые формы слова. Две одинаковые формы слова и одна уже не учитывались в таблице данных. Это приводит к существованию некоторой погрешности, которая колеблется в районе от одного-двух и более слов, поскольку среди единичных форм слова могли и, вероятно, встретиться формы одного и того же слова, которые в сумме дают значение более двух.

Рассмотрим семантику наиболее частотных лексем: *ночь* (79 употреблений), *ветер* (78), *небо* (76), *вода* (75), *огонь* (65).

В ходе анализа было установлено, что данные лексемы используются в текстах, во-первых, в своих прямых, основных значениях (здесь и далее применяются данные следующих толковых словарей: [МАС; Ефремова 2000; Кузнецов 1998]).

Так, например, лексема *ночь* (часть суток от захода до восхода, от вечера до утра // темнота, мрак во время этой части суток) используется в следующих строках: *Ты меня ждала на причале, не смыкала очей **ночами***. Лексема *ветер* (движение потока воздуха в горизонтальном положении) присутствует в строчке: *Махаоны летят на запад, если дует с востока **ветер***. Прямое значение лексемы *небо/небеса* (видимое над Землей пространство в виде свода, купола) обнаруживается в следующем примере: *И смотрю я, как катится солнце по холодному склону **небес**, теряя остатки тепла*. Лексема *вода* (прозрачная бесцветная жидкость, образующая ручьи, реки, озера, моря) и лексема *огонь* (горящие светящиеся газы высокой температуры, пламя) также встречаются в поэтических текстах «Мельницы». Например: *Чистой **водой** выпадут облака побегут по землям чистой рекой; Так мы и сидим, прикрыв **от***

огня собственной ладонью лицо, сидят у церкви жених с невестой, небо молчит, ржавеет кольцо.

Хотя данные лексемы и используются в прямых значениях, для них характерна особая сочетаемость. Так, например, лексема *вода* наиболее часто сочетается с прилагательными *ледяная, чистая, холодная, студеная, хрустальная*. Небесный свод, *небо* описывается как красивое, яркое пространство в светлых тонах.

Однако наибольший интерес представляет употребление данных лексем в переносных значениях. В текстах наблюдаются переносные значения данных лексем разных типов. Во-первых, присутствуют общеязыковые переносные значения, те, которые отмечены в толковых словарях. Во-вторых, это переносные значения, которые характерны только для текстов данной музыкальной группы.

Рассмотрим общеязыковые переносные значения.

Лексема *небо/небеса* – используется в переносном значении, фиксируемом словарями: «место, пространство, где по религиозным представлениям обитают бог, ангелы, святые; небо как божественные / высшие силы, обитель богов». Например: *Смеялись на небе могучие Боги, кровавой тешась игрой.*

В поэтических текстах представлены практически все переносные значения лексемы *огонь*, отмечаемые в толковых словарях: «чувство, с силой овладевшие кем-то; символ любви, страсти; синоним света, солнца, в значении свечения, зарева, солнечного луча». Лексема *огонь* также используется для описания войны в значении «стрельба, обстрел».

Контекстуально-обусловленные значения обнаруживаются у лексем *ночь, ветер, вода*. Так, лексема *ночь* – это *особенное время суток* в текстах, когда происходит что-то важное, когда герой мечтает, летает, пишет и т.д. Следующее значение – *ночь как символ неизведанного опасного будущего; ночь в значении тяжелого промежутка в жизни человека, какого-то испытания или мрачного предзнаменования*. Ночь выступает и как *проклятье, зло, гнев, тьма, страх, трясина*. Лексема *ветер* используется чаще всего в значении – *могущественная сила, олицетворяющее свободу, движение*. Но в то же время *ветер – прекрасный юноша*, который посватался к лирической героине; он – *жених, милый*. Лексема *вода* получает в контекстном окружении значение *субстанции, обладающей магическими свойствами*, с ее помощью можно ворожить.

Наиболее частотным способом образования контекстуальных переносных значений является олицетворение. *Ночь* одушевляется, производит какое-либо действие. *Вода* говорит, помнит. *Ветер* также выступает как живое существо, которому приписываются многочисленные действия: *ветер невлюбил героиню; ветер осерчал, обманул, запутал след любимого человека; ветер смывает мои потери, ветер звенит арфой, ветер бьется в небесах, ветер гонит сок полыни, ветер набросит плач, принесет ветер дитя*. Помимо олицетворения

контекстуальные переносные значения образуются по модели опредмечивания природных стихий: *ночь-бусы, вода – зеркало*.

Таким образом, анализ частотности лексем в фолк-текстах группы «Мельница» показал, что самыми частотными являются лексеммы со значением явлений природы – времени суток (*ночь*), пространства около земли, атмосферы (*небо*), природных стихий – *ветра, воды, огня*. Лексеммы используются в текстах в прямых значениях, но развивают особую сочетаемость: *вода* – холодная, студеная, хрустальная, *небо* – нежно-голубое.

В текстах отмечены общеязыковые переносные значения данных лексем, преимущественно у лексем *небо* и *огонь*. Контекстуально обусловленные переносные значения развиваются чаще всего у лексем *ночь, ветер*. Самым распространенным типом контекстуально обусловленных значений является олицетворение. Все проанализированные лексеммы олицетворяются, им приписываются определенные действия. Встречаются, но гораздо реже, случаи опредмечивания природных явлений.

Человек в текстах фолк-музыки живет в мире природных стихий, которые одушевляет, с которыми разговаривает, которые становятся его друзьями или врагами. Фолк-музыка создает аутентичный старинный мир, пропитанный романтическими чувствами – и этот мир рождается в условиях современной техногенной реальности. Однако само желание возврата к прошлому и его романтизация не являются для культуры чем-то новым. Во времена античности люди мечтали об Аркадии – идиллическом месте, обитатели которого ведут простую гармоничную жизнь на лоне природы. Позже к образу Аркадии обращались и в эпоху Возрождения, и Нового времени, сделав ее метафорой утраченного земного рая.

Поиск гармонии в прошлом, романтические представления о нем свойственны людям. Фолк-музыка является еще одной гранью данного явления. Интересно наблюдать, как это проявляется сейчас, в современности, когда к пласту далекого от нас прошлого, переосмысливаемого фолк-музыкой, уже относится весь девятнадцатый век и даже начало двадцатого. Кроме того, исполнители продолжают обращаться к Средневековью, к греческой культуре, давая новые смыслы и оттенки прошедшему. Такое переосмысление говорит скорее не о самом прошлом, а о настоящем, о том, как каждый новый век обращается к истории и что в ней находит.

Литература

- Гаврилюк Т.В. К постановке проблемы исследования фолк-культуры в современной России // Фундаментальные исследования. 2014. № 5-9.
- Ефремова Т.Ф. Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный. М., 2000.
- Кузнецов С.А. Большой толковый словарь русского языка. СПб., 1998.
- МАС – Словарь русского языка: в 4 т. / под ред. А.П. Евгеньевой. М., 1999.

А.В. Романюк (*Саратов*)

**Французские вкрапления
в романе Н.А. Лейкина «Наши за границей»
как средство создания комического эффекта**

Научный руководитель – доцент А.Е. Кулаков

Роман Николая Александровича Лейкина «Наши за границей» был опубликован в 1890 г. Его сюжет составляет описание путешествия купеческой четы Ивановых – Николая Ивановича и Глафиры Семеновны – в Париж на Всемирную выставку 1889 г. Супруги совершили эту поездку самостоятельно, никто не сопровождал их ни в поездке на поезде из России во Францию, ни во время пребывания в Париже. Не имея большого опыта зарубежных путешествий, они обходились своими силами и знаниями – зачастую очень поверхностными и приблизительными – о стране пребывания и языке, на котором в ней говорят.

Произведение Н.А. Лейкина является юмористическим, а источником юмора является поведение главных героев, оказавшихся в контексте чужой культуры и почти ничего о ней не знающих. Значительная доля комизма привнесена автором в роман за счет неуклюжих попыток осуществления Ивановыми межкультурной коммуникации в условиях недостаточного знания французского языка. Так, Николай Иванович французским языком не владеет совсем, а его жена Глафира Семеновна изучала его, будучи воспитанницей пансиона, в котором он преподавался достаточно широко. Однако после окончания пансиона прошло не менее двадцати лет, в течение которых полученные Глафирой Семеновной знания оставались неостребованными. Навык коммуникации на французском языке был ей в значительной степени утрачен, и ее уровень владения им следует охарактеризовать как совокупность обрывочных и неупорядоченных воспоминаний о французском языке.

Французский язык по праву можно назвать одним из центральных героев романа. Произведение насыщено франкоязычными вкраплениями. Их общий объем в романе – около 3500 словоупотреблений. Часть из них является нетранслитерированными (они используются автором в речи носителей французского языка) и около 40% вкраплений транслитерировано, т.е. передано русской графикой (ими автор пользуется в репликах супругов Ивановых).

Под иноязычными вкраплениями исследователи, в частности, Сергей Влахов и Сидер Флорин, понимают «слова и выражения на чужом для подлинника языке, в иноязычном их написании или транскрибированные без морфологических или синтаксических изменений, введенные автором для придания тексту аутентичности, для создания колорита, атмосферы или впечатления начитанности или учености, иногда – оттенка комичности или иронии» [Влахов, Флорин 1980: 15]. Нередко вкрапления выступают средством оценивания героя: использовав вкрапление как стилистический прием, автор может продемонстрировать симпатию к герою, насмешку, критическое

отношение и даже неприязнь.

Постараемся раскрыть комический потенциал французских вкраплений в романе Лейкина.

Транслитерацию французских слов в романе следует рассматривать как стилистический прием, который показывает читателю, что герои разговаривают с русским акцентом. Так автор выражает свое ироническое отношение к персонажам, высмеивает их незнание иностранного языка и ошибки в его использовании. Переданные русской графикой французские слова и фразы сами по себе комичны, и автор тем самым подчеркивает их чуждость тому, что во всеобщем понимании является французским языком. Регулярное нарушение фонетических, лексических и грамматических норм, русифицированный порядок слов, непринужденная замена забытых или незнакомых французских слов русскими словами наполняют речь героев яркими примерами макаронических высказываний, при виде которых читатель – независимо от степени знакомства с французским языком – не может сдержать улыбки или даже смеха.

Это можно хорошо проследить на примере Глафиры Семеновны. Она то и дело ошибается, не понимает, о чем ей говорят, а также разговаривает с сильным русским акцентом.

Комизм проявляется в диалогах персонажей. В первую очередь – главных героев с носителями французского языка. Автор акцентирует внимание на ошибках в речи, которые участвуют в создании комического эффекта. В качестве примера рассмотрим фрагмент из текста, в котором Глафира Семеновна беседует с парижским извозчиком. Она пытается объяснить ему, что им с мужем нужно доехать в гостиницу, чтобы забронировать номер на двух человек (текст цитируется по изданию [Лейкин 2019]).

– *Готель какой-нибудь. Дан готель...* – сказала Глафира Семеновна. (В этом предложении Глафира Семеновна неправильно произносит слово «отель», а также делает ошибку в употреблении предлога.)

– *Quel hôtel, madame?* (Какой отель, мадам?)

– *Ах ты, Боже мой! Да я не знаю – кель. Же не се па. Николай Иваныч, кель?* (Глафира Семеновна смешивает русский и французский язык)

– *Все равно, коше. Се тегаль, кель. Он готель, нам нужно шамбр... шамбр и де ли.*

– *Je comprends, madame. Mais quel quartier désirez-vous?* («Я понимаю, госпожа, но в какой квартал вы хотите?»)

– *Решительно не понимаю. Он шамбр дан готель. Ну вояжер, ну де Рюсси...* (Автор иронизирует над акцентом главной героини. Вместо артикля «une» героиня говорит русифицированное «он», русифицирована и морфосинтаксическая структура высказывания. Правильная фраза должна была звучать так: «Nous sommes voyageurs. Nous sommes de Russie»)

Еще один забавный случай происходит в магазине. Глафира Семеновна выбирает себе платье и пытается объяснить продавщице, какой именно фасон

платья желает приобрести. Делает она это все столь же неловко. Незнание французской лексики, грамматические, фонетические, речевые ошибки приносят элемент комичности и в этот фрагмент:

Продавицца между тем вытаскивала из витрины платья, показывала их и тарантила без умолку перед Глафирой Семеновной. Глафире Семеновне все что-то не нравилось.

– *Не не с висюлочками... Компренэ? С висюлочками... Гарни авек висюлочки...* (Яркий пример сильной интерференции с русским языком: Глафира Семеновна переносит русскую грамматику на французскую; кроме того происходит лексическая контаминация высказывания – замена русским словом незнакомого французского.)

Авек же и пасмантрт. (Даже слово «позумент» она произносит неправильно.)

– *О, мадам, да это нынче не носят!*

Отдельного внимания заслуживают повсеместные случаи нарушения героиней романа Лейкина строгого порядка слов во французском языке:

Алле... Алле вит. Ву донон пур буар. Бьен донон;

Вуар Петербург он пе?;

Нон... Эн пе иль комбран, ме не парль...

Подобные высказывания Глафиры Семеновны являются кульминацией русификации ее речи и создают максимальный комический эффект для владеющего французским языком читателя – вроде бы в предложении и нет русских слов, но употребляемые героиней французские выстроены абсолютно так, как она расставила бы русские слова в русской фразе. Читателю ничего не остается, как мысленно прочесть их с утрированно русской интонацией.

Следующий фрагмент комичен за счет созвучия произносимых слов. Николай Иванович и Глафира Семеновна заказывают у одного из служащих гостиницы хлеб и масло. На что он произносит слово «*Déjeuner*» – завтрак. Но поскольку Николай Иванович не знает французского языка, ему кажется, что слуга сказал: «и жене» и воспринимает это за чистую монету.

– *Ты, брат, и масла приволоки, и булок, – обратился он к слуге. – Глаша! переведи ему.*

– *Пян и бер...* (фонетическая и грамматическая ошибка Глафиры Семеновны. Правильный вариант – «*Du pain et du beurre*») – *сказала Глафира Семеновна. – И побольше. Боку...*

– *Пян-бер...* – повторил Николай Иванович.

– *Oui, oui, monsieur... Un déjeuner...* («Да-да, сударь, завтрак»)

– *Да, да... Мне и жене... Ну, живо...*

Герои хотят заказать в ресторане швейцарский сыр, но они не знают слово «швейцарский» и Глафира Семеновна думает, что слово «Швейцария» во всех языках произносится одинаково. У них происходит такой диалог с официантом:

– *Фромаж, фромаж, гарсон, – подхватил Николай Иванович.*

– *Quel fromage, monsieur?* («Какой сыр, сударь?»)

– *Знамо дело, швейцарский. Глаша! Как швейцарский?*

– *Ах, Боже мой! Да неужто ты не можешь без закуски?! Швейцарский – швейцар, должно быть.*

– *Фромаж швейцар.*

– *Je ne connais pas, monsieur, un fromage pareil* («Я не знаю о каком сыре вы говорите»), – *отрицательно потряс головой слуга.*

– *Фромаж швейцар-то нет? Странно. Ну, какой-нибудь... Просто фромаж... Фромаж...*

Львиная доля юмора в романе строится на незнании и отрицании героями особенностей жизнеустройства во Франции. Для них это в новинку, они не могут разобраться в местных порядках, поэтому постоянно попадают в курьезные ситуации. Можно создать целую серию примеров, когда герои попадают в неловкие ситуации в самых разных местах по причине своего невежества. Так же, как и русский синтаксис переносится Глафирой Семеновной на французский языковой материал, несет на себе нестираемый отпечаток родных ритуалов практически любое взаимодействие четы Ивановых с парижанами.

Один из таких примеров – в театре. Основываясь на своих впечатлениях о посещении русских театров, главные герои думают, что в других странах работу капельдинера выполняют только мужчины. Для них становится огромным удивлением, когда в парижском театре эту обязанность выполняют женщины.

– *Так зачем-же дамам-то отдавать? Лучшие капельдинеру,* – *отвечал тот.* – *У капельдинер?* – *искал он глазами капельдинеров по коридору...*

– *Да должно быть заместо капельдинеров и есть.*

– *Не может быть! Где-же это видано, чтобы баба была капельдинером. Спроси, кескесе.*

– *Vu zet le капельдинер? Vu вуле каше нотр аби?* («Вы капельдинеры? Вы хотите забрать нашу верхнюю одежду?») – *спрашивала дам Глафира Семеновна.* (В данном случае комично и инородное слово во французской фразе, и употребление этой формы мужского рода в адрес женщины)

– *Oui, madame, oui... Laissez seulement... Tout sera bien gardé. Votre parapluie, monsieur?* («Да, сударыня, да...позвольте. Все будет прекрасно сохранено. Ваш зонт, господин?»)

– *Капельдинерши, капельдинерши...*

– *Вот чудно-то! А ведь я думал, что они такая-же публика, как и мы. Даже удивился, что вдруг меня совсем посторонняя дама за шиворот и за рукав хватает.*

Иноязычные вкрапления в тексте романа и инокультурные штрихи в перипетиях его сюжета создают несомненный комический эффект, делают образы персонажей более живыми и запоминающимися и при этом дарят читателю лишь добрый смех, оставляя место сочувствию и сопереживанию

неуклюжим приключениям Николая Ивановича и Глафиры Семеновны на французской земле.

Литература

Влахов С.И., Флорин С.П. Непереваемое в переводе. М., 1980.
Лейкин Н.А. Наши за границей. М., 2019.

Э.Ф. Тугушева (*Саратов*)

Лингвориторический аспект метапоэтики М. Шишкина

Научный руководитель – профессор Л.В. Балашова

Исследование творчества писателя с точки зрения метапоэтики как особого типа дискурса, признаком которого считается целостный текст в его связи с внеязыковыми факторами (биографическими, психологическими, социокультурными, историческими), требует разноуровневого подхода. Метапоэтические тексты содержат данные об эстетических, языковых, ценностных принципах и установках автора, позволяют интерпретировать его произведения по имманентным законам. Следует отметить, что в творчестве далеко не всех писателей метапоэтический дискурс формируется с отчетливой полнотой. Неслучайно в науке имеются различные терминологические акценты: самописание, автоинтерпретация, автометаописание, саморефлексия, автометаописание и др. Можно предположить, что наиболее отчетливо метапоэтический дискурс проявляется у авторов, которые создают некий единый текст своего творчества. Исследователь, который стремится понять внутренние законы этой целостности, восстанавливает не только идиостиль писателя, но и реконструирует систему эстетических принципов-кодов, дающих знание об экзистенциальном и в какой-то степени духовном опыте писателя. Идиостиль такого автора не может быть выявлен по готовым схемам, методика анализа литературного текста предопределяется тем, что сам автор сказал о феномене литературного творчества, в особенности в связи с пониманием текстов других авторов.

Теоретическое исследование метапоэтики начинается с концепции, разработанной ставропольской лингвистической школой (К.Э. Штайн, Д.И. Петренко), согласно которой установлено следующее: «Особенность метапоэтического дискурса – открытое «я», неотстраненность, отсутствие дистанции познающего субъекта по отношению к познаваемому объекту. Метапоэтика связана с искусством, порождена им, более того, эссе или статья подлинного художника – это, как правило, произведение искусства. Так, эстетическая проза Пастернака неотделима от его поэзии и от его художественной прозы» [Штайн, Петренко 2006: 23].

При такой широкой установке метапоэтики как «вида всеобъемлющего, многостороннего дискурса» [Штайн, Петренко 2006: 24] собственно лингвистическое рассмотрение прозы М. Шишкина может быть

конкретизировано. Так, например типология метапоэтического дискурса, предложенная А.А. Ворожбитовой и Е.С. Ромашенковой, основывается на определении, в котором метапоэтика трактуется как «исключительно писательский дискурс о литературно-художественном творчестве» [Ворожбитова, Ромашенкова 2011: 169], в связи с чем в лингвориторическом аспекте выделяется: 1) собственно метапоэтический дискурс (нехудожественный) в методологии, литературной критике и саморефлексии автора и 2) художественно-метапоэтический дискурс, содержащий «2.1) тексты, темой которых является искусство слова, литературно-художественное творчество; 2.2) тексты, включающие МП фрагменты: а) репрезентация содержания МП воззрений автора устами литературного героя; б) репрезентация МП содержания в авторских отступлениях» [Ворожбитова, Ромашенкова 2011: 169].

М. Шишкин – писатель, чья художественная практика неотделима от теоретической рефлексии. Поэтому в исследовании мы сосредоточились на **интегрированном метапоэтическом дискурсе**, «в котором чередуются или коррелятивно представлены в их синкретичном взаимодействии в рамках одного сложного синтаксического целого контексты – репрезентанты инвентивных сегментов разных типов: методологического, литературно-критического и рефлексивного характера» [Ворожбитова, Ромашенкова 2011: 168]. В целом стиль автора можно назвать экспериментальным: «“Провокативный” эффект шишкинского текста заключается в том, что границы повествовательного мира оказываются проницаемыми, автор может по-хозяйски управлять сменой голосов, а повествуемое действие может, в свою очередь, выплеснуться в мир “жизни” (точнее, еще одного рассказа о ней)» [Оробий 2011]. Также можно говорить о такой своеобразии стиля М. Шишкина, как метафоричность. Следует отметить, что метафорический стиль – сложное, еще малоизученное явление в современной прозе. В научной литературе имеется общее определение метафорического стиля, исходящее из констатации очевидного, преднамеренного преобладания в произведениях различных тропов. Отмечается и тенденциозность метафорического стиля в современной отечественной прозе: «Не будучи окказиональной особенностью какого-либо одного писателя, но образуя широко представленную в прозе рубежа XX – XXI вв. тенденцию, ставшую выражением тяготения к специфическому видению мира, метафорический стиль организует литературный процесс на иных основаниях и позволяет с полным правом в едином ряду рассматривать авторов самых разных убеждений и творческих устремлений» [Фролова 2012: 6]. Метафорический стиль прозы М. Шишкина проявляется на различных уровнях текста, но прежде всего на уровне самой метафоры в ее языковом и концептуальном аспекте, анализ которой и позволит раскрыть то самое «специфическое видение мира», а в случае метапоэтики – авторское кредо в отношении феномена литературного творчества.

Метафорический стиль художественно-публицистической прозы М. Шишкина позволяет выдвинуть гипотезу о доминировании метафорической репрезентации метапоэтического дискурса писателя, о значительной роли

метафор, представляющих сферу «феномен литературного творчества». Важно также то, что метафора в тексте М. Шишкина дает образ, обладающий когнитивными признаками. Это коррелирует с исследованиями ментальной основы идиостиля и ее реализации в языковом плане. В частности, И.А. Тарасова через концептуальный анализ показывает, что «кроме когнитивных признаков, обеспечивающих функционирование имени в роли вспомогательного субъекта образного выражения, в образном слое закрепляются когнитивные признаки, которые делают возможным осуществление вторичной категоризации (метафорической концептуализации)» [Тарасова 2004: 14].

Концептуальные метафоры, реализуясь в частных (авторских) языковых метафорах, порождают целостные ментальные пространства, в которых может происходить осмысление человеческой истории, и в целом формирование мировоззрения. По словам Н.Д. Арутюновой, «метафора отвечает способности человека улавливать и создавать сходство между очень разными индивидами и классами объектов. Эта способность играет громадную роль как в практическом, так и в теоретическом мышлении» [Арутюнова 1990: 15]. Выраженная через призму метафоры «художественная мысль не отталкивается от образа, а устремляется к нему» [Арутюнова 1990: 16]. В то же время «метафора не только формирует представление об объекте, она также предопределяет способ и стиль мышления о нем» [Арутюнова 1990: 14].

Метафоры в текстах М. Шишкина могут являться своего рода зашифрованными определениями индивидуально-авторских концептуальных смыслов. «Обращение к концепту, – как пишет И.А. Тарасова, – маркирует переход на метапозицию: взгляд со стороны рефлектирующего, дискурсивного мышления (исследователя, искушенного читателя, иногда – самого автора)» [Тарасова 2016: 67].

Писатель обращается к феномену литературного творчества не только в связи с творчеством других авторов – собственный опыт (жизненный и творческий) также осмысливается автором посредством концептуальной метафоры. Это проявляется даже на уровне издательских стратегий М. Шишкина. Так, в книге эссе и короткой прозы, названной «В лодке, нацарапанной на стене», автор сам раскрывает свой метапоэтический код, и делает он это при помощи метафоры:

Книга – это лодка. Нужно просто так оживить слова, чтобы лодка стала настоящей, чтобы в нее можно было сесть и уплыть к тем, кто тебя любит и ждет. Культура возникла не из одиночества, а из человеческого тепла [Шишкин 2022: 2].

Метафора «книга – это лодка» репрезентирует феномен литературного творчества, порождая такие смыслы как «жизнь», «преодоление», «любовь», «человечность». В рассказе «Пальто с хлястиком, первом в данном сборнике, особым смыслом является «преодоление». Зачин рассказа построен в излюбленной автором манере «сцеплений и комбинаций»: полицейская фотография писателя Роберта Вальзера, иллюстрирующая его рассказ о смерти «гения, властелина мира». Образ Роберта Вальзера, повторившего судьбу своего

персонажа, является импульсом к целому ряду метафорических «сцеплений», репрезентирующих идиодискурсивную доминанту «феномен литературного творчества», а именно идею творчества как преодоления смерти, и не только:

Знание собственной смерти все же не привилегия писателя. Просто его легко поймать за руку – в прямом смысле слова – рука записывает то, что ему в какой-то миг открывается. (...)

В такую минуту увидеть собственную смерть – пустяк, потому что предстает в своей восхитительной очевидности знание, что я никогда не рождался, а был всегда. Вдруг приходит понимание: не нужно цепляться за жизнь, потому что я и есть жизнь. И это не я чувствую, что у леса прелый запах изо рта, а это вселенная принимает к себе моими ноздрями [Шишкин 2022: 4].

Преодоление, таким образом, это и смена ракурса из точки «я» в область, где «я и есть жизнь» и шире – где «я» видится с точки зрения вечности. То, что происходит с жизнью автора при такой смене ракурса, в рассказе «Пальто с хлястиком» фиксируется с психологической и автобиографической точностью. Неслучайно М. Шишкина в критике, не всегда к нему благосклонной, называют коллекционером [Чередниченко 2014], а его творчество «"искусством для искусства", высокохудожественной ретроспекцией накопленного русской словесностью за последние полтора-два века» [Оробий 2011: 11]. При имеющихся полярных критических суждениях о творчестве и литературной жизни М. Шишкина: от восхищения до обвинений в антипатриотизме – интересен и другой подход: исследование метапоэтики М. Шишкина в лингвориторическом аспекте, на уровне индивидуально-авторских концептуальных метафор. Реконструкция системы эстетических принципов-кодов, эксплицируемых через метафору, может дать понимание того, как писатель в текстах разной литературной природы осмысляет свой духовный опыт, не субъективируя и не сужая жизненную реальность.

Литература

- Арутюнова Н.Д. Метафора и дискурс // Теория метафоры / общ. ред. Н.Д. Арутюновой, М.А. Журиной. М., 1990.
- Ворожбитова А.А., Ромашенкова Е.С. Типология метапоэтического дискурса: лингвориторический подход // Вестник СГУТиКД. 2011. № 4 (18).
- Оробий С.П. «Вавилонская башня» Михаила Шишкина: опыт модернизации русской прозы. Благовещенск, 2011.
- Оробий С.П. «Словом воскреснем»: истоки и смысл прозы Михаила Шишкина // Знамя. 2011. № 8.
- Тарасова И.А. Когнитивная поэтика: предмет, терминология, методы. Саратов, 2016.
- Тарасова И.А. Поэтический идиостиль в когнитивном аспекте (на материале поэзии Г.Иванова и И. Анненского): автореф. дисс. ... д. филол. наук. Саратов, 2004.
- Фролова Т.Г. Эволюция метафорического стиля на рубеже XX-XXI вв.: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. СПб., 2012.
- Чередниченко С.А. Коллекционер. Михаил Шишкин // Вопросы литературы. 2014. № 2.
- Шишкин М.П. В лодке, нацарапанной на стене. М., 2022.
- Штайн К.Э., Петренко Д.И. Русская метапоэтика: Учебный словарь. Ставрополь, 2006.

Раздел 6

Методика преподавания русского языка в школе

Ю.И. Палагутина (*Саратов*)

Особенности включения исторического материала в практику уроков русского языка в школе

Научный руководитель – профессор О.И. Дмитриева

Нужна ли история языка в школе? Этот вопрос встает уже на протяжении веков. На данный момент история как отдельный раздел русского языка не входит ни в одну программу, но представлена в виде отдельных тем, например, таких: «Русский язык как развивающееся явление», «Русский язык в кругу других славянских языков» и др. [Русский язык 2013: 4-5].

В начале XX в. Фердинанд де Соссюр изменил вектор лингвистических исследований: от исторического изучения языка, чему был посвящен весь XIX в., – к синхроническому, исключающему исторический подход к фактам современного языка [Аксенова 2014: 230].

В своих лекциях он заявил о назревшей необходимости синхронического подхода к языку: лингвистика слишком большое внимание уделяла истории языков, динамике их во времени, теперь ей необходимо понять, как устроен язык, как он функционирует, выполняя свою основную функцию – коммуникативную [Соссюр 1933].

Этот поворот в развитии лингвистики прошлого века отразился в преподавании русского языка в учебных заведениях основного общего образования.

В истории становления нашего образования события октября 1917 г. являются точкой бифуркации, когда содержание образования подверглось коренному изменению. Поначалу в учебных планах 1920-х гг. были даны разделы по истории русского языка, но позже информация из этих разделов понемногу исключалась. На момент введения комплексных программ об истории русского языка речи и не шло. Эти методы преподавания не стали удачными, и в учебных планах и программах 1927 и 1929 гг. было

восстановлено предметное обучение. В них сформулированы требования к теоретическим сведениям по грамматике, общему языкознанию и истории языка. В первых стабильных учебниках (А.Б. Шапиро «Грамматика русского языка»; учебник под редакцией проф. С.Г. Бархударова, который также назывался «Грамматика русского языка», с 1944 г. учебник выходил под редакцией академика Л.В. Щербы) авторы также часто обращались к истории русского языка, чтобы объяснить некоторые явления современного языка. После 1952 г. учебник проф. С.Г. Бархударова под названием «Грамматика русского языка» был заменен на учебник С.Г. Бархударова, С.Е. Крючкова «Учебник русского языка». Он издавался с 1954 г. и действовал до 1969 г. (I часть) и до 1970 г. (II часть). Анализ этого учебника показал, что в нем исторический комментарий сопровождал материал лишь по теме «Полногласные и неполногласные сочетания». Начиная с 1970 г., школьный курс русского языка представлен учебниками нескольких коллективов авторов, в числе которых и Т.А. Ладыженская, М.Т. Баранов, Л.А. Тростенцова, Л.Т. Григорян, И.И. Кулибаба. В них исторические справки представлены в большем объеме, нежели в предыдущем учебнике, однако они представлены зачастую исключительно на уровне лексики. Таким образом, на протяжении XX в. интерес к истории языка у авторов школьных учебников проявлялся постоянно, хотя и с разной степенью интенсивности. В качестве выявленной закономерности в концептуальной динамике школьного учебника русского языка можно действительно обозначить постепенный отход от обучения русскому языку на исторической основе к доминированию синхронического принципа в подаче дидактического материала [Палагутина 2021: 266-272].

Выдвигая в центр лингвистики синхронический аспект изучения языка, Фердинанд де Соссюр мотивировал это коммуникативными интересами говорящего (слушающего) носителя языка. «Первое, что поражает, когда изучаешь факты языка, это то, что для говорящего субъекта их последовательность во времени не существует: он перед лицом состояния» [Соссюр 1933: 114]. Для исследования состояния системы языка в определенный момент времени лингвист, в самом деле, может исключить фактор времени, описывая систему синхронических отношений в современном ему языке. Однако сплошь и рядом ученый, а вместе с ним и школьный учитель при только синхроническом осмыслении современного состояния языка сталкивается с вопросами, на которые без диахронического подхода ответить невозможно [Аксенова 2014: 230].

Почему формы существительного третьего лица единственного числа *печь* и неопределенная форма глагола *печь* идентичны? Почему краткие прилагательные не склоняются? Почему существительное *путь* имеет особое склонение?

Не все школьники задаются этими вопросами, а между тем обращение внимания на них способствует развитию критического мышления обучающихся. Для выполнения этой «сверхзадачи» разумно включать комментирование некоторых фактов истории языка уже в начальной школе, о

чем уже задумываются исследователи.

К примеру, Н.В. Глухих проследила преемственность начальной школы и среднего звена в типах заданий с диахроническим материалом. Исторические реалии русского языка органично включены в учебник 4 класса В.П. Канакиной, В.Г. Горецкого [Канакина, Горецкий 2016]. Обучающиеся с помощью материалов учебника анализируют историко-культурные факты, занимаются лексико-семантическим анализом с точки зрения принадлежности к активному (пассивному) словарному запасу, историко-морфемным анализом слова, историко-морфологическим анализом слова. Данная типология соответствует рассматриваемым в основной школе вопросам истории русского языка, отраженным в учебниках 5–9 классов. Н.В. Глухих типологизирует их следующим образом: этимологический анализ слов; задания историко-культурного плана; лексико-семантическая характеристика единиц с точки зрения активного и пассивного словарного запаса; анализ графики и ее история; историко-словообразовательный и историко-морфемный анализ слов; историко-морфологический анализ слов; экскурс в исторический синтаксис [Глухих 2016: 42].

В начальной школе обучающиеся могут наблюдать происхождение некоторых фразеологизмов, работать над объяснением устаревших слов (исследователь замечает, что в учебнике не дается информация о русских словах из пассивного словарного запаса, поэтому учитель должен уделить этому особое внимание). В учебнике встречаются интересные задания, подобные обнаружению *устаревших слов и форм слов* в «Сказке о рыбаке и рыбке» (ч. 2) [Канакина, Горецкий 2016: 28], поиску пословиц и поговорок с глаголами второго лица в «Сборнике русских пословиц и поговорок» с объяснением их смысла (ч. 2) [Там же: 92] и др. Такие задания готовят детей к решению самостоятельных филологических задач в среднем звене, считает исследователь [Глухих 2016: 43].

О комментировании исторических фактов на уроках русского языка в средней школе мы уже писали [Палагутина 2022а, 2022б]. Добавим лишь, что по справедливому утверждению В.В. Иванова и З.А. Потихи, «особенно наглядным материалом для исторического комментирования являются реликтовые формы и различные случаи отклонения от типичных форм современного русского языка» [Иванов, Потиха 1985: 7].

Полезной для обучающихся в средних классах школы станет информация, раскрывающая причины двойственной финали неопределенной формы глагола: –ть и –ти. Исторический комментарий, сопровождающий эту тему, объяснит данное явление, ведь в древнерусском языке инфинитив имел лишь одну финаль –ти и выглядел следующим образом: *знати, читати*, а после исчезновения безударного звука [и] на конце глаголов стали писать –ть: *знать, читать*. В современном русском языке все же сохранились некоторые инфинитивы с –ти, например, *нести*. Поэтому сейчас и –ти, и –ть являются показателями инфинитива.

В русском языке находим и особые формы инфинитива на -чь. Появились они аналогично появлению форме -ть: из-за исчезновения безударного звука [и] на конце у древнерусской флексии -чи. Формы на -чи можно встретить в некоторых произведениях художественной литературы. Например, у Крылова: *Беда, коль пироги начнет печи сапожник* [Крылов: электронный ресурс].

История появления финали -чь поможет объяснить обучающимся явление омонимии между неопределенной формой глагола и некоторыми формами существительных (ср: инфинитив «печь» и существительное «печь» в форме ж.р., ед. ч., им. п.).

При изучении темы «Краткие и полные прилагательные» обучающиеся получают информацию о том, что качественные имена прилагательные могут выступать в двух формах: полной и краткой (ср. веселая – весела), полные прилагательные в предложении выполняют функцию определения, а краткие – функцию сказуемого.

Посредством вопросов учитель может подвести обучающихся к проблемной ситуации, решение которой возможно лишь при помощи исторического экскурса:

1. Какие формы появились раньше: краткие или полные? Почему вы так считаете?

2. Какие синтаксические функции выполняют краткие и полные прилагательные?

3. Могут ли краткие и полные прилагательные выполнять нетипичные для них синтаксические функции? Приведите примеры (у грызунов зубы длинные, по белу свету).

4. Почему краткие прилагательные не склоняется? (не склоняются, потому что являются сказуемыми, а сказуемые согласуются с подлежащими, которые всегда стоят в именительном падеже)

В.В. Иванов и З.А. Потиха справедливо отмечают, что обучающиеся самостоятельно не смогут ответить на последние вопросы: «И в этом случае учитель должен объяснить, что в прошлом краткие прилагательные могли быть не только сказуемыми, но и определениями. Это видно на примере словосочетания *нов город* (новый город), от которого образовалось собственное название *Новгород*. В современном русском языке сохранились лишь отдельные фразеологические обороты, в которых краткие прилагательные раньше выступали в роли определения (даже в косвенных падежах): *среди бела дня, на босу ногу, добра молодца, красну девицу, отчего сыр-бор загорелся (сырой бор)*» [Иванов, Потиха 1985: 5].

После этого необходимо обратиться к фактам истории языка, рассказав, что краткие формы являются более ранними. Полные же прилагательные образовались от кратких путем присоединения к ним падежных форм древнерусских указательных местоимений *и* (м. р.), *я* (ж. р.), *е* (ср. р.). В древнерусском языке роль сказуемого выполняли лишь краткие прилагательные, а полные прилагательные стали выполнять эту функцию позже.

Эта же справка пригодится и при изучении кратких страдательных причастий в последующих классах.

При изучении разносклоняемых существительных важным вопросом становится их происхождение, что вызывает интерес к теме. На наш взгляд, ученикам не стоит подробно рассказывать о древнерусской системе склонений. Можно ограничиться тем, что распределение по типам склонений было связано с распределением их по родам: существительные одного и того же рода могли входить в разные типы склонения, и в одном типе склонения могли оказаться существительные разной родовой принадлежности. Например, существительные мужского рода могли относиться к четырем разным типам склонений. С другой стороны, в один тип склонения входили существительные всех трех родов, т.е. эти существительные, независимо от родовой принадлежности, имели одинаковые падежные формы [Иванов, Потиха 1985: 68].

В древнерусском языке существительные изменялись по шести вариантам склонений. Склонение зависело от того, какой звук был на конце основы слова. В результате объединения некоторых типов их количество сократилось до трех, но остались одиннадцать слов, которые не попали ни в одно из них. Существительные *бремя, время, темя, стремя, вымя, знамя, имя, пламя, племя, семя* и *путь* являются разносклоняемыми. Если мы просклоняем эти существительные, то заметим, что окончание в родительном, дательном и предложном падежах совпадают с окончанием существительных третьего склонения, а в творительном падеже – с окончанием существительных второго склонения.

Таким образом, изучение фактов истории русского языка – важная часть лингвокультурного образования современного школьника, и поэтому вопросы, относящиеся к языковой диахронии, обязательно должны быть включены не только в школьные учебники, но в материал школьных уроков с помощью учителя.

Литература

- Аксенова С.С.* Об изучении русского языка в аспекте его истории в современной школе // *Crede Experto: транспорт, общество, образование, язык.* 2014. №3.
- Глухих Н.В.* Комментирование фактов истории русского языка в начальной школе // *Сборники конференций НИЦ Социосфера.* 2016. № 22.
- Иванов В.В., Потиха З.А.* Исторический комментарий к занятиям по русскому языку в средней школе: Пособие для учителя. М., 1985.
- Канакина В.П., Горецкий В.Г.* Русский язык. 4 класс: учебник для общеобразовательных организаций: в 2 ч. М., 2016.
- Крылов И. А.* Полн. собр. соч.: в 3 т. Т. 3. URL: <https://ilibrary.ru/text/2175/index.html>. Дата обращения: 11.04.2023.
- Палагутина Ю.И.* Вопросы истории русского языка в концепции школьного учебника // *Филологические этюды.* Саратов, 2021. Вып. 24. Ч. I–III.
- Палагутина Ю.И.* Особенности включения исторического материала в практику уроков русского языка в средней школе // *Развитие словообразовательной и лексической системы русского языка: Материалы VIII Международного научного семинара, Саратов, 28-29 октября 2021 г.* Саратов, 2022б.
- Палагутина Ю.И.* Исторический комментарий на уроках русского языка // *Филологические*

этюды. Саратов, 2022а. Вып. 25. Ч. I–III.

Русский язык. 7 класс: учеб. для общеобразоват. Учреждений / М.Т. Баранов, Т.А. Ладыженская, Л.А. Тростенцова и др.; науч. ред. Н.М. Шанский. М., 2013.

Сосюр Ф. де Курс общей лингвистики. М., 1933.

Е.Р. Подколзина (*Саратов*)

Формирование речетворческих навыков при обучении русскому языку в 5 классе

Научный руководитель – профессор О.И. Дмитриева

Одним из приоритетных направлений современной модели образования является формирование навыков речевого общения в разных условиях коммуникации, как устной, так и письменной.

Важнейшая и неотъемлемая часть процесса обучения русскому языку – речевое развитие обучающихся, так как логически выстроенная, доказательная, выразительная устная и письменная речь выступает в роли средства оценивания их личностной и интеллектуальной сформированности.

Умение создавать связные письменные высказывания повышает уровень социальной востребованности обучающихся, развивает их языковую компетенцию и улучшает творческие способности.

Согласно требованиям Федерального государственного образовательного стандарта основного общего образования (утвержден приказом Министерства образования и науки Российской Федерации от 17 декабря 2010 г. № 1897), формирование грамотной и творческой языковой личности обучающихся является первостепенной задачей учителя на уроках русского языка. Достичь этого позволяет создание условий для организации процесса речетворческой деятельности, поскольку именно она развивает личность учащихся, предоставляет возможность интегрировать знания, полученные на уроках словесности, а также использовать жизненный опыт, проявлять самостоятельность и реализовывать творческий потенциал.

Формирование навыков речетворческой деятельности начинается в начальной школе и активно продолжается в 5-7 классах, где закладываются знания об основных речеведческих понятиях: тексте, стилях речи и функционально-смысловых типах речи [Жинкин 1998; Пахнова 2000].

Развитие языка происходит именно в процессе речетворчества. Речетворчество представляет собой деятельность обучающегося по формированию и выражению мыслей при помощи языковых средств. В его основе лежит синергетический подход, реализующий деятельностный метод в обучении.

Раскрытие речетворческих способностей у учащихся осуществляется благодаря принципу личностно-ориентированного обучения, который активизирует индивидуальные возможности и жизненный опыт обучающихся.

Таким образом, речетворческая деятельность – это деятельность, подразумевающая самореализацию языковой личности при помощи использования средств языка, которая имеет мотивационно-прагматический характер и творческую направленность.

По мнению Т.Г. Никулиной, речетворческая деятельность определяется как комплекс речевых действий и операций на основе языковой системы, через который языковая личность реализует свои речетворческие способности [Никулина 2012].

Этапы реализации речетворческой деятельности можно выделить, опираясь на три взаимосвязанных друг с другом уровня осуществления обучающимися творческих действий, а именно: творчества по образцу, сотворчества и самостоятельного исследования.

Исходя из вышесказанного, речетворческая деятельность представляет собой совокупность репродуктивного, репродуктивно-творческого и творческого этапов.

Важно отметить, что данные этапы неразрывно и последовательно связаны друг с другом. Так, возможен переход от репродуктивно-творческого этапа к творческому и наоборот. Большую роль в выборе способа организации работы по развитию речи играет личность обучающегося, его способности и умения, мотивация к выполнению предлагаемого творческого задания, многое зависит и от темы, которая может не вызвать интерес учащихся. В этой связи важным компонентом в формировании навыков речетворческой деятельности является внутренняя мотивация обучающихся.

Указанные этапы осуществления речетворческой деятельности позволяют сделать вывод о том, что она складывается на основе подражания готовым заданным образцам, а затем развивается, уменьшая заимствования, повышая самостоятельность и креативность собственных произведений обучающихся.

Речетворческая деятельность сначала реализуется на воспроизводящем уровне, который постепенно и не всегда переходит на творческий уровень использования полученных знаний и умений.

Формирование навыков речетворческой деятельности в средней школе имеет системный подход, который базируется на работе с текстом.

Так, система работы по формированию речетворческой деятельности начинается с определения основных признаков текста, его членения на абзацы, изучения прямого и обратного порядка слов в предложении, последовательного рассмотрения стилей и типов речи. Отметим, что изучение типовых фрагментов текста расширяется на каждом этапе обучения, что позволяет обучающимся развивать свои навыки в написании текстов разных жанров.

Основными способами развития речетворческой деятельности на уроках русского языка являются задания с творческой направленностью, поскольку они предполагают виды работ, нацеленные на проявление самостоятельности и оригинальности в изложении и оформлении мыслей обучающихся.

Отметим, что одним из наиболее продуктивных средств по развитию

письменной речи учащихся является сочинение, так как данный вид письменной работы предполагает глубокое осмысление, критический подход и самостоятельность в его создании. Сочинение предоставляет возможность проанализировать и оценить уровень развития предметных компетенций и творческих способностей учащихся, выявить их функциональную грамотность.

В соответствии с этапами осуществления речетворческой деятельности, учителю также необходимо создавать условия для обучения школьников писать сочинения: по заданному образцу (репродуктивный этап), по плану и опорным словам, по началу к уже готовому тексту (репродуктивно-творческий этап), также сочинения разных стилей и типов речи, объединенные одной тематикой (творческий этап).

Наиболее типичные недочеты, характерные для сочинений пятиклассников, – нарушение композиционного оформления текста, неоправданное смешение типов речи, наличие неуместных повторов, несоответствие аргументации заявленной теме сочинения, отсутствие обоснованного общего вывода.

У большинства учащихся пятых классов возникают затруднения при выделении структурных частей текста. Устранению данной проблемы способствует комплексная работа с текстом, определение его признаков. Продуктивному изучению особенностей текста, как свидетельствует наш опыт работы, помогает составление кластера «Признаки текста» на основе прослушивания текста при помощи аудиофрагмента и восстановления порядка следования его частей с последующим добавлением пропущенных второстепенных деталей.

Проследить за тем, как текст делится на абзацы обучающимся помогает прием «Конструктор», при котором вычленяются микротемы из ряда предложений. Эффективным способом анализа структуры текста является и работа с вводными словами, а именно определение, в каких частях текста их уместно использовать.

Одним из основополагающих заданий, позволяющих реализовать репродуктивно-творческий этап, является создание обучающимися начала или заключения к уже готовому фрагменту текста.

Грамотно устранить повторы, научиться применять местоименную замену поможет игра «Редактор», при которой обучающиеся исправляют текст с неуместными повторами.

Создание тематических текстов с использованием слов на определенное правило способствует реализации творческого этапа, при котором обучающиеся не просто тренируются применять теоретический материал, но и проявляют креативность.

Написание сочинения-рассуждения в пятом классе имеет подготовительный характер, однако важно отметить, что именно данный вид деятельности эффективно развивает навык самостоятельного мышления школьников.

В этом виде письменного высказывания часто возникают текстовые ошибки: отсутствует композиционное членение, не используется местоименная

замена, происходит немотивированное смешение типов речи, то есть рассуждение нередко заменяется на повествование или пересказ. Устранению и предупреждению подобных ошибок способствует анализ структуры сочинения-рассуждения, подбор слов-синонимов и систематизация аргументов, что позволяет школьнику глубже и последовательнее обосновать свою точку зрения.

Таким образом, речетворческая деятельность – это самостоятельная работа учащихся, базирующаяся на предлагаемых учителем схемах и моделях построения речетворческих произведений. Она основывается на личных мотивах и творческом потенциале обучающегося. Цель речетворческой деятельности – создание собственного текста.

Продуктивной работой по развитию связной речи учащихся является написание сочинений, ведь написать сочинение – значит передать в систематизированном виде ряд фактов и мыслей, отраженных с определенной позиции, с обоснованным объяснением, которое подкрепляется аргументами. Данный вид работы требует максимальной заинтересованности, самостоятельности и проявления творчества от учащихся.

Литература

Жинкин Н.И. Язык – Речь – Творчество. (Избранные труды). М., 1998.

Никулина Т.Г. Понятие «речетворческая деятельность» в современной научно-методической литературе // Известия Самарского научного центра РАН. 2012. Т. 14. № 2.

Пахнова Т.М. Текст как основа создания на уроках русского языка развивающей речевой среды // Русский язык в школе. 2000. № 4.

Е.В. Реутова (*Саратов*)

Развитие креативного мышления на уроках русского языка и литературы в 5-6 классах

Научный руководитель – профессор О.И. Дмитриева

Креативность – способность решать творческие задачи оригинальным, нестандартным способом [Литвинова 2021: 6]. Креативное мышление – один из основных навыков, необходимых современному человеку. Мы живем в быстро меняющемся мире, где гибкость мышления и креативность становятся не менее важными, чем объем знаний. Креативное мышление входит в топ-3 в рейтинге soft skills (личностных навыков, которые нужны в любой профессии) и является одним из компонентов функциональной грамотности (способности применять приобретенные знания, умения и навыки для решения жизненных задач в различных сферах).

Уроки русского языка и литературы в 5-6 классах дают множество возможностей развивать креативное мышление учащихся.

Например, лингвистические игры и творческие задания не только развивают орфографическую зоркость, пополняют словарный запас и способствуют

развитию речи, но и формируют способность мыслить творчески и самостоятельно.

Приведем небольшой список лингвистических игр и творческих заданий, которые можно использовать на уроках русского языка и литературы для развития креативности учащихся.

«*Слова на одну букву*». Правила игры очень просты: за ограниченное количество времени учащимся необходимо написать как можно большее количество слов на определенную букву. Такую работу можно проводить в начале урока или перед словарным диктантом. Можно усложнить учащимся задачу и попросить записать только словарные слова на определенную букву.

«*Тавтограммы*». Тавтограмма – это текст, в котором все слова начинаются на одну и ту же букву [Львова 2020: 79]. Наверное, все знакомы с фразой «*Четыре черненьких чумазеньких чертенка чертили черными чернилами чертеж*». На моих уроках ученики тоже придумывают достаточно интересные предложения, например: «*Петров Петр Петрович пришел после праздника, помылся, поел, поспал, проснулся, пошел праздновать*». Мы всем классом очень порадовались за насыщенную жизнь Петра Петровича и сделали синтаксический разбор этого предложения, заодно повторили тему «Однородные члены предложения».

«*Наборщик*». Игра, которую мы часто проводим при изучении новых словарных слов. Смысл игры заключается в том, чтобы из одного слова составить как можно большее количество других слов. Например, из слова *кариатура* можно составить слова *карта, кра, карат, крик, куртка, утка, рука* и т.д. Эта игра помогла детям запомнить, что в слове *кариатура* нет ни одной буквы *о*.

«*От одной до трех*». Смысл игры в том, чтобы составить текст, в котором употребляются слова, состоящие из одной, двух или трех букв. Чтобы облегчить детям задачу, можно предложить список слов, состоящих из трех букв [Львова 2020: 82].

«*История из пяти слов*». Смысл игры заключается в том, чтобы из пяти случайных слов составить предложение или текст, состоящий из нескольких предложений. Например, из слов *картошка, карамель, ученый, игры, салют* может получиться такое предложение: «*Один ученый исследовал свойства картошки и выяснил, что более полезна карамель, если дети делают из нее салют, так как игры на свежем воздухе укрепляют организм*». Игра развивает не только креативное мышление, но и речь учащихся и может быть втройне полезна, если проводить эту игру, используя словарные слова [Литвинова 2021: 36].

«*Бестолковый словарь*». В 5 классе дети уже достаточно хорошо знакомы с толковыми словарями, а вот про бестолковые знают немногие. В этой игре нужно дать неправильное, шутовское толкование слов, например: *секретарша – женщина, которая знает много секретов, а застенчивый человек – это тот, который стоит за стеной* [Львова 2020: 130].

«*С русского на русский*». Эту игру можно проводить при изучении синонимов. В этой игре нужно заменить каждое слово в предложении синонимом,

но сохранить смысл предложения. К примеру, вместо «*Муха села на варенье*» дети могут употребить фразу «*Насекомое совершило посадку на смесь сахара и ягод в вареном виде*». Следует подчеркнуть не только изменение лексического характера, но и иную стилистическую окрашенность фразы, которая позволяет соотнести ее с книжной речью.

«*Подбери прилагательное*». Игра, в которой нужно подобрать к существительному пять подходящих по смыслу прилагательных и пять прилагательных, которые не могут сочетаться с этим словом. Например, *тетрадь может быть чистой, новой, мятой, рабочей, толстой, но не может быть умной, вредной, стеклянной, невоспитанной, сладкой*.

«*Аббревиатуры*». Игра, в которой нужно расшифровать обычные слова как аббревиатуры [Львова 2020: 124]. Например, *КУБ – это клуб уличных болтунов, а ОКО – общество крутых окулистов*. Подобные задания не только позволяют развивать навыки языковой игры, языковое чутье, но и помогают лучше понять особенности процесса аббревиации.

«*Шутливые фразеологизмы*». При изучении фразеологии можно предложить детям выполнить творческое задание: изобразить фразеологизм в его прямом значении. Детям очень нравится иллюстрировать такие фразеологизмы, как вешать лапшу на уши, водить за нос, глаза разбежались и т.п. При этом очень важно постоянно подчеркивать смысловое единство фразеологического сочетания, неразрывность его компонентов, соотнесенность их с синонимичными словами. В продолжение можно предложить работу, связанную с синонимическими заменами данных для иллюстрирования фразеологизмов.

«*Рассыпанное стихотворение*». На уроках изучения поэзии можно предложить ребятам самим попробовать себя в роли поэтов. В каждой строчке стихотворения нужно поменять слова местами и попросить учащихся соединить слова «рассыпанного» стихотворения так, чтобы получилась поэтическая строфа.

«*Интервью с литературным персонажем*». При анализе литературного персонажа можно предложить детям взять интервью у героя. Такая работа выполняется в парах: один ученик становится журналистом, который задает вопросы литературному герою, а второй ученик отвечает на эти вопросы от лица литературного героя.

«*Проект «Реклама книги*». Этот проект может стать интересной заменой читательскому дневнику [Бургова 2019: 172]. Учащиеся должны прорекламировать произведение, прочитанное ими за лето. Работа может быть выполнена в формате видеозаписи или презентации. Детям дается план проекта, который поможет им выполнить работу:

- 1) Что интересного могут узнать твои сверстники из этой книги?
- 2) Чем эта книга отличается от других?
- 2) Кто главные герои? Чем они привлекательны?
- 3) Какой момент в сюжете запомнился больше всего? Почему?
- 4) Придумайте слоган, выражение, которое заключало бы основную идею, главную мысль произведения.

5) Оформите рекламный плакат (подумайте: что или кого изобразите по центру, какие цвета будете использовать, где разместите слоган?).

Приведенный список лингвистических игр и творческих заданий далеко не полный. Учитель может включать в уроки различные формы работы, способствующие развитию креативного мышления и сочетающийся с тематикой урока.

В качестве обобщения хотелось бы подчеркнуть, что каждый учитель стремится к тому, чтобы его ученики выросли интересными, творческими, самостоятельными, уверенными в себе людьми, способными находить выход из любой жизненной ситуации. Систематически выполняя с учащимися на уроках нестандартные задания, мы способствуем развитию умения мыслить креативно, что, несомненно, пригодится ученикам во взрослой жизни.

Литература

Бургова Н.А. Дидактические материалы по литературе: 6 класс: к учебнику В.Я. Коровиной и др. «Литература. 6 класс». ФГОС (к новому учебнику). М., 2019.

Львова С.И. Русский язык: Лингвистические игры: 5-9 классы. ФГОС. М., 2020.

Литвинова В. #Качайкреатив: книга-тренинг для развития творческого мышления. Ростов н/Д., 2021.

М.В. Суркова (*Саратов*)

Лексикон текстов из упражнений современных школьных учебников русского языка для 5 класса (на материале существительных)

Научный руководитель – профессор О.В. Мякишева

В XXI в. авторы учебников по русскому языку все чаще выбирают текст в качестве основного вида дидактического материала, потому что именно в нем конкретизируется значение слова.

Каждый человек, осваивая мир, знакомится с новыми реалиями, а соответственно, и с обозначающими их словами, так формируется лексикон. Процесс усвоения новых слов – сложное многоступенчатое явление. Безусловно, существенное влияние на разнообразие словарного запаса оказывает читательский опыт и прочитанные человеком тексты. Современные дети все реже интересуются мировой классикой и художественной литературой в целом. Тексты из Интернета становятся для подрастающего поколения образцовыми, но это неправильно, ведь они часто отражают не «норму» мировосприятия, а отклонение от нее. Именно поэтому речь современного школьника заполнена сленгом и заимствованными словами, часто не содержит лексического минимума, необходимого для четкого и последовательного выражения мысли.

С 90-х гг. XX в. в лингвистике активно обсуждается вопрос о снижении уровня качества речи у носителей языка. Одной из причин снижения этого

качества традиционно называется отсутствие текстов-образцов и эталонов речи в сознании людей. В связи с этим тексты из упражнений школьных учебников, по русскому языку в частности, начинают играть ключевую роль в формировании лексикона ребенка. От качества подобранного авторами учебников материала зависит процесс усвоения новых слов, развитие речи и формирование национальной идентичности.

Объектом исследования в статье послужили имена существительные из раздела «Имя существительное» современных учебников для 5 класса «Русский язык» (см. список литературы), а предметом – лексико-грамматические и лексико-семантические группы, по которым эти существительные могут быть распределены.

Существительное является важным звеном в формировании языковой картины мира ребенка. Сначала дети осваивают именно слова, которые обозначают предмет речи, затем глаголы и прилагательные, которые позволяют дать предмету характеристику или рассказать, что с ним происходит. Существительные являются единственным классом самостоятельных слов, принадлежность к которому может быть определена уже по лексическому значению: люди, животные, растения, вещи могут быть названы только существительными [Камынина 1999: 77]. В «Общем курсе русской грамматики» В.А. Богородицкий назвал существительные словами, служащими для обозначения предметов (или точнее – бытии) и их представлений в нашем уме [Богородицкий 1913: 104].

Авторы школьных учебников в процессе подбора дидактического материала должны учитывать множество факторов, поскольку перед ними стоит несколько задач: повышение грамотности обучающихся, расширение их словарного запаса, формирование морально-нравственных ценностей, воспитание любви к Родине, природе, семье и др. Учебники должны апеллировать к «ключевым словам» русской культуры, поскольку эти слова отражают национальную специфику взгляда на мир. «Эти представления находят отражение в семантике языковых единиц, так что, овладевая языком и, в частности, значением слов, носитель языка одновременно сживается с этими представлениями, а будучи свойственными (или хотя бы привычными) всем носителям языка, становятся определяющими для ряда особенностей культуры, пользующейся этим языком» [Русский язык... 2001: 17]. Таким образом, авторы учебников выполняет сложную и ответственную задачу – участвует в формировании языковой личности ученика.

На первом этапе исследования методом сплошной выборки из упражнений параграфов, содержащих в своем названии слово «существительное», мы отобрали 474 существительных из учебника «Русский язык. 5 класс» (Л.М. Рыбченкова, О.М. Александрова и др.) [Русский язык... 2014] и 479 существительных из учебника «Русский язык. 5 класс» (Т.А. Ладыженская, М.Т. Баранов, Л.А. Тростнецова и др.) [Русский язык... 2021].

За основу анализа возьмем классификацию, предложенную в учебнике 2001 г. [Русский язык... 2001]. Е.В. Клобуков, опираясь на семантику конкретных существительных, выделяет следующие лексико-грамматические разряды (далее – ЛГР) имен существительных: конкретные, отвлеченные, собирательные, вещественные. В опоре на семантику конкретных существительных им выделены пять подразрядов конкретных существительных: конкретно-предметные существительные, зоонимы, личные существительные (номинации лиц), событийные, понятийные.

Конкретно-предметные существительные – группа слов, которые служат названиями неживых предметов действительности. К этому подразряду относятся и сингулятивы, обозначающие единичный элемент неисчисляемого существительного: *горошина, соломина, песчинка, снежинка* [Русский язык... 2001: 513]. В «Русском семантическом словаре» под общей редакцией Н.Ю. Шведовой [РСС] предлагается классификация конкретных существительных по лексико-семантическим группам, возьмем эту классификацию за основу и распределим наш материал из учебника [Русский язык... 2014] по данным лексико-семантическим группам (далее – ЛСГ):

- предмет: *печь, кирпич, крепеж, возжжи, обложка* и др.;
- растение: *мак, цветок, липа, клен, деревце*;
- небесные тела: *луна, комета, солнце*;
- еда: *яблоко, конфета, торт, помидор, крошка*;
- части дома: *крыша, окно, ворота, ставни*;
- одежда: *платьице, шапка, галоши, сапог, сарафан, пальтецо, ботинки, джинсы, брошь, плащ*;
- пространство, место, территория: *площадка, суша, побережье, край, улица, материк, парк, небо, кафе, дом, остров, село, поле, шалаши, тротуар*.

Подразряд конкретно-предметных существительных в учебнике [Русский язык... 2021] содержит такие же лексико-семантические группы, как в материалах из учебника [Русский язык... 2014]. В некоторых ЛСГ конкретно-предметных существительных учебника [Русский язык... 2021] есть номинации, называющие один и тот же предмет, в таком случае одно из слов содержит уменьшительно-ласкательный суффикс и является производным, тогда первичная номинация с точки зрения употребления – стилистически нейтральное слово, а производная относится к разговорному стилю («банка» – «баночка», «окно» – «окошко», «дождь» – «дождик»). В учебнике [Русский язык... 2014] существенно меньше таких пар.

Конкретно-предметным существительным противопоставлены по признаку одушевленности-неодушевленности зоонимы и номинации лиц.

В учебнике [Русский язык... 2014] зоонимы представлены следующими ЛСГ: животные и земноводные: *кошка, лягушка, лошадь, мышка, мышь, белка, зверь, кот, рысь, ослик, уж, животное, овца*; птицы: *синица, птица, птичка, сорока, ласточка*; насекомые: *таракан, бабочка*.

В учебнике [Русский язык... 2021] имеем похожую картину: животные: *белка, конь, заяц, зайчик, еж, ежик, лиса, медведица, мышь, обезьяна*; птицы: *дрозд, птица, птичка, сорока, соловушка, соловей, синица*; насекомые: *муха, цикада*; рыбы: *лещ, рыба, рыбка*.

Отметим, что для данного подразряда, как и для конкретно-предметных существительных, характерно наличие нейтрального и разговорного слова внутри одной ЛСГ («рыба» – «рыбка», «птица» – «птичка»). В материале есть пары слов, связанных родо-видовыми отношениями («птица» – гипероним, а «соловей», «синица», «сорока» – гипонимы). ЛСГ «Одежда», «Еда», «Птицы», «Растения» представлены в учебнике [Русский язык... 2014] сравнительно небольшим количеством номинаций.

По сравнению с подразрядом зоонимов, номинация лиц представлена в анализируемых учебниках более широко. Заметим, что номинация лиц является важным элементом коммуникации в подростковом возрасте. Подразряд личных существительных представлен в учебнике [Русский язык... 2014] в виде следующих ЛСГ:

- человек по роду деятельности: *мастерица, палач, паж, толмач, певец, автор, пастух, барон, воин, лейтенант, ткач, врач, полководец, фермер, сапожник, художник, болельщик, крестьянин, ученица, борец*;

- человек по виду социальных отношений: *подруга, воспитанница, неприятель, пленник, пленница, дружище, недруг*;

- обобщенные номинации человека: *человек, личность*; человек по характерному поведению: *лентяй, неуч, неслух, сладкоежка, лежебока, пустомеля, кривляка, зубрила, зевака, зануда, разиня, кокетка, горемыка, непоседа*;

- человек по возрасту и полу: *ребенок, мальчик, старик; девочка, девушка, дама; сверстник, ровесник*;

- человек по свойству: *великан, сирота, дурак, бедняжка, неряха, растяпа, тихоня, забияка, молодчина, умница, левша*;

- человек по родственным связям: *мама, мать, муж, папа, отец, брат, сестренка, дочь, бабушка*.

В учебнике [Русский язык... 2021] похожие ЛСГ:

- человек по родственным связям: *мать, бабушка, жена, дедушка, дочь, дядя, дядька, родитель, тетушка, сын*;

- человек по виду взаимоотношений: *соседка, сосед, гость, друг, дружок, подруга, товарищ*;

- человек по характерному свойству или поведению: *ветеран, юноша, взрослый, белоручка, малый, малыш, мальчик, ребенок, счастливцев, богач*;

- человек по внешнему признаку: *великан, богатырь*;

- человек по роду деятельности: *учитель, писатель, преподаватель, шахтер, хлебороб, корабельщик, жокей, живописец, врач, государь, разведчик*.

Основываясь на приведенных выше данных, можно сделать вывод, что среди конкретных существительных, именующих все живое, преобладает

группа «Номинации лиц». Представленное деление по ЛСГ показывает, что номинация лиц – особая группа лексем. Среди личных существительных много экспрессивной и оценочной лексики, которая позволяет не только назвать лицо, но и охарактеризовать его особенности, выразить эмоциональную реакцию. Мы выявили, что среди номинаций лиц по свойству преобладают слова с негативной оценочностью, что является общеязыковой закономерностью. Негативной оценочностью обладают слова, в основу которых положен традиционно осуждаемый или неприятный большинству признак (*лежбеока, неряха, лентяй*).

Номинация лиц в учебнике [Русский язык... 2021] представлена менее широко (15%), чем в учебнике [Русский языку... 2014], – (17%), т.к. авторы первого учебника не включают тему «Существительные общего рода» в программу 5 класса. А преобладание оценочности и характеристика по свойству (*умница, молодец, неряха, растяпа, тихоня, забияка, молодчина, умница, левша*) характерно именно для существительные общего рода.

Подраздел событийных существительных в учебнике [Русский язык... 2014] представлен в виде следующих ЛСГ:

- явления природного мира: *гроза, засуха, мороз, метель, жара, тайфун, ночь, оттепель, ураган, вьюга, урожай, закат, ветер, неурожай, дождь, непогода, смерть*;

- мероприятия: *матч, олимпиада, экскурсия*;

- времена года и месяцы: *лето, осень, весна, зима, апрель*.

Таким образом, событийные существительные представлены преимущественно номинациями, обозначающими явления природы.

Конкретно-понятийные существительные по семантике похожи на отвлеченные, эти существительные создаются людьми в процессе осмысления действительности, но, в отличие от отвлеченных, могут употребляться с количественными числительными. Этот подразряд представлен в учебнике [Русский язык... 2021] следующими ЛСГ:

- термины: *часть, надеж, окончание, склонение, слово, буква, угол, источник (знаний или информации), область (знаний или исследования)*;

- общие понятия: *задача, имя, фамилия, название, конец*;

- единицы измерения и счета: *фунт, цифра, километр, процент*.

Отметим, что существительное «угол» в учебнике употреблено в значении «место, где сходятся две внешние стороны предмета», первичное значение напрямую связано с реалиями нашей жизни. Общеупотребительное значение слова «угол» способствует быстрому освоению математического термина, такой тип многозначности свидетельствуют о тесной взаимосвязи слов, понятий и реалий действительности. В быту ребенок формирует лексикон через знакомство с новыми фактами жизни, а в школе расширяет его, познавая возможности русской лексики.

Важно, что в учебнике [Русский язык... 2021] термины языкознания включены в дидактический материал в стихотворениях или шуточных рассказах. На наш взгляд, это способствует развитию интереса к предметной области.

В учебнике [Русский язык... 2014] встречаются единичные понятийные существительные: *правило, ошибка, час, год, день, пейзаж*. Эти слова активно используются в речи детей, легко поддаются осмыслению. «Пейзаж» в данном случае – это общий вид какой-либо местности. Из первичного значения вытекают термины литературы и изобразительно искусства. Подобные многозначные номинации удобны для формирования межпредметных связей (окружающий мир – живопись – литература).

Вещественные существительные представлены небольшим количеством лексем (36 единиц (8%) – в учебнике [Русский язык... 2014] и 43 (9%) в учебнике [Русский язык... 2021]), в их составе можно выделить следующие ЛСГ:

- еда: *хлеб, щи, суп, мясо, картофель, морковь, варенье, каша, баранина, пицца*;
- зерно, крупы, семена, дробленые части растений: *отруби, чай, горох, опилки, мак, кофе, корица*;
- ткани: *ситец плюш*;
- жидкости: *молоко, сок, квас, сливки, вода*;
- другие вещества природного и животного происхождения: *земля, снег, глина, паутина, сажка, лед, грязь, солома, воздух*;
- металлы: *металл*;
- жидкие вещества, созданные человеком: *чернила, духи*.

Состав данной группы достаточно разнообразен. Отметим, что некоторые лексические единицы могут относиться к разным ЛСГ в зависимости от значения: «кофе» – зерно для приготовления напитка и сам напиток, «чай» – чайные листья и напиток из них, горох – крупа и каша из нее и т.д. В указанных случаях для наименования готового пищевого продукта не используются новые слова – название ингредиента становится названием напитка или блюда, такие номинации появляются при помощи метонимического переноса (ингредиент – блюдо).

Отвлеченные существительные в учебнике [Русский язык... 2014] составляют ЛСГ:

- отвлеченное действие: *монтаж, дело, пение, счет, учеба, уборка, музыка, занятие, решение, чтение, помощь*;
- отвлеченный признак, состояние или чувство: *краснота, голубизна, блеск, вкус, сила, смелость, красота, глупость, лихость, зависть, радость, храбрость, любовь, лживость, внезапность*.

Собирательные существительные разделились на две ЛСГ: совокупность лиц (*народ, молодежь*) и совокупность растений (*лес, роща*). В учебнике [Русский язык... 2021] ЛСГ «Совокупность людей, объединенных по характерному признаку» содержит номинации по профессии (*учительство*), по отношению к социальной группе (*крестьянство*), по возрасту (*молодежь*). Номинация «семья» отличается от всех остальных, т.к. это группа людей,

объединенных родственными связями и проживающих совместно. В данном случае в качестве объединяющего признака выступает родство. «*Молодежь*» – совокупность молодых людей; поколение людей, являющихся в данное время молодыми. Интересно, что сейчас для термина «*молодежь*» изменились возрастные рамки: согласно закону, к этой группе относятся люди от 14 до 35 лет. Безусловно, в основе таких изменений в значении лежит тенденция стремления современного человека к постоянному развитию, также учитывается средний возраст, когда граждане заводят детей, проявляют максимальную социальную активность. Молодежь сейчас не просто группа людей определенного возраста, на первый план выходит такой показатель, как активность и осознанность. Интересно, что слово «*молодежь*» может обозначать не людей конкретного возраста, а просто более молодое поколение: для пожилой женщины сорокапятилетняя дочь и ее друзья – это молодежь. Таким образом, многие понятия, существующие в человеческом сознании, подвержены изменениям, обусловленным особенностями мышления.

В ЛСГ «Совокупность растений и их частей» содержатся номинации, называющие разные виды леса: «*роща*» – совокупность растущих вместе на небольшом пространстве лиственных деревьев; «*чаща*» – густой, частый, труднопроходимый лес, заросли; «*бор*» – народное название соснового леса. Такая детализация, к сожалению, редко оказывается полезной для детей. «*Бор*» и «*роща*» в речи обучающихся зачастую используются как синонимы слова «лес». Благодаря сказкам, ребенок может объяснить только значение слова «*чаща*», также восприятию способствует прозрачная внутренняя форма слова: «*чаща*» – частый лес.

В учебнике [Русский язык... 2014] больше конкретных и меньше отвлеченных существительных, чем в учебнике [Русский язык... 2021]. Увеличение количества отвлеченных существительных может быть обусловлено тем, что авторы учебника [Русский язык... 2021] использовали в качестве дидактических материалов отрывки из классической литературы, а авторы учебника [Русский язык... 2014] – отрывки из детской литературы XX в. В предметной лексике учебника [Русский язык... 2021] преобладают отвлеченные признаки и состояния с положительной коннотацией. На наш взгляд, знакомство пятиклассника с лексикой, которая служит для выражения чувств, необходимо, т.к. человек должен научиться осознавать свои эмоции, различать их.

Оба учебника содержат слова, связанные с трудовой деятельностью и обозначающие ее виды (*письмо, уборка, чтение, работа*). В учебнике [Русский язык... 2014] есть ЛСГ «Учреждения и здания, в которых они расположены». В этой ЛСГ перечислены названия типов учебных и культурных заведений (*техникум, лицей, колледж, театр, цирк и др.*). В учебнике [Русский язык... 2021] в различных ЛСГ содержатся слова, которые можно отнести к семантическому полю «Школа» (*тетрадь, портфель, портфолио, карандаш и др.*).

В ходе исследования мы установили, что в учебнике [Русский язык... 2014] – 66% конкретных и 21% отвлеченных существительных, а в учебнике [Русский

язык... 2021] – 61% конкретных и 26% отвлеченных существительных. Мы считаем разницу в 5% значимой, т.к. разное количество лексических единиц в лексико-грамматических разрядах свидетельствует о двух разных тенденциях: об ориентации на классическую литературу и, соответственно, пополнение лексикона разнообразной с точки зрения стиля, употребительности и значения лексикой [Русский язык... 2021] и о стремлении к расширению лексикона школьника преимущественно через современную общеупотребительную лексику [Русский язык... 2014]. Количество вещественных и собирательных существительных в двух учебниках практически одинаково.

Дети в возрасте 10 – 12 лет (ученики 5 класса) любознательны и активны, поэтому они быстро усваивают новую информацию, а их словарный запас пополняется ежедневно. Однако в этом возрасте дети начинают активно «впитывать» новые модные заимствованные и жаргонные слова, пополняют словарный запас и формируют свою картину мира, опираясь на ролики в Tik-tok, тексты и видео в Instagramm, общение со сверстниками и родителями. Контролировать эту часть языковой среды практически невозможно, поэтому школьный учебник может и должен быть составлен с учетом возрастных особенностей ребенка, но при этом необходимо тщательно отбирать материал и насыщать его образцовыми текстами, например, из русской и мировой классической литературы, адаптированных научных статей и т.д. Важно, чтобы лексика из дидактического материала учебников содержала слова, которые заполняют семантические лакуны в лексиконе современных школьников [Мякшева 2016: 48-56]. Как показал наш материал, современные учебники отвечают данной задаче.

Литература

- Богородицкий В.А.* Общий курс русской грамматики (Из университетских чтений). М.; Л., 1913.
- Камынина А.А.* Современный русский язык. Морфология: Уч. пособие для студентов филологических факультетов гос. университетов. М., 1999.
- Мякшева О.В.* Активная лексика и семантические лакуны в лексиконе современного школьника // Проблемы речевой коммуникации. Саратов, 2016. Вып. 16.
- РСС – Русский семантический словарь. Толковый словарь, систематизированный по классам слов и значений: в 3 т. / под общей ред. Н.Ю. Шведовой. М., 2002-2003.
- Русский язык. 5 класс. Учеб. для общеобразоват. организаций: в 2 ч. Ч. 2 / Т.А. Ладыженская и др. М., 2021.
- Русский язык. 5 класс. Учеб. Для общеобразоват. организаций: в 2 ч. Ч. 2 / Л.М. Рыбченкова и др. М., 2014.
- Русский язык: Учеб. для студ. высш. пед. учеб. заведений / под ред. Л.Л. Касаткина. М., 2001.
- Шмелев А.Д.* Можно ли понять русскую культуру через ключевые слова // Ключевые идеи русской языковой картины мира. М., 2005.

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Крючкова О.Ю., Старостина Е.В.</i> Идеи, которые продолжают жить: о вкладе Валентина Евсеевича Гольдина в лингвистику.....	4
---	---

ЧАСТЬ I

Раздел 1. Проблематика и поэтика художественного текста: идеи, мотивы, образы

<i>Александров С.С.</i> «Сказание о нашествии Едигея»: наблюдения над поэтикой.....	12
<i>Лушникова Е.Д.</i> Мотив чародейства в «Лафертовской маковнице» Антония Погорельского.....	17
<i>Жданова Г.А.</i> Крестьянство в цикле очерков Гл. Успенского «От Оренбурга до Уфы».....	21
<i>Афанасьева А.А.</i> Образы-символы и их функции в повествовании о Соне Мармеладовой в романе Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» (канавы, колодезь, омут и др.).....	28
<i>Данилина Е.В.</i> Мотивы тоски и смерти в чеховской прозе конца 1880-х – начала 1890-х гг.	31
<i>Коробкина А.П.</i> Мотив сна в рассказах А.П. Чехова рубежа 1880–1890-х гг.	37
<i>Савельева А.С.</i> Субъектная организация лирики В. Хлебникова.....	44
<i>Лозовой Е.Ю.</i> «Слово героя» в идейно-художественной структуре романа Б.Ю. Поплавского «Аполлон Безобразов».....	49
<i>Липилина С.А.</i> Функции цирковых элементов в романе Ю. Олеши «Три Толстяка».....	54
<i>Телятникова С.И.</i> Приемы построения орнаментального текста в «Повести непогашенной луны» Б. Пильняка.....	58
<i>Ильина А.М.</i> Формы эстетической коммуникации в книге стихов И. Бродского «Новые стансы к Августе».....	62
<i>Хисямутдинова С.Р.</i> «Реабилитация тела» как аспект самопрезентации поэтов-шестидесятников.....	67
<i>Витович А.О.</i> Мотивы покоя и бегства в романе В. Аксенова «Пора, мой друг, пора».....	73

<i>Ларина Ю.С.</i> Метафора «дом как внутренний мир человека» в творчестве Арсения и Андрея Тарковских.....	77
<i>Ульянова М.Д.</i> Идеализированное детство в творчестве Юнны Мориц 1957–1976 гг.	81
<i>Скафтымова А.Н.</i> Ключевые образы и идеи повести Бориса Екимова «Предполагаем жить».....	85
<i>Симбирев М.В.</i> Медиастратегии в романе В. Пелевина «S.N.U.F.F.»: постановка темы.....	90
<i>Рысева А.В.</i> Смена точек зрения как композиционный прием в создании образа главного героя в романе В. Ставецкого «Жизнь А.Г.»...	94
<i>Узлова Д.В.</i> Проблема концептуализации «темных» текстов.....	99

Раздел 2. Проблемы литературного диалога

<i>Перепелкин И.М.</i> «Многим я в жизни молился богам»: античность Бориса Бера.....	102
<i>Смирнова Д.Е.</i> Историческая эпоха через призму интертекстов в романе Гайто Газданова «Вечер у Клэр».....	107
<i>Понкратова В.С.</i> Массонский пласт в романе Г. Газданова «Пилигримы».....	111
<i>Фирсова А.А.</i> Наруж Хознани как воплощение таротной Смерти в тетралогии Лоренса Даррелла «Александрийский квартет».....	116
<i>Петюкина Д.С.</i> Интертекстуальные связи романа А.И. Солженицына «В круге первом» и рассказа В.М. Гаршина «Красный цветок».....	120
<i>Салахова А.О.</i> Мифопоэтический хронотоп в романе Саши Соколова «Школа для дураков».....	122
<i>Пицальникова О.О.</i> Творчество Ф.М. Достоевского в зеркале японоязычного Интернета.....	126

Раздел 3. Теория. Эстетика. Критика. Художественная рецепция

<i>Попова В.В.</i> Рассказ Л.Н. Толстого «Набег» в рукописных заметках А.П. Скафтымова.....	131
<i>Титенко А.Р.</i> Поэтический текст в журнальных публикациях А.К. Тарасенкова.....	135
<i>Булыгина С.А.</i> «Служители "высокому искусству"» (переводы В.К. Звягинцевой из армянской поэзии).....	140
<i>Чернышов А.М.</i> А. Селивановский в «Литературной газете» 1931–1932 гг.	144
<i>Веревин М.М.</i> Абрам Терц и Андрей Синявский в «Прогулках с Пушкиным».....	153
<i>Рамазанова В.Р.</i> Драматургия Максима Горького на саратовской сцене послереволюционной эпохи.....	156
<i>Ильина Д.Д.</i> Экранизация рассказа А.П. Чехова «Человек в футляре»..	160

<i>Хомякова Д.А.</i> Комедия «Горе от ума» в сценической версии Новосибирского городского драматического театра под руководством С.Н. Афанасьева.....	164
<i>Агеенков В.В.</i> Современные театральные тенденции: опыт классификации и терминологического обозначения.....	170
<i>Громова П.В., Александров С.С.</i> Передача «Власть факта. Павел I: одинокий император» (опыт рецензии).....	174
<i>Насонов А.Л.</i> И.И. Евсеенко о неореализме.....	178
<i>Белошитская С.П.</i> События истории в творческом осмыслении Евгения Водолазкина (на материале интервью, эссе и лекций писателя).....	182
<i>Пономарева А.В.</i> Комикс как форма представления исторического материала.....	186
<i>Самсоник Н.М.</i> «Путеводитель по фантастике и фэнтэзи в современной русской литературе»: обоснование проекта.....	192

Раздел 4. Фольклор и литература

<i>Гладких С.А.</i> «Общерусское» и «локальное» в работах Т.М. Акимовой	195
<i>Кузнецова Е.А., Ягнятинская Д.А.</i> Варьирование детского фольклора в пределах одной местности (г. Саратов).....	201
<i>Ляшкова А.А., Карагуйшинова М.А.</i> Пандемия в зеркале Интернет-фольклора.....	207
<i>Проценко Д.Д.</i> Легендарная сказка и городская легенда: жанровое своеобразие и современное состояние жанра (по материалам учебной фольклорной практики).....	210
<i>Хомякова Д.А.</i> Опыт выявления жанровой специфики народнопоэтических произведений Новосибирской области на материале текстов учебной фольклорной практики.....	212

Раздел 5. Школьная практика словесника

<i>Захарова Д.А.</i> Результативные виды творческого чтения на уроках литературы.....	218
<i>Усейнова Л.С.</i> Клоуз-тест как способ активизации способностей школьников воспринимать содержательный образ текста.....	222

ЧАСТЬ II

Раздел 1. История, теория и практика журналистики

<i>Гвоздюк А.А.</i> Ток-шоу «Агора» с Михаилом Швыдким: особенности жанра.....	227
<i>Громова П.В.</i> Жанровые особенности научно-популярных телепроектов	232
<i>Иващенко А.А.</i> Разговор с читателем на страницах журнала «Юность» 1958–1960 гг.	239
<i>Панина В.С.</i> Венесуэльский кризис 2019 г. в повестке дня «РИА Новости».....	242

Раздел 2. Язык СМИ

<i>Алексеева А.И.</i> Лексические особенности речи российского спортивного телекомментатора «Формулы – 1» Алексея Попова (на материале репортажей гонок «Формулы – 1»).....	246
<i>Подосинникова А.Д.</i> Зритель как субъект коммуникации в кинорецензиях обозревателя «Коммерсанта» Юлии Шагельман.....	251
<i>Пронин Д.Г.</i> Лингвистические особенности заголовков в газете «Коммерсантъ»: к вопросу о происхождении.....	257

ЧАСТЬ III

Раздел 1. Дискурс

<i>Ванюкова М.А.</i> Языковые средства создания сказочного мира (на материале мультипликационной франшизы о богатырях).....	263
<i>Галкина Д.Р.</i> Первоапрельская реклама: деконструкция рекламного дискурса.....	266
<i>Городничева Д.В.</i> Обзоры на плохие книги Энтони Юлая: к вопросу об эволюции жанра книжной рецензии.....	270
<i>Ермолаева В.М.</i> Речевой портрет митрополита Антония Сурожского (на материале проповедей).....	275
<i>Кириллова К.И.</i> Образ автора лайфстайл-видеоблога (на материале видеозаписей Кати Клэп).....	281
<i>Лобочкова Е.В.</i> Речевые стратегии и тактики в экологическом дискурсе	284
<i>Мулюкина А.Е.</i> Жанровые особенности функционирования прецедентных феноменов в американском кинодискурсе.....	288
<i>Нигметулина А.Р.</i> Образ мира в советской и российской детской мультипликации.....	293
<i>Рогожина А.А.</i> Лингвистическая экспертиза юмористического текста (на примере выпуска YouTube-шоу «Разгоны»).....	298

<i>Шахова В.Е.</i> Прецедентный антропоним Робинзон в произведениях об «арктической робинзонаде».....	302
---	-----

Раздел 2. Социолингвистика

<i>Буреева А.А.</i> Языковая игра в речи преподавателей колледжа.....	308
<i>Дугина Т.С.</i> Культура речевого общения молодежи на примере расшифровки записи интервью с Ромой Желудем.....	311
<i>Ермолаева А.М.</i> Речевой портрет современного священника (на материале интервью отца Павла Островского).....	315
<i>Нигматулина А.М.</i> Языковая картина мира сквозь призму фразеологии (на базе членов фразеосемантической группы «Антропоморфные сверхсущества» в русском языке).....	321
<i>Проценко Д.Д.</i> Стереотипные лингвокультурные представления о врачах на материале НКРЯ.....	324
<i>Шамрай А.А.</i> Образ России в бытовом восприятии иностранцев (на материале сочинений студентов-иностранцев).....	327

Раздел 3. Психолингвистика

<i>Джабраилова Э.М.</i> Концепт «литература» в индивидуально-авторском языковом сознании (на материале интервью на канале «Юзефович»)...	333
<i>Куценко А.В.</i> К вопросу об актуальном членении. Выражение ремы различными синтаксическими средствами в английском языке.....	338
<i>Северина Е.А.</i> «Человекоподобные существа в религиозных культурах» в русском языке, речи, сознании говорящих.....	344
<i>Скорлупкина М.Е.</i> Прагматическая адаптация при переводе комического в сериале «Дарья».....	349
<i>Шапошникова Д.К.</i> Динамика русского языкового сознания конца XX – начала XXI в. (на примере ассоциаций на стимул «труд»).....	354

Раздел 4. Лексика и семантика

<i>Бабкина Д.В.</i> Семантическое поле «Средства передвижения» как источник идиоматизации.....	358
<i>Бантюкова А.А.</i> Наименования хищных животных в Синодальном переводе Библии: семантика и символическая роль.....	363
<i>Красавина Т.Н.</i> Новые сложные слова с заимствованным компонентом в современном немецком языке.....	366
<i>Нигматулина А.М.</i> ЛСГ «Сакральные антропоморфные сверхсущества, враждебные человеку» как источник идиоматизации	370
<i>Попова И.Д.</i> Устаревшая лексика в современном телевизионном сериале.....	374

<i>Позвонкова В.С.</i> Принципы составления военно-химического терминологического словаря.....	379
<i>Романова Е.А.</i> Семантическая группа «Преступление и наказание» как источник идиоматизации.....	383

Раздел 5. Лингвистические особенности художественного текста

<i>Емелина И.И.</i> Лингвистический анализ поэтических текстов фолк-музыки.....	389
<i>Романюк А.В.</i> Французские вкрапления в романе Н.А. Лейкина «Наши за границей» как средство создания комического эффекта.....	393
<i>Тугушева Э.Ф.</i> Лингвориторический аспект метапоэтики М.Шишкина	397

Раздел 6. Методика преподавания русского языка в школе

<i>Палагутина Ю.И.</i> Особенности включения исторического материала в практику уроков русского языка в школе.....	401
<i>Подколзина Е.Р.</i> Формирование речетворческих навыков при обучении русскому языку в 5 классе.....	406
<i>Реутова Е.В.</i> Развитие креативного мышления на уроках русского языка и литературы в 5-6 классах.....	409
<i>Суркова М.В.</i> Лексикон текстов из упражнений современных школьных учебников русского языка для 5 класса (на материале существительных)	412

Научное издание

Филологические этюды

Сборник научных статей молодых ученых

Выпуск 26

Часть I–III

Оригинал-макет подготовлен *Г.М. Алтынбаевой*

Подписано в печать 12.04.2023 г. Формат 60x84 1/16
Бумага офсетная. Гарнитура Times. Печать офсетная.
Усл.печ.л. 26,6. Тираж 130 экз.

Отпечатано в типографии ИП Чигин Д. В.
г. Саратов, ул. Астразанская, д. 120, т.: 9-33333