МАГНИТОГОРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ТЕХНИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМ. Г.И. НОСОВА
Институт гуманитарного образования
Кафедра языкознания и литературоведения
Лаборатория филологических интернет-стратегий НИИ ИАФ
ДЕБРЕЦЕНСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ
ТУЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМ. Л.Н. ТОЛСТОГО



МИРОВАЯ ЛИТЕРАТУРА ГЛАЗАМИ СОВРЕМЕННОЙ МОЛОДЕЖИ. ЦИФРОВАЯ ЭПОХА

Магнитогорск

2019

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Магнитогорский государственный технический университет им. Г.И. Носова»

МИРОВАЯ ЛИТЕРАТУРА ГЛАЗАМИ СОВРЕМЕННОЙ МОЛОДЕЖИ. ЦИФРОВАЯ ЭПОХА

Сборник материалов V международной молодежной научно-практической конференции

16-17 октября 2019 г.

Магнитогорск
2019

УДК 800
ББК 80; 81; 83; 85

Редакционная коллегия:

- доктор филологических наук, профессор кафедры языкознания и литературоведения МГТУ им. Г. И. Носова **Рудакова Светлана Викторовна (главный редактор)**;
- доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой языкознания и литературоведения МГТУ им. Г. И. Носова **Абрамзон Татьяна Евгеньевна (зам. главного редактора)**;
- доктор филологических наук, доцент кафедры языкознания и литературоведения МГТУ им. Г. И. Носова **Зайцева Татьяна Борисовна (технический редактор)**;
- доктор филологических наук, профессор кафедры языкознания и литературоведения МГТУ им. Г. И. Носова **Петров Алексей Владимирович (технический редактор)**;
- кандидат филологических наук, доцент кафедры языкознания и литературоведения МГТУ им. Г. И. Носова **Колесникова Ольга Юрьевна**;
- кандидат филологических наук, доцент кафедры языкознания и литературоведения МГТУ им. Г. И. Носова **Солдатченко Александр Леонидович**

Мировая литература глазами современной молодежи. Цифровая эпоха [Электронный ресурс] : сборник материалов V международной молодежной научно-практической конференции, 16-17 октября 2019 г. / под ред. С. В. Рудаковой ; ФГБОУ ВО «Магнитогорский государственный технический университет им. Г.И. Носова». –. Электрон. текстовые дан. (3,96 Мб). – Магнитогорск : ФГБОУ ВО «МГТУ им. Г.И. Носова», 2019. – 1 электрон. опт. диск (CD-R). – Систем. требования : IBM PC, любой, более l GHz ; 512 Мб RAM ; 10 Мб HDD ; MS Windows XP и выше ; Adobe Reader 8.0 и выше ; CD/DVD-ROM дисковод ; мышь. – Загл. с титул. экрана.

ISBN 978-5-9967-1716-3

Сборник материалов V международной научно-практической молодежной конференции «Мировая литература глазами современной молодежи. Цифровая эпоха» (*16-17 октября 2019 г., **РФ, г. Магнитогорск, Магнитогорский государственный технический университет им. Г. И. Носова, институт гуманитарного образования, кафедра языкознания и литературоведения, лаборатория Филологических интернет-стратегий; Венгрия, г. Дебрецен, Дебреценский университет, Институт славистики; РФ, г. Тула, Тульский государственный педагогический университет им. Л. Н. Толстого, кафедра русского языка и литературы***) включает в себя статьи, посвященные актуальным вопросам изучения мировой литературы в цифровую эпоху. Среди рассмотренных проблем и вопросов – цифровые проекты в гуманитарных науках; цифровые инструменты в филологических исследованиях; вечные темы, сюжеты, архетипы, концепты в мировой литературе; сетевая литература, в том числе видеопоэзия, и методы ее изучения; интермедиальность; виртуальное жанроведение, проблема классификации веб-жанров; лингвистические исследования в цифровую эпоху.

УДК 800
ББК 80; 81; 83; 85

ISBN 978-5-9967-1716-3

© ФГБОУ ВО «Магнитогорский государственный технический университет им. Г.И. Носова», 2019

Содержание

Вступительное слово 7

РАЗДЕЛ I. ЦИФРОВЫЕ ПРОЕКТЫ В ГУМАНИТАРНЫХ НАУКАХ. ЦИФРОВЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ В ФИЛОЛОГИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЯХ

Голубева Е. В. ПРОБЛЕМА ЖАНРОВОГО ОПРЕДЕЛЕНИЯ ЦИКЛА РОМАНОВ О ГАРРИ ПОТТЕРЕ: БИБЛИОМЕТРИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ 9

Golybiatov A. I. THE POSSIBILITIES OF SOCIAL NETWORKS IN MODERN TEACHER'S WORKS 15

Лобанова Е. В. ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ИНФОРМАЦИОННОЙ ТЕХНОЛОГИИ «ЛОНГРИД» В ПРОЦЕССЕ ДИСТАНЦИОННОГО ОБУЧЕНИЯ (НА МАТЕРИАЛЕ РАССКАЗОВ В. М. ШУКШИНА «СИЛЬНЫЕ ИДУТ ДАЛЬШЕ», «УПОРНЫЙ», «ШТРИХИ К ПОРТРЕТУ» И ФИЛЬМА С. НИКОНЕНКО «ЁЛКИ-ПАЛКИ!») 18

Лузанова К. К. ОПЫТ АНАЛИЗА ПУНКТУАЦИОННЫХ ОШИБОК СТУДЕНЧЕСКИМ ЦИФРОВЫМ ПРОЕКТОМ «СРОЧНО ЗОВИТЕ ФИЛОЛОГА!» 23

Новикова Е. В., Лаур Т. А. ГРУППА В СОЦИАЛЬНОЙ СЕТИ «ВКОНТАКТЕ» КАК СРЕДСТВО РАЗВИТИЯ ГРАМОТНОСТИ ЕЁ УЧАСТНИКОВ 26

Орехова А. В. «СРОЧНО ЗОВИТЕ ФИЛОЛОГА!»: О ЧЕМ СПРАШИВАЮТ УЧАСТНИКИ СООБЩЕСТВА? 31

Федорчук М. А. ФАНДОМ НАУКИ: ОПЫТ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ЭЛЕКТРОННЫХ БАЗ ДЛЯ ИЗУЧЕНИЯ ФАНФИКШН 34

РАЗДЕЛ II. СЕТЕВАЯ ЛИТЕРАТУРА

Гасанян Т. Г., Фомина А. А., Моисеева М. А., Провоторова Д. А. КАК ЕСЕНИН И МАЯКОВСКИЙ БОЛЕЛИ, ИЛИ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ РЕАЛЬНОЙ ЛИЧНОСТИ В ТВОРЧЕСТВЕ ФАНАТОВ 40

Вильховский И. И. ИНТЕРНЕТ-ПОЭЗИЯ: ТИПОЛОГИЯ, ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ 45

Исаков А. В. СТРАШНЫЕ ИСТОРИИ КАК ЖАНР СЕТЕВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ: ХАРАКТЕРИСТИКА НАРРАТИВА 52

Кобылина В. А. СПЕЦИФИКА РЕЧЕВОГО ОФОРМЛЕНИЯ YOUTUBE-КАНАЛА Л. Г. ПАРФЕНОВА «ПАРФЕНОН» 57

Мосина А. С., Метри Аль-Бакие С. Я. РЕЦЕПЦИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В СОЦИАЛЬНЫХ СЕТЯХ НА ПРИМЕРЕ ИНТЕРНЕТ-МЕМОВ 62

Osokina V. Y. SEMIOTIC APPROACH TO THE STUDY OF VIDEOPOETRY 70

Топольская В. П. ПРИЕМЫ ПРИВЛЕЧЕНИЯ ВНИМАНИЯ В НАУЧНО-ПОПУЛЯРНОМ БЛОГЕ ОБ ИСКУССТВЕ АНАСТАСИИ ПОСТРИГАЙ 73

РАЗДЕЛ III. ВЕЧНЫЕ ТЕМЫ, СЮЖЕТЫ, АРХЕТИПЫ, КОНЦЕПТЫ В МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Арзамаскова Е. В. ОБРАЗЫ ЕДЫ И ПИТЬЯ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ А. С. ПУШКИНА 78

Белозерцева Д. В. МОТИВ ОХОТЫ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XIX ВЕКА 85

Буджелал Ясмин. ТЕМА БОРЬБЫ ЗА НЕЗАВИСИМОСТЬ АЛЖИРА В РОМАНАХ МУЛУДА МАММЕРИ 90

Бухарбаева Н. А. ОБРАЗ ГОЛОВНОГО УБОРА В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XIX ВЕКА 93

Гмызин В. А. ИДЕЯ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО ГОРОДА ДЛЯ ЧЕЛОВЕКА ТРУДА (В. КАТАЕВ «ВРЕМЯ, ВПЕРЕД!») 98

Джумаева А. ЛЮБОВЬ В ЖИЗНИ ТУРГЕНЕВСКОГО ГЕРОЯ (РАССКАЗ «УЕЗДНЫЙ ЛЕКАРЬ») 103

Киблик О. Н. ФЕНОМЕН *МЕЧТЫ* В РОМАНЕ А. С. ГРИНА «БЛИСТАЮЩИЙ МИР» 108

Коркодинова Ю. А. ЭВОЛЮЦИЯ ЛИНГВОКУЛЬТУРНОГО ТИПАЖА «БЛОНДИНКА» В ХУДОЖДЕСТВЕННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ РУССКИХ ПИСАТЕЛЕЙ XIX И XX ВВ. 118

Короновская Р. В. ПРОБЛЕМА ВЛАСТИ И МИЛОСЕРДИЯ В ПОЭМЕ А. С. ПУШКИНА «АНДЖЕЛО» 123

Костромина А. П. ЮБАБА КАК АРХЕТИП ВЕДЬМЫ 128

Ксенофонтова П. М. «НАПОЛЕОНОВСКОЕ И МЕФИСТОФЕЛЬСКОЕ» В ИЗОБРАЖЕНИИ ГЕРМАННА («ПИКОВАЯ ДАМА» А. С. ПУШКИНА)» 132

Литвинович Д. А. ПАМЯТЬ КАК ПРЕДМЕТ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ИЗОБРАЖЕНИЯ В РОМАНЕ У. ЭКО «ТАИНСТВЕННОЕ ПЛАМЯ ЦАРИЦЫ ЛОАНЫ» 137

Маклаков А. С. ТЕМА ДЕКАБРИЗМА В РУССКОЙ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПРОЗЕ РУБЕЖА XX – XXI ВВ. (НА МАТЕРИАЛЕ МАЛОЙ ПРОЗЫ Ю. В. ДАВЫДОВА «МАЛЬЧИКИ» (1991)) 141

Mamontova K. N. TULA SONG FOLKLORE, ITS KEY MOTIFS AND IMAGES 151

Новиков Д. А. МИФ О ЗОЛОМ ВЕКЕ РУССКОЙ ПОЭЗИИ В ТВОРЧЕСТВЕ Д. В. ДАВЫДОВА 154

Пошта А. МОТИВ НЕЗАКОНЧЕННОГО ПОРТРЕТА У ЛЕРМОНТОВА И У ЕГО СОВРЕМЕННИКОВ 159

Провалова Е. В. АРХЕТИП ВЕЧНОЙ ЖЕНСТВЕННОСТИ В ПОВЕСТИ В. АКСЕНОВА «ЗОЛОТАЯ НАША ЖЕЛЕЗКА» 164

Хидиятова Т. Е., Зайцева Т. Б. ОСОБЕННОСТИ ФАНТАСТИКИ В РАССКАЗЕ А. СТАРОБИНЕЦ «ЖИВЫЕ» 170

Шеверова М. Н. КОНЦЕПТ «ГОРОД» В РАССКАЗЕ Е. ГРИШКОВЦА «ЛЕЧЕБНАЯ СИЛА СНА» 173

Шерстнева В. А. КОНЦЕПТ «ТВОРЧЕСТВО» В СТИХОТВОРЕНИИ Б. АХМАДУЛИНОЙ «УРОКИ МУЗЫКИ» 177

РАЗДЕЛ IV. ТРАДИЦИОННЫЕ И СОВРЕМЕННЫЕ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ МЕТОДЫ ИССЛЕДОВАНИЯ

Битюцкая А. А. ФИЛОСОФСКОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ТРИЛОГИИ «ХРИСТОС И АНТИХРИСТ» Д. С. МЕРЕЖКОВСКОГО 182

Калимуллина Е. В. К ВОПРОСУ ОБ ИСТОКАХ МИФОПОЭТИЧЕСКОГО МЫШЛЕНИЯ А. М. РЕМИЗОВА 187

Кирменева Г. Р. СПЕЦИФИКА ИЗОБРАЖЕНИЯ ПРОСТРАНСТВА И ВРЕМЕНИ В СКАЗКЕ А. ПОГОРЕЛЬСКОГО «ЧЕРНАЯ КУРИЦА, ИЛИ ПОДЗЕМНЫЕ ЖИТЕЛИ» 192

Корпачан А. В. СПОСОБЫ ЦИКЛИЗАЦИИ РАССКАЗОВ И. А. БУНИНА «ТЕМНЫЕ АЛЛЕИ» КАК ВЫРАЖЕНИЕ АВТОРСКОЙ ПОЗИЦИИ К ТЕМЕ ЛЮБВИ 199

Литвинович Д. А. МЕТАТЕКСТУАЛЬНЫЙ АНАЛИЗ СТИХОТВОРЕНИЙ Р. РОЖДЕСТВЕНСКОГО, ПОСВЯЩЕННЫХ АЛЛЕ КИРЕЕВОЙ 204

Мамкина Т. И. ЧУВСТВЕННЫЙ ФОН РОМАНА Л. УЛИЦКОЙ «МЕДЕЯ И ЕЕ ДЕТИ» 208

Собко Д. А. ОСОБЕННОСТИ ИЗОБРАЖЕНИЯ ПРОСТРАНСТВА В ПОЭМЕ Н.В. ГОГОЛЯ «МЕРТВЫЕ ДУШИ» 212

Спирина О. И. КРАСНЫЙ ЦВЕТ КАК МАРКЕР САМОИДЕНТИФИКАЦИИ ЛИЧНОСТИ В РОМАНЕ М. ПЕТРОСЯН «ДОМ, В КОТОРОМ...» 220

Степанова Е. Ю. СИМВОЛИКА ЦВЕТА В РОМАНЕ ОРХАНА ПАМУКА «РЫЖЕВОЛОСАЯ ЖЕНЩИНА» 225

Теплов А. И., Зайцева Т. Б. ПРОБЛЕМЫ КОММУНИКАЦИИ В РОМАНЕ Д. ГЛУХОВСКОГО «МЕТРО 2033» 230

Фуро А. НАСЛЕДИЕ А. П. ЧЕХОВА НА ГРАНИ ЖАНРОВ И ЭПОХ. «ЮБИЛЕЙ» В. Г. СОРОКИНА 237

РАЗДЕЛ V. КОМПАРАТИВНЫЕ И ИНТЕРМЕДИАЛЬНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

Анисимова Е. А. КУЛЬТУРА ОБЩЕНИЯ ЯПОНЦЕВ В КНИГЕ И. А. ГОНЧАРОВА «ФРЕГАТ “ПАЛЛАДА”» 243

Бабаниязова Д. ОБРАЗ ЛЮБИМОЙ ЖЕНЩИНЫ В ПРЕДСТАВЛЕНИИ С. ЕСЕНИНА И МАХТУМКУЛИ (НА ПРИМЕРЕ СТИХОТВОРЕНИЙ «ШАГАНЭ, ТЫ МОЯ, ШАГАНЭ» И «ГЛАЗА МЕНГЛИ») 246

Бастрыгина Н. В. МИФОЛОГИЧЕСКИЕ ДРЕВНЕГРЕЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ В ЛИРИКЕ В. Я. БРЮСОВА 251

Бахольская А. А. СЦЕНИЧЕСКОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ ПЬЕСЫ О. УАЙЛЬДА «САЛОМЕЯ» В ОТЕЧЕСТВЕННОМ ТЕАТРЕ 257

Бурангулова А. М. СЛОВЕСНАЯ ЖИВОПИСЬ ПОЭТИЧЕСКИХ ПЕЙЗАЖЕЙ С. А. ЕСЕНИНА 262

Войников М. Д. КОНЦЕПЦИИ ВРЕМЕНИ В ФИЛОСОФИИ Ф. НИЦШЕ И А. БЕРГСОНА И ТВОРЧЕСТВЕ О. МАНДЕЛЬШТАМА 266

Давыденко М. С. СПОСОБЫ СОЗДАНИЯ ПЕРСОНАЖА НИКОЛАЙ ГОГОЛЬ В МАНГЕ «ВЕЛИКИЙ ИЗ БРОДЯЧИХ ПСОВ» 274
Кириченко В. В. ИНТЕРМЕДИАЛЬНАЯ СВЯЗЬ РОМАНА «MODERATO CANTABILE» М. ДЮРАС И КОМПЬЮТЕРНОЙ ИГРЫ «BIENTÔT L'ÉTÉ» 279
Кузнецова И. Н. ПСИХОЛОГИЗМ ИЗОБРАЖЕНИЯ САМОУБИЙЦЫ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ (ОБРАЗЫ ЛИЗЫ ИЗ «БЕДНОЙ ЛИЗЫ» Н. М. КАРАМЗИНА И КАТЕРИНЫ ИЗ «ГРОЗЫ» А. Н. ОСТРОВСКОГО) 283
Меньшикова О. А. ПРИНЦИПЫ ГОСУДАРСТВЕННОГО УСТРОЙСТВА В АНТИУТОПИИ ЗАМЯТИНА «МЫ» И «ГОЛОДНЫЕ ИГРЫ» СЬЮЗЕН КОЛЛИНЗ 289
Павлухин А. И. МАРШ В. И. АГАПКИНА «ПРОЩАНИЕ СЛАВЯНКИ» В РУССКОЙ ПРОЗЕ XX – XXI ВЕКОВ 293
Троицки Н. ЯВЛЕНИЕ ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТИ В РОМАНЕ И. С. ТУРГЕНЕВА «ДВОРЯНСКОЕ ГНЕЗДО» 296
Черноокая Ю. М. ОБРАЗ СОЛДАТА В ЭЛЕКТРОННОМ СОЛДАТСКОМ АЛЬБОМЕ 302
Чэнь Шаньшань. ИССЛЕДОВАНИЕ СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ЖЕНСКОЙ ПРОЗЫ В КИТАЕ 309
Эстевес М. Р. РАССКАЗ Б. ШАПИРО-ТУЛИНА «ЖЕНЩИНА НА ТОМ БЕРЕГУ»: АНАЛИЗ СТРУКТУРЫ, СРАВНЕНИЕ С НЕКОТОРЫМИ ЛАТИНОАМЕРИКАНСКИМИ ТЕОРИЯМИ РАССКАЗА (COMPARISON WITH SOME LATIN AMERICAN THEORIES OF THE STORY) 315

РАЗДЕЛ VI. ЛИНГВИСТИЧЕСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ЦИФРОВУЮ ЭПОХУ

Атаев У. Х. СОЦИАЛЬНАЯ ОБУСЛОВЛЕННОСТЬ ПОВЕДЕНИЯ ПЕРЕВОДЧИКА 321
Болтикова Е. И. АВТОРСКАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ТЕКСТА В КУПЕЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XVII ВЕКА НА ПРИМЕРЕ «ПОВЕСТИ О ГОРЕ-ЗЛОЧАСТИИ» 326
Дудля О. А. ЯЗЫКОВЫЕ СРЕДСТВА ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ, ИСПОЛЬЗУЕМЫЕ СМИ 332
Жавнерович М. С. ФУНКЦИЯ ПЕРЕВОДА В РОМАНЕ ЛЮДМИЛЫ УЛИЦКОЙ «ДАНИЭЛЬ ШТАЙН, ПЕРЕВОДЧИК» 337
Саитбатталова Ю. А. К ВОПРОСУ О ПОНЯТИИ КУЛЬТУРНО-ЗНАЧИМОГО КОМПОНЕНТА В ПЕРЕВОДОВЕДЕНИИ 343
Информация о VI международной молодежной научно-практической конференции «Мировая литература глазами современной молодежи. Цифровая эпоха». 348

УВАЖАЕМЫЕ УЧАСТНИКИ КОНФЕРЕНЦИИ, КОЛЛЕГИ, НЕСЛУЧАЙНЫЕ ЧИТАТЕЛИ!

Сборник, который вы держите в своих руках, является результатом усилий множества людей, задумавших и осуществивших проведение международной молодежной научной конференции **«МИРОВАЯ ЛИТЕРАТУРА ГЛАЗАМИ СОВРЕМЕННОЙ МОЛОДЕЖИ. ЦИФРОВАЯ ЭПОХА»** (16-17 октября 2019 г., г. Магнитогорск, РФ). В этом году конференция прошла уже в пятый раз. **Магнитогорский государственный технический университет им. Г. И. Носова** встречает в своих стенах студентов, молодых преподавателей и исследователей из разных регионов нашей страны, а также из других стран (из Венгрии (г. Дебрецен,), Белоруссии (г. Минск), Китая (г. Ланчьжоу)).

МГТУ им. Г. И. Носова, являющийся опорным вузом Южного Урала, одним из приоритетных направлений своей деятельности считает научно-исследовательскую работу студентов как технических, так и гуманитарных направлений. Как следует из темы конференции и направлений ее работы, важнейшими задачами своей деятельности **кафедра языкознания и литературоведения** института гуманитарного образования МГТУ им. Г. И. Носова видит сближение предметных областей разных наук и специальностей, консолидацию усилий мирового и российского научного сообщества в решении проблем цифровой гуманитаристики (Digital Humanities) и, конечно же, плодотворное и неформальное общение всех, кто приехал к нам в МГТУ им. Г. И. Носова, поверх территориальных, национальных, идеологических, методологических и прочих границ.

В работе конференции принимают участие молодые исследователи из научно-исследовательских центров и вузов Воронежа, Магнитогорска, Москвы, Нижнего Новгорода, Орла, Рязани, Санкт-Петербурга, Саранска, Тулы, Тюмени, Улан-Удэ, Уфы, Челябинска.

13 городов Российской Федерации и три зарубежных города (Будапешт, Ланчьжоу, Минск) представлены на конференции 70 участниками и 65 докладами.

Работа секций организована по 6 направлениям, позволяющим наглядно представить и корректно объединить разнообразные исследовательские интересы молодых исследователей в рамках тематики конференции:

1) Цифровые проекты в гуманитарных науках. Цифровые инструменты в филологических исследованиях.
2) Сетевая литература.
3) Вечные темы, сюжеты, архетипы, концепты в мировой литературе.
4) Традиционные и современные филологические методы исследования.
5) Компаративные и интермедиальные исследования.
6) Лингвистические исследования в цифровую эпоху.

Молодых исследователей в 2019 г. интересует впечатляющий набор как современных, так и традиционных научных тем; среди них – феномен визуализации (литература и компьютерные игры, литература и кинематограф,

литература и изобразительное искусство); компьютерные технологии и естественные языки; аудиокнига как явление; генезис и развитие сетевой литературы и ее жанров; проблемы переводоведения; архетипы и концепты в мировой литературе.

Представленные материалы международной студенческой научно-практической конференции отражают высокий научный уровень современных студенческих работ и позволяют позиционировать Институт гуманитарного образования МГТУ им. Г. И. Носова как один из ведущих научных центров Российской Федерации, консолидирующий усилия российских и зарубежных ученых в области развития студенческих исследований. Неслучайно конференция «Мировая литература глазами современной молодежи. Цифровая эпоха» проводилась совместно с Дебреценским университетом (Институтом славистики) и Тульским государственным педагогическим университетом им. Л. Н. Толстого (кафедрой русского языка и литературы ТГПУ им. Л. Н. Толстого), а в состав оргкомитета международной молодежной научно-практической «Мировая литература глазами современной молодежи. Цифровая эпоха», помимо преподавателей из МГТУ им. Г. И. Носова, вошли преподаватели Дебреценского университета (г. Дебрецен, Венгрия) и ТГПУ им. Л. Н. Толстого (г. Тула).

Мы планируем проведение следующей конференции «Мировая литература глазами современной молодежи. Цифровая эпоха» в 2020 году в середине октября.

Приглашаем к дальнейшему сотрудничеству всех заинтересованных лиц.

Оргкомитет конференции:
455000, г. Магнитогорск, пр. Ленина, 26, ауд. 228
Телефон: (3519) 22-74-74
e-mail: kaf_filolog@magtu.ru

РАЗДЕЛ I. ЦИФРОВЫЕ ПРОЕКТЫ В ГУМАНИТАРНЫХ НАУКАХ. ЦИФРОВЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ В ФИЛОЛОГИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЯХ

Елена Викторовна Голубева,
магистрант 2 курса, Магнитогорский государственный технический университетим. Г. И. Носова
(г. Магнитогорск, Россия)
leha-95@mail.ru
Научный руководитель – ***Татьяна Борисовна Зайцева,***
доки. филол. наук, доцент кафедры языкознания и литературоведения МГТУ им. Г. И. Носова

ПРОБЛЕМА ЖАНРОВОГО ОПРЕДЕЛЕНИЯ ЦИКЛА РОМАНОВ О ГАРРИ ПОТТЕРЕ: БИБЛИОМЕТРИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ

В данной статье рассмотрена статистика исследований произведений Дж. К. Роулинг о Гарри Поттере, в частности определения жанра данной серии романов с применением библиометрического анализа данных.

Ключевые слова: библиометрический анализ, серия романов о Гарри Поттере, жанр, жанровое своеобразие

Романы Дж. К. Роулинг о Гарри Поттере с момента их выхода в свет стали невероятно популярными и приобрели статус настоящего литературного феномена в кругу читателей. Современное литературоведение также не обошло стороной эти произведения. В настоящее время существует огромное количество работ, посвященных этой серии романов. Ученые из разных научных областей (филологии, лингвистики, фольклористики, стилистики, лексикологии) обращаются к исследованию творчества Дж. К. Роулинг [6, 45].

Однако до сих пор существует некоторая неясность и разбросанность в жанровом определении романов о Гарри Поттере. По нашему убеждению, выявление традиций таких жанров, как «волшебная сказка», «литературная сказка», «роман-воспитание», «фентези», «неомифилогия», требует особого анализа и научного осмысления [2, 86]. Поэтому проблема жанрового своеобразия цикла романов о Гарри Поттере представляется актуальной.

Исходя из этого целью данной работы является выявить степень изученности данной проблемы.

Для реализации обозначенной цели нами был применен библиометрический анализ. Библиометрический анализ понятий помогает обосновать проблему исследования на конкретном фактическом материале. Библиометрия – это научная дисциплина, занимающаяся изучением документов на основе количественного анализа первичных и вторичных источников

информации с помощью формализованных методов с целью получения данных об эффективности, динамике, структуре и закономерностях развития исследуемых областей [7, 49]. Библиометрия является относительно новым подходом в исследовании науки, который сформировался в рамках науковедческих исследований в процессе анализа библиографических данных [3, 72].

Материал исследования был найден на сайте Российской Государственной библиотеки (РГБ) и на сайте «eLIBRARY.ru». Российская государственная библиотека выполняет роль одного из главных книгохранилищ страны, а также входит в пятерку крупнейших в мире (43 млн. единиц хранения). Также на данном сайте очень удобно организовать расширенный поиск работ по ключевым словам. Параметры поиска включают: доступ к изданиям (открытый или закрытый), год публикации, специальность ВАК (филология, педагогика и т. д.), язык, вид публикации (диссертация, автореферат и т. д.). Кроме того, возможно настроить поиск ключевых слов исключительно в заглавии или содержании. Что касается выбора второго ресурса, то eLIBRARY.ru также является одной из крупнейших российских научных электронных библиотек, которая насчитывает более 30,7 млн. научных статей. На данном сайте аналогично довольно просто организовать расширенный поиск, который включает место поиска (в заглавии, содержании, аннотации и т. д.), тип публикации, тематику, автора, журналы, год публикации.

Алгоритм нашей работы был следующий:

1) Для начала необходимо было выявить статистику исследований, в которых упоминается серия романов о Гарри Поттере. Для этого в строке поиска электронного каталога мы задавали ключевое понятие. Ключевым понятием было выбрано *«Гарри Поттер»*. Мы не стали вносить в поиск больше слов, чтобы выявить лишь те исследования, в которых упоминается именно эта серия романов. Для сайта РГБ были установлены следующие параметры: год (с 1980, даты выхода первой книги и до 2019), специальность, место поиска (по заглавию и содержанию), сортировка по релевантности. Для сайта eLIBRARY.ru – место поиска (в заглавии, аннотации, ключевых словах), тип публикации (статьи в журналах, книги, материалы конференций, диссертации), год публикации, сортировка по дате. Массив библиографических записей, который был представлен, и стал нашим полем для библиометрического анализа. Заметим, что поиск был осуществлен не только по заглавию, но и по содержанию.

2) На втором этапе с помощью текстового редактора Microsoft Word мы отобразили полученные нами данные с помощью диаграмм. На материале сайта РГБ у нас получилось две диаграммы: первая показала предметные области, в которых упоминались произведения о Гарри Поттере, вторая отобразила год и количество исследований, но уже в определенной предметной области, а именно филологии. Необходимость построения первой диаграммы ыла продиктована нашим предположением о том, что серия романов о Гарри Поттере представляет интерес не только для филологии, но и других наук.

Вторая диаграмма показала динамику публикации работ об этом произведении. На сайте eLIBRARY.ru в расширенном поиске невозможно выбрать специальность, поэтому у нас получилась одна диаграмма, отражающая лишь год и количество публикаций.

3) Третий этап предполагал непосредственное рассмотрение работ, посвященных проблеме жанрового определения серии романов. Для этого мы выполнили такие же действия, за тем исключение, что в данном случае ключевыми словами для поиска стали следующие – *Жанр «Гарри Поттер»*. Затем был также выстроен график, но в данном случае нас интересовало лишь количество исследований по специальности «Филология» (для РГБ), выполненных в период с 1980 по 2019 г. На данном этапе мы также попробовали настроить поиск так, чтобы он искал ключевые слова исключительно в названии публикаций, аннотациях и ключевых словах, чтобы выявить конкретные работы, посвященные жанровому своеобразию серии романов о Гарри Поттере.

Итак, выполнив все вышеперечисленные действия, мы пришли к следующим результатам.

Общее количество работ, представленных в период с 1980 – 2019 г. во всех предложенных на сайте РГБ специальностях, составило 806.

Как видно из рисунка 1, больше всего работ, упоминающих о Гарри Поттере, представлено в филологии. Однако удивителен тот факт, что и в других отраслях знаний мы находим упоминания о данной серии романов, в том числе в биологии, сельском хозяйстве, науке о земле и т. д.

Общее количество работ, представленных в период с 1980 – 2019 г. по специальности «Филология», составило 396. Причем на данном графике мы разместили лишь те года, в которые выходили публикации с упоминанием о Гарри Поттере.

Как видно из рисунка 2, работы начинают выходить с 2002 г., а наибольшее число публикаций приходится на 2006 и 2011 г. Это можно объяснить тем, что в период с 2001 по 2011 г. начали выходить фильмы о Гарри Поттере. И наконец, с 2012 по 2019 г. мы вновь наблюдаем относительный спад в количестве публикаций, но тем не менее, начиная с 2002 г., число работ не опускалось до отметки 0.

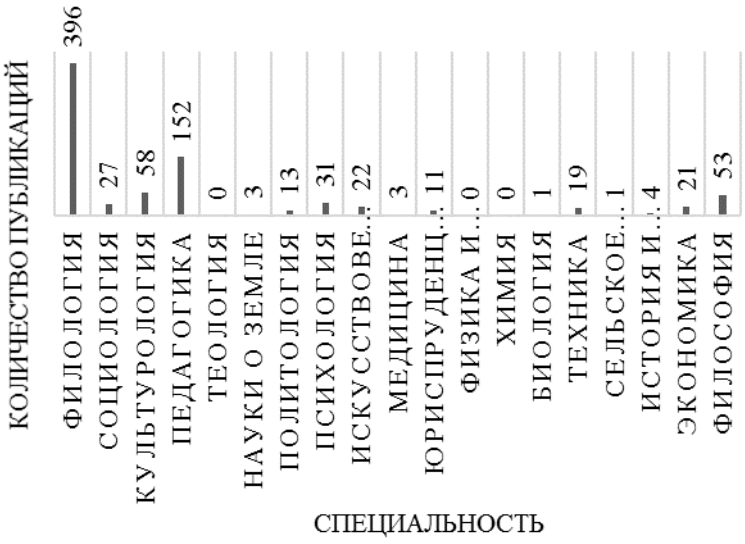


Рис. 1. Динамика выхода изданий по теме «Гарри Поттер» по разным специальностям на сайте РГБ

На сайте eLIBRARY.ru (рис. 3) общее количество работ оказалось меньшим – 226. В отличие от результата, полученного на сайте РГБ, резкий подъем происходит в период с 2014 по 2018 г. Данное увеличение количества работ возможно также связано с появлением на экранах фильмов, а именно приквелов серии фильмов о Гарри Поттере «Фантастические твари и где они обитают» (первый фильм вышел в 2016 г., второй в 2018 г.).

На данном этапе можно сделать вывод о том, что серия романов о Гарри Поттере действительно представляет большой интерес не только для филологии, но и других наук. Интересно также было отметить, что рост количества работ по данной теме может быть связан с выходами фильмов.

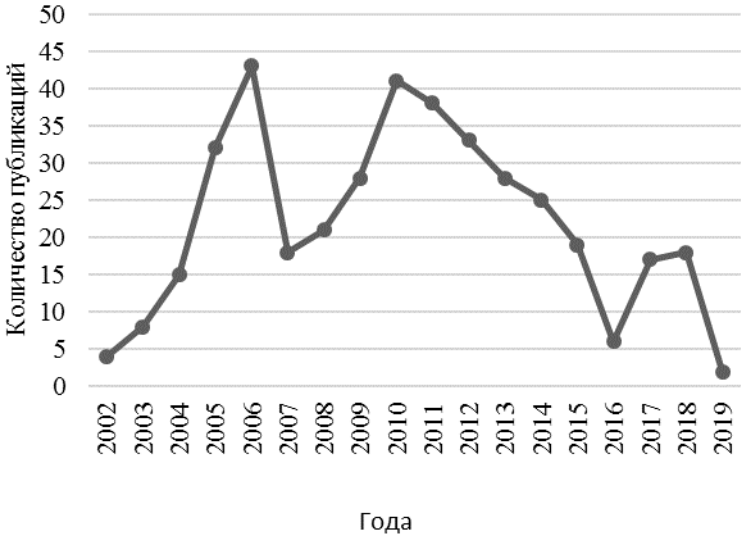


Рис. 2. Динамика выхода изданий по теме «Гарри Поттер» на сайте РГБ

Безусловно, многие исследователи сегодня отмечают, что влияние кинематографа именно на фантастическую литературу несомненно. Каждое заметное и интересное произведение в этом жанре непременно становится объектом внимания киноиндустрии, что в свою очередь открывает большой простор для исследований [1, 829].

Теперь перейдем непосредственно к цели нашей работы, а именно выявлению степени изученности проблемы жанрового своеобразия серии романов о Гарри Поттере.

Запрос, выполненный на сайте РГБ по ключевым словам *Жанр «Гарри Поттер»* не дал результатов. Причем параметры были настроены так, чтобы ключевые слова искались исключительно в заглавии и соответствовали выбранной проблематике. Мы также попробовали изменить ключевые слова на следующие: *жанровое своеобразие цикла романов о Гарри Поттере*, *особенности жанра «Гарри Поттера»*, *особенности жанра «Гарри Поттер»*. В этом случае нам также не удалось получить результаты.

Аналогичная работа была проведена на сайте eLIBRARY.ru. Было найдено лишь две работы, полностью соответствующие заявленной проблеме. Если суммировать общее количество работ, найденных на обоих ресурсах, то у нас получится 662 работы, из которых всего 2 посвящены исследованию жанрового своеобразия романов о Гарри Поттере.

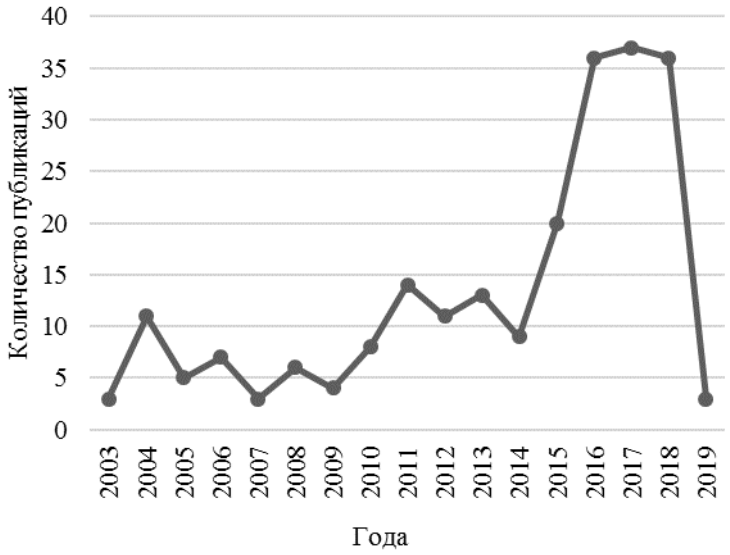


Рис. 3. Динамика выхода изданий по теме «Гарри Поттер» на сайте eLIBRARY

Таким образом, проанализировав полученные данные можно сделать вывод о том, что проблема жанрового определения серии романов Дж. К. Роулинг о Гарри Поттере недостаточно изучена в отечественном литературоведении.

Результаты, полученные в данном исследовании, будут полезны при написании магистерской диссертации, посвященной этой проблеме.

В дальнейшем мы планируем провести библиометрический анализ на материале иностранных источников, в частности английских, чтобы посмотреть, насколько часто произведения о Гарри Поттере исследуются зарубежными учеными, а также насколько разработана проблема жанрового своеобразия серии романов.

Список литературы:

1. Винтерле, И. Д. Роль кинематографа в развитии современной литературы фэнтези / И. Д. Винтерле // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. – 2010. – № 4 (2). – С. 827–829.

2. Галинская, И. Л. Мотивы мифа и сказки в творчестве Дж.К. Роулинг / И. Л. Галинская // Вестник культурологии. – 2007. – № 4 (43). – С. 86-96.

3. Даринская, Л. А., Гуслина, А. С. Библиометрический анализ как способ вхождения в проблему исследования / Л. А. Даринская, А. С. Гуслина // Вестник Санкт-Петербургского университета. – 2010. – № 2. – Сер. 12. – С. 71–79.

4. Научная электронная библиотека – e.LIBRARY.ru [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://elibrary.ru/defaultx.asp.

5. Российская Государственная Библиотека [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.rsl.ru/.

6. Саитбатталова, Ю. А. «АвадаКедавра»: интернет-мем и интертексты / Ю. А. Саитбатталова // Мировая литература глазами современной молодежи. Цифровая эпоха: сборник материалов IV международ. молодежной научно-практ. конференции. – Магнитогорск: Изд-во Магнитогорск. гос. техн. ун-та им. Г. И. Носова, 2018. – С. 44–47.

7. Фокеев, В. А. Библиографическая наука и практика: терминологический словарь / В. А. Фокеев / под науч. ред. Г. В. Михеева. – СПб.: Профессия, 2008. – 272 с.

THE PROBLEM OF GENRE DETERMINATION OF THE CYCLE OF NOVELS ABOUT HARRY POTTER: BIBLIOMETRIC ANALYSIS

Elena V. Golubeva

Abstract

In the article we examine the statistics of researches in J.K. Rowling`s novels about Harry Potter and particularly the statistics of genre determination of these novels using the bibliometric analysis.

Keywords: bibliometric analysis, series of novels about Harry Potter, genre, genre originality

Andrey I. Golybiatov,
студент 5 курса, Тульский государственный
педагогический университет им. Л. Н. Толстого
(г. Тула, Россия)
andrei.golybatov@yandex.ru
*Научный руководитель – **Лариса Владимировна Захарова,***
канд. филол. наук, доцент кафедры русского языка
и литературы ТГПУ им. Л. Н. Толстого

THE POSSIBILITIES OF SOCIAL NETWORKS IN THE WORK OF A MODERN TEACHER

Abstract

Nowadays everyone uses social networks and messengers as communication assistants. They save time and money, erase borders. But have you thought about the capabilities of these platforms? Where and which functions are shown? This article will help you to find out the capabilities of various modern ways of electronic communication and choose the most optimal for everyone.

Keywords: communication, social networks, messengers, analysis, technologies

The technological part of the modern world is usually determined not by the humans` needs, but by the creator`s ambition of making such product, which could replace the ordinary man`s tool by faster, more compact and easier to maintain ones. These changes should be accompanied by the regular buying of new inventions, because it`s the only way of introducing and developing them.

This process can`t last endlessly, that`s why today the gadgets become even more powerful than their ancestors, which sent people to space. The corporations try to find new ways of earning money: some of them move to another field of activity (for example switching from producing computers to developing components and systems for Smart houses), while the others reach a new level of interaction with the consumer through providing maintenance to a person during the entire period of service life of the sold goods. This is the way various subscription services, providing entertainment and work components (text writers, games, communication apps, music and streaming services) appear. Each company or corporation tries to provide its own apps-ecosystem. As we suppose, nowadays Apple Company makes it the best way. In the first quarter of 2019 their profit has become commensurate with the profit from the sale of computers and smartphones. According to analysts, the trend will continue in the future.

What does it mean for the buyer? Firstly, in the nearest future the payment for the gadget itself will not become the key to using all the functions of the gadget. Secondly, there is a large selection of certain tools while working with the devices. So, we would like to give more details about the second statement in our article.

Having a choice is always good. The competition always creates a chance to choose a good quality product or service. We are future teachers of the Russian

language and world art culture, specialists who will use various communication channels in their professional activities. In this article we do not discuss the issue of live-communication with students and their parents we turn to the instruments that will help us to build interaction in the network. It will be not only a technical question, for example, of the distant-education, that has become widespread recently (teacher-pupil or student communication), but also the teacher's communication with the parents of the students. Where and how can we build the most effective communication and exchange views? What tools allow us to use only textual information and what tools allow to share large files? Let`s try to figure it out!

The first part is the analysis of the features of instant messengers. As part of a mini-study conducted in September 2019 at the Faculty of Russian Philology and Documentation of TSPU named after L. N. Tolstoy managed to identify the four most popular services among students and teachers. 74% of respondents use WhatsApp, 54% – Telegram, 31% – Viber and 23% – FaceTime. So, WhatsApp takes the first place. Note that all of the messengers proposed by the respondents are free shareware systems. Let`s consider the potential of each individually.

WhatsApp is a platform developed and maintained by Facebook. The messenger allows you to work in individual and group chats, one-way information channels. The maximum number of people in a chat is 256, open channels are unlimited. There are audio and video calls in the chats; the maximum number of participants is four. The moderator (call initiator) cannot exclude subscribers, but he is the only one who can add someone to the conversation. There is an exchange of audio, video files, documents, non-dynamic geo-positioning. We should also note that in the survey, respondents noted that through this program they receive the most spam.

Telegram is a messenger developed by Pavel Durov, the founder of another communication tool that will appear in our article later. The platform allows you to communicate personally, in groups and supergroups (the maximum number of participants is 200 and 10000, respectively), through public channels or secret chats (using the technology of complete encryption: device – device). Through the messenger you can make only individual calls. There is a recording of voice and video messages, both in chats and in groups and supergroups. It is possible to exchange audio, video files, documents, non-dynamic and dynamic geo-positioning without limits and restrictions.

Viber is a messenger that is losing popularity. It also implements a communication mechanism in individual and group chats. At the same time, it allows advertisers to do mailings directly inside the application or to place ads in chat rooms. Limits on the number of characters for the username, messages and the amount of files sent are set.

FaceTime is an application available only for devices with the iOS operating system. It is gaining popularity now. The messenger is built into standard messages and calls; it does not require additional installation of application components. Within the framework of video conferencing, 32 people can participate simultaneously. General chat is only possible during communication. Fast file sharing, voice

messaging and video are available. An important plus is the lack of advertising and spam. Additionally, it can be used as a walkie-talkie with an Apple Watch.

The second part of our work is a brief overview of social networks. Here, the authors identified three objects: Facebook, VK and Odnoklassniki. Let's consider each in more detail.

Facebook is the only non-Russian social network. It is common among people aged 25–45. Each account has a feed of events, which can replenish with its images, videos, text, location and links to external and internal sources. Each post in the feed, depending on the type of privacy settings can be commented. There is a structure of group and personal chats, which are embedded in the website in the web version, and in the mobile application they are placed in a separate company product – Messenger. Such a division creates additional inconvenience, requires additional resources of gadgets (memory, extra processor loading).

VK is the most popular social network in Russia among young people (16–25 years old). 100% of the respondents said that they have a profile on this social network and a mobile application is installed. The social network copies some of the features of Facebook, it also has a system of individual and group chats. You have the right to post content on your page (up to 10 digital units) and discuss it. There is a system of communities (including closed ones). Many companies run blogs within their groups. The video call system is individual. In this case, as part of a video call, it is possible to turn on a mask or blur the background. Also this function exists in the framework of live broadcasts. The launch is carried out using the VK Live mobile application. There is special additional software that allows direct capture of images from multiple cameras or microphones.

The social network Odnoklassniki mainly attracts a middle-aged audience. Here are individual chats and video calls. A live broadcast system is also common, but this requires separate software.

Corporate competition leads to the emergence of increasingly interesting functions in the world of the Internet. Each in its own way is unique, each allows you to almost completely satisfy the need for communication with students, colleagues and parents. If a few years ago, in almost all cases when remote communication was required, the Skype application was used, today the breadth of mobile communications is limited only by the imagination of the communicants and the technical capabilities of their devices.

Список литературы:

1. Парпалак Р. Общение в интернете [Электронный ресурс] – Режим доступа: https://written.ru/articles/technologies/internet/communication

ВОЗМОЖНОСТИ ЭЛЕКТРОННЫХ КОММУНИКАЦИОННЫХ СРЕДСТВ В РАБОТЕ СОВРЕМЕННОГО УЧИТЕЛЯ

Андрей Игоревич Голубятов

Каждый современный человек использует социальные сети и мессенджеры как помощников общения. Они экономят время, берегут средства и стирают границы между людьми и целыми сообществами. Но задумывались

ли вы об особенностях этих самых платформ? Где и какие функции представлены? Статья поможет узнать особенности различных современных средств электронного общенияи выбрать наиболее оптимальное для каждого.

Ключевые слова: коммуникация, социальные сети, мессенджеры, анализ, технологии

Елена Валерьевна Лобанова,
магистрант 2 курса, ФГБОУ ВО «Тульский государственный педагогический университет им. Л. Н. Толстого»
(г. Тула, Россия)
alena-lev77@yandex.ru
Научный руководитель – ***Евгения Львовна Райхлина,***
докт. пед. наук, зав. кафедрой русского языка и литературы ТГПУ им. Л. Н. Толстого

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ИНФОРМАЦИОННОЙ ТЕХНОЛОГИИ «ЛОНГРИД» В ПРОЦЕССЕ ДИСТАНЦИОННОГО ОБУЧЕНИЯ (НА МАТЕРИАЛЕ РАССКАЗОВ В. М. ШУКШИНА «СИЛЬНЫЕ ИДУТ ДАЛЬШЕ», «УПОРНЫЙ», «ШТРИХИ К ПОРТРЕТУ» И ФИЛЬМА С. НИКОНЕНКО «ЁЛКИ-ПАЛКИ!»)

В статье рассматривается пример видеолекции, созданной с использованием информационной технологии «лонгрид». Тема: «Чудики-творцы» В. М. Шукшина: сопоставительный анализ авторской позиции и интерпретации кинорежиссёра». Видеолекция является частью курса «Русская литература второй половины XX века – начала XXI века» и может быть использована в процессе дистанционного обучения в гуманитарном вузе на очном и заочном отделениях.

Ключевые слова: дистанционное обучение, видеолекция, лонгрид, творчество В. М. Шукшина, «чудики» Шукшина

По данным TNS Gullap 1 более 60% российских студентов используют Интернет [3]. Развитие информационных технологий и расширение интернет-аудитории является предпосылками активизации дистанционного обучения. Одним из ключевых факторов положительного эффекта от применения такого вида обучения могут стать видеолекции. Они не должны заменять квалифицированного лектора – педагога, непосредственно контактирующего со студенческой аудиторией, но могут использоваться как качественное дополнение к общему курсу, как на очной, так и на заочной форме обучения.

В ТГПУ им. Л. Н. Толстого студенты факультета русской филологии и документоведения изучают курс «Русская литература второй половины XX века – начала XXI века». Мы полагаем, что использование информационных

технологий повысит эффективность обучения. Так, в рамках указанного курса может проводиться видеолекция, созданная на основе технологии «лонгрид», спецификой которой является представление текста логическими «кусками», связанными между собой медийными элементами: фотографиями, видеоматериалами и т. д. На наш взгляд, такой формат подачи лекционного материала будет способствовать полному погружению в изучаемую тему, позволит обратить внимание студента на разные подходы к анализу произведений и наглядно их продемонстрирует. Последнее особо важно для обучающихся на заочном отделении, так как из-за специфики учебного плана отводится мало часов на аудиторную работу, поэтому студенты испытывают затруднения при выполнении практических заданий.

Материалом для видеолекции мы выбрали творчество В. М. Шукшина, изучаемое в рамках курса «Русская литература второй половины XX века – начала XXI века», в частности – рассказы «Сильные идут дальше» (1970), «Упорный» (1972) и «Штрихи к портрету» (1973). Выбор рассказов обусловлен тем, что, во-первых, в них рассматривается один из интересных типов шукшинских героев – «чудик-творец» (наше определение), во-вторых, эти произведения легли в основу сценария кинофильма С. Никоненко «Ёлки-палки!» (1988), являющегося не простой экранизацией, а режиссерской интерпретацией, переосмыслением авторского текста и образа героя. Рассматриваемая тема: «”Чудики-творцы” В. М. Шукшина: сопоставительный анализ авторской позиции и интерпретации кинорежиссёра». Отметим, что для лучшего понимания материала, слушатель лекции (студент) должен предварительно ознакомиться с вышеуказанными рассказами.

Видеолекция-лонгрид разделена на несколько блоков.

Первый блок. «*Чудики» как тип шукшинского героя – взгляд литературоведов.*

Герои рассказов «Сильные идут дальше» (Митька Ермаков), «Упорный» (Моня Квасов) и «Штрихи к портрету» (Николай Николаевич Князев) относятся к разным группам типа шукшинского героя, названных литературоведами «чудиками». Так, В. А. Апухтина соотносит Князева с героями рассказов «Срезал» и «Психопат», объединяя героев такими чертами, как прямолинейность, ограниченный фанатизм, максимализм и нетерпимость [1]. В. Ф. Горн рассматривает Князева в качестве примера духовного роста человека [2]. В. К. Сигов обращает внимание на общественно-политическую активность Князева как подоплёку его характера, поэтому ставит Николая Николаевича в один ряд с героями рассказов «Мужик Дерябин», «Бессовестные», «Мой зять украл машину дров», а Моню Квасова он относит к группе «чудиков», обладающих положительным народным характером («Стенька Разин», «Классный водитель», «Гринька Малюгин») [4]. Коллектив исследователей Алтайского государственного университета характеризует Митьку Ермакова и Моню Квасова как мечтателей-фантазёров, сопоставимых с героями рассказов «Микроскоп» и «Верую!» [5].

Таким образом, встаёт вопрос о правомерности объединения рассказов

в один киносюжет, а таких разных характеров в личность одного человека – Николая Николаевича Князева. Мы полагаем, что С. Никоненко увидел в Митьке Ермакове, Моне Квасове и Князеве один и тот же характер, один подтип «чудика-творца». С этой позиции можно говорить об эволюции героя, раскрытой самим В. М. Шукшиным в последовательности рассказов и взгляде кинорежиссёра на эту эволюцию.

Второй блок. «Чудик-творец» и сопоставительный анализ его эволюции, показанной В. М. Шукшиным и С. Никоненко в его режиссёрской интерпретации.

Герои рассказов «Сильные идут дальше», «Упорный» и «Штрихи к портрету» являются творцами, но находятся на разных ступенях эволюции личности. Последовательность рассказов позволяет проследить её от «низшего» состояния к «высшему». В фильме «Ёлки-палки!» показан такой же ход эволюции, но развитие личности человека происходит намного сложнее и болезненней для него самого. Проиллюстрируем сказанное сравнительным анализом рассказов и экранизации.

Приведём описание каждой стадии, представляющей собой логически завершённый отрезок видеолекции-лонгрида, состоящий из текста, после которого идёт видеоролик (отрывок из фильма) и даётся логическая связь с следующей стадией. Стадии эволюционного развития обозначены именами персонажей рассказов.

Рамки статьи не позволяют дать подробную характеристику персонажей, но заметим, что в этом блоке необходимо использовать цитаты из самих произведений В. М. Шукшина – портрет, особенности характера, идеи, которыми живут герои. При обращении к фильму мы ограничимся кратким пересказом используемых в лекции эпизодов.

«Низшая стадия» – Митька Ермаков, дитя, добродушный и наивный человек, фантазёр, мало приспособленный к жизни, «выпивоха». Его «творения» не имеют практической пользы: лекарство от рака – плод воображения, машинка для печатания денег – не средство для наживы, но опасная вещь, так как сам Митька и те, кому он поможет «деньгами», подпадают под уголовную ответственность.

Фильм о Николае Николаевиче Князеве – механике-самоучке из типичного и безымянного приморского городка – начинается с темы Ермакова. Николаю Николаевичу грезится музей: «труды Князева», «одежда Князева», портреты Спинозы и Князева, бюст героя, открывшего онкологическую клинику. Далее, в реальности, звучит тема детства: Князев присутствует на концерте в детском доме, воспитанникам которого он подарил собранный собственными руками цветной телевизор (с 00:00:00 до 00:01:30 минуты[1]).

Сцена в парке: Князев сталкивается с электриком, рассуждает о проблеме свободного времени и разъясняет нецелесообразность выпивки в выходной день, собеседник «закипает» (фон – звук, похожий на ускоряющийся двигатель или закипающий чайник) и избивает Князева; оба попадают в милицию

[1] Здесь и далее мы указываем временной отрезок эпизода от начала фильма.

(отрывок с 00:10:05 до 00:19:40 минуты).

«Митька Ермаков» – детское состояние души Князева, впервые сталкивается с жесткостью мира, с физическим неприятием его взглядов. После этого потрясения мысли героя как будто переходят на новый уровень – он начинает думать о рациональном построении государства, другими словами – о справедливом мироустройстве, где каждому определено своё место и какие-то обязанности. Таким образом, герой выходит на следующую стадию эволюции.

«Вторая стадия» – Моня Квасов, юноша, стремящийся познать жизнь, сломать устаревшие догмы и подчинить себе законы природы. Его творение – вечный двигатель, уже не просто фантазия, а вещь, поднимающая человечество на новую ступень развития. В фильме эта стадия представлена следующими эпизодами: встреча с Кайгородовым, на которой Князев пытается объяснить рациональное построение «государства-башни» (отрывок с 00:20:31 до 00:30:50 минуты), безуспешная попытка подвести Сильченко к пониманию смысла жизни (отрывок с 00:44:20 до 00:48:8), неудача с вечным двигателем и насмешка Кайгородова, когда мальчик ненароком разоблачает ложь Князева (отрывок с 00:50:25 до 00:57:12).

Непонимание теории Князева, раздражение и насмешки собеседников перемежаются мечтами об участии в телепередаче «Очевидное – невероятное» (отрывок с 00:36:00 до 00:36:56) и кадрами о промахах спортсменов. «Моня Квасов» терпит поражение, но в то же время он решается на первый взрослый шаг – явить миру свой труд. Князев идёт на почту, чтобы отправить своё творение (трактаты) «в министерство». Герой вновь сталкивается с неприятием своих трудов, его, как маленького неразумного ребёнка, уговаривают повременить с отправкой. Князев срывается, устраивает скандал и попадает в милицию (отрывок с 01:03:00 до 01:10:00). Здесь мы снова видим «Митьку Ермакова» – беззащитного наивного ребёнка, рассказывающего ***психиатру*** о своей жизни, раскрывающего перед начальником милиции душевную боль: «Восемь тетрадей. Там может быть…». Далее следует эпизод «борьба с волнами» (отрывок с 00:01:11 до 01:18:00): Князев тонет, его спасают случайные свидетели, позорное бегство и крушение мечты (памятник, воздвигнутый Князевым самому себе, смывается волнами и разбивается).

Мы подходим к «высшей стадии» эволюции героя – Николай Николаевич Князев, зрелость, имеющая трудный жизненный опыт, мятущаяся душа, страдающая от нерациональности жизни, от косности и безалаберности окружающих, не умеющих и не желающих понять смысл своего существования.

Третий. Вопросы для осмысления материала (самостоятельная работа студентов). Почему мы можем говорить об эволюции героя в фильме «Ёлки-палки!», в то время как он терпит поражение? Какие средства использовал режиссёр, чтобы раскрыть свой замысел? Насколько, на ваш взгляд, замысел режиссёра отличается от позиции автора, и почему? (аргументируйте свою точку зрения).

Таким образом, мы можем сказать, что формат лонгрида предполагает постепенное глубокое погружение в тему, основанное на сопоставительном анализе теории, позиции автора литературных произведений и интерпретации кинорежиссёра. Такой подход способствует лучшему усвоению лекционного материала, так как позволяет студенту рассмотреть тему под разными углами видения и определить собственную позицию к рассматриваемым вопросам.

Список литературы:

1. Апухтина, В. А. Проза В. Шукшина / В. А. Апухтина. – М.: Высш. шк., 1986. – 94 с.
2. Горн, В. Ф. Характеры Василия Шукшина. / В. Ф. Горн. – Барнаул: Алт. Кн. Изд-во, 1981. – 248 с.
3. Орлова, Е. Р., Кошкина, Е. Н. Проблемы развития дистанционного обучения в России. / Е. Р. Орлова, Е. Н. Кошкина // Приоритеты России. – 2013 – № 23 (212). – С. 12–20. – Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/v/problemy-razvitiya-distantsionnogo-obucheniya-v-rossii-1.
4. Сигов, В. К. Русская идея В. М. Шукшина: концепция народного характера и национальной судьбы в прозе / В. К. Сигов. – М.: Интеллект-центр, 1999. – 302 с.
5. Творчество В. М. Шукшина: энциклопедический словарь-справочник / науч. ред. А. А. Чувакин; ред.-сост. С. М. Козлова. – Барнаул: Изд-во Алт. Ун-та, 2007. – Т. 3. Интерпретация художественных произведений В. М. Шукшина. Публицистика В. М. Шукшина. – 360 с.

THE USE OF INFORMATION TECHNOLOGY «LONGREAD» IN DISTANCE LEARNING (BASED ON THE STORIES OF V. M. SHUKSHIN "THE STRONG GO ON", "PERSISTENT", "TOUCHES TO THE PORTRAIT" AND S. NIKONENKO FILM "OH MY!")

Elena V. Lobanova

Abstract

The article considers an example of a video lecture created using information technology "longread". Its theme is: "Freaks-creators" Shukshin: a comparative analysis of the author's position and the interpretation of the film director. The video lecture is a part of the course "Russian literature of the second half of the 20th century – the beginning of the 21st century" and can be used in the process of distance learning at the University of Humanities at full-time and correspondence departments.

Keywords: distance learning, video lecture, longread, creativity of V. M. Shukshin, freaks of Shukshin

Ксения Константиновна Лузанова,
студент 5 курса, Тульский государственный
педагогический университет им. Л. Н. Толстого
(г. Тула, Россия)
luzanowakseniya@yandex.ru
Научный руководитель – ***Нелли Александровна Красовская,***
докт. филол. наук, профессор кафедры русского языка
и литературы ТГПУ им. Л. Н. Толстого

ОПЫТ АНАЛИЗА ПУНКТУАЦИОННЫХ ОШИБОК СТУДЕНЧЕСКИМ ЦИФРОВЫМ ПРОЕКТОМ «СРОЧНО ЗОВИТЕ ФИЛОЛОГА!»

В статье отражен опыт создания студентами-филологами цифрового гуманитарного проекта редакторской службы «Срочно зовите филолога!». Проект разработан в виде открытой группы в социальной сети ВКонтакте. Цель проекта – оказание редакторской помощи. Команда проекта занимается корректировкой текстов, исправлением орфографических и пунктуационных ошибок. Также на странице группы студенты публикуют познавательные материалы филологической направленности, что способствует пробуждению интереса к изучению русского языка среди подписчиков.

Ключевые слова: студенческий проект, редакторская служба, орфография, пунктуация, грамотность, социальная сеть ВКонтакте

В июне 2019 года в ТГПУ им. Л. Н. Толстого на факультете русской филологии и документоведения в рамках деятельности университетского Студенческого проектного офиса был разработан студенческий цифровой проект редакторской службы «Срочно зовите филолога!». Проект создавался учащимися 2–4 курсов факультета русской филологии и документоведения под руководством Красовской Нелли Александровны, доктора филологических наук, профессора кафедры русского языка и литературы ТГПУ им. Л. Н. Толстого. Цель проекта – оказание помощи всем, кому важно писать и говорить грамотно. Команда «Срочно зовите филолога!» занимается редакторской правкой, корректировкой текстов, исправлением орфографических и пунктуационных ошибок, публикацией познавательных филологических материалов. Редакторская служба разработана на базе социальной сети ВКонтакте и представляет собой открытую группу. Материал публикуется в 4 рубриках: «Вопрос-ответ», «Ошибки вокруг нас», «Филологический десерт», «Предупреди ошибку».

Рубрику «Вопрос-ответ» можно назвать ключевой, так как в ней разбираются вопросы, полученные от подписчиков. На каждый вопрос студенты составляют исчерпывающий ответ, обращаясь к словарям, научной литературе. Предполагалось, что в основном будут спрашивать насчет правописания, пунктуации, но присылают вопросы также и на тему

этимологии. Помимо этого, подписчики делятся фотографиями объявлений с ошибками, просят прокомментировать.

В рубрике «Ошибки вокруг нас» рассматриваются ошибки на улицах города (объявления, названия магазинов, реклама и т. д.). Студенты объясняют правильное написание, верную расстановку знаков препинания.

Рубрика «Филологический десерт» содержит интересные факты из мира филологии, в ней публикуются познавательные материалы (книги, лекции ведущих ученых, объясняются новые явления в языке и культуре).

Рубрика «Предупреди ошибку» направлена на повторение правописания слов со сложной орфографией. Выбираются слова из определенных тематических групп, например, путешествия, фрукты, одежда и т. д. Студенты делают 2 поста – утром публикуют опрос, в котором подписчикам предлагается проверить себя, выбрав вариант без ошибок. Вечером публикуется правильный ответ, объясняется правописание и значение каждого слова.

Среди общего числа разобранных ошибок наибольшее количество именно орфографических. Это можно объяснить тем, что орфографические ошибки на улицах города действительно встречаются чаще, так как надписи, представляющие собой отдельное слово, больше распространены, чем текст в виде предложений, где требуются знаки препинания. Как правило, это крупные надписи, привлекающие внимание, поэтому заметить ошибку не составляет труда. Среди орфографических ошибок наиболее типичными можно назвать пропуск непроизносимой согласной (*ренген – диагностический кабинет, рекламное агенство),* ошибки в написании служебных слов (*а также, в течении 5–7 минут).*

Среди пунктуационных ошибок было прокомментировано:

– неверное обособление обстоятельства *(Жарим горячий картофель-фри по вашему желанию, в течении 5-7 минут);*

– отсутствие обособления причастного оборота (*Семьям с детьми, находящимся в очереди в детские сады, положены выплаты. Помощь <…> людям попавшим в трудную жизненную ситуацию и освободившимся из мест лишения свободы. Продукты содержащие заменитель молочного жира);*

– избыточная пунктуация (*Нам есть, кем гордиться. Тренер: МС по художественной гимнастике).*

Эти ошибки встречаются не только в частных объявлениях и рекламных листовках, но и в эфире федерального телеканала «Россия 1». А надпись *«Нам есть, кем гордиться»* до сих пор – на баннерах Тулы и области, она обращает внимание на значимые исторические события и выдающихся личностей края. Команда «Срочно зовите филолога!» неоднократно привлекала внимание руководства города к этой надписи. Плакаты в Туле с ошибкой заменили, но баннеры на окраине города и в области остались прежние. По этому поводу было отправлено обращение в администрацию города.

В процессе работы редакторской службы к планируемым функциям прибавилось привлечение внимания подписчиков к большому количеству ошибок на улицах города. Команда «Срочно зовите филолога!» показывает,

что любые ошибки недопустимы. Подробное объяснение каждой ошибки полезно не только подписчикам, но и студентам, которые при подготовке публикации тщательно изучают литературу по теме, работают со словарями, справочниками, повторяют правила орфографии и пунктуации. Обязательным требованием к подготовленным публикациям является идеальная грамотность, записи должны быть с безупречной орфографией и пунктуацией, в них не может быть стилистических и речевых ошибок. Язык постов должен быть образцом грамотного письма. Так студенты не только показывают, что писать грамотно возможно, но и сами тренируют свои умения, развивают языковое чутье, что обязательно для будущих филологов.

В группе студентам необходимо подавать информацию в доступной форме, так как большая часть аудитории без филологического образования. Нужно не испугать подписчиков обилием терминов и сложных рассуждений, читатели должны увериться, что русский язык – это интересно, познавательно, практически ориентировано, а главное – полезно, ведь грамотная речь и письмо характеризуют человека умного и культурного.

Большое внимание уделяется подаче материала. Для улучшения восприятия текста и запоминания информации студенты особым образом оформляют посты: для каждой рубрики закреплен определенный набор эмодзи, что позволяет сделать текст более живым, эмоциональным, при этом язык поста достаточно сдержанный. Каждая публикация обязательно размещается с иллюстрацией, на которой имеется либо фотография ошибки, либо наглядно представлено правильное написание. Иллюстрации достаточно яркие, оригинальные, если необходимо, содержат фотографии предметов, о которых говорится в публикации. Благодаря этому происходит воздействие на зрительную память, читатель может ассоциативно запомнить верное написание отдельного слова или целое правило.

Особенно удачным оказалось воплощение проекта в виде открытой группы в социальной сети ВКонтакте. Эта социальная сеть удобна в использовании и обладает огромной популярностью среди молодежи. Открытая группа – наиболее подходящая форма, записи может просматривать любой желающий. Сайты филологической тематики удобны только в случае поиска ответа на интересующий вопрос, а с тем, чтобы обеспечить посещение сайта в целях чтения статей и расширения кругозора, могут возникнуть трудности. А записи в группе сами появляются в ленте новостей подписчиков, что обеспечивает большое количество просмотров и наибольший охват аудитории. Записями можно делиться с друзьями и комментировать.

Цифровой студенческий проект «Срочно зовите филолога!» активно развивается и набирает популярность, с июня 2019 по конец августа на рассылку группы подписалось уже более 400 читателей, и их количество увеличивается.

Список литературы:

1. Научный портал ТГПУ им. Л. Н. Толстого [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://science2.tsput.ru/ (дата обращения: 31.07.2019).

2. Срочно зовите филолога! [Электронный ресурс]. – Режим доступа: phttps://vk.com/noerrorsclub (дата обращения: 31.08.2019).
3. Студенческий проектный офис ТГПУ им. Л. Н. Толстого. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://vk.com/tspu_project (дата обращения: 31.07.2019).

EXPERIENCE IN THE ANALYSIS OF PUNCTUATION ERRORS
BY STUDENT DIGITAL PROJECT "CALL A PHILOLOGIST URGENTLY!"

Kseniya K. Luzanova

Abstract

The article presents the experience of creating a digital humanitarian project of editorial services "Call a philologist urgently!" by students-philologists. The project was developed in the form of an open group in the social network Vkontakte. The aim of the project is to provide editorial assistance. The project team is engaged in text correction, correction of spelling and punctuation errors. Also on the page of the group students publish educational materials of philological orientation, which contributes to the awakening of interest in the study of the Russian language among subscribers.

Keywords: student project, editorial service, spelling, punctuation, literacy, social network VKontakte

Новикова Екатерина Валерьевна,
студент 4 курса, Тульский государственный
педагогический университет им. Л. Н. Толстого
(г. Тула, Россия)
n.e.va-98@yandex.ru
Лаур Татьяна Александровна,
студент 4 курса, Тульский государственный
педагогический университет им. Л. Н. Толстого
(г. Тула, Россия)
madam.laur@gmail.com
Научный руководитель – ***Красовская Нелли Александровна,***
докт. филол. наук, профессор кафедры русского языка
и литературы ТГПУ им. Л. Н. Толстого

ГРУППА В СОЦИАЛЬНОЙ СЕТИ «ВКОНТАКТЕ» КАК СРЕДСТВО РАЗВИТИЯ ГРАМОТНОСТИ ЕЁ УЧАСТНИКОВ

В статье представлен опыт создания образовательного студенческого онлайн-проекта с филологической тематикой «Срочно зовите филолога!», описана система работы сообщества в социальной сети «ВКонтакте», приведён статистический анализ количества участников и публикаций. Команда проекта

оказывает редакторскую помощь подписчикам и ведёт блог, в котором воплощаются просветительская и социальная функции проекта.

Ключевые слова: социальная сеть, образовательный проект, блог, группа, филологическое образование, редакция.

В конце 2010-х гг. цифровые проекты пользуются большой популярностью, так как их материалы доступны с любого устройства, имеющего выход в интернет. Благодаря этому образовательные проекты успешно обосновываются на веб-сайтах, в том числе в социальных сетях. Преимущество социальных сетей для роста аудитории состоит в том, что контент образовательного сообщества «вклинивается» в ленту новостей своих подписчиков – для чтения материалов вовсе не обязательно посещать страницу проекта. Представленный в статье проект размещён в социальной сети «ВКонтакте» и носит название «Срочно зовите филолога!» (https://vk.com/noerrorsclub). В первую очередь, сообщество является редакторской онлайн-службой. Следовательно, команда проекта занимается редакторской правкой, корректировкой текстов, исправлением орфографических и пунктуационных ошибок. Работа ведётся на русском языке (иноязычные компоненты могут вставляться при надобности). Администраторами группы (в т. ч. её модераторами, редакторами, авторами материалов) являются студенты факультета русской филологии и документоведения Тульского государственного педагогического университета им. Л. Н. Толстого (III–V курсы) под руководством доктора филологических наук, профессора Н. А. Красовской.

За всё время существования редакторской онлайн-службы (с середины июня 2019 года) на страницу подписалось 448 пользователей, а группа набрала около 6,1 тыс. просмотров (все статистические данные приведены по состоянию на 4 сентября 2019).

Большая часть читателей идентифицировала себя в социальной сети «ВКонтакте» как жителей России, кроме того, страницу посещают жители Беларуси, Турции, Украины, Казахстана (Рис. 1). По половозрастному признаку в сообществе состоят представители всех доступных статистическим подсчётам «ВКонтакте» социальных групп. Большая часть подписчиков – лица в возрасте от 18 до 24 лет, т. е. целевая аудитория публичной страницы – молодёжь студенческого возраста (Рис. 2).

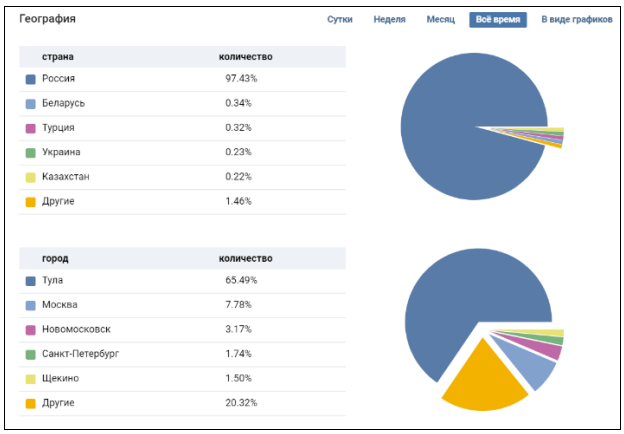


Рис. 1

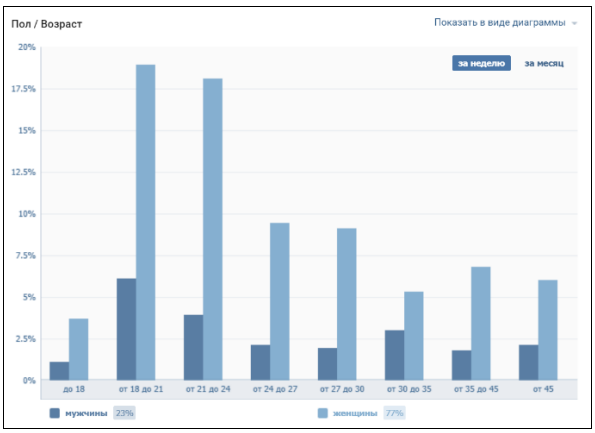


Рис. 2

Группа ведёт несколько постоянных рубрик: «Предупреди ошибку», «Вопрос-ответ», «Ошибки вокруг нас», «Филологический десерт» – и одну периодическую: «События». Всего с момента основания опубликовано 67 записей. Больше всего в рубрике «Предупреди ошибку» – 19, в следующих рубриках: «Вопрос-ответ» – 15, «Ошибки вокруг нас» – 14, «Филологический десерт» – 9, «События» – 5. Остальные записи не входят в названные рубрики.

Все размещённые материалы направлены на фокусировку внимания читателя на мире филологии, в частности – языка. Каждая рубрика рассматривает свой аспект. «Предупреди ошибку» актуализирует орфографические, пунктуационные и орфоэпические знания читателей. «Вопрос-ответ» призывает аудиторию к активному сотрудничеству. «Ошибки вокруг нас» показывает, насколько разнообразны могут быть погрешности в написании даже небольших текстов (например, рекламных), которые могут заметить читатели в череде городской жизни. Эта же рубрика привлекает внимание читателей к ошибкам, которые встречаются им, негласно задаёт тенденцию постоянно внимательно относиться к языку, тренируя свою орфографическую зоркость даже в обычной жизни. «Филологический десерт» обогащает филологическую эрудицию читателей (как филологов, так и людей других специальностей). «События» погружает подписчиков в жизнь людей, интересующихся филологией (и смежными областями), в основном в конкретном регионе – Тульской области.

При необходимости создаются графические материалы как для привлечения внимания читателей (заголовки, задачи на правописание), так и для разъяснения отдельных правил и закономерностей русского языка.



Рис. 3. Иллюстрация с заголовком



Рис. 4. Иллюстрация с объяснением этимологии

Если рассматривать рубрики подробнее, то их можно разделить на активно взаимодействующие с окружающей читателей средой («Вопрос-ответ», «Ошибки вокруг нас», «События») и по большей части теоретические («Предупреди ошибку» и «Филологический десерт»).

Итак, наиболее близкая к первоначальной установке сообщества рубрика – это «Вопрос-ответ». Подписчик может напрямую обратиться с вопросом к редакторской службе через сообщения группы и через некоторое время получить развёрнутый ответ в одной из публикаций. Из-за такого способа подачи идей для статей данную рубрику можно считать наиболее подвижной с точки зрения тематики, так как вопросы могут затрагивать любые стороны языка – от орфографических правил до истории языка.

С описанной рубрикой тесно взаимодействуют публикации под заголовком «Ошибки вокруг нас». Материалом для анализа служат тексты объявлений с разного рода ошибками как обнаруженные администраторами сообщества, так и присланные читателями. Преимущественно берутся печатные (не электронные) тексты, фотографии которых прикладываются к статьям. В некоторых случаях к фотографии прилагается опрос с целью проверки знаний и внимательности подписчиков – в таких случаях рубрика разбивается на две публикации (первая – задача по правописанию, вторая – верный ответ с разъяснением).

Публичная работа редакторской службы над ошибками даёт свои плоды. Так, с подачи сообщества «Срочно зовите филолога!» на городских плакатах серии «Тульская область. Земля силы и талантов» была исправлена пунктуационная ошибка в предложении «Нам есть, кем/чем гордиться», которую заметили подписчики (и редакторы разъяснили правило, согласно которому запятая ставиться не должна).

Рубрика «События», как было указано ранее, не является постоянной, т. к. в ней освещается информация о прошедших мероприятиях и значимых событиях университета, которые в большей степени относятся к студенческой жизни, а потому активно поддерживаются целевой аудиторией.

Помимо вышеуказанных рубрик, в которых редакторская служба «Срочно зовите филолога!» взаимодействует с читательской аудиторией через личные сообщения, существуют непосредственно авторские рубрики «Предупреди ошибку» и «Филологический десерт», где публикуется материал, собранный и переработанный студентами как познавательно-развлекательный контент. Для составления публикаций используется информация из различных словарей, а также интернет-порталов, таких как «Грамота.ру». Источники указываются после основного текста записи.

Обратимся к рубрике «Предупреди ошибку». Данная рубрика непосредственно обращена к аудитории и стимулирует повышение уровня грамотности. Она представляет собой совокупность двух публикаций, где первая является заданием-опросом, в котором каждый может анонимно выбрать верный (по его мнению) ответ. Обычно задание составляется таким образом, что в одном ряду могут находиться слова как с ошибками, так и написанные правильно, что заставляет участника более внимательно отслеживать правильность своего выбора. Каждый пользователь, принявший участие в опросе, видит в процентном и числовом соотношении количество людей, проголосовавших за тот или иной ответ. Далее обязательно публикуется правильный ответ, объясняющий этимологию слова и, как следствие, правильность написания, а также ударение. Студентами создаётся иллюстративный материал, обеспечивающий визуальное восприятие правил, что способствует упрощению запоминания не только графического облика слова, но и особенности постановки ударения (Рис. 5, 6).



Рис. 5



Рис. 6

Последняя рубрика, о которой хотелось бы сказать, носит название «Филологический десерт». Здесь чаще публикуется научно-познавательная информация, например, лекции учёных-филологов, сведения из истории языка и разбираются некоторые трудные случаи написания слов. Материал сопровождается картинками, которые привлекают внимание аудитории и выделяют сообщение среди прочих записей.

Таким образом, благодаря появлению нового образовательного сообщества в социальной сети «ВКонтакте» среди студентов не филологических специальностей увеличивается интерес к изучению различных аспектов русского языка. Многие начали обращать внимание на окружающие их в повседневной жизни надписи. Деятельность сообщества «Срочно зовите филолога!» оказывает влияние не только на повышение уровня грамотности конкретной целей аудитории – студентов ТГПУ им. Л. Н. Толстого, но и активно взаимодействует с администрацией города. Уже на данном этапе развития проекта можно наблюдать изменение облика рекламы на улицах Тулы в лучшую сторону.

PUBLIC PAGE IN THE SOCIAL NETWORK VKONTAKTE
AS A METHOD OF DEVELOPING LITERACY OF ITS AUDIENCE

Ekaterina V. Novikova, Tatiana A. Laur

Abstract

The article presents the experience of creating educational online project from a philological subject "Urgently call a philologist!" by students, it describes the system of the community in the social network "Vkontakte", provides a statistical analysis of the number of participants and publications. The project team provides editorial assistance to subscribers and maintains a blog that embodies the educational and social functions of the project.

Keywords: social network, educational project, blog, group, philological education, editorial

Анастасия Викторовна Орехова,
студент 4 курса, Тульский государственный
педагогический университет им. Л. Н. Толстого
(г. Тула, Россия)
orekhova131098@gmail.com
Научный руководитель – ***Нелли Александровна Красовская,***
докт. филол. наук, доцент кафедры русского языка
и литературы ТГПУ им. Л. Н. Толстого

«СРОЧНО ЗОВИТЕ ФИЛОЛОГА!»: О ЧЕМ СПРАШИВАЮТ УЧАСТНИКИ СООБЩЕСТВА?

В данной статье рассматривается один из способов развития грамотности в сети Интернет. Повторение и закрепление правил русского языка осуществляются при помощи созданного в цифровом пространстве сообщества «Срочно зовите филолога!», в котором не только размещается справочный материал, но и публикуются ответы на актуальные вопросы участников.

Ключевые слова: языковая грамотность, сообщество, филологический проект

Ни для кого не секрет, что явление неграмотности широко распространено в современном обществе. Ошибки встречаются повсеместно: в объявлениях, в печатных изданиях и даже в официальных документах; дикторы в очередной раз допускают орфоэпическую ошибку, а из бегущих титров вновь «убежала» запятая перед причастным оборотом. Определить причины неграмотности достаточно сложно – где-то свою роль может сыграть уровень обученности, а где-то может повлиять развитие технологий, которые с каждым разом всё больше и больше упрощают жизнь общества. Например, встроенная во многие современные устройства система T9 (от англ. *Text on 9 keys*, что в переводе означает «*набор текста на 9 кнопках*») «предугадывает» набираемое слово и сразу же исправляет допущенные орфографические ошибки. Получается, что пользователю такого устройства следует прилагать минимум усилий и знаний, так как основная «мыслительная» работа отводится устройству.

На сегодняшний день печатные издания уступили место Интернету, который теперь является основным источником информации. И хотя многие обвиняют именно Интернет в распространении неграмотности (свобода в нём позволяет писать не только «что хочешь», но и «как хочешь»), этот же источник можно использовать и как средство борьбы с ней. В настоящее время в локальной сети набирают популярность сообщества и паблики, целью которых является развитие языковой грамотности. Удобные, ёмкие и простые в использовании, они позволяют очень быстро найти необходимую информацию. Руководители таких виртуальных групп публикуют различный материал, направленный на повторение и закрепление правил русского языка. Одним из таких сообществ, преследующих вышеназванную цель, является сообщество «Срочно зовите филолога!», созданное в социальной сети «В контакте» студентами на базе проектного офиса Тульского государственного педагогического университета им. Л. Н. Толстого. Основными задачами этого филологического проекта является исправление орфографических и пунктуационных ошибок, корректировка текстов и редакторская правка. Важно отметить, что руководители сообщества взаимодействуют с его участниками, отвечая на их вопросы и публикуя записи на основе предложенного ими материала. Такой вид работы относится к рубрике «Вопрос-ответ», которую мы подробнее рассмотрим далее.

Итак, вопросы, которые присылают участники сообщества, достаточно разнообразны и охватывают практически все пласты русского языка – от грамматики до этимологии. Полученный вопрос рассматривается руководителями «Срочно зовите филолога!», затем анализируется. Также подбирается иллюстративный материал. Через небольшой промежуток времени на стене сообщества публикуется запись с подробным ответом на заданный вопрос. Нужно отметить, что в рубрику попадают наиболее интересные

и сложные случаи. Ответы на некоторые вопросы, не требующие подробного разбора, не публикуются на стене сообщества, а отправляются практически сразу личным сообщением спросившему человеку.

Чаще всего в вышеупомянутой рубрике разбираются орфографические и пунктуационные ошибки, которые были замечены на улицах города, начиная от магазинов и заканчивая больницами. К этому списку можно добавить и ошибки на телевидении. Так, например, одним из участников была прислана фотография, сделанная в одной из тульских поликлиник. «*Ренген-диагностический кабинет / флюрография*» (орфография сохранена) [3] – именно такую надпись можно было увидеть на двери кабинета. На примере этого случая мы рассмотрим приблизительную структуру рубрики «Вопрос-ответ».

Рубрика состоит из вводной части, определения самой ошибки (или ошибок) и подробного объяснения. В конце записи указаны источники, на которые опиралась команда «Срочно зовите филолога!» и где участники также могут найти дополнительную информацию. В выбранном нами примере были допущены две орфографические ошибки – в словах «*ренген*» и «*флюрография*». Объясняя правописание в обоих случаях, команда опирается на происхождение данных слов. Именно их оригиналы повлияли на наличие «т» в слове «рентген» (оно произошло от фамилии создателя особого икс-излучения – Т. Рентгена) и на «о» в слове «флюорография» (от лат. fluor – течение, поток и греч. γράφω – пишу). Правописание в обеих лексемах необходимо запомнить. Конечно, не всех случаи, которые присылают и просят объяснить участники сообщества, связаны с этимологией. Многие ошибки, попавшие в рубрику, относятся к конкретным правилам русского языка (напр., н/нн в причастиях и т. д.).

Итак, сообщество «Срочно зовите филолога!» старается максимально взаимодействовать со своими участниками, отвечая на их вопросы и публикуя наиболее интересный для своих читателей материал. Кроме того, на стене сообщества можно найти и другие рубрики («Филологический десерт», «Ошибки вокруг нас» и т.д.), лекции ведущих лингвистов, а также развлекательную информацию о событиях и мероприятиях в Туле и области. На данный момент проект «Срочно зовите филолога!» продолжает активно развиваться, а это означает, что в дальнейшем его функции будут расширяться.

Список литературы:

1. Словарь русского языка: в 4 т. / РАН, Ин-т лингвистич. Исследований / под ред. А. П. Евгеньевой. – 4-е изд., стер. – М.: Рус. яз.; Полиграфресурсы, 1999.

2. Срочно зовите филолога! [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://vk.com/noerrorsclub.

3. Срочно зовите филолога! Рубрика «Вопрос-ответ [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://vk.com/noerrorsclub?w=wall-183243409_123.

"CALL A PHILOLOGIST URGENTLY!":
WHAT ARE COMMUNITY MEMBERS ASKING ABOUT?
Anastasiya V. Orekhova

Abstract

The article discusses one of the ways of developing of literacy on the Internet. Repetition and consolidation of the rules of the Russian language are carried out"with"the help of the community created in the digital space "Call a Philologist Urgently! ", which not only contains help material, but also publishes answers to"relevant questions of the participants.

Key words: language competence, community, linguistic project

Мария Александровна Федорчук,
канд. филол. наук, магистр, специалист по УМР кафедры
истории русской литературы XI – XIX веков,
Орловский государственный
университет им. И. С. Тургенева
(г. Орел, Россия))
mari-korobok2009@yandex.ru

ФАНДОМ НАУКИ: ОПЫТ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ЭЛЕКТРОННЫХ БАЗ ДЛЯ ИЗУЧЕНИЯ ФАНФИКШН

В статье описан опыт работы с электронными базами данных при изучении феномена фанфикшн. Для организации работы была создана научная лаборатория «Фандом науки» на базе института филологии Орловского государственного университета им. И. С. Тургенева. В электронных базах отражаются все тексты трех сообществ с момента основания фандомов. Фиксация каждого фанфика по формальным показателям дает возможность фильтровать и находить тексты с определенным набором маркеров, упрощает подсчет общего количества и позволяет сделать выводы о стратегиях интерпретации канонического текста в сообществах.

Ключевые слова: фанфикшн, фанфик, фандом, электронная база, «шапка», паратекст

Одним из специфических признаков фанфикшн как особого вида творческой активности пользователей является массовость. Виртуальное общение и мгновенное создание письменного текста в сети приводит к возникновению огромного пласта условно художественного материала, который необходимо исследовать. Различные платформы, такие как fanfics.me http://ficbook.net, fanfiction.net, представляют собой бесконечные хранилища фанатских произведений.

В современной науке изучение фанфикшн только набирает обороты: начиная с 2004 года защищено шесть кандидатских диссертаций (последняя в 2019), рассматривающих феномен фанатского творчества в различных аспектах. В подавляющем большинстве научные исследования фанфикшн опираются на ограниченный текстуальный фонд, поскольку проанализировать весь объем фанфиков представляется ученым невозможным. Так, Н. В. Самутина в статье «Великие читательницы: фанфикшн как форма литературного опыта» (2013) выбирает для анализа такие тексты, которые были рекомендованы членами фандома, т. е. оформленные в соответствии с этикетом сообщества/ресурса, грамматически и стилистически выверенные. Такой подход не оправдал себя в процессе изучения большого текстового массива, так как значительная часть текстов в фандомах не попадало в графу рекомендованных, следовательно, автоматически исключалась из статистического подсчета, что, безусловно, сказывалось на результатах исследования. Некоторые исследователи (Н. В. Васильева, К. А. Прасолова) ограничиваются текстами определенных жанров или размеров в рамках того или иного сообщества. Е. К. Тимошенко строит свое исследование на самых популярных в сообществе фанфиках рамера «макси». При этом комплексное изучение фанфикшн на сегодняшний день не реализовано ни в российской, ни в зарубежной науке ввиду изобилия текстового материала. Кроме того, в науке до сих пор не определена не только природа феномена фанфикшн, но и не сделаны попытки определения методологической базы исследования подобного рода текстов. Объективность результатов исследования во многом определяется именно методологией и принципами отбора материала.

Существующие диссертационные исследования по проблеме фанфикшн [1; 2; 3; 4; 5] в качестве материала исследования использовали ограниченный круг текстов без структурной систематизации. До недавнего времени исследователи не делали попытки проанализировать более чем один фандом, хотя такой подход был бы более объективным. Любое ограничение текстового материала при изучении фанфикшн ведет к субъективности сделанных выводов, поэтому в рамках комплексного анализа данного феномена наиболее эффективным является метод, при котором фиксируется каждый текст в сообществе с указанием даты его появления на ресурсе. С нашей точки зрения, исследование фанфикшн должно базироваться на большом объёме текстов нескольких фандомов с доупщением ограничения только хронологических рамок (минимум три года).

Наше исследование проводилось в период с 2010 по 2013 год на базе трех фандомов разной степени популярности среди фанатов: «Шерлок», «Мерлин», «Сверхъестественное» (общим объемом 7503 текста). Все анализируемые сообщества сформировались на популярном русскоязычном ресурсе «Книга фанфиков» (http://ficbook.net).

Приступая к изучению такого масштабного явления, как фанфикшн, исследователь неизбежно сталкивается с необходимостью отбора материала. Поскольку фандомы являются открытыми и ежедневно пополняются новыми

текстами, необходимо ограничить текстовый объем исследования. Однако установленные границы не должны сказаться на репрезентативности материала. Отбор по размерам, жанрам или степени популярности текстов не соответствовал требованию объективности, поэтому «для достижения репрезентативности исследования мы ограничили объём текстов хронологически» [7]. За точку начала отсчета мы выбрали момент основания каждого сообщества, а конечной координатой – 27.08.2013 года. Финальная дата исследования выбрана неслучайно: сериалы «Шерлок» и «Сверхъестественное» уходят на длительный перерыв, а «Мерлин» к этому моменту уже год как завершился. Таким образом, появляется возможность провести наблюдение за сообществами в условиях отсутствия постоянного влияния канонического произведения. Хронологический подход к ограничению текстового фонда сообществ позволяет не только рассмотреть динамику развития фандомов в течение нескольких лет, но и, что более значимо, выявить и описать самые популярные и частотные сюжеты, которые функционировали в течение трех лет в каждом исследуемом фандоме.

Определившись с подходом к отбору материала и хронологическими рамками исследования, мы столкнулись с одной из главных проблем изучения фанфикшн – систематизацией текстов. Ежедневное пополнение текстового фонда на ресурсе в целом и в исследуемых фандомах в частности значительно усложняет количественные подсчеты фанфиков, а классификацию текстов по конкретным параметрам делает практически невозможной. Для решения этой проблемы для каждого анализируемого сообщества нами создана электронная база фанфиков, в которой отмечены все тексты фандома, появившиеся до 27.08.2013 включительно. Электронная база фанфиков представляет собой таблицу, созданную в программе Microsoft Office Excel. Все фанфики сообщества классифицируются в этой базе по основным критериям:

- дата публикации;
- автор фанфика;
- пейринг;
- рейтинг;
- жанр;
- предупреждения;
- размер;
- статус;
- ссылка на текст.Эти паратекстуальные категории являются неотъемлемой частью фанфика, который представляет собой определенную традицию интерпретации элементов канона, а также ряд «способов структурного и содержательного оформления текстов, которые актуализируются в данном конкретном произведении» [3].

Все базовые паратекстуальные элементы, которые фиксируются в электронных базах, отражаются в «шапке» фанфика – предтекстовое оформление, которое сообщает краткие сведения о предлагаемой к прочтению

истории. В «шапке» фанфика собраны все основные показатели содержания текста, а также дано указание на автора и сообщество (фандом), в котором пишет фикрайтер. «Шапка» оформляется перед публикацией фанфика и сопровождает произведение на всем его протяжении, но при этом является открытой для обновления и корректировки по ходу написания текста. Поскольку шапка заключает в себе не только содержательную, но и техническую информацию о ещё не прочитанном тексте, фанфики легко фиксируются в электронных базах. При этом «содержательные характеристики в той или иной мере дополняют технические, а технические, в свою очередь, так или иначе дают дополнительное представление о содержании текста» [7]. «Даже та информация, которую автор пропустил, заполняя стандартную шапку <…> восполняется другими элементами паратекста и не остается нераскрытой» [3].

Номенклатура паратекста проработана фанатами достаточно подробно, что позволяет использовать электронные базы для фиксации большого массива фанфиков по конкретным параметрам. Универсальность системы обозначений и понятий способствует тому, что читатели легко могут расшифровывать все обозначения и даже представлять себе примерный сюжет и концовку.

Фиксация каждого текста сообщества по формальным показателям параткста позволяет находить и фильтровать фанфики по определенным наборам маркеров. Следует отметить, что сайт «Книга фанфиков» даёт пользователям возможность поиска текстов по заданным параметрам, однако при этом невозможно ограничить отбор фанфиков по дате и авторам и осуществить общий или критериальный подсчет. Использование электронной базы на доступной платформе Microsoft Office Excel существенно упрощает подсчет как общего количества текстов, так и фанфиков с конкретными критериями. Фиксация всего текстового массива нескольких фандомов позволяет сделать выводы о частотности использования тех или иных возрастных ограничений, пейрингов, жанров и т. д., «а также выявить <…> степень их влияния на формирование типичных сюжетных комплексов» [7], что является наиболее значимым результатом применения разработанных электронных баз.

Для работы с электронным каталогом на базе кафедры истории русской литературы XI – XIX веков ФГБОУ ВО «Орловский государственный университет имени И. С. Тургенева» в 2015 году организована лаборатория по изучению фанфикшн «Фандом науки. Принять участие в изучении фанатского творчества может любой студент. На сегодняшний день в исследовании фанфикшн задействованы 16 человек. Собрания «Фандома науки» проходят один раз в месяц, студенты сами выбирают область своих научных интересов и готовят небольшие доклады по выбранной теме. Результаты исследований лаборатории представляются на секционных заседаниях «Недели науки», а также на всероссийских и международных конференциях. Ведение электронного каталога является обязательным для участников «Фандома науки».

«Сетевое бытование фанфиков и наличие формальных категорий позволяют легко распределять тексты в электронной базе, делая доступ к ним одномоментным и быстрым. <…> Настраиваемые фильтры дают возможность вести подсчеты не только по конкретным показателям, но и по выбранным годам, а также по комбинациям требуемых критериев» [7]. В результате применения электронных баз мы смогли систематизировать все тексты сообщества за трех-, четырехлетний период.

Поскольку отбор ведется по основным внетекстовым (паратекстуальным) категориям, электронные базы фанфиков позволяют сформировать целостную картину о развитии фанфикшн за определенный временной промежуток, а также дают предварительное представление о содержании любого текста, зафиксированного в базе.

Так, к примеру, благодаря фиксации всех текстов фандомов за 2010–2013 года, нам удалось отметить закономерность одновременного использования рейтинга G и жанра «слэш» конкретно в 2012 году во всех анализируемых сообществах. В предшествующие и последующие годы такое явления наблюдалось значительно реже. Особенность подобного сочетания заключается в том, что отсутствие возрастных ограничений для текстов, в которых описываются гомосексуальные отношения, с точки зрения этики и морали, не является логичным. Фанфики об однополых отношениях не подходят для детского чтения, однако фикрайтеров это не останавливает: в текстах G+слэш отсутствуют детальные описания гомосексуальных отношений, поэтому такие фанфики не воспринимаются сообществом как слэш.

В электронных базах по фандомам «Шерлок», «Мерлин» и «Сверхъестественное» не отражаются такие паратекстуальные элементы, как описание, посвящение, эпиграфы, авторский комментарий к работе и т. д., поскольку это уникальные элементы, выходящие за пределы универсальной системы маркировки в фанфикшн.

В отборе текстов для прочтения наиболее важное место занимают рейтинг, пейринг и жанр. Уже потом читателей интересует размер, степень завершенности и количество лайков и отзывов. Даже хронотоп не так важен для выбора фанфика, как персонажи, возрастные ограничения и жанры фанфика. Паратекстуальные элементы дают первичное представление о содержании еще не прочитанного текста, отсюда возникает необходимость более пристального изучения именно этих категорий, которое представляется возможным только при условии сплошной выборки текстового материала без ограничений по жанрам или размерам. Такой подход реализуется при использовании электронных баз данных, которые продолжают пополняться ежегодно. С момента внедрения электронного каталога фанфиков для наблюдений за сообществами на ресурсе «Книга фанфиков» (http://ficbook.net) были проведены работы по упрощению поиска интересующего текста, появились метки (отклонение от канона, счастливый финал, современность и др.) и направления (к ним отнесли гет, слэш, джен, статья, которые раньше входили в состав жанров). Это говорит о том,

что фанфикшн как культурно-массовое сообщество развивается и совершенствует обозначения творческого процесса, что открывает возможности для обновления электронных баз и углубления изучения феномена.

Список литературы:

1. Васильева, Н. И. Фольклорные архетипы в современной массовой литературе: романы Дж. К. Роулинг и их интерпретация в молодежной субкультуре: дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.03, 10.01.09 / Н. И. Васильев. – Нижний Новгород, 2005. – 243 с.
2. Попова, С. Н. Лингвостилистика фанфикшн: на материале англоязычных сайтов, посвященных творчеству Дж. Р.Р. Толкина: дисс. ... канд. филол. наук: 10.02.04 / С. Н. Попова. – М., 2009. – 187 с.
3. Прасолова, К. А. Фанфикшн: литературный феномен конца XX – начала XXI века: творчество поклонников Дж. К. Ролинг: дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / К. А. Прасолова. – Калининград, 2009. – 261 с.
4. Самутина, Н. В. Великие читательницы: фанфикшн как форма литературного опыта / Н. В. Самутина // Социологическое обозрение. – 2013. – № 3. – С. 137–195.
5. Тимошенко, Е. К. Рецепция романов Дж. К. Роулинг О Гарри Поттере: опыт российского прочтения: дисс. … канд. филол. наук: 10.01.03 / Е. К. Тимошенко. – Казань, 2019. – 307 с.
6. Уканакова, Н. В. Особенности когнитивного механизма формирования проекции текстов различной материальной представленности: на материале фанфикшен-текстов: дисс. ... канд. филол. наук: 10.02.19 / Н. В. Уканакова. – Новокузнецк, 2014. – 252 с.
7. Федорчук, М. А. Специфика текстопорождения в фанфикшн: на материале русскоязычных фандомов: дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / М. А. Федорчук. – Орел, 2017. – 252 с.
8. Книга Фанфиков [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://ficbook.net/ (дата обращения 1.06.2019).

FANDOM OF SCIENCE: THE EXPERIENCE OF USING ELECTRONIC DATABASES FOR THE STUDY OF FANFICTION

Maria A. Fedorchuk

Abstract

The article shows the experience of working with electronic databases in the study of the phenomenon of fanfiction. For the organization of work the scientific laboratory "Fandom of science " on the basis of Institute of Philology of Orel State University named after I. S. Turgenev was created. The electronic databases reflect all texts of the community since the foundation of the fandom. Fixing each fan fiction by formal indicators allows filtering and finding texts with a certain set of markers, simplifies the calculation of the total number and allows to draw conclusions about the strategies of interpretation of the canonical text in the communities.

Keywords: fanfic, fandom, electronic database, «head» of fanfic

РАЗДЕЛ II. СЕТЕВАЯ ЛИТЕРАТУРА

Тамара Гамлетовна Гасанян,
Анастасия Александровна Фомина,
Мария Андреевна Моисеева,
Дарья Алексеевна Провоторова,
студенты 1 курса, Орловский государственный
университет им. И. С. Тургенева
(г. Орел, Россия)
mari-korobok2009@yandex.ru
Научный руководитель – ***Мария Александровна Федорчук****,*
канд. филол. наук, специалист по УМР кафедры
истории русской литературы XI–XIX веков
ОГУ им. И. С. Тургенева

КАК ЕСЕНИН И МАЯКОВСКИЙ БОЛЕЛИ, ИЛИ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ РЕАЛЬНОЙ ЛИЧНОСТИ В ТВОРЧЕСТВЕ ФАНАТОВ

В статье описываются интерпретативные стратегии при создании фанатских текстов о реальных личностях. В результате проведенных подсчетов выделяются три популярных сюжета, которые наиболее часто встречаются в фандоме «Сергей Есенин». Отмечается значительное сходство персонажа фанфиков и реального поэта в описании внешности при полном несоответствии характера, творческой деятельности и личных отношений.

Ключевые слова: фанфикшн, фанфик, фандом, Есенин, Маяковский, сюжет

Как часто отмечается в различных определениях, фанфики создаются по уже существующему тексту книги или используют всем известный сюжет фильма или сериала. Но, как выясняется, фанфики могут создаваться и без прецедентного текста: действующими лицами таких произведений могут быть реальные личности, вызвавшие симпатию автора. Некоторые фикрайтеры выбирают в качестве героев современных им знаменитостей, другие же предпочитают писать о личностях прошедших эпох, чья жизнь была насыщена драматическими событиями.

За последние несколько лет особую популярность среди молодежи обрели поэты и писатели Серебряного века, их произведения активно читают, учат наизусть. Каждый школьник может найти автора, близкого ему по духу и мироощущению. Одним из наиболее популярных у школьников поэтов XX века можно смело назвать Сергея Есенина. Строки его стихов часто встречаются в качестве цитат в различных пабликах и группах социальных сетей. Эта масштабная популярность не могла не найти отражения и в фанфикшн. Поэтому для определения интерпретативных стратегий

(включая описание характера, внешности, элементов творчества) при создании фантекстов о реальной личности нами был выбран фандом «Сергей Есенин». На момент начала исследования (01.03.2019) общий объем анализируемого материала составил 59 фанфиков.

Статистический подсчет текстового материала фандома позволил выявить, что наиболее частотными и популярными в сообществе являются фанфики без возрастных ограничений (рейтинг PG-13 в 49% текстах). Это может свидетельствовать об интересе авторов и читателей к бытовым сценам с участием Сергея Есенина и Владимира Маяковского (50 фанфиков, 84 % от общего объема текстов). При этом чаще всего встречаются фанфики с грустными, драматичными концовками, в центре внимания таких текстов душевные переживания персонажей, которых фикрайтеры зачастую переносят в современность. Чаще всего встречаются фанфики с жанрами AU (57 % текстов), Ангст (44%) и Hurt-Comfort (41 %). Популярность этих жанров может быть обусловлена желанием фанатов погрузиться в мир душевных переживаний известного поэта, но при этом абстрагироваться от известных исторических реалий и посмотреть на Есенина в современной обстановке. Такая смена декораций не может не повлиять на поведение и характер Есенина-персонажа [2], поэтому в 18 текстах (29%) авторы справедливо указывают в шапке фанфика предупреждение OOC, которое означает, что герой ведет себя совсем не так, как можно было бы ожидать. При этом по размеру фанфики в фандоме чаще всего достигают 10 машинописных страниц (46%).

Проведенный статистический анализ позволяет нам сделать вывод о наличии традиции в фандоме «Сергей Есенин» создавать краткие зарисовки бытового характера, драматические ситуации с участием Сергея Есенина и Владимира Маяковского. В этой связи интересно обратиться к особенностям интерпретации образа Сергея Есенина и посмотреть, как воспринимают поэта современные фикрайтеры.

Благодаря портретам поэта и мемурам его современников, мы знаем, как выглядел Сергей Есенин. Это был человек среднего роста, сухощавый, стройный. По воспоминаниям современников Есенин был «кудрявенький и светлый» [5], голубоглазый.

Такая типичная славянская внешность «чисто русского человека» с доверчиво-наивными глазами совершенно не соответствовала характеру поэта. С молодых лет Есенин был раздражительным, он допускал большие вольности в поступках, без всякой причины начинал веселиться. «Характер у Сергея был неровный, вспыльчивый. Но вспылив, он тотчас же отходил – сердиться долго не мог... Вина Сергей выпивал мало, но очень быстро хмелел, становился раздражительным, неспокойным» [4]. В книге «Любящий Вас Сергей Есенин» (2014) отмечается нежность, необычность и чувство юмора поэта [1].

[2] Впредь во избежание путаницы героя фанфиков мы будем называть Есенин-персонаж, а реальную историческую личность – Сергей Есенин.

Его голос был сильный и немного хриплый. Поэт, который, казалось бы, должен произносить свои строки проникновенно, задумчиво, певуче (именно так декламируют его стихи многие актеры), читает «неистово, бурно, громогласно» [6].

Есенин не выносил одиночества, «он был до болезненного чуток к отношению к нему окружающих» [2]. Но к людям, преданным ему, Есенин нередко проявлял невнимательность и грубость. Есенин часто производил впечатление человека, витающего в облаках, отрешенного от внешнего мира, но при этом невероятно контактного, отзывчивого, переживающего сердечно и глубоко.

Таким был Сергей Есенин в реальной жизни, почти таким же его видят авторы фанфиков. Они создают образ нежного и доброго юноши, зачастую хулигана. В фанфиках у Есенина-персонажа идеальная осанка, прекрасная фигура, невысокий рост, большие голубые глаза, обрамленные светлыми пушистыми ресницами, пухлые персиковые губы. Фикрайтеры часто описывают его руки, тонкие и изящные, а вот голос становится в текстах звонким и нежным, как у девушки. С одной стороны, можно предположить, что фикрайтеры никогда не слушали аудиозаписей голоса поэта; с другой стороны, на такое изменение восприятия голоса могла повлиять и традиция фанфикшн описывать отношения между брутальным властным мужчиной и инфантильным женоподобным юношей: «*Маяковский увидел лишь милое детское личико с бровями «домиком», пухлыми губками, сведёнными в трубочку, со скрещенными руками на груди и огнём ярости в лазурных ребячьих очах*» [https://ficbook.net/readfic/785658].

Чаще всего авторы фанфиков описывают любовные отношения Есенина-персонажа с мужчинами (Блоком, Клюевым и Маяковским), что прямо противоречит характеру реального Сергея Есенина. В 98% фанфиков он живет или же встречается с Маяковским-персонажем, потому что Сергей Есенин и Владимир Маяковский – два крупнейших советских поэта, они жили в одну эпоху, были свидетелями одних и тех же событий, творили в одно и то же время. Их имена нередко звучали вместе, но чаще всего на контрасте и противопоставлении.

В фанфиках Маяковский-персонаж выступает в роли сильного и властного мужчины. Он защищает Есенина-персонажа, заботится о нем, но при этом спорит с ним о стихах и взглядах на жизнь. Их отношения в текстах описываются очень страстными, яркими и чувственными. Чаще всего инициатором их любви является сам Есенин-персонаж: «*Владимир с какой-то детской благодарностью смотрит на Сергея, потому что тот – единственный, кто с такой охотой «приютил» поэта, обогрел своим душевным теплом. Ещё пару часов назад известному футуристу было так плохо, а сейчас… Он чувствует, что по-настоящему счастлив*» [https://ficbook.net/readfic/5494860].

В одних фанфиках Есенин-персонаж предстает добрым и нежным, хотя и большим собственником. Его наивность и искренность легко могут сменяться

грубыми шутками и детскими обидами: «*Есенин громко смеется, вприпрыжку идя по мокрой асфальтированной дороге. Он нелепо вскидывает руки вверх, словно пытается дотянуться до неба, поймать кусочек свинцовой тучи, утянуть ее на себя. <…> – Мань, ты бы помог мне что ли – голос Есенина звучит укоризненно*» [http://russian-classic.diary.ru/p186790235.htm?oam].

В фанфиках поэт быстро краснеет то от смущения, то от ярости, которая быстро приходит. Он любит выпивать и хулиганить, часто спорит с литераторами, особенно с футуристами, которые, по мнению поэта, предают Россию. Родину Есенин-персонаж любит безответно, и готов на всё ради её благополучия. Читая свои стихи, имажинист очень волнуется, бледнеет, руки дрожат, но после заслуженных оваций ведет себя как нарцисс.

В других фанфиках поэт предстает в образе одинокого молодого мужчины, хотя его и окружают люди, готовые о нем заботиться. Есенин-персонаж боится, хотя сам не знает чего именно. Хорошее настроение у него резко переходит в депрессию, он пьет и не пишет стихов: «*Я умираю. Он терпеливо ждёт, потревоженный мною, вперив взгляд единственного глаза в меня. Останусь ли я в своем логове или выслушаю, как он гнусавым голосом зачитает мерзкий смертный приговор?*» [https://ficbook.net/readfic/3914906]

Несмотря на большое количество направлений, в рамках которых творил поэт, фикрайтеры упоминают только об имажинизме. Авторы фанфиков противопоставляют имажинизм и футуризм, точно не представляя особенности каждого литературного течения. Особенно часто в фанфиках упоминается пренебрежительное и ироничное отношение Маяковского-персонажа к творчеству Есенина.

Поведение и образ Есенина-персонажа, особенности его взаимоотношений с другими персонажами в фанфиках формируют определенный сюжетный комплекс фандома. В ходе нашего исследования, мы обнаружили три популярных устойчивых сюжета.

1) Забота.

Этот сюжет составляет 22% из общего числа. Данный сюжет может по-разному раскрываться в текстах сообщества. В одних – Маяковский-персонаж заботится о Есенине-персонаже, что обусловлено их любовными отношениями и определенной потребностью оберегать Сергея. Владимир всегда холодный, не умеющий показывать свои истинные чувства во время болезни своего любимого человека очень сильно меняется: «*Не находя себе место, Маяковский всю ночь не сомкнул глаз. Неотрывно следя за Есениным, Володя судорожно пытался придумать, что ему вообще делать в такой ситуации. <…> охватывающий душу ужас не позволял лишний раз из комнаты выйти, что уж и говорить о походе за врачом*» [https://ficbook.net/readfic/6545627].

В других фанфиках Есенин-персонаж считает, что он обязан защищать Маяковского-персонажа во что бы то ни стало, так как он сам помощи никогда не попросит.

2) Тоска по утраченному герою.

Данный сюжет встречается в 36% от объема исследуемых текстов. Его популярность объяснима биографией поэта и особенно загадочными обстоятельствами смерти. Есенин-персонаж в фанфиках либо совершает самоубийство, либо же его убивают из-за политических убеждений. В целом фикрайтеры поддерживают ныне популярную версию убийства Сергея Есенина: «*Целую лист и кладу его на центр стола. Краешком пера царапаю на листке ВВМ. В дверь стучат и я, поднимаясь, иду ее открывать. Увидев их, я понимаю, что так и не простился с ним. О боже, дайте мне пожить нормально... Дайте мне просто быть с ним. Хватает одного удара. Последние вздохи и мысли о нем. Прощай, мой любимый Владимир…*» [https://ficbook.net/readfic/2021725].

В фанфиках Маяковский-персонаж после смерти возлюбленного тоскует, возвращается мыслями к радостным моментам их совместной жизни: «*Он долго просто смотрел на золотые буквы, складывающиеся в фамилию, имя и отчество умершего. Печальная улыбка снова тронула губы Маяковского, и, неожиданно для него самого, из глаз потекли слезы. Это был первый раз на памяти поэта, когда он плакал*» [https://ficbook.net/readfic/5789445].

3) «От ненависти до любви».

Это самый популярный сюжет в исследуемом фандоме, он встречается в 40% текстов. Главные герои друг друга терпеть не могут, взаимные оскорбления могут доходить до драк. Есенин-персонаж в этом конфликте сам лезет с кулаками и ведет себя как мальчишка, а Маяковский-персонаж пытается его образумить и действует спокойно: «*Есенин молчит, когда слышит чужой голос. Не оборачивается даже. Мысленно молится знакомым и незнакомым богам о том, чтобы Владимир не решился говорить с ним о стихах. Потому что ему казалось, что ненависть их взаимна*» [https://ficbook.net/readfic/6012675].

Но скоро ненависть между героями переходит в любовь и страсть. Инициатором отношений является чаще всего Есенин-персонаж. Он любит Владимира и дарит ему тепло, не прося ничего взамен.

Отмеченные сюжеты популярны и во многих других фандомах, меняются лишь имена действующих лиц. Как только автор начинает подгонять своё произведение под «шапку» фанфика и читательские ожидания, текст теряет свою оригинальность. Так, место Есенина-персонажа в тех же сюжетах могут занять Джон Ватсон, Рон Уизли, Федор Басманов, а место Маяковского-персонажа – Шерлок Холмс, Гарри Поттер, Иван Грозный.

Авторы неизбежно изменяют характеры реальных людей, несмотря на широкую известность их творчества и биографии. Творчество Сергея Есенина почти не привлекает фикрайтеров и фикридеров, для них больший интерес представляют внутренние переживания и личные отношения Есенина-персонажа, нежели наследие гениального поэта. Представления о реальных исторических личностях в сознании увлеченной фанфикшн аудитории постепенно подменяются стереотипными образами, навязанными массовой культурой. Это можно считать определенной тенденцией в восприятии

собственной истории и культуры творческой, читающей, интересующейся аудиторией подростков.

Список литературы:

1. Андреева, Ю. И. Любящий Вас Сергей Есенин [Электронный ресурс] / Ю. И. Андреев. – М.: ООО «Издательство «Алгоритм», 2014. – Режим доступа: https://e-libra.ru/books/371866-lyubyaschiy-vas-sergey-esenin.html (дата обращения 1.06.2019).
2. Как жил Есенин: Мемуарная проза / Сост., послесл. и коммент. А. Л. Казакова. – Челябинск: Южно-Уральское кн. изд-во, 1992. – 379 с.
3. Книга Фанфиков [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://ficbook.net/ (дата обращения 1.01.2019).
4. Поэт Сергей Есенин [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://esenin-s.ru/sergej-esenin-vneshnost/ (дата обращения 1.06.2019).
5. С. А. Есенин в воспоминаниях современников: в 2 т. – Т. 1. / вступ. ст., сост. и коммент. А. Козловского. – М.: Худож. лит., 1986. – 511 с.
6. Юшин П.Ф. Поэзия Сергея Есенина 1910–1923 годов / П. Ф. Юшин. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1966. – 319 с.

REAL PERSONALITY INTERPRETATION IN FANFICS:
THE WAY YESENIN AND MAYAKOVSKY WERE SICK

Tamara G. Gasanjan, Anastasia A. Fomina,
Maria Moiseeva, Daria A. Provotorova,

Abstract

The article describes the interpretative strategies in the creation of fan texts about real personalities. As a result of the calculations, there are three popular stories that are most often found in the fandom "Sergey Yesenin". Significant similarities of the character of the fanfiction and the real poet in the description of appearance in the complete inconsistency of character, creative activities and personal relationships are noticed.

Keywords: fanfiction, fanfic, fandom, Yesenin, Mayakovsky, plot

Игорь Игоревич Вильховский,
студент 5 курса, Магнитогорский государственный технический университет им. Г. И. Носова
(г. Магнитогорск, Россия)
igor_vilhovski@mail.ru
*Научный руководитель – **Майя Леонидовна Бедрикова,***
канд. филол. наук, доцент кафедры языкознания и литературоведения МГТУ им. Г. И. Носова

ИНТЕРНЕТ-ПОЭЗИЯ: ТИПОЛОГИЯ, ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ

В русскоязычном сегменте сети различных периодических изданий в настоящее время наблюдаются следующие тенденции – отрицание

существования сетевой поэзии, выводы о смене культурного «кода» русской поэзии и признание художественной ценности интернет-поэзии. Проблема типологии этого феномена определяется тем, что киберкультура поэзии растянулась в онлайн-проектах разных жанров, форматов. Для того, чтобы принимать или отрицать существование интернет-поэзии, как собственно поэзии, необходимо систематизировать материал или, по крайней мере, определить границы такого явления, как интернет-поэзия. Одной из задач данной работы является анализ терминологии в области интернет-поэзии.

Ключевые слова: Интернет-поэзия, киберкультура, кибер-поэзия

Создание и публикация поэзии в Интернете в течение почти двух десятилетий были оценены как новшество в культуре, в то время как эта практика давно приобрела, по крайней мере для сетевого общества, статус общего развития литературных процессов. Феномен интернет-поэзии существует во всех национальных сегментах глобальной сети, но проявляет специфические особенности в зависимости от существующих культурных традиций. Несмотря на то, что теория кибер-поэзии разрабатывается на английском языке, типология и терминология современной литературы функционирует и в национальном контексте, на национальном языке (в частности, на русском). Это в полной мере соответствует русской литературе и электронной поэзии на русском языке. Мнение критиков об электронной поэзии различны – от положительного до скептического и отрицательного. Постоянно увеличивается динамика и объем интернет-коммуникаций и публикаций. Поэтические произведения в интернете отличаются разной степенью профессионализма, творческой оригинальностью и намерениями автора. Произведения создаются в большом изобилии и почти каждый может найти своих читателей, зрителей, слушателей онлайн. Более того, авторы стихотворений в сети становятся некими ядрами, вокруг которых объединяются группы и сообщества. Первоначальное видение роли интернет-поэзии в этих процессах предлагает Олег Аронсон, который предпочитает говорить не сообщество, а «поэтический народ», имея в виду поэтическую онлайн-аудиторию художников, создающих «бесконечный и, по-видимому, многочисленный, чрезмерный поток слов, ритмов жизни» [1]. Аронсон ставит под сомнение литературную природу интернет-поэзии, отмечая, что она даже не участвует в процессах классического производства массовой культуры и использует только конкретные клише, подобно программе. По мнению Аронсона, эти тексты похоже на то, о чем «мечтали когда-то сюрреалисты».

Дискуссия о поэзии в русскоязычном сегменте сети разных периодических изданий последних лет привело к нескольким тенденциям – отрицание существования сетевой поэзии, множество выводов об изменении культурного «кода» русской поэзии и в итоге признание этой поэзии. В это же время киберкультура поэзии растянулась в онлайн-проектах разных жанров. Для того чтобы принимать или отрицать существование интернет-поэзии, как собственно поэзии, необходимо, чтобы все фрагментарные факты были

сложены или, по крайней мере, определить границы такого явления как интернет-поэзия. Именно поэтому нам кажется важным сосредоточиться прежде всего на терминологии.

В исследованиях интернет-поэзии наиболее часто встречается понятие «цифровое» [9], это определение часто связано с длительными и успешными онлайн-проекта. Катерина Давино, итальянский поэт, куратор и исследователь культуры, предлагает говорить о «техно-поэзии», принимая во внимание широкий спектр поэтических произведений, созданных различными технологиями: кино, телевидение, компьютер, интернет, голограмма [8]. Американский поэт Эдуардо Касс, также известный своими кибер-экспериментами и их осмыслением, в ряде своих исследований считает, что фраза «поэзия нового медиа», наиболее подходящая, хотя префикс «кибер» часто встречается в его текстах [12].

Эти термины ограничивают возможные значения и позволяют выделить ряд явлений в фокусе нашего анализа. Таким образом, электронная или цифровая поэзия не обязательно означает создание интернет-поэзии; термин кибер-поэзия, в свою очередь, связан как с кибер-культурой в информационных областях Интернета, так и с широким пониманием и тематическим развитием киберпространства в современной литературе. Более глубокое понимание кибер-поэзии относят только к произведениям, предметом которых является жизнь в виртуальной реальности. Терминологические маневрирования этого термина требуют дальнейшей дифференциации. Например, этот термин часто отражает способ происхождения текста: был ли он создан в цифровой форме, отражает место и способ происхождения текста. Цитируя исследования Р. Симановского и адаптируя их к своим проблемам, Э. Шмидт предлагает проводить различие между цифровой, оцифрованной и сетевой литературой и, соответственно, поэзией. Однако такая четкая дифференциация потеряла свой статус на протяжении многих лет, она оказалась зажата в критике поэтическими деятелями. И сейчас практически нет разграничения между сетевой поэзией и интернет-поэзией. Эти определения, достаточно всеобъемлющи и, следовательно, подходят для обозначения разнообразных поэтических произведений. Мы полагаем, что на тех же основаниях, ссылаясь на другие неизбежно присутствующие особенности этого явления, мы можем говорить о кибер-поэзии (понятие, широко распространенное в теории английского языка) и о цифровой поэзии (с учетом современной цифровой формы и контекста рассматриваемых текстов).

Жанры и формы существования цифровой поэзии, по общему мнению исследователей киберкультуры и современной литературы, происходят из практики авангарда начало XX века. Э. Шмидт пишет: «Движущиеся слова, танцующие буквы, динамические взрывы текста – таков арсенал приемов, использованных русскими писателями-авангардистами и художниками начала 20-го века в их борьбе против неподвижности и окаменелости нормативного литературного языка <...>. В настоящее время таких художников называют «новыми» медиа, благодаря цифровым технологиям у них гораздо более

широкий спектр методов для реализации давних мечтаний о литературе [6]. К мнению Шмидта, мы добавим мнение Н. Маршалковича: «Если Маяковский, братья Бурлик, Хлебников, Маринетти родились бы снова сто лет спустя, мы можем представить, насколько они были бы рады возможностям компьютера, и более того интернету» [4]. Изучение цифровой поэзии уже вступило в свою академическую фазу, в которой такие глубокие и обширные описания и исследования феномена в исторической перспективе, как, например, книга «Предпосылки цифровой поэзии». Археология форм» К. Фанкхаузера, исследовательский веб-сайт «Обзор цифровой поэзии» Д. Джонстона, посвященный хронологии эволюции цифровой поэзии, исследование К. Бриленберга Верфа, где, помимо прочего, о цифровой поэзии говорится следующее: «Слова напоминают цвета, цвета слов, тексты здания и пространства, звуки слышны в космосе. Эти загрязнения возникли не столько из утопических представлений Вагнера о единстве искусств, сколько из авангардных экспериментов». Информационные и коммуникационные технологии в последние два десятилетия двадцатого века позволили развить новые формы поэзии и, что особенно важно, позволили текстурной культуре, хотя и ненадолго, получить реванш в визуальном соревновании. Технология также определяет классификации цифровой поэзии, которые широко используются в обзорах и анализах электронных произведений. Х. Байлайтнер, например, рассматривает несколько разновидностей: гиберпоэзия (лабиринтные структуры, основанные на гиперссылках), визуальная поэзия (унаследованная методами конкретной поэзии с использованием «материала» букв и знаков), кинетическая поэзия и поэзия, созданная программой. Сходный с этой классификацией являются разновидности, предлагаемые Л. П. Глезье: гипертекст, визуальная и кинетическая поэзия, работы в «программируемых носителях». К. Давинио, с другой стороны, принимая более широкое название «техно-поэзия», представляет ряд вариаций: визуальная поэзия, гипертекст, гипермедиа поэзия, CD-ROM, электронная почта, SMS-поэзия, коллективное творчество, сетевая поэзия. Постмодернист унаследовал стремление каталогизировать, создавать таблицы, списки, перечисления, алфавиты культурных объектов продолжаются в текстах киберкультуры, и поскольку как поэтическая традиция, так и вновь созданные гибридные произведения допускают тонкую дифференциацию жанров и жанровых форм, авторы, представленные в их следующих работах, предлагают новые и новые классификации. Они (классификации) неизбежны в зависимости от меняющихся технологий.

В русскоязычном сегменте интернета представлена отдельная классификация поэзии. Прежде всего, следует учитывать огромное количество оцифрованных поэтических текстов, которые перешли из печатной области литературы в электронный. В этих текстах, за исключением облегченного доступа и быстрой работы в аналитических процедурах, многие авторы не находят каких-либо существенных различий по сравнению с эпохой цифровых технологий. Мы утверждаем, что, хотя эти тексты воспроизводятся

как статичные и двумерные, так как они находятся в их классической форме, новый контекст радикально меняет их и по-новому формирует восприятие. С другой стороны, в сети есть несколько сайтов, где можно наблюдать авторские проекты и отдельные работы, безоговорочно или нерешительно связанные с поэзией, но наряду с этим, цифровой, кибер. Работы Георгия Джердева и его соавторов, например, являются экспериментальными, технологически смоделированными, часто коллективными работами поэтов и художников – флеш-поэзия, слайд-шоу, мультимедиа и текст могут даже быть дополнительным элементом («Буквально», «Чита-Иркутск-Петербург-Москва, заметки», «В метро и на улице», «Сонетти»). Эти произведения созданы на основе постоянного и продуктивного напряжения между словесным и визуальным началами, в результате чего воспринимающее сознание должно сравнивать или сталкивать их, пробираясь к смыслу. Удовольствие и игра, изумление и растерянность – постоянные спутники зрителей или читателей тех или иных работ, в частности, произведений Ивана Левенко.

Поэзия другого автора, Дмитрия Авалиани, представляет собой реальную демонстрацию возможностей динамизма и метаморфозы текста в электронной среде, а выбор онлайн или оффлайн чтения с экрана не влияет на характеристики и модификации произведений. Это поэзия, которая не является цифровой при рождении, но технологическая среда дает свободу и естественность, которые, по признанию аудитории, делают «динамическими палиндромами», а также анаграммы, зодиаки, самые известные пост-гаджеты в Интернете. Отдельные приемы и жанровые формы классического авангарда в сочетании с техно-приложением мы узнаем в работах Елены Кацуба – проекты Палиндронавтика, Изо-Стих, Мутации Стилча, Фотопалиндомы, Залез-палиндром. Елена Кацуба, определяет «лингвистический реализм» как внимание к работе со словами, всегда в собранном виде, всегда роман и так однозначно индивидуален: «сам текст формируется в момент произнесения, закручивается, как лоза, вокруг буквы Р» [2].

Есть также национальные специфические заимствования из книг и устной традиции, а также легко принятые модели иностранных жанров, завоевавшие мировую популярность. Примером является энтузиазм по поводу концентрированного выражения хайку, совпадающий с тенденцией к инимализму в искусстве постмодернизма. В сети появляются онлайн-конкурсы и тематические сайты, представляющие разновидности жанра, любительские коллекции хайку и обработанные электронные публикации. В российской сети ответ этой тенденции мы находим в «Танках» А. Верницкого («жесткая форма короткой формы»), «Сад ветвящейся хокку» Р. Лейбова и Д. Манина, «Штурм» Д. Манина и «Односторонность» М. Эпштейна. Здесь необходимо указать, что эти проекты, помимо того, что они часто реализуются как коллективная работа, также имеют игровой характер, воплощая две неотъемлемые особенности сетевого взаимодействия, коммуникации и творчество.

Тенденции интернет-поэзии в русскоязычном сегменте не ограничиваются авангардом и минимализмом, у них есть еще несколько вариантов, которые в некоторых случаях аналогичны тем, которые наблюдаются в глобальной онлайн-киберпоэзии, а в других – с происходящими процессами в национальной литературе. Прежде чем пытаться обобщить эти тенденции, необходимо уточнить, что, поскольку контекст наблюдателя неизбежно влияет на интерпретацию, наше несогласованность с литературной ситуацией в России, с одной стороны, и позиция свидетеля, «внутреннее видение» онлайн культурные процессы в их диахронии (с середины 1990-х годов) и в их нынешней синхронности, с другой стороны, предопределяют конкретный выбор контролируемых доступных объектов и аналитические акценты. Таким образом, при рассмотрении ряда закономерностей интернет-поэзии развиваются несколько тенденций, некоторые из которых уже отмечены и другими исследователями:

- «техно-зависимость» – синтез, синестезия, мультимодальность произведений интернет-искусства, в том числе поэзии, что объясняет общеизвестную тенденцию терминологии и колебания в определении жанровых границ сетевого взаимодействия;

- «авангардная зависимость» – возможности цифровых технологий и онлайн-общения позволяют поэту реализовать даже самые радикальные идеи авангарда, и в частности футуристов (их когда-то смелый выбор имени полностью оправдан наблюдаемыми процессами в электронной литературе – искусстве на самом деле это было искусство будущего или, по крайней мере, конец 20 и начало 21 века);

- миниатюризация – действует на основе принципа одного экрана и запрограммированной сложности восприятия, которая сама является основой для жанровой миграции и гибридизации;

- новизна поэзии, приводящая к изменению поэтической персонализации, причем эта особенность регистрируется прежде всего для традиционной поэзии [3];

- новый функционал поэтического произведения-продукта, прежде всего, связан с общением, в качестве аспекта этой функциональности является «многомерность» онлайн-поэзии, т.е. множественность, где она может быть расположена и открыта соответственно;

- единство киберконтента, в котором в частности, электронная литература и киберпоэзия; с этим связано переосмысление классической троицы: место – глобальное виртуальное пространство; время – мгновенность, «культура реального», действие – мировое расположение лиц и событий подчиненных – общая идея;

Обилие цифровой онлайн-поэзии характеризует не только российскую сеть, но и всю поэзию, богато представленную и мультимедийными рамками (со звуком, цветом, изображением, динамикой) в каждом национальном и языковом сегменте Интернета.

Список литературы:

1. Аронсон, О. Народный сюрреализм [Электронный ресурс] / О. Аронсон // Синий диван. – 2006. – Вып. 8. – Режим доступа: http://www.polit.ru/.
2. Кацюба, Е. Лингвистический реализм, или множество мгновений по имени «Я». (Патерик) [Электронный ресурс] / Е. Кацюба // Интернет-журнал «Пролог». – 2003. – 02. –01. – Режим доступа: http://www.ijp.ru/text/544.
3. Кукулин, И. «Создать человека, пока ты не человек...». Заметки о русской поэзии 2000-х [Электронный ресурс] / И. Куклин // Новый Мир. – 2010. – №1. – Режим доступа: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2010/1/ku11.html.
4. Маршалкович, Н. Аргентинские футуристы эпохи киберкультуры [Электронный ресурс] / Н. Маршалкович // TextOnly. – 2000. – 4. – Режим доступа: http://www.vavilon.ru/textonly/ issue4/march.htm.
5. Ракита Ю. «Кремниевый век» сетевой поэзии / Ю. Ракита // Октябрь. – 2003. – №4. –С.175–187.
6. Шмидт, Э. Буквальная (не)движимость. Дигитальная поэзия в РуЛиНете / Э. Шмидт // «RussianLiterature». – 2005. – LVII. – P. 423–440.
7. Эпштейн, М. Однословие как литературный жанр [Электронный ресурс] / М. Эпштейн // Континент. – 2000. – 4. – Режим доступа: http://magazines.russ.ru/continent/2000/104/ep11. html.
8. Davinio, C. TECNO-POESIA E REALTA VIRTUALI (Techno-Poetry and Virtual Realities. Essay) [Электронный ресурс] / C. Davinio // SOMETTI, MANTOVA. – 2002. – Vol. 13–14. – 320 p. – Режим доступа: http://xoomer.virgilio.it/kareninazoom/daviniobook.htm.
9. Funkhouser, C. T. Prehistoric Digital Poetry: An Archaeology of Forms, 1959–1995 / C. T. Funkhouser. – Tuscaloosa, Alabama: University of Alabama Press, 2007. – 376 p.
10. Glazier, L. P. Digital Poetics. The Making of E-Poetries / L. P. Glazier. University of Alabama Press, 2001 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://elmcip.net/critical-writing/digital-poetics-making-e-poetries.
11. –Johnston, D. J. Digital Poetry Overview [Электронный ресурс] / D. J. Johnston. – Режим доступа: http://glia.ca/conu/ digitalPoetics/prehistoric-blog/.
12. Kacc, E. (ed.). Media Poetry: an International Anthology (2nd ed.) [Электронный ресурс] / E. Kacc. – Bristol, 2007. – Режим доступа: http://www.ekac.org/media.html.
13. Moores, S. The Doubling of Place: Electronic Media, Time-Space Arrangements and Social Relationships [Электронный ресурс] / S. Moores // Nick Couldry and Anna McCarthy (eds.) Media Space: Place, Scale and Culture in a Media Age. – London, 2004.

INTERNET POETRY: TYPOLOGY AND DEVELOPMENT TENDENCIES

Igor I. Vilkhovskiy

Abstract

The current trends in the Russian-language segment of the network of various periodicals include the denial of the existence of network poetry, conclusions about

the change of the cultural “code” of Russian poetry, and recognition of the artistic value of Internet poetry. The problem of the typology of this phenomenon is determined by the fact that the cyberculture of poetry stretches out in online projects of different genres and formats. In order to accept or deny the existence of Internet poetry, as poetry itself, it is necessary to systematize the material or, at least, to define the boundaries of such a phenomenon as Internet poetry. One of the objectives of this work is the analysis of terminology in the field of Internet poetry.

Keywords: Internet poetry, cyberculture, cyber poetry

Александр Викторович Исаков,
студент 3 курса, Восточно-Сибирский
государственный институт культуры
(г. Улан-Удэ, Россия)
isakov.nikol@gmail.com
*Научный руководитель – **Зоя Александровна Серебрякова,***
докт. филол. наук, доцент кафедры
литературы и языкознания ВСГИК

СТРАШНЫЕ ИСТОРИИ КАК ЖАНР СЕТЕВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ: ХАРАКТЕРИСТИКА НАРРАТИВА

В статье исследуются страшные истории, размещаемые на тематических сайтах и в сообществах социальных сетей. Предметом рассмотрения является специфика нарратива, её значение для поэтики жанра. Выявляются черты, генетически связанные с фольклорной и литературной традициями страшного.

Ключевые слова: страшные истории, крипипаста, городская легенда, хоррор-дискурс, страшный фольклор

Одним из весьма продуктивных жанров сетевого литературного творчества являются так называемые страшные истории, которые также могут именоваться мистическими, загадочными и т. п. Совокупность «страшных» текстов в сети образует крипипасту – явление сетевой культуры, концептуально связанное с фольклорными жанрами былички, страшилки и городской легенды [3, 38]. В данной статье специфика жанра будет раскрыта через анализ нарратива в страшных историях. Материалом исследования являются тексты, размещённые на сайтах «Страшилка» (strashilka.com), «Реальные страшные мистические истории» (strashno.com), «CreepyPasta» (creepypasta.com.ru), а также в сообществах социальной сети «ВКонтакте» – «Страшные истории» (vk.com/horror_tales) и «Страшилки на ночь» (vk.com/horroroff). Теоретической базой исследования стала теория нарратива, изложенная в работе В. Шмида [6].

Прежде чем перейти к непосредственному анализу текстов, необходимо раскрыть прагматический аспект жанра, так как именно цели, преследуемые авторами подобных текстов, будут определять стратегию построения нарратива. Страшные истории принадлежат к хоррор-дискурсу, который является одним из популярных дискурсов современной культуры. Его цель – «передача состояния саспенса, ощущения переживания страха от продуцента дискурса реципиенту» [5, 140]. При этом потребители литературы и кинематографа в жанре хоррор уже обладают развитой хоррор-дискурсной компетенцией, знают и понимают множество приёмов и концептов, связанных с областью страшного. В сетевом литературном творчестве потребитель массовой культуры становится создателем собственных произведений, в которых ожидаемо будут использоваться знакомые ему по книгам и фильмам образы, хронотопы и т. д.

Если посмотреть на жанр страшных историй с точки зрения его происхождения, то будет уместно упомянуть о специфической цели рассказывания и письменной передачи городских легенд в фольклоре – это предостережение слушателя или читателя о том, какие события могут произойти в его жизни в случае вмешательства сверхъестественных или иных враждебных ему сил, а также определённый алгоритм действий, который приводит к встрече с этими силами или помогает её избежать [1, 16]. Поскольку интерес к мистике и прочим непознанным явлениям окружающего мира сохраняется и в эпоху интернета, виртуальные страшные истории преследуют в том числе и познавательно-дидактическую цель.

Рассмотрение нарратива мы начнём с образа повествователя. По отношению рассказчика к повествуемой истории исследователи фольклора выделяют два типа нарративов: меморат (рассказ о личном опыте) и фабулат (пересказ истории) [4, 25]. Если в устных страшилках второй тип преобладает, то в интернете ситуация обратная. В подавляющем большинстве текстов повествователь является одним из участников действия, т. е. диегетическим нарратором. Скрытый за виртуальным текстом рассказчик освобождён от обязанности доказывать подлинность повествуемых событий, хотя и в проанализированных нами текстах встречаются характерные для устной традиции ссылки на родственников, знакомых, коллег, с которыми якобы и случилась эта история. В таком случае зачастую присутствуют два нарратора, первый из которых создаёт рамку для основного повествования, например: *Эта история произошла с моей подругой. Далее – с её слов.* Диегетический нарратор в страшных историях является человеком, который пережил опыт встречи со сверхъестественным. Он может быть как основным героем описываемых событий, так и их непосредственным свидетелем. Для большей достоверности образа часто называются такие его характеристики, как город проживания, возраст, работа. Значимой чертой его образа является вера в существование потустороннего мира, вследствие чего он описывает все фантастические события, не сомневаясь в адекватности своего восприятия. Также нередко можно заметить у рассказчика желание передать свой опыт, чтобы читатели

вынесли из него некий урок: *Теперь думайте, стоит ли доверять гадалкам.* Выбор именно этого типа повествователя большинством авторов объясняется их желанием оказать сильное эмоциональное воздействие на читателя, изобразив сверхъестественные события в восприятии их непосредственного участника.

Истории с недиегетическим (внешним по отношению к действию) нарратором делятся на два типа. Первый – это истории, рассказчики которых представляют себя пересказчиками где-то услышанных легенд: *Лет пятнадцать назад, будучи в Питере, я случайно услышал историю, больше похожую на городскую легенду...* Здесь, опять же, значимость истории для читателя подтверждается личной оценкой пересказчика. Второй тип происходит от литературного повествования, в котором автор является независимым, всеведущим и вездесущим нарратором. В отличие от всех предыдущих разновидностей нарратива, такой рассказчик может позволить себе пересказывать не только поступки, но и мысли героев, а также обнаруживать свою осведомлённость о дальнейших событиях: *На неизвестного прохожего дети не обращали внимания, ну сидит дядечка – и что с того?* Из этого предложения мы понимаем, что «дядечка» вскоре станет участником действия, однако «заметил» его пока только автор, но не герои, которым грозит беда. В таких повествованиях автор пытается вызвать сочувствие не к рассказчику, а к герою, которые уже не одно и то же лицо, что приводит к усложнению приёмов психологизма.

Теперь подробнее остановимся на эмоциональной стороне нарратива в страшных историях. Замечено, что в сетевых текстах, как и в устных страшилках, рассказчики выражают эмоции через традиционные речевые формулы, которые могут быть усложнены и литературно обработаны в связи с письменной формой текста: *кровь застыла в жилах и сердце начало учащенно биться* [2, 124–125]. При этом эмоциональное отношение повествователя к повествуемому в письменных страшных историях проявляется большим числом способов, чем в устных рассказах. Можно наблюдать, как автор анализирует собственное эмоциональное состояние. Так, например, многим рассказчикам свойственно оценочное отношение к своему повествуемому «я», когда речь идёт о событиях прошлого: *Я был маленький <...> Вот и мне тогда показалось, что то, что у нас в кладовке живёт мальчишка – нормально, так и должно быть.* Таким образом, даётся одновременно две точки зрения на события: рассказчика в настоящем и в прошлом. Оценка эмоционального состояния рассказчика в определённые моменты действия может выражаться через сравнение с его повседневным опытом: *Мы с другом работаем спасателями и видели многое, но тут даже мы испугались.* Также одним из способов передачи эмоций читателю является описание того, что произвело впечатление на рассказчика, с перечислением пугающих подробностей: *Сколько раз я просыпался, а он молча стоял возле моей кровати, бледный и очень худой.* Если в меморатах ведущей эмоцией нарратора является страх, то в текстах «от третьего лица» возможно различное эмоциональное отношение

рассказчика к излагаемым событиям: сочувствие, ирония, возмущение, одобрение и т. д., что обусловлено дистанцированностью повествователя от ситуации. Точек зрения в таком тексте может быть неограниченно много – по числу персонажей, не считая точки зрения нарратора.

Структуры нарратива в страшных историях отличаются разнообразием, через них можно видеть, как непрофессиональная сетевая культура заимствует элементы фольклорного и профессионального литературного творчества. Простейший вариант повторяет структуру городской легенды, которая всегда состоит из одного эпизода и обычно содержит в себе неожиданный финал с узнаванием истинных причин происходящего. В усложнённой истории количество эпизодов увеличивается, расширяется временной охват нарратива. Первый способ удлинения истории – это сцепление похожих событий (например, несколько ночей подряд герой слышит, как под его кроватью кто-то шевелится). Второй способ – введение в историю событий, предшествующих основному эпизоду. Эти дополнительные эпизоды служат раскрытию характера героя, описанию окружающей его среды, в них происходит постепенное нагнетание атмосферы страха. Таким образом происходит смещение акцента с момента встречи героя со «страшным» на предшествующие события, в которых кроются различные причины развязки. Добавочные эпизоды могут идти и после кульминационного события, например, в них может рассказываться о попытке расследования центрального происшествия. Есть истории, состоящие из нескольких частей, по своей композиции напоминающие литературную повесть.

С точки зрения причинно-следственных и временных связей элементов повествования интерес представляет такой распространённый приём, как перенос изначальной причины всех событий в конец истории. Это значит, что только после описания загадочных и пугающих событий рассказчик сообщает информацию, которая может служить их пониманию (например, герой каждую ночь слышит под диваном звуки неизвестного живого существа, которое съедает оставленные ему сосиски, замечает следы зубов, и только в конце сообщает, что раньше у него жила собака, которая недавно умерла). Вневременная связь соединяет, как правило, части повествования, противопоставленные по таким признакам, как покой/напряжение, страх/безопасность, что отражает основное содержание страшных историй, заключающееся во вторжении в обыденную жизнь необъяснимых и пугающих элементов.

Как и в любом нарративе, в страшных историях подразумевается определённый образ читателя. Отчасти сама форма существования текстов задаёт характеристики их абстрактного читателя: это человек, интересующийся страшным и сверхъестественным, специально зашедший на тематический сайт и готовый воспринимать истории в соответствии с их эмоциональной направленностью. В читателе авторы видят того, кто, приняв «правила игры», будет представлять себе все описанные события как имевшие место в действительности, не подвергая их критическому осмыслению. Различные

маркеры достоверности в тексте только усиливают это впечатление, но в первую очередь оно обеспечивается настроем читателя. Иногда, чтобы окончательно стереть границы между реальностью и художественным вымыслом, образ читателя включается в повествуемый мир: *Вот и сейчас он за тобой стоит* (из истории о призраке умершего друга, который неожиданно возникает за спиной).

Подводя итог, можно сказать, что жанр страшных историй в сетевой литературе представляет собой совокупность традиций страшного фольклора и литературы ужасов, которые были усвоены сообществом непрофессиональных авторов. Единство жанра обеспечивается субкультурой крипипасты, в рамках которой он развивается. При этом с литературоведческой точки зрения в страшных историях используются разнообразные модели построения нарратива, которые копируют как фольклорные, так и литературные формы повествования. Использование фольклорных форм обусловлено неформальностью жанра, спецификой трансляции текста – без использования печати, напрямую от автора к заинтересованному читателю через интерактивные сайты. Проникновение в крипипасту явно литературных элементов, которых в последнее время становится всё больше, связано с влиянием литературы и кинематографа в жанре хоррор, в подражание которым авторы страшных историй усложняют свои тексты, делают сюжеты более распространёнными. Объединяющим элементом всех текстов остаётся фигура читателя, который в любом случае находится в иной коммуникативной ситуации, чем при восприятии профессиональной культуры. Читатель мыслится равным автору по социальному положению и интересам, и это предопределяет свободное развитие жанра на основе общего эстетического опыта, независимое от профессиональных критериев.

Список литературы:

1. Ланская, Ю. С. Американская городская легенда в контексте постфольклорной культуры: автореф. дис. … канд. филол. наук: 10.01.09 / Ю. С. Ланская. – Ижевск, 2006. – 24 с.
2. Матвеева, Э. Г. Когда душа в пятках, а глаза на лбу: маркеры страха и режимы вовлечения в детских страшных историях / Э. Г. Матвеева // Вестник РГГУ. Серия «История. Филология. Культурология. Востоковедение». – 2017. – №12 (33). – С. 120–129.
3. Мирвода, Т. А. Феномен крипипасты в русском и польском интернет-пространстве / Т. А. Мирвода // Славянский мир: общность и многообразие. Тезисы молодежной научной конференции в рамках Дней славянской письменности и культуры, 24 мая 2016 г.: в 3 ч. – М.: ИСл РАН, 2016. – С. 38–39.
4. Никитин, М. В. Реализация концепта «страх» в сценариях городской легенды: дис. … канд. филол. наук / М. В. Никитин. – Челябинск, 2002. – 196 с.

5. Суханова, Е. А. Типология и характерные черты хоррор-дискурса / Е. А. Суханова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2016. – № 6–3 (60). – С. 139–142.
6. Шмид В. Нарратология / В. Шмид. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Языки славянской культуры, 2008. – 304 с.

TERRIBLE STORIES AS A GENRE OF NETWORK LITERATURE: CHARACTERISTIC OF NARRATIVE

Alexandr V. Isakov

Abstract

The article explores the scary stories that are posted on thematic sites and in social networking communities. The subject of consideration is the specifics of the narrative, its significance for the poetics of the genre. The features genetically connected with folklore and literary traditions of horror are revealed.

Keywords: scary stories, creepypasta, urban legend, horror discourse, scary folklore

Валерия Андреевна Кобылина,
студент 3 курса, Южно-Уральский государственный университет (национальный исследовательский университет)
(г. Челябинск, Россия)
kva12.08.1999@gmail.com
Научный руководитель – ***Елена Валерьевна Канищева,***
канд. филол. наук, доцент кафедры русского языка и литературы ЮУрГУ (НИУ)

СПЕЦИФИКА РЕЧЕВОГО ОФОРМЛЕНИЯ YOUTUBE-КАНАЛА Л. Г. ПАРФЕНОВА «ПАРФЕНОН»

В статье рассмотрен речевой портрет журналиста Л. Парфенова на материалах выпусков YouTube-канала «Парфенон». Проанализирован лексический, семантический, стилистический уровни языка, изучен речевой портрет с точки зрения тезауруса и прагматикона. Выявлены характерные особенности речи журналиста в видеоблогах.

Ключевые слова: речевой портрет, языковая личность, деятельность Л. Парфенова, канал «Парфенон»

Сегодня видеохостинговый сайт «YouTube» стал площадкой, которой может пользоваться любой зритель, он более свободен от цензуры, доступен для использования в любое удобное время, предоставляет большой спектр выбора контента. Все это объясняет его стремительно растущую популярность.

Мы анализируем речь журналиста Леонида Парфенова в выпусках шоу «Парфенон» на одноименном YouTube-канале журналиста. Он представляет особый интерес, так как в формате личного видео-блога особенности речевого портрета могут проявиться более ярко и непосредственно.

Актуальность исследования обусловлена обращением к анализу популярного в современной лингвистике направления – изучению языкового портрета медийных личностей сайта «YouTube». Новизна заключается в отсутствии специальных исследований, посвященных изучению языкового портрета Л. Г. Парфенова, проявляющегося в выпусках канала «Парфенон».

Формат интернет-блога является новым для журналиста и зрителей, он значительно расширяет возможности героя, менее ограничен в цензуре, автор сам создает свой контент. Подобная свобода самовыражения, развития и реализации дает возможность составить более точный, свободный от цензуры речевой портрет личности.

При анализе специфики речевого портрета мы опирались на классификацию его единиц, предложенную М. В. Китайгородской и Н. Н. Розановой, согласно которой выделяются три уровня речи: лексика, тезаурус и прагматикон [1, 95]. Рассмотрим каждый из этих уровней, начнем описание речевого портрета с анализа лексической составляющей речи Л. Г. Парфенова.

Журналист употребляет профессиональную лексику из различных сфер: журналистики, политики, истории, искусства, литературоведения, языкознания. Например, в выпусках канала можно встретить лексемы: *инфоповод, экранная журналистика, славянофилы, буржуазный, кубизм, ар-нуво, полонизмы, фолиант.* Употребление данной группы слов обусловлено профессиональной деятельностью и сферой интересов журналиста.

Наряду с профессиональной Л. Г. Парфенов широко употребляет разговорную и просторечную лексику. Например, намеренно использует местоимения с нарушением нормы речи: *ихний, евоный, тамошний, тогдашнее*.И множество других просторечных слов и выражений: *бом-бом телебом; хиханьками да хаханьками.*

Встречается в речи журналиста достаточно грубая экспрессивная, пренебрежительная лексика: *шаражки, матюки, нищеброды*.

Такие стилистические контрасты в выпусках канала Л. Г. Парфенова проявляются регулярно, в них перемежаются нейтральные с точки зрения эмоциональной окраски лексемы и экспрессивно окрашенные слова. Речь полностью пронизана подобными сочетаниями. Включение в нейтральную лексику жаргонных, бранных, просторечных, разговорных слов встречается регулярно, например: «Он *майором* еще *здоровяк*, а *директором* он крепкий, но *старикан*…». В данном примере наряду со словом, обозначающим военное звание – «майор», и названием должности – «директор» – журналист использует разговорные слова – «здоровяк» и «старикан», которые имеют оттенок фамильярности. Через данные лексемы журналист выражает свое отношение к раскрываемому материалу, человеку, дает свою оценку.

Подобного рода лексические сочетания придают речи Л. Г. Парфенова живой характер, делают её более эмоциональной и выразительной, привлекают к себе внимание зрителей, расставляют необходимые журналисту смысловые акценты, выражают его личное отношение к описываемому материалу. Они дают возможность привлекать и удерживать внимание зрителей.

Журналист склонен к созданию окказионализмов, например: *шотландскость; отказчики; питкое; титр; равиолина; операгеничность; дизайнирована.*

Также автор активно использует приемы языковой игры, основанные на тавтологии и повторах: *моя фаворитка всё-таки «Фаворитка»; сам работаю у себя самим собой; от Сталина за Сталина премию имени Сталина.* Языковая игра может быть основана на антонимии: *ужины в узком кругу или в широком; холодная война после горячей,* а также на приемах прямого противопоставления: *люди как ульи, ульи как люди; вы не занимались политикой, политика занялась вами.* Л. Г. Парфенов в устной речи широко использует различные средства выразительности, часто носящие политический характер: *тягучесть советского времени; сильнее сверхтекучести гелия только сверхтекучесть Берия; путинскую Византию; триумф управляемой демократии; медведевская недооттепель.*

Другим уровнем формирования речевого портрета становится тезаурус, при описании которого обратим внимание на характерные особенности речи, излюбленные лексические обороты и приемы, которые делают личность журналиста узнаваемой.

При анализе лексического уровня было выявлено, что для речи Л. Г. Парфенова характерно сочетание книжной и сниженной лексики. Причем стилистическая граница между этими словами оказывается размыта, поэтому они могут встречаться в рамках одного предложения, например: «*Головой макая в парашу, создает он, Владимира Андреевича Ажиппо, безграничную территорию банальности зла».* В данном предложении встречаются элементы разговорной жаргонной лексики и художественного стиля (изобразительно-выразительные средства). Подобные сочетания возникают намеренно и служат приемом привлечения внимания и языковой игры. Употребление единиц жаргонной лексики в речи профессионального журналиста, свидетельствует о том, что он рассчитывает на распознавание и адекватное восприятие образованным зрителем подобного приема. Таким образом выражается личное отношение журналиста к излагаемому материалу, т. к. данные выражения несут достаточно яркую экспрессивную окраску. Безусловно, подобная лексика выполняет функцию привлечения внимания, поскольку в потоке речи явно выделяется на фоне нейтральной. Данный прием является характерной чертой речевого портрета журналиста.

Особенностью речевого поведения Л. Г. Парфенова является использование колких политических метафор (*фанаты гражданской обороны*), сравнений (*сильнее сверхтекучести гелия только сверхтекучесть Берия*), эпитетов (*управляемая демократия*). Все средства художественной

выразительности преимущественно носят политический характер, в них явно проявляется личное отношение Л. Парфенова к конкретным событиям, их употребление говорит об обширных знаниях журналиста в области политики и истории, о понимании проблем и процессов, происходящих в определенное время в стране и мире. Изобразительно-выразительные средства являются приемом языковой игры и предполагают ее распознавание и понимание образованным зрителем.

Речи журналиста свойственно обыгрывание прецедентных текстов как из литературы, так и политики, киноискусства, эстрады. Например, во фразе «*Это было с Ландау, или страной, или в сердце было моём*» обыгрываются строки из поэмы В. В. Маяковского «Хорошо!»: «Это было с бойцами, или страной, или в сердце было моём». Сам факт употребления в речи прецедентных текстов говорит о знании общемировых культурно и исторически значимых произведений, а умение обыгрывать в речи прецедентные тексты свидетельствует о высоком культурном уровне журналиста, о понимании взаимосвязей, умении выстраивать логические цепочки между различными событиями.

Наравне с текстами из сферы культуры – художественной литературы, цитат из фильмов и песен – встречаются цитаты из речей политиков и государственных деятелей, например, упоминается фраза В. В. Путина «Времени на раскачку нет» из послания президента от 20.02.2019 г. Данная особенность говорит об осведомленности журналиста относительно текущих процессов, происходящих в стране, умении обыгрывать в определенном контексте цитаты и темы, затрагивающие общественно значимые явления.

Следующим уровнем анализа речевого портрета является прагматикон, который предполагает понимание сферы интересов журналиста. Она включает в себя историю, культуру, искусство, а в связи с ними и политику.

Ведущей темой выпусков канала «Парфенон» становятся события из разных областей мира искусства: живописи, архитектуры, кинематографа, литературы, оперы, театра, балета, танца. Л. Г. Парфёнов посещает различные выставки, фестивали, как в России, так и за рубежом. Среди них: «Галерея Уффици», «Эрмитаж», «Большой театр», театр «Ан дер Вин», выставка-ярмарка «Non/fiction», музей «Орсе», фестиваль современной хореографии «Context». В связи с этим герой много путешествует. Часто журналист проводит аналогии между искусством и политикой, историей, т. к. исторические и политические события напрямую влияют на культуру и отражаются в ней. Журналист видит и понимает данные взаимосвязи, например, называет рассказ А. И. Солженицына «Один день Ивана Денисовича» высшим пиком оттепели, пример упоминается в связи с арестом рэпера Хаски, говорит об арестах XX века «за стихи», упоминает, что нынешняя площадь Искусств до революции именовалась Михайловской, а после площадью Лассаля. Все это свидетельствует о наличии глубоких знаний, широком кругозоре автора.

Л. Г. Парфёнов свободно ориентируется в направлениях живописи: кубизм, примитивизм, реализм, авангард; в архитектурных стилях: ар нуво, барокко, сталинский ампир. Сопоставляет художников, видит взаимосвязи в их творчестве, понимает периоды в искусстве и их взаимосвязи (например, соотносит ветки на картине И. Бродского «Нарком обороны СССР К. Е. Ворошилов на лыжной прогулке» с ветками на картине П. Брейгеля «Охотники на снегу», разграничивает периоды творчества П. Пикассо: розовый, голубой).

В рамках программы Л. Г. Парфенов соотносит фильм «Ван Гоги» (2019) с фильмами «Осенняя соната» (1978) и «Любовь» (2012), выстраивает взаимосвязь между кинокартинами «Брат» и «Завод», которые отражают настроение, жизнь времени 90-х годов XX века и 10-х годов XXI века соответственно. Данные примеры служат подтверждением того, что в сферу интересов журналиста наравне с историей и политикой входит сфера искусства и культуры.

Таким образом, проанализировав речь Л. Г. Парфенова в выпусках авторского «YouTube»-канала, мы можем сделать вывод о том, что в формате личного видео-блога достаточно ярко проявились характерные черты речевого портрета журналиста. Среди них сочетания лексики из различных стилей, языковая игра, употребление окказионализмов и изобразительно-выразительных средств. Данные приемы выполняют функцию привлечения и удержания внимания, позволяет автору ориентироваться на «просвещенного» зрителя. Анализ уровней лексикона и прагматикона позволяют составить психологический портрет героя, образованного, ироничного, стремящегося дать оценку анализируемым явлениям и объектам действительности. Видеоблог Л. Парфенова, интеллектуальный по своему содержанию, включает элементы иронии, сарказма, критики, этим привлекает большое число зрителей, вызывает отклик и обратную связь.

Список литературы:

1. Китайгородская, М. В. Русский речевой портрет: Фонохрестоматия / М. В. Китайгородская, Н. Н. Розанова – М.: РАН, Ин-т рус. яз. –1995. – 114 с.

PECIFICITY OF SPEECH DESIGN IN YOUTUBE-CHANNEL «PARPHENON» BY L. G. PARFENOV

Valeriia A. Kobylina

Abstract

The article considers the speech portrait of journalist L. Parfenov on the materials of the youtube-channel "Parthenon" issues. The speech portrait is analyzed at the level of vocabulary, thesaurus and pragmatics. The characteristic features of the speech of a journalist in video blogs are revealed.

Keywords: speech portrait, linguistic personality, L. Parfenov, channel «Parthenon»

Александра Сергеевна Мосина,
София Язид Метри Аль-Бакиен,
студенты 5 курса, Тульский государственный
педагогический университет им. Л. Н. Толстого
(г. Тула, Россия)
alexandra.mosina@mail.ru
sofia-tula@yandex.ru
Научный руководитель – ***Евгения Львовна Райхлина,***
доктор пед. наук, доцент кафедры
русского языка и литературы ТГПУ им. Л. Н. Толстого

РЕЦЕПЦИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В СОЦИАЛЬНЫХ СЕТЯХ НА ПРИМЕРЕ ИНТЕРНЕТ-МЕМОВ

Статья посвящена анализу особенностей восприятия русской литературы молодым поколением. Авторами был произведен анализ интерпретации в социальных сетях произведений русской литературы через создание мемов соответствующей тематики. В соответствии с их содержательной направленностью, была предложена классификация, согласно которой производилось исследование, а также была рассмотрена возможность использования подобного творчества в школе.

Ключевые слова: русская литература, рецепция, интернет-мем, социальные сети, творческое задание

Мы живём в информационном обществе, в котором огромная роль отводится цифровым технологиям. Молодёжь проводит много времени в социальных сетях, публикуя различную информацию. Анализ продуктов их деятельности в интернет-пространстве может послужить богатым материалом для исследования. Так, например, на основе литературных мемов, популярных в виртуальном пространстве, можно проследить восприятие русской литературы молодёжью. В статье мы попробуем проанализировать, каким образом в социальных сетях интерпретируются произведения классиков, персонажи, литература в целом. Подобного вида публикации могут отражать личное отношение молодого поколения к литературе, а также степень их осведомленности в этой области.

Изначально термин «мем» употреблялся в сфере биологии и впервые был использован оксфордским профессором Ричардом Доккинзом в труде «Эгоистичный ген». Профессор определял мем как «единицу культурной информации», способную «размножаться» [4]. В XXI веке термин перекочевал в область СМИ и стал активно использоваться в своём новом значении: интернет-мем – информация в той или иной форме, как правило, остроумная и ироническая, спонтанно приобретающая популярность через распространение в Интернете разнообразными способами (посредством социальных сетей, форумов, блогов, мессенджеров и пр.) [6]. Американский исследователь СМИ Д. Рашкофф определяет интернет-мем как медиавирус [1]. Чаще всего они

(интернет-мемы) имеют графическое воплощение и представляют собой картинку с определёнными надписями. Быстрое распространение и нарастающая популярность мемов являются следствием небезразличного отношения к публикуемой информации. Таким образом, анализ литературных интернет-мемов может послужить материалом для оценки рецепции литературы в социальных сетях.

Нами были подобраны интернет-мемы на литературные темы, опубликованные в одноимённых сообществах в социальных сетях «ВКонтакте», «Instagram» и «Twitter». Как правило, мемы публикуются анонимно и хаотично распространяются, поэтому отследить конкретного автора практически невозможно. Тем не менее, анализ сообществ на состав участников показывает, что основной аудиторией является именно молодёжь.

Подобранный нами материал может быть классифицирован следующим образом: 1) мемы, отражающие традиции русской литературы; 2) мемы, характеризующие литературный стиль писателя; 3) мем как эмоциональный отклик на произведение; 4) мемы, отражающие характеристику персонажей.

Рассмотрим первую группу. При анализе подобных интернет-мемов прослеживается тенденция обозначения молодым поколением темы страдания как основной темы русской классики (см.: рис.1). Как правило, это связывается с выделением трёх типов персонажей: маленький человек (Акакий Акакиевич, Самсон Вырин), лишний человек (Евгений Онегин, Григорий Александрович Печорин), новый человек (Евгений Базаров). Также это может быть объяснено тем, что русская литература затрагивает сложные морально-философские проблемы, обнажает трагизм жизни человека, что находит эмоциональный отклик у юного читателя.



Рис. 1 [7]

Подобное восприятие русской литературы у молодого поколения также связано непосредственно с творчеством Ф. М. Достоевского. Огромное количество интернет-мемов посвящено описанному автором Петербургу. Так, например, рисунок 2 отображает традиции изображения города у разных писателей. Этот мем свидетельствует о том, что молодёжь тонко чувствует своеобразие литературного стиля каждого писателя. А. С. Пушкин описывал Петербург как парадный, величавый город, акцентируя внимания на архитектуре города, его центральной части: *«Люблю тебя, Петра творенье, / Люблю твой строгий, стройный вид, / Невы державное теченье, / Береговой ее гранит…»)* [4]. В то время как Ф. М. Достоевский обращается к окраинам города, где протекает тяжёлая жизнь «униженных и оскорблённых», обнажая изнанку северной столицы: *«Нестерпимая же вонь из распивочных, которых*

в этой части города особенное множество, и пьяные, поминутно попадавшиеся, несмотря на буднее время, довершили отвратительный и грустный колорит картины...») [2]. Именно описанный Достоевским Петербург закрепляет в сознании детей прочную связь русской литературы и темы страдания простого человека. Помимо этого в интернет-мемах нередко упоминается жёлтый цвет, как преобладающий в описании города у писателя (см.: рис. 3). Это говорит о высоком уровне наблюдательности у молодёжи.



Рис. 3 [7] Рис. 4 [7]

Также в состав первой группы входят мемы, в которых анализируется литературный процесс. Так, например, на рисунке 3 отображена в иронической форме смена литературных направлений в XIX–XX веках. Мы можем наблюдать, что романтизм и реализм, с одной стороны, имеют принципиальные различия, но с другой – и немало общих черт (персонажи различаются только цветом). В то время как футуризм представлен совершенно в иной форме (деформированный, угловатый персонаж намекает на особенности экспериментальной поэзии). На рисунке 5 также отражена специфика литературного процесса XX века. Благодаря творчеству Максима Горького такое направление как реализм продолжало соседствовать с активно набирающим популярность футуризмом, который изображён на картинке в виде бурного потока. Творчество же писателя метафорически представлено «дамбой», сохраняющей традиции реализма.



Рис. 4 [8] Рис. 5 [8]

Также ещё одной яркой особенностью, которую выделяют интернет-пользователи, является традиция обозначать уездные, провинциальные города как «город N» (см.: рис.6). Подобное словосочетание мы можем наблюдать в произведениях Н. В. Гоголя, Ф. М. Достоевского, А. П. Чехова. Город N –

собирательный образ, который нередко наряду с главными героями также функционирует как самостоятельный персонаж.



Рис. 6 [7]

Помимо этого, в интернет-пространстве можно встретить мемы более глубокой направленности, которые требуют дополнительных знаний в области теории литературы. Если обратиться к рисунку 7, то можно увидеть, как автор мема иллюстрирует влияние философии В. Соловьёва на младших символистов, в особенности на поэзию А. Блока (в частности, на книгу «Стихи о Прекрасной Даме», в основу которого положена идея Вечной Женственности).



Рис. 7 [3]

Таким образом, анализ интернет-мемов из первой группы показал, что молодое поколение отождествляет русскую литературу с морально-философскими вопросами, имеет представление о литературных направлениях, а также знакомо с определёнными традициями и художественными деталями, которые наиболее частотно встречаются в произведениях классиков. Также представленный нами материал свидетельствует о способности данных интернет-пользователей сопоставлять и подмечать значительные детали в художественном тексте.

Ко второй группе мемов, которые характеризуют литературный стиль писателя, относятся мемы, связанные с особенностями языка художественных произведений Л. Н. Толстого (рис. 8, рис. 9). Особое внимание пользователей привлекает богатство синтаксических конструкций и красота художественного слова писателя. Как правило, в подобных публикациях отмечается обилие осложняющих компонентов, языковых средств, а также большое количество

вставок на французском языке, которые воспроизводят особенности описываемой эпохи. Следовательно, знание особенностей литературного стиля писателя говорит о том, что молодое поколение непосредственно знакомо с текстами художественных произведений.



Рис. 7 [7



Рис. 8 [3]

Некоторые интернет-мемы также могут свидетельствовать о неравнодушном отношении к сюжетным перипетиям произведений, а также к судьбе некоторых персонажей. Подобные публикации составили третью группу нашей классификации, в которую входят мемы, являющиеся эмоциональным откликом на художественный текст. Так, например, интернет-пользователи остро реагируют на убийство Ивана Шатова, персонажа романа «Бесы» Ф. М. Достоевского (см.: рис. 9), а также нп смертельный исход дуэли в романе «Евгений Онегин» А. С. Пушкина (см.: рис. 10). Это в первую очередь свидетельствует о сопереживании героям русской классики, о небезразличном отношении к описываемым событиям, а также о положительном отношении к этим персонажам.



Рис. 9 [3]



Рис. 10 [7]

Также эмоциональный отклик среди молодого поколения находит повесть «Гранатовый браслет» А. И. Куприна. Судьба Георгия Желткова, безответно влюблённого в Веру Шеину, вызывает чувство глубокого сострадания. Пользователи сети отмечают, что не могут сдержать эмоций при чтении этого произведения, а самым запоминающимся моментом для них является прощальное письмо Желткова к своей возлюбленной (см.: рис. 11). Такое трепетное отношение к повести объясняется тем, что молодое поколение неравнодушно относится к вечным темам дружбы и любви.



Рис.11 [3]

Четвертую группу составляют мемы, характеризующие персонажей литературных произведений. Подобные публикации могут служить материалом для анализа восприятия молодёжью как главных, так и второстепенных героев классики. В социальных сетях большой популярностью пользуются мемы, посвящённые действующим лицам комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума» (см.: рис. 12, рис. 13). Нередко изображается в оппозиции по отношению к фамусовскому обществу Александр Чацкий, который в одиночку

противостоит невежеству и лицемерию окружающей среды. Фигура Чацкого в литературных мемах обычно изображается при помощи единичного, индивидуального объекта, окружённого массой одинаковых предметов. Рисунок 13 также может свидетельствовать о том, что молодое поколение положительно относится к главному герою и возвышает его над фамусовским обществом.



Рис. 12 [3]



Рис. 13 [7]

Однако не ко всем героям пользователи сети относятся благосклонно. Ярким представителем подобного рода персонажей является Тихон Кабанов из пьесы А. Н. Островского «Гроза» (см.: рис.14, рис. 15). Молодёжь, как правило, отмечает его слабохарактерность, неспособность высказать своё мнение, инфантилизм. Тихон во всём потакает своей матери, отличающийся крутым нравов, и не в состоянии противостоять её влиянию. Сама Марфа Игнатьевна Кабанова (Кабаниха) обычно изображается властной женщиной, которая держит семью в ежовых руковицах.



Рис. 14 [7]



Рис. 15 [3]

Еще одним ярким примером характеристики персонажа являются интернет-мемы, посвящённые произведению И. С. Тургенева «Отцы и дети». Особое внимание в них уделяется, как ни странно, Аркадию Кирсанову, который является объектом ироничного изображения. К нему относятся положительно, но отмечают наивность его убеждений (см.: рис.16), а также подобострастное отношение к Евгению Базарову (см.: рис. 17). Аркадий обычно ассоциируется с детской простотой и изображается в виде «птенца» или ребёнка.





Рис. 16 Рис. 17 [7]

Таким образом, литературные интернет-мемы могут послужить хорошим материалом для изучения восприятия русской литературы молодым читателем. Проведённый нами анализ показал, что в интернет-пространстве огромную нишу занимают именно литературные интернет-мемы, что в первую очередь говорит о заинтересованности юного поколения русской классикой. Молодёжь не только разбирается в сюжетных особенностях произведений, но имеет некоторые представление о теории литературы. Помимо этого, они активно выражают свою позицию, умеют составить собственное мнение о персонажах и искренне сопереживают им. Творчество увлечённых литературой школьников вполне возможно привлечёт внимание мало читающих детей. Подобные работы по созданию мема могут стать нестандартным творческим заданием в школе, что в свою очередь может повысить интерес молодёжи к русской литературе.

Список литературы:

1. Рашкофф, Д. «Медиавирус. Как поп-культура тайно воздействует на ваше сознание» [Электронный ресурс] / Д. Рашкофф // Электронная библиотека RoyalLib.com. – Режим доступа: https://royallib.com/read/rashkoff_duglas/mediavirus.html#0 (дата обращения 29.08.19)

2. Достоевский, Ф. М. Преступление и наказание [Электронный ресурс] / Ф. М. Достоевский. – Режим доступа: https://ilibrary.ru/text/69/index.html (дата обращения 30.08.19)

3. Литературные мемы [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://vk.com/loliterature (дата обращения: 29.08.19)

4. Пушкин, А. С. «Медный всадник» [Электронный ресурс] / А. С. Пушкин. – Режим доступа: http://az.lib.ru/p/pushkin_a_s/text_0030.shtml (дата обращения 30.08.19).

5. Доккинз, Р. Эгоистический ген [Электронный ресурс] / Р. Доккинз. – Режим доступа: http://transyoga.ru/assets/files/books/okolo_psihologia/dokinz_egoGen.pdf (дата обращения 27.08.19).

6. Словари и энциклопедии на Академик.ру [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/940924 (дата обращения 29.08.19).

7. literaturnie_memy [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.instagram.com/literaturnie_memy/.
8. liter_memes [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://twitter.com/liter_memes.

RECEPTION OF RUSSIAN LITERATURE IN SOCIAL NETWORKS AS EXEMPLIFIED BY INTERNET MEMES

Alexandra S. Mosina, Sofia Y.M. Al-Bakien

Abstract

The article is devoted to the analysis of the peculiarities of the perception of Russian literature by the younger generation. The authors analyzed the interpretation of the works of Russian literature in social networks through the creation of memes on the relevant topics. In accordance with their content orientation, a classification is proposed, according to which the study was carried out, and the possibility of using such creativity at school was considered.

Keywords: Russian literature, reception, Internet meme, social networks, creative task

Viktoriya Y. Osokina,
магистрант 1 курса, Магнитогорский государственный технический университет им. Г. И. Носова
(г. Магнитогорск, Россия)
vika.osokina.80@yandex.ru
Научный руководитель – ***Мария Львовна Скворцова,***
канд. филол. наук, доцент кафедры языкознания и литературоведения МГТУ им. Г. И. Носова

SEMIOTIC APPROACH TO THE STUDY OF VIDEOPOETRY

This article is about the origin and development of video poetry. The functions of the visual and poetic component are determined, the most important aspects for the study are identified. The article contains the substantiation of the need to apply the semiotic approach in the study of a new synthetic art form as a way of recognizing the codes inherent in the poetic work and being nuclear concepts in the creation of the accompanying video series.

Keywords: visualization, video poetry, visual text, synthesis, language codes, interpretation

Modern man in a continuous flow of incoming information used to absorb new fragmentary, more and more giving preference to the finished "product". It is no accident at the end of the twentieth century, scientists started talking about "clip" thinking. With this kind of thinking, a person perceives the world through vivid

fragmentary images, responds better to the information provided in the form of pictures and video.

The creators of information, literary and scientific texts, taking into account modern trends, began to actively use various methods of visualization in their works. New synthetic forms of art have appeared, one of which is video poetry. There are other names – poetronica, poetic video, mediapoetry, cinepoetry: "Video poetry is an art form that organically combines artistic visuals and poetic text, explicit or degenerate, represented graphically or recited"[2].

Experiments with the creation of a video for a poetic text began in the late 1960s, when the Portuguese poet Ernesto Melo e Castro shot a poetic video clip for one of his poems. The term "video poetry" was first used by the canadian poet Tom Konyusom in 1978 to describe his first job in a new art form. In Russia the first representatives of the genre is considered to be poets A. Gorodon, K. Kedrov, Katsyuba, E. and D. Pirogov. The accompaniment of a poetic work by video allowed reviving the interest in poetry in modern society, opened new horizons and opportunities for cooperation of creatively gifted people.

Linguist and cultural observer of radio "Svoboda" E. Fanaylova expressed the following idea: "Russian poetry in recent years has experienced a return to the voice. We rarely think about it, but it came out of the paper pages and became a sound. This is reflected in the projects of poets and musicians. Russian poetry sounded! And video poetry is one of the forms of fixation of this sound" [6].

According to art historian A. Solntseva, "video Poetry is relevant as a modern genre, it has a resource for finding new boundaries of art, associated primarily with new types of communication" [5].

Today, video poetry is the object of study of a variety of experts, it is perceived as a synthetic form of contemporary art, organically combines seemingly opposite codes – verbal and nonverbal.

The symbiosis of poetic and mediatext within the digital culture has led the emergence of new scientific concepts, one of which is the term "visual text". "Visual text is a visible (perceived by the eye) structural and functional model, in which the values and norms of a certain culture are codified and presented in the form of signs, symbols and images, interconnected by various contextual links; the model of visually perceived reality is "built" on the subject-subject/subject-object principle with the help of extralinguistic means. Visual text does not allow a person to ignore it: in the vast majority of cases, a person is "doomed" to read the visual text" [4, 219].

In 1973 a well-known Soviet literary critic Yu. M. Lotman in his article "Semiotics of cinema and problems of film aesthetics" wrote about the General provisions of the analysis of the visual text. According to Lotman, of particular interest in the study of visual text is the image, which is a set of characters. "All images of visual text ("frames"), uniting, form the so-called "film language", without understanding of which it is impossible to determine the essence of particular values" [3, 11].

The study of video poetry has given rise to many discussions. The bulk of the debate is related to two questions: what is the primary in the creation of media

– text or video? And what is the function of the visual component in this case? Most experts are inclined to believe that the video, although it carries an important aesthetic and substantive function, is secondary to the text. It is a reflection, a reaction to a poetic text read. Visual accompaniment allows you to place emphasis on certain things, creates an appropriate mood and demonstrates the basic concepts inherent in the work.

The most interesting as an object of study is a conceptual video poetry. In this video, the poetic text and video series are linked through certain images, hidden motives inherent in the work, despite the fact that, at first glance, these two components do not produce a sense of the integrity of the work. Even the simplest versions of the video accompanying the poem are always created on the basis of language codes and figurative constructions. The visual component is a certain key to comprehension of the sense put in the text. In this regard, it is advisable to use a semiotic approach in the study of video poetry.

The subject of the study of semiotics is always an information system, and the main elements of semiotics are signs. Signs surround us everywhere. The essence of the sign is that it carries encoded information.

It is impossible to create an absolutely unique text that does not contain any sign elements, as such text will not be perceived by a potential reader. The intertextuality of texts is always based on a certain sign system. Moreover, the more universal the system of signs, the more recipients will be able to recognize the meanings and emotions embedded in the work.

This kind of influence is organized by the semiotic activity of the author, who builds a secondary statement from certain primary statements: a single text as a "set of factors of artistic impression" [1, 56].

With regard to video poetry, the role of the interpreter is assigned to the Director. He is an ideal reader, not perceiving the poetic text literally, but deciphering it for mass understanding. At the same time, it is important that this ideal reader has a rich cultural experience and is able to implement all the codes presented in the text through visualization, recitation and musical accompaniment [2]. In practice, the author of the text often appears in the creation of the next video for a poetic work.

The genre of videopoetry in mind the relatively recent its occurrence is little known. However, attention to it from representatives of different scientific fields and areas allows us to draw conclusions about the prospects of its development. The synthesis of poetic and cinematic opens up new, previously unused opportunities for the creators of this product.

Список литературы:

1. Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. - М.: Искусство, 1979. – 353 с.

2. Видеопоэзия [Электронный ресурс] // Видеопоэзия: сайт о видеопоэзии. – Режим доступа: http://videopojezija.ru.

3. Давыдов, Д. М. Видеопоэзия как феномен и как разнообразие практик [Электронный ресурс] / Д. М. Давыдов // Русский Гулливер. – 2012. – № 1. – Режим доступа: http://www.gulliverus.ru/ gvideon/?article=1843.
4. Лотман, Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Ю. М. Лотман. – Таллин: Ээсти Раамат, 1973. – 92 с.
5. Порозов, Р. Ю. Визуальное как доминанта современной культуры / Р. Ю. Прозоров // Политическая лингвистика. Екатеринбург, 2011. – С. 219–221.
6. Солнцева А. Упражнения по учебнику внутренней речи [Электронный ресурс] / А. Солнцева // Журнал «Сеанс». – 2014. – № 12. – Режим доступа: http://seance.ru/blog/video/video_poetry/ 23.
7. Фанайлова, Е. Видеопоэзия [Электронный ресурс] / Е. Фанайлова // Информационный сайт «Радио Свобода», 2013. – Режим доступа: https://www.svoboda.org/a/25193211.html.

СЕМИОТИЧЕСКИЙ ПОДХОД В ИЗУЧЕНИИ ВИДЕОПОЭЗИИ

Виктория Юрьевна Осокина

В данной статье идёт речь о возникновении и развитии видеопоэзии. Определяются функции визуальной и поэтической составляющей, выявляются наиболее важные для изучения аспекты. Статья содержит обоснование необходимости применения семиотического подхода в изучении нового синтетического вида искусства в качестве способа распознавания кодов, заложенных в поэтическом произведении и являющихся ядерными концептами в создании сопутствующего видеоряда.

Ключевые слова: визуализация, видеопоэзия, визуальный текст, синтез, языковые коды, интерпретация

Вероника Павловна Топольская,
студент 3 курса, Южно-Уральский государственный университет
(национальный исследовательский университет)
(г. Челябинск, Россия)
nikatopolskaya@mail.ru
Научный руководитель – ***Елена Валерьевна Канищева,***
канд. филол. наук, доцент кафедры
русского языка и литературы ЮУрГУ (НИУ)

ПРИЕМЫ ПРИВЛЕЧЕНИЯ ВНИМАНИЯ В НАУЧНО-ПОПУЛЯРНОМ БЛОГЕ ОБ ИСКУССТВЕ АНАСТАСИИ ПОСТРИГАЙ

Статья посвящена анализу приемов привлечения внимания в блоге Анастасии Постригай как цифровом проекте по популяризации искусства. Автор статьи определяет разновидности контента блога Анастасии Постригай,

рассматривает речевые и неречевые приемы привлечения внимания, используемые в блоге.

Ключевые слова: блог, контент, риторика, приемы привлечения внимания, Instagram

Современная наука активно использует цифровые технологии и Интернет, предоставляющие широкие возможности для развития и становления различных цифровых проектов. Количество гуманитарных интернет-проектов постоянно растет, появляются цифровые издания текстов, электронные каталоги, электронные библиотеки, литературные дневники, 3D-экскурсии и музеи, а также блоги, направленные на популяризацию искусства, образования, науки.

Мы изучили способы привлечения внимания в научно-популярном блоге об искусстве А. Постригай, размещающемся в сети Instagram, которая на данный момент является одной из самых молодых социальных сетей, особенности коммуникации в ней предоставляют интерес для современной науки, в том числе лингвистики. Одним из таких проектов стал блог Анастасии Постригай, аудитория которого составляет более 503 000 подписчиков.

Анастасия Постригай – российский искусствовед, блогер, основатель онлайн-проектов и образовательных курсов, в которых доступным языком рассказывается об искусстве, как современном, так и классическом [5]. Блог Анастасии Постригай решительно отличается от привычного образовательного стандарта, поэтому он пользуется особой популярностью.

Важную роль в удержании внимания аудитории, в активизации ее интереса играют приемы привлечения внимания, изучению которых посвящена данная статья. В социальной сети Instagram важны не только речевые приемы, т. к. структура статьи подразумевает особую роль визуальной и интерактивной составляющей, выполняющей функцию неречевых способов привлечения внимания.

Популярным блог делает в первую очередь качественный контент. Под контентом понимают любой вид информации, который находится на сайте [2].

Далее приведены основные типы контента с примерами из блога А. Постригай, отражающие сферу интересов автора [2]:

1. Информационный.

Данный вид контента представляют тексты, которые рассказывают, как пользоваться продуктом, созданным блогером, как оформить курс и др.: «ПРИГЛАШАЮ ВАС НА МОЮ ЛЕКЦИЮ В МОСКВЕ! После арт-вечера в Петербурге я получила столько вопросов от москвичей «а как же мы?», что решила не тянуть. Встречаемся 19 октября в 19:30 в Мультимедиа Арт Музее» [5].

2. Обучающий.

Включает экспертные тексты, которые могут быть достаточно большого объема. Их цель – позиционирование блогера как эксперта, повышение доверия

и удержание внимания подписчиков: «Вы когда-нибудь теряли ключи от квартиры в тот момент, когда нужно выходить из дома? Неприятное чувство. После двух минут поисков хочется кричать от злости, особенно если опаздываешь на важную встречу. Женщина на картине Тиссо тоже кое-что потеряла. Акварель называется "Потерянная драхма". В основе ее сюжета лежит библейская притча <…>» [5].

3. Продающий.

Представляет тексты, продающие товары, включающие отзывы, рекламу, кейсы и т. п. Подобные блоги содержат призыв к покупке или другому целевому действию: «<…> Я обожаю свой дом, мы делали его с такой любовью и та–а–а–к долго, что доверить съемку того, что получилось, могли только лучшему мастеру. Знакомьтесь: Сергей Красюк @skrasyuk. Снимает для самого известного журнала об архитектуре и дизайне интерьеров AD Magazine, а журнал Elle decoration не раз признавал его лучшим фотографом!» [5].

4. Развлекательный и вовлекающий.

Подразумевает использование занимательных юмористических историй, а также историю создания бренда или блога, личный опыт, вопросы, опросы, викторины, игры и лайктаймы: «Как это – написать свою книгу? Это как еще раз стать мамой. Сначала радуешься: ого, у меня будет книга! Немного погодя начинается что-то вроде токсикоза: тебя тошнит от букв, строчек, страниц <...>» [5].

5. Конкурсный.

Включает конкурсы, гивы, марафоны, розыгрыши: «<…> так Третьяков стал кем-то вроде бизнес-ангела для художников. Но! Живи Третьяков сегодня, выдержал бы он конкуренцию с Instagramom? Вопрос шуточный, но дальше все серьезно! Сегодня каждый сам себе бизнес-ангел. Если знать, что делать. А делать вот что: срочно подписаться на бесплатный марафон @insta_business_week, где я расскажу, как получать от Instagrama не только лайки, но и деньги!» [5]. Как правило, условием участия в предлагаемых конкурсах является подписка на спонсоров и организаторов, а также привлечение в комментариях друзей. Цель всех конкурсов – поиск новых подписчиков и повышение охвата постов.

6. Организационный.

Описывает время работы, особенности блога, какие-либо нововведения: «По многочисленным просьбам мой ютуб канал обрел второе дыхание! И мое новое видео уже можно посмотреть по ссылке в профиле @op_pop_art» [5].

В блоге Анастасии Постригай минимальна доля продающего контента (до 10% контента всего профиля). В приоритете блогера информационный контент, который составляет около 50% контента. Большая часть блога – это специализированная информация на заявленную тему. Также Анастасия Постригай привлекает в свой профиль развлекательный контент (20%), а также различные конкурсы (10–20%). Развлекательный контент воздействует в первую очередь на уже существующих подписчиков, а конкурсы привлекают новую аудиторию.

Таким образом, можно утверждать, что качественный контент – это основной неречевой прием привлечения внимания. Другими способами привлечения внимания аудитории можно считать следующие способы работы с блогом: форматирование поста, использование комментариев посетителей, создание Instagram-историй, интерактивное общение с подписчиками, регулярность выхода постов [4].

А. Постригай создает тексты, вызывающие ответную реакцию читателей: «лайки», комментарии, публикации в разделе «Истории», пересылка сообщениями в Direct. При этом степень вовлеченности подписчиков является определяющим фактором успеха блога, поэтому в конце своих постов Анастасия Постригай всегда поощряет читателя к действию. Автор подобрала свою периодичность выхода публикаций, выкладывает их примерно 1–2 раза в день.

Важным способом привлечения внимания является использование различных речевых приемов, обусловленных возможностями языка, например: создание ярких заголовков, использование способов диалогизации речи, акцентуация композиции текста, использование смайликов, стилистическое оформление текста и др. [1].

Лучший способ увеличить охват поста и привлечь новых подписчиков – призыв к действию, поэтому Анастасия Постригай регулярно использует глаголы повелительного наклонения, задает вопросы, поощряя читателей делиться опытом, направляет их на активные ссылки в описании профиля**.** В текстах автор указывает ссылки на свежий контент, например, новый ролик на YouTube, сайт с анонсом нового продукта, старт нового курса об искусстве и т. п. Также А. Постригай часто предлагает подписчикам отметить своих друзей в комментариях, поделиться постом в личных профилях.

Все анализируемые посты состоят из нескольких композиционных элементов: интересный заголовок, сообщение фактов из жизни художника, описание и анализ его картины, обстановка, в которой то или иное произведение искусства создавалось и становилось популярным. Автор погружает читателя в атмосферу 3D-подхода к изучению истории искусства.

Важной частью текста блога являются смайлики, т. к. они несут смысловую нагрузку, подчеркивают эмоциональность и индивидуальность поста. Интересно, что Анастасия Постригай почти не использует смайлики при написании информационных текстов, но позволяет их употребление при написании текстов развлекательного контента.

В своем блоге А. Постригай использует научно-популярный стиль, основная задача которого преподнести читателю в доступной и форме научные знания. Научно-популярная литература отличается от научной как по отбору материала, системе доказательств, так и по манере изложения и языку [3]. А. Постригай изъясняется просто, на языке аудитории, ее речь включает также элементы разговорного стиля, при этом употребление сленговых единиц и разговорных выражений незначительно.

Таким образом, в блоге Анастасии Постригай активно используется такие неречевые приемы привлечения внимания, как использование качественного контента, возможности форматирования поста, актуализация комментариев посетителей, активное использование Instagram-историй, регулярность выхода постов. Среди речевых приемов можно назвать: работу с заголовком, использование побудительных конструкций и приемов диалогизации речи, использование возможностей композиции блога, смайликов, органичную стилистическую окраску речи.

Список литературы:

1. Лешутина, И. А. Риторика. Искусство публичного выступления / И. А. Лешутина. – М.: Издательство Претекст, 2008. – 302 с.
2. Сенаторов, А. А. Бизнес в Instagram: От регистрации до первых денег / А. А. Сенаторов. – М. : Альпина Паблишер, 2015. – 156 с.
3. Солганик, Л. Я. Практическая стилистика русского языка / Л. Я. Солганик. – М.: Академия, 2008. – 304 с.
4. Соболева, Л. Феномен «Instagram» 2.0: все новые фишки / Л. Соболева. – М.: Издательство АСТ, 2017. – 272 с.
5. Блог Анастасии Постригай [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.instagram.com/op_pop_art.ru (дата обращения 17.05.2019).

METHODS OF ATTRACTING ATTENTION IN THE POPULAR SCIENTIFIC BLOG ABOUT THE ART OF ANASTASIA POSTRIGAY

Veronika P. Topolskaya

Abstract

Article is devoted to the analysis of methods of drawing attention in the blog by Anastasia Postrigay as the digital project on art promoting. The author of article defines kinds of content of the blog of Anastasia Postrigay, considers the speech and nonverbal methods of drawing attention used in the blog.

Key words: blog, content, rhetoric, methods of drawing attention, Instagram

РАЗДЕЛ III. ВЕЧНЫЕ ТЕМЫ, СЮЖЕТЫ, АРХЕТИПЫ, КОНЦЕПТЫ В МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Евгения Васильевна Арзамаскова,
студент 4 курса, Магнитогорский государственный технический университет им. Г.И. Носова
(Магнитогорск, Россия)
coronovskayar@yandex.ru
Научный руководитель – ***Светлана Викторовна Рудакова,***
докт. филол. наук, профессор кафедры языкознания и литературоведения МГТУ им. Г. И. Носова

ОБРАЗЫ ЕДЫ И ПИТЬЯ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ А. С. ПУШКИНА

В статье определена функциональность использования образов еды и питья в романе «Евгений Онегин», «Сказке о мёртвой царевне и о семи богатырях» и повести «Капитанская дочка», а также проведён анализ произведений Александра Сергеевича Пушкина с точки зрения использования композиционных приёмов.

Ключевые слова: образ, еда, питьё, композиционные приёмы, функциональность

Понятие «образ» можно рассматривать в двух смыслах: в узком и широком. В узком смысле образ – это выражение, придающее речи блеск, конкретность. В широком смысле образ – не только языковое явление, но и феномен, связанный с литературным творчеством. Понятие образа в широком смысле относится к общим свойствам литературы и искусства в целом.

Рассмотрим, какое объяснение термину «образ» дает литературно-энциклопедический словарь терминов.

«Образ – всеобщая категория художественного творчества: присущая искусству форма воспроизведения, истолкования и освоения жизни путём создания эстетически воздействующих объектов. Под образом нередко понимается элемент или часть художественного целого, обыкновенно – такой фрагмент, который обладает как бы самостоятельной жизнью и содержанием» [2, 669]. «художественный образ одновременно является и средством познания (освоения, отражения) мира, и материализацией чувственно-духовного содержания, результатом творчества» [1, 12]. Получается, в общем смысле слова образ – способ существования литературного произведения.

Следовательно, художественный образ – это обобщенное, художественное отражение действительности, обличенное в форму конкретного, индивидуального явления. Художественный образ – это выражение содержания литературного произведения. Исходя из этого, можно охарактеризовать

структуру художественного образа: художественный образ – это результат мысли писателя, это широкая картина жизни, представленная взору читателя.

Образы еды и питья вечны в литературе. Внимание к этим образам позволяет читателю лучше понять замысел автора. Отношение к еде и питью героев произведений – это способ оценить героев и их мир. Образы еды и питья используются авторами произведений в различных целях и играют роль важного композиционного приёма, помогающего читателю разобраться в идейном содержании произведения, особенностях характера героев, в позиции автора. «Роль автора определяется при этом не только его видением своей роли или дискурсом, отражающим, а зачастую и определяющими позицию автора по отношению к его творению, но и структурными особенностями произведения, лежащими в его основе…» [3, 87]. Авторами широко используются изображения продуктов питания и напитков в композиции произведения.

Рассмотрим образы еды и питья в романе «Евгений Онегин». Роман в стихах, написанный А. С. Пушкиным в 1823–1831 годах, стал самым известным и крупнейшим произведением поэта, утвердившим его как классика не только русской, но и мировой литературы. «Собранье пёстрых глав» – так определил свой роман Пушкин. И в этом многообразии и пестроте предстала вся жизнь русского дворянства 20-х годов XIX века с их привычками и вкусами, обычаями и интересами. Из романа, как из энциклопедии, можно узнать о моде, образе жизни, этикете и кулинарных предпочтениях людях той эпохи, что описана автором. В «Евгении Онегине» Пушкин умело использует кулинарный антураж для наиболее полного описания и сопоставления стилей жизни дворянства своего времени – светского Петербургского, барского Мочевого и поместного деревенского.

Гастрономические вкусы петербургской знати ориентированы на европейскую и французскую кухню. Самыми популярными блюдами того времени были английский ростбиф и пудинг, голландская сельдь, швейцарские сыры, немецкие колбасы, блюда с артишоками и трюфелями по французским рецептам. Строки в романе являются доказательством этого:

К Talon помчался: он уверен,
Что там уж ждет его Каверин.
Вошел: и пробка в потолок,
Вина кометы брызнул ток;
Пред ним roast-beef окровавленный,
И трюфли, роскошь юных лет,
Французской кухни лучший цвет,
И Страсбурга пирог нетленный
Меж сыром лимбургским живым
И ананасом золотым.
***
Еще бокалов жажда просит
Залить горячий жир котлет,

Но звон брегета им доносит,
Что новый начался балет [5, VI, С.11].

Из фрагмента меню роскошного и популярного ресторана «Talon», представленного на страницах «Евгения Онегина», мы узнаем о нескольких блюдах, что часто заказывали современники Пушкина. Можно выделить несколько из них:

- нетленный страсбургский пирог – это особым способом приготовленный паштет в оболочке из утиной печени, трюфелей, рябчика и свиного фарша;
- ростбиф-национальное блюдо Англии, ставшее модной кулинарной новинкой в конце 1810 – начале 1820 годов;
- лимбургский сыр, особенность этого сыра в том, что при разрезании он растекался и имел характерный острый вкус и сильный аромат, поэтому его боялись съесть перед выходом на улицу;
- под котлетой подразумевается приготовленный кусок мяса на кости.

В «Отрывках из путешествий Онегина» упоминается еще один ресторан – одесский ресторан «Отон» и его знаменитые устрицы:

Что устрицы? пришли! О радость!
Летит обжорливая младость
Глотать из раковин морских
Затворниц жирных и живых,
Слегка обрызнутых лимоном.
Шум, споры– легкое вино
Из погребов принесено
На стол услужливым Отоном;
Часы летят, а грозный счет
Меж тем невидимо растет [5, VI, 204].

Устрицы стоили очень дорого: стоимость 100 устриц доходила до 100 рублей.

В отличие от светского Петербурга в Москве предпочитают русскую кухню. По своим предпочтениям московское дворянство мало отличалось от помещичьего:

Москва Онегина встречает
Своей спесивой суетой
Своими девами прельщает
Стерляжьей потчует ухой.
В палате Английского клоба
(Народных заседаний проба)
Безмолвно в думу погружен,
О кашах пренья слышит он [4, 607].

Знаменитые блюда из московской стерляди, помимо супа, включали пирог, булочки и московские пирожные. С особым размахом в Москве отмечают Масленицу с непременным атрибутом праздника – блинами. Были популярны блины с припёком, когда к блину «припекали» какую-либо начинку – рубленые

яйца, лук, грибы, творог, щавель и т. д. Пушкин, описывая семейную жизнь Лариных, называет блины «привычкой милой старины».

Чайный стол готовился отдельно от основного стола и сопровождался большим разнообразием закусок. Обычно чай наливала хозяйка или взрослая дочь, это требовало особого умения «не спить чаем». В те времена чай был недешевым, и хозяйка не могла допустить неоправданного потребления заварки, но при этом его нужно было разливать так, чтобы все получали чай одинаковой крепости.

Смеркалось; на столе, блистая,
Шипел вечерний самовар,
Китайский чайник нагревая;
Под ним клубился лёгкий пар.
Разлитый Ольгиной рукою,
По чашкам темною струею
Уже душистый чай бежал,
И сливки мальчик подавал [5, VI, 70].

В «Евгении Онегине» упоминание алкоголя занимает места не меньше, чем описание съедобных блюд. Чаще всего встречается характеристика шампанского – любимого напитка русской аристократии того времени. В романе автор, например, упоминает «Вдову Клико», «Моэта», «Аи»:

Вдовы Клико или Моэта
Благословенное вино
В бутылке мёрзлой для поэта
На стол тотчас принесено.
Его волшебная струя
Рождала глупостей немало,
А сколько шуток и стихов,
И споров, и веселых снов! [5, VI, 92]

Шампанское «Вдова Клико» получило широкое распространение во время Наполеоновских войн. «Моэт» стал известен во время правления Людовика XV.

Самыми старыми являются шампанские вина от Аи, производство которых началось в конце XVII века.

Онегин, привыкший к дорогому шампанскому, в усадьбе Лариных пьет дешевое цимлянское вино:

Да вот в бутылке засмоленной,
Между жарким и бланманже,
Цимлянское несут уже… [5, VI, 111–112].

Оно производилось на Дону в середине XVIII века в казачьих станицах Цимла и Кумшацкая – отсюда и название «Цимлянское».

Кулинарные отступления в романе, а также многочисленные ссылки на различные блюда дают полное представление о разнообразном меню дворянского стола начала XIX века, в котором есть как русские, так и иностранные блюда. Пушкин понимал толк в еде и был очень силен в вопросах кухни.

Нельзя не сказать о варенье, ликерах, брусничной и яблочной воде.

Варенье готовили из спелых и зеленых ягод. Ягоды и фрукты использовались не только для варенья, но и для консервов, ликеров, шиповника и воды. Во второй главе романа Пушкин описывает убранство кабинета покойного дяди Евгения Онегина:

Онегин шкафы отворил;
В одном нашел тетрадь расхода,
В другом наливок целый строй [5, VI, 32].

Наливки были одним из излюбленных слабоалкогольных напитков на Руси; словосочетание «наливок целый строй» несет в себе определенный смысл. Здесь, как и в строю, у каждой наливки свое место и номер.

В «деревенских» главах романа поэт вспоминает брусничную, яблочную воду: «кувшины яблочной воды», «вощеный кувшин клюквенной воды».

Таким образом, можно сделать вывод, что поэт с уважением относился к русской и зарубежной кухне, любил уникальность каждой, самобытность и традиции.

Текст романа также показывает, что Пушкин придерживался твердых убеждений о месте и роли «стола» в жизни человека. Несмотря на его замечания о том:

…Что речь веду в моих строфах,
Я столь же часто о пирах,
О разных кушаньях и пробках,
Как ты, божественный Омир, –

он открыто осуждал провинциальных дворян за то, что единственным смыслом их жизни была сплошная трапеза:

Все так же смирен, так же глух
И так же ест и пьет за двух… [5, VI, 158].

И выразил свое отношение к этой проблеме: «…Люблю я час определить обедом, ужином и чаем» [5, VI, 113], то есть питаться по часам, соблюдая определенный порядок.

Рассмотрим, как изображалась еда и напитки в «Сказке о мертвой царевне и о семи богатырях». Здесь автор описывает, как семь богатырей приветствовали царевну:

Усадили в уголок,
Подносили пирожок;
Рюмку полну наливали,
На подносе подавали [6, IV, 329].

Здесь «пирог» и «зеленое вино» (то есть водка) имеют символическое значение. Они характеризуют русский дух героев, ведь на Руси принято было угощать гостей алкоголем и пирогами.

Злая царица, узнав, что Чернавка оставила царевну в живых, решила сама убить её. Царица, переодевшись в старуху, приходит к царевне, а царевна берет хлеб, чтобы отдать его старухе:

Ей царевна говорит: –

На ж, лови!» — и хлеб летит.
Старушонка хлеб поймала:
«Благодарствую, – сказала. –
Бог тебя благослови;
Вот за то тебе, лови!»
И к царевне наливное,
Молодое, золотое,
Прямо яблочко летит... [6, IV, 352].

В благодарность за хлеб старуха дала царевне яблоко, которое было отравлено. В этом случае хлеб является символом жизни, так как старухе он мог бы помочь выжить, если бы это была на самом деле старухой, а не переодетой царицей. А яблоко становится символом смерти, потому что оно было отравлено. Собака, словно предчувствуя плохой исход, пытается поймать яблоко, но царевна ловит его сама.

В повести «Капитанская дочка» также особое место отведено образам еды: «В это время батюшка нанял для меня француза, мосье Бопре, которого выписали из Москвы вместе с годовым запасом вина и прованского масла» [6, 7], – рассказывает главный герой Пётр Гринёв. «К тому же не был он (по его выражению) и врагом бутылки, т. е. (говоря по-русски) любил хлебнуть лишнее. Но как вино подавалось у нас только за обедом, и то по рюмочке, причем учителя обыкновенно и обносили, то мой Бопре очень скоро привык к русской настойке и даже стал предпочитать ее винам своего отечества, как не в пример более полезную для желудка» [7, 7].

Петруша Гринев наблюдал, как варится варенье: «Однажды осенью матушка варила в гостиной медовое варенье, а я, облизываясь, смотрел на кипучие пенки» [7, 8].

Когда главный герой повести находился в Белогорской крепости, автор описывает стол в доме капитана Миронова: «...тем временем подали суп. Василиса Егоровна, не видя мужа, послала за ним Палашку. «Скажи барину: гости-же, ждут, щи простынут!» [7, 21].

Как известно, ежедневной едой как богатых, так и бедных крестьян было «варево» (щи) или суп. Праздничная еда отличалась тем, что была лучше приправлена, то же самое «варево» готовилось с мясом, каша на молоке, а в самые торжественные дни – жареная картошка с мясом.

«У любого истинного художника его творения, сколь бы ни были они разнообразны и по форме, и по содержанию, объединяются глубинной схожестью, определяемой личностью самого творца, его “Я”» [8, 20]. Подводя итог всему вышеуказанному, надо сказать, что образы еды и питья, вписанные в жизнь героев произведений, характеризуют их ценностно-смысловые позиции. «Кулинарные» эпизоды в представленных произведениях определяют характер читательского восприятия, провоцируя «рефлексивную реакцию на изображаемые детали (например, в романе в стихах «Евгений Онегин» картины еды описаны так, что читателю невольно хочется попробовать то, что изображает автор). «Съедобно-питьевые» фразы, метафоры позволяют

приблизиться к авторскому пониманию мира, поскольку отражают суть сюжетных линий произведений. Отношение к еде, напиткам, «кулинарии» отражает авторскую оценку героев и мира в целом, поскольку такое отношение создает ощущение причастности героя к единству «течения» жизни.

Список литературы:

1. Абрамзон, Т. Е., Зайцева, Т. Б., Петров, А. В., Рудакова, С. В. Основы теории литературы [Электронное издание] / Т. Е. Абрамзон, Т. Б. Зайцева, А. В. Петров, С. В. Рудакова. – Магнитогорск: ФГБОУ ВО «Магнитогорский государственный технический университет им. Г. И. Носова», 2017. – 110 с.

2. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Гл. ред. и составитель А. Н. Николюкин. –М.: НПК «Интелвак», 2001. – 1600 стб.

3. Леонова, М. П. Функция автора в генезисе смысла романтического текста / М. П. Леонова // Libri Magistri. – 2015. – Вып. 2. – С. 87–93.

4. Набоков, В. Комментарий к «Евгению Онегину» / В. Набоков/ науч. ред. и автор вст. статьи В. П. Старк. –СПб.: Искусство – СПБ, Набоковский фонд, 1999. – 928 с.

5. Пушкин, А. С. Полн. собр. соч.: в 16 т. / А. С. Пушкин. – М.: АН СССР, 1937. – Т. 6. «Евгений Онегин». – 205 с.

6. Пушкин, А. С. Полн. собр. соч.: в 10 т. / А. С. Пушкин – Л.: Наука, 1977. – Т. 4. «Сказка о мертвой царевне и о семи богатырях». – С. 297–363.

7. Пушкин, А. С. «Капитанская дочка». 2-е издание., доп. / А. С. Пушкин. – Л.: Наука, 1984. – 319 с.

8. Рудакова, С. В. Системность художественного мышления Е. А. Боратынского – лирика: дисс. … д-ра филол. наук: 10.01.01. – Екатеринбург, 2014. – 555 с.

A. S. PUSHKIN’S WORKS: IMAGES OF FOOD AND DRINK

Evgeniya V. Arzamaskova

Abstract

The article defines the functionality of the use of food and drink images in the novel «Eugene Onegin», «The Tale of the Dead Princess and the Seven Knights» and the novel «The Captain's Daughter», as well as the analysis of Alexander Pushkin’s works in terms of the use of compositional techniques.

Keywords: image, food, drink, compositional techniques, functionality

Дарья Вячеславовна Белозерцева,
студент 3 курса, Магнитогорский государственный
технический университет им. Г. И. Носова
(г. Магнитогорск, Россия)
d-belozertseva@mail.ru
Научный руководитель – ***Светлана Викторовна Рудакова,***
докт. филол. наук, профессор кафедры языкознания
и литературоведения МГТУ им. Г. И. Носова

МОТИВ ОХОТЫ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XIX ВЕКА

Неповторимый мир русской мелкопоместной дворянской усадьбы занимал интерес многих исследователей. В данной статье на примере анализа произведений отечественной литературы XIX века анализируется мотив охоты, рассматривается, как осмысливается это явление писателями, какое место занимает охота в жизни поместных дворян. Охотничьи мотивы рассматриваются в творчестве многих писателей XIX в., например, И. С. Тургенева, С. Т. Аксакова, Л. Н. Толстого, Н. А. Некрасова и др.

Ключевые слова: охота, мотив, поместные дворяне, досуг, развлечение, охотничьи сцены

В Русской художественной классике охота нашла глубокое и многостороннее описание. Охота в России в XIX столетии, особенно в его первой половине, имела какой-то особенный колорит. Стойкое увлечение русского человека удалью охотничьих пристрастий было таково, что в этой отчаянной гонке за зверем, в процессе ревностного прочесывания перелесков, рощ, лесов и увалов дальних отъезжих полей верхоконная братия превращались в единое, прекрасно организованное сообщество.

Специфика феномена охоты, имеющего сложную антиномичную культурологическую и художественную природу, была рассмотрена в разных аспектах – от постановки темы охоты к анализу глубинных основ её психологического, философского содержания многими исследователями. Обостренный интерес ученых к «литературной» охотничьей традиции получает развитие в целом ряде работ, опубликованных в 2000-х гг. – Н. А. Куделько [4], Л. Н. Полубояриновой [6].

В принципиально новом аспекте феномен охоты рассматривается А. Ю. Большаковой в содержательной статье «Философско-эстетическая «охота» в мире русского слова». А. Ю. Большакова подчеркивает многоаспектность понятия охоты, его пластичность и метафоричность, рассматривая его в широком контексте русской классики – от «Графа Нулина» до «Анны Карениной». Интересная в культурологическом и лингвистическом плане работа А. Ю. Большаковой, в которой понятие охота рассматривается в зависимости от конкретной реализации в тексте, потому приобретает статус мотива и хронотопа, но, как замечает исследователь, будучи «символом всей

человеческой жизни» [3, 84], отражающим разные стороны ее проявления и восходящим к диалектически сложному античному представлению этого явления, понятие охота может быть отнесено к миру художественных концептов.

Изучая историю русского быта, можно с уверенностью утверждать, что одним из любимых развлечений русских поместных дворян была охота. Богатые помещики имели целые охотничьи хозяйства с обширным штатом прислуги. Псари ухаживали за охотничьими собаками: старший псарь (доезжачий) ведал обучением борзых собак и распоряжался собаками во время охоты; всей псовой охотой заведовал ловчий; выжлятник отвечал и управлял гончими собаками, борзовщик, или борзятник, – борзыми.

Охотничий рассказ как жанр формируется и приобретает популярность в русской литературе к середине XIX века. Популярность занятия охотой позволяет человеку не отстраненно взирать на красоту природы, а участвовать в её жизни, быть частью природного целого; по-видимому, этим обстоятельством можно объяснить широкое распространение охотничьей темы в литературе того времени.

Охота становится одним из самых устойчивых сквозных мотивов русского искусства. Мотив мы рассматриваем как «элемент сюжета, взятый в аспекте его повторяемости, типичности, то есть характерный для той или иной традиции (жанра) либо для творчества писателя» [1, 32] Охоту можно считать старинной русской забавой и одновременно способом тренировать молодежь, приучать к определенному образу жизни, формировать в молодых людях нужные задатки. В охоту были вовлечены люди разных сословий, но именно для представителей дворянства эта форма жизнедеятельности была возведена в ранг почти философии, приобрела форму некоего ритуализированного действа, в котором отразились специфические особенности мировоззрения людей определенной эпохи и которая в свою очередь повлияла на образ жизни людей высшего сословия.

Выразительно и точно описана охота в произведениях великого русского поэта Н. А. Некрасова. Он всю жизнь, с малых лет, был страстным охотником. Во многих его стихотворениях отразился его богатый охотничий опыт. «Крестьянские дети», «Коробейники», «Саша», «На Волге», «Горе старого Наума», «Псовая охота» и др. – все эти произведения в той или иной степени могут быть причислены к «Запискам охотник», только написаны они на языке поэзии.

Знакомясь с лирикой А. К. Толстого, читатель как будто воочию может увидеть и оленя в зимнем лесу, спешно убегающего от гончих, и стаю борзых на «ненастных и туманных нивах», и хищную пантеру с её «размеренно-неслышными» шагами.

Но многообразнее и шире представлена охота в классической русской прозе. В 1852 году были опубликованы «Записки охотника» И. С. Тургенева и «Записки ружейного охотника Оренбургской губернии» С. Т. Аксакова. Аксакова можно назвать родоначальником русской охотничье-

исследовательской литературы. Выше названная книга интересна точно подмеченными особенностями организации охоты, яркими почти документальными наблюдениями. Создавая свою эпопею «Детские годы Багрова внука», Аксаков и сюда вводит выразительные зарисовки охотничьего дворянского быта. «Записки охотника» Тургенева – книга, в которой сплетаются воедино множество проблем – социальные, нравственные и др., но именно охотничья тема дает писателю широкие возможности и для создания углубленного психологического портрета, и для больших обобщений социального порядка [4, 85]. Рассказывая свои охотничьи истории, Тургенев представил своему читателю истинную картину крепостнической России. Охота – действо, в котором ломаются привычные отношения мужика и барина, а потому оно лучше всего раскрывает то, что в обычной жизни не замечается.

Мир охоты и охотников отражен и в других произведениях Тургенева: «Три встречи», «Поездка в Полесье», «Степной король Лир», «Бригадир», в «Стихотворениях в прозе» и т. д. Создает в 1876 г. Тургенев специальную работу-исследование, в которой отражает и обобщает свой охотничий опыт – это «Пятьдесят недостатков ружейного охотника и пятьдесят недостатков легавой собаки» [10, 286].

Исключительно богато охотничьими сценами творчество Л. Н. Толстого. В своих крупных творениях – в романе-эпопее «Война и мир» и романе «Анна Каренина» – писатель не случайно останавливался па описаниях охоты: они содержат точные детали, способствующие более глубокому психологическому раскрытию характера основных героев этих произведений – Левина, Облонского, Николая и Наташи Ростовых.

Поместное дворянство представлено в романе Л. Н. Толстого в том числе простыми дворянскими семьями, живущими в тесном единении с природой, сохранившими родственные и дружеские связи, берегущими традиции предков [6, 24]. К таковым относится семья Ростовых. Автор выражает свою симпатию по отношению к ним, потому что их быт очень приближен к народной жизни. Не случайно они отмечают праздники вместе с крепостными крестьянами. Писатель любуется их хлебосольством, гостеприимством, верностью традициям. Он ярко изображает святочные гадания, сцены охоты, катания на тройках, обеды, танцы, подчеркивает и любовь Ростовых к музыке.

Сцены охоты в романе «Война и мир» – это настоящий праздник для её участников. Неслучайно Николая, вышедшего осенним утром на крыльцо, «охватило то непреодолимое охотничье чувство, в котором человек забывает все прежние намерения». Господская охота – отлаженный ритуал, в процессе которого каждый участник твёрдо знал охотничьи законы: «Каждая собака знала хозяина и кличку. Каждый охотник знал своё дело, место и назначение» [9, 475]. Грань между господами и слугами-охотниками стёрта, провинившегося графа Данила может без последствий обозвать и погрозить ему арапником.

Азарт, страсть охватывает Николая, который для полного счастья больше всего желает «только один раз бы в жизни затравить матёрого волка».

Он испытывает самые разные, но одинаково сильные чувства, полностью поглощающие его – от мольбы о везении до отчаяния, когда понимает, что зверь от него уходит, и счастья от поимки волка.

Толстой показывает охоту, конечно же, не как средство добычи пропитания, а, скорее, как своеобразный спорт, как развлечение, доставляющее необыкновенное удовольствие. Несмотря на то, что всё-таки убит волк, а позже – заяц, описание охоты не привносит ощущения уничтожения природы, не нарушает гармонию отношений человека и окружающего мира. Наоборот, охотники чувствуют высокое эмоциональное напряжение, счастье от полного слияния с осенним днём, с полем, с лесом, и ярче всех это выражает Наташа, которая ради участия в чисто мужской забаве готова молчать, не мешать. И только во время травли зайца она даёт выход полноте своих чувств: «…Наташа, не переводя дух, радостно и восторженно визжала так пронзительно, что в ушах звенело. Она этим визгом выражала всё то, что выражали и другие охотники своим единовременным разговором» [9, 224].

Л. Н. Толстой рисует сцены охоты широкими мазками художника-мастера, в совершенстве знающего изображаемое явление. С этой целью он во множестве использует специальную охотничью лексику: названия собак (борзая, гончая, выжлец), полено (хвост), гачи (ляжки задних ног), обязанности слуг (стремянный, доезжачий, ловчий, выжлятник, борзятники). Это усиливает живописность, придаёт происходящему неповторимый колорит. Охота – одна из самых ярких и захватывающих сцен в романе-эпопее «Война и мир». Передавая азарт гона, Толстой наделяет своих героев – участников охоты – теми чувствами и переживаниями, которые были хорошо известны и понятны ему самому – страстному охотнику. Николай Ростов, засевший в кустах во время облавы на волка, самолюбиво мечтает о доблести и славе. Во время охоты смещаются социальные роли, и даже Данило, грозясь, замахивается арапником на старого графа, проворонившего волка.

Сцена охоты в романе имеет и метафорическое значение. В эпизодах охоты было как бы начерно «начертано» распределение между двумя главными сословиями в предстоящей борьбе со «зверем нашествия» в Отечественной войне 1812 года. Толстой выявляет в сцене охоты на волков истинные силы россиян. Резкий бросок на волка Данилы, человека из народа, обеспечил успех охоты. Вражью, звериную силу *«состругнули»*, лишили свободы, как позже *«свободы лишили»* наполеоновские армии в России. Без таких людей, как Данила, сложно бы было победить шестисоттысячную армию Наполеона. Тогда, в 1812 году, энергия народа, его терпение, целеустремленность, жертвенность, любовь к отечеству обеспечили свободу России. Автор подчеркивал, что любимым развлечением русского дворянина была охота.

Мотив охоты как одной из характерных форм проявления национальной жизни, закрепленной многовековой традицией, вносит в произведения искусства мощный эпический потенциал, открывающий возможность для широкого изображения жизни общества. Драматический потенциал мотива охоты, органически связанный с эпическим, определяется противоречивой

сущностью охоты как процесса, отличающегося внутренней парадоксальностью: соединением в одной категории страстного желания овладеть (настичь, поймать, захватить) и одновременно истребить предмет охоты. Развитие мотива охоты, наполнение его концептуальным смыслом способствуют формированию комплекса значений путем включения данного мотива в тексты рассказов и определения его роли в контексте произведений русской литературы, а также осмысления его семантической динамики.

В целом, в России охотничьи рассказы стали литературным фактом позднее, в 40-50-е годы XIX в., когда «из мелочей литературы, из ее задворков и низин всплывает в центр новое явление», в нашем случае – когда цеховая замкнутость отраслевых журналов и альманахов была поколеблена и охотничья литература начала взаимодействовать с «высокой».

Список литературы:

1. Абрамзон, Т. Е., Зайцева, Т. Б., Петров, А. В., Рудакова, С. В. Основы теории литературы [Электронное издание] / Т. Е. Абрамзон, Т. Б. Зайцева, А. В. Петров, С. В. Рудакова. – Магнитогорск: ФГБОУ ВО «Магнитогорский государственный технический университет им. Г. И. Носова», 2017. – 110 с.
2. Аскаков, С. Т. Полн. собр. соч.: в 6 т. / С. Т. Аскаков. – СПб.: Изд-во «Мартынов», 1886. – 632 с.
3. Большакова, А. Ю. Феноменология литературного письма: о прозе Юрия Полякова / А. Ю. Большакова. – М.: МАИК Наука, 2005. – 317 с.
4. Куделько, Н. А. И. С. Тургенев и русская литература XX в. / Н. А. Куделько. – М.: Золотой век, 2001. – 189 с.
5. Некрасов, Н. А. Полн. собр. сочинений и писем: в 15 т. / Н. А. Некрасов. – Л.: Наука, 1981. – 669 с.
6. Полубояринова, Л. Н. К феномену «охоты» / Л. Н. Полубояринова. – СПб.: Наука, 2006. – 645 с.
7. Пушкин, А. С. Граф Нулин / А. С. Пушкин. – СПб.: Лань, 1827. – 322 с.
8. Толстой, А. К. Полн. собр. стихотворений: в 2 т. / А. К. Толстой. – Л.: Сов. писатель, 1984. – 336 с.
9. Толстой, Л. Н. Полн. собр. соч. / Л. Н. Толстой. – Т. 1. – М.: Худож. лит., 1935. – 533 с.
10. Тургенев, И. С. Пятьдесят недостатков ружейного охотника и пятьдесят недостатков легавой собаки / И. С. Тургенев // И. С. Тургенев. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. – М.: Наука, 1982. – Т. 10. – С. 272—277.

THE MOTIVE OF HUNTING IN RUSSIAN LITERATURE OF THE XIX CENTURY

Darya V. Belozertseva

Abstract

The unique world of the Russian nobleman's estate was the subject of interest to many researchers. In this article based on the example of the analysis of the works of

the XIX century Russian literature, the motive of hunting is studied, the way this phenomenon interpreted by writers is considered, the place hunting occupies in the life of local nobles is taken into account. Hunting motifs are examined in the works of many writers of the XIX century, for example, I. S. Turgenev, S. T. Aksakov, L. N. Tolstoy, N. A. Nekrasov and others.

Keywords: hunting, motive, local nobility, leisure, entertainment, hunting scenes

Ясмин Буджелал,
студент ОДП, Воронежский государственный
медицинский университет им. Н. Н. Бурденко
(г. Воронеж, Россия)
Научный руководитель – ***Надежда Васильевна Голубцова,***
преподаватель кафедры русского языка
ВГМУ им. Н. Н. Бурденко

ТЕМА БОРЬБЫ ЗА НЕЗАВИСИМОСТЬ АЛЖИРА В РОМАНАХ МУЛУДА МАММЕРИ

Статья посвящена анализу романов Мулуда Маммери, рассказывающих о жизни алжирского народа, причинах, этапах антиколониальной революции в борьбе за независимость Алжира.

Ключевые слова: Мулуд Маммери, роман, «Забытый холм», «Сон праведника», «Опиум и дубинка», независимость, традиции, борьба

Мулуд Маммери воплощает в своём творчестве традиции кабильского фольклора, сочетая социально-психологический анализ действительности и историзм в понимании его развития [1, 325]. Три романа рассказывают об историю революции. «Забытый холм» (1952) – о жизни кабильского народа до обретения свободы. Перед читателем встаёт образ подавленного и угнетённого народа, не думающего о борьбе за независимость. Во «Сне праведника» (1955) – об ужесточении конфликта. «Опиум и дубинка» (1965) – это роман, который повествует о борьбе за независимость.

Можно предположить, что романы Маммери рисуют прогресс без регресса или заминок, от старого мира к новому. Но эта точка зрения ошибочна: об этом говорит неоднозначное отношение к герою первой книги, где одни приветствовали успех алжирца, закончившего французскую школу, в то время как другие видели в этом «холм отречения».Это противоречие объясняется исторической ситуацией, которая и показана в романе: борьба между древними обычаями и новыми идеями, старым обществом и навязчивым присутствием колонизаторов, использованием традиций и призывом к подрывной деятельности.

Действительно, в «Забытом холме» обычаи ценятся, как сохранение самобытности (сопротивление аккультурации и пассивная борьба), дефицит которой постепенно появляется во «Сне праведника». Столкновение между двумя культурами вопиющее. Кодекс предков, который навязывает кровавые вендетты, а также солидарность с беднейшими и слабыми, вступает в конфликт с колониальным псевдоправосудием. Традиции побеждены, но против угнетения начинает подниматься новая сила, и Арезки, одержимый французскими идеями, участвует в борьбе за независимость [2, 55].

Таким образом, традиции характеризуются беспомощностью: они не позволили вернуть или сохранить личность. Следовательно, обычаи будут уничтожены, как и деревня Тала.

При последовательном рассмотрении трех произведений видно, что они отличаются влиянием времени и пространства. В каждом романе наблюдается движение от статичного времени до непересекающегося, от застывшего места до подвижного. Через тематическое единство и определенное структурное сходство появляется разделение между «Забытым холмом» и «Сном праведника», с одной стороны, «Опиумом и палкой» – с другой, которое противопоставляет их отношение к традиции.

«Забытый холм» погружает нас в жизнь маленькой деревни Кабилии в 1940-х годах. Алжир по-прежнему является французской колонией, и в силу своего статуса Франция требует от своего населения вклада в военные действия.

Мокран (один из героев романа) возвращается на летние каникулы в деревню своего детства. Он надеется найти своих друзей. Но они все выросли, повзрослели. Женитьба, дети, удовлетворение потребностей своей семьи – теперь это их судьба.

Мулуд Маммери не рассказывает какую-либо конкретную историю, он изображает повседневную жизнь деревни и ее жителей в колониальные времена. Некоторые состоятельные семьи живут хорошо, но для большинства жителей жизнь – это борьба за существование.

Голод, холод, болезнь и война заставляют забыть старые ссоры и приводят к неожиданным связям. Отношение мужчин и женщин, особенно в кабильском обществе, в значительной степени меняются: браки по договоренности, покушение на жизнь позволяют поменять статус женщины и её мужа в этом кодифицированном обществе, который влияет на репутацию и честь [2, 103].

Мулуд Маммери показывает эволюцию менталитета, которая происходит из-за войны и взаимодействия молодого поколения с западным обществом. Между старейшинами деревни и младшими отмечается раскол, который подтверждается примерами: отношение Мокрана к его отреченной жене, отказ от выполнения некоторых обычаев деревни, вызов установленному порядку.

«Забытый холм» – это своеобразное социологическое исследование. Роман был воспринят алжирцами как желание автора показать игру колонизаторов, написав текст идентичности, интересный только кабильскому народу. С этого

момента можно наблюдать конфликт между арабами и кабилами, которые считают себя настоящими алжирцами по происхождению.

Во втором романе «Сон праведника» Мулуда Маммери в дополнении к размышлениям об обычаях предков, распространенных среди средиземноморских народов, таких как вендетта, проливает свет на кодекс коренных народов и их жизнь в колониальные времена. Молодой Арезки, мобилизованный во время Второй мировой войны, с одной стороны, сталкивается с чувством гордости, а, с другой – с недостойностью человека, встречающегося с другой цивилизацией, которую он ценит. Но в то же время именно тогда он осознает необъятность этого разрыва, который отделяет два народа, близких «силой» вещей.

Третий роман автора «Опиум и дубинка» был написан в 1965 году, почти через три года после получения независимости Алжира. События, о которых говорится в произведении, происходят в небольшой деревне Тала, в самом центре Кабилии, расположенной на вершине знаменитой горы Джурджура.

Большинство жителей этой деревни, мобилизованных FLN, пытаются, несмотря на превосходство оружия, силу колониальных войск, их огневую мощь, бороться за свою независимость. Гордые и независимые воины защищают свою Родину [2, 236].

Роман «Опиум и дубинка» посвящен алжирской революции и породил в алжирской литературе жанр героической эпопеи. Эта книга заставляет жить Алжирской войной на стороне FLN. Никогда еще настоящий романист не показывал читателю повседневной жизни алжирцев.

И «…Холм», и «Сон...», и «Опиум...» посвящены эпохе пробуждения Алжира в годы второй мировой войны от колониального летаргического забытья. Война оказала огромное воздействие на алжирское общество, столкнув многих, кто прежде рождался и умирал, ни разу не покинув своей деревни, с незнакомой жизнью, с другими странами, людьми, с новыми мыслями и взглядами [2, 3].

Список литературы:

1. Большая советская энциклопедия: в 30 т. Т. 15. Ломбард – Мезитол / глав. ред. А. М. Прохоров. – М.: Сов. энциклопедия, 1974. – 632 с.

2. Маммери Мулуд. Избранное / Мулуд Маммери; [Сост. и предисл. В. Цоппи]. – М.: Радуга, 1988 – 455 с.

THE THEME OF THE STRUGGLE FOR INDEPENDENCE OF ALGERIA IN MULOUD MAMMERY'S NOVELS

Abstract

The article is devoted to the analysis of the novels of Mouloud Mammeri which tell us about the life of the Algerian people, the causes, stages of the anti-colonial revolution and the struggle for independence of Algeria.

Keywords: Mouloud Mummery, a novel, "The Forgotten Hill", "The Sleep of the Righteous", "Opium and Baton", independence, tradition, struggle

Нэркэс Айнуровна Бухарбаева,
студент 3 курса, Магнитогорский государственный
технический университет им. Г. И. Носова
(г. Магнитогорск, Россия)
nerkesbukharbaeva@gmail.com
Научный руководитель – ***Светлана Викторовна Рудакова,***
докт. филол. наук, профессор кафедры языкознания
и литературоведения МГТУ им. Г. И. Носова

ОБРАЗ ГОЛОВНОГО УБОРА В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XIX ВЕКА

Проанализировано значение использования образа головного убора в литературных произведениях русской литературы XIX века. Показана, как могут характеризовать героев русской литературы их головные уборы.

Ключевые слова: головной убор, русская литература, психологизм, символ, знак

Многие элементы головных уборов, описанные в русской литературе XIX века, постепенно исчезли из повседневной реальности; лексемы, их обозначающие, вышли из употребления, сформировав периферию лексической системы, так как наряду с регулярными изменениями в моде появлялись новые названия головных уборов: язык либо создавал новую лексическую единицу, либо заимствовал её из другого языка. Именно поэтому современный школьник (да и обычный читатель) не в состоянии уловить определенные смыслы, заложенные автором в портрете героя, ибо не всегда понимает, о чем идет речь и тем более не может образно представить ту или иную картину, описанную в произведении, в связи с чем становится актуально изучение головных уборов русского языка, описанных в литературных текстах, а так же фиксация элементов тематической парадигмы «головные уборы» с учетом социолингвистических и культурологических факторов её формирования, уточнение лингвокультурных представлений о соответствующем явлении материальной культуры русского народа (см.: [8]; [9]; [17]).

Согласно Ю. М. Лотману, «внешний мир, в который погружен человек, чтобы стать фактором культуры, подвергается семиотизации – разделяется на область объектов, нечто означающих, символизирующих, указывающих, т. е. имеющих смысл, и объектов, представляющих лишь самих себя» [11, 153].

В русской языковой картине мира понятие «головной убор» отображает как составляющие этнокультурной и языковой истории русского народа, так и состояние современного русского национального языка, в том числе его территориальной разновидности. Понятие «головной убор» – это своего рода обобщенное отражение в сознании, мышлении людей основных представлений о свойствах, функциях, особенностях изучаемого объекта в процессе исторического развития, познания реального мира [9, 71–74].

Головной убор с начала своего возникновения одновременно и индивидуальный и социальный костюмный предмет. Он принадлежит обладателю, находится, будучи так или иначе закреплен, на голове своего носителя – и одновременно видим другому человеку, наблюдающему со стороны, и поэтому социализирован. Головной убор должен отвечать определенным требованиям, приличиям, связанным с правилами и нормами социального устройства общества, он способен повлиять на формирование мировоззрения, изменить сущность человека с помощью преображения его внешности. Головной убор как вещь постоянно связан с действием, вовлечен в бытовую сферу, а «быт – это не только жизнь вещей, это и обычаи, весь ритуал ежедневного поведения, тот строй жизни, который определяет распорядок дня, время различных занятий, характер труда и досуга, формы отдыха, игры, любовный ритуал и ритуал похорон» [10, 59].

Головной убор является предметом одежды, костюма и вместе с тем знаком костюмного кода культуры, наделенным значимостью – ценностным содержанием, сформированным в культуре.

Кроме утилитарно-функциональной, социально-иерархической и эстетической семантики в сфере костюма усиливается и идейно-эстетическая семантика, которая все более и более индивидуализируется: головной убор подчеркивает вкус, пристрастия, характер отдельной личности – своего носителя.

В русских литературных текстах встречаем различные головные уборы, перечислим и охарактеризуем некоторые из них.

«Кто там в малиновом *берете* с послом испанским говорит?» («Евгений Онегин», А. С. Пушкин) [15, 173]. Берет – головной убор без полей, размеры и очертания которого зависели от моды того или иного времени. Берет известен в истории костюма еще с XVI века. Особой популярностью в России пользовался с самого начала XIX столетия. В 20-30 гг. XIX в. береты, украшенные перьями, камнями и цветами, так же как и токи, и тюрбаны, являлись частью парадного туалета, и их не снимали ни в театре, ни на балах, ни названых обедах. 25 ноября во Франции отмечается праздник Святой Катарины – покровительницы удачного замужества. Вплоть до 18 века этот день во Франции был выходным. Молодые девушки надевали ярко-красные, малиновые, желтые и зеленые береты, чтобы обозначить, что они свободны и ждут суженого. Может быть, А. С. Пушкин, зная о такой традиции, косвенно дал понять, что душа Татьяны ждёт суженого?

«Надев широкий *боливар*, / Онегин едет на бульвар» («Евгений Онегин», А. С. Пушкин) [15, 11] Боливар – шляпа-цилиндр с большими полями, популярная в Европе в начале 20-х гг. XIX столетия и получившая свое название по имени лидера освободительного движения в Латинской Америке – Симона Боливара (1783–1830).

Первая глава романа «Евгений Онегин», в которой упоминается шляпа-боливар, была написана в 1821-1823 гг. [12]. Это было время наивысшей популярности шляпы такого типа. Уже в 1825 г. в «Прибавлении

к Московскому телеграфу» сообщалось, что «черные атласные шляпы, называемые Боливаровыми, выходят из моды, вместо них носят шляпы из белого гроденапля, также с большими полями» [13, 13]. Размеры полей боливара были столь велики, что «невозможно было пройти узкую дверь, не снимая с головы шляпы» [16, 104]. Этот головной убор мог быть своеобразной формой выражения политических симпатий и даже протеста против существующих порядков. Такой вывод можно сделать именно потому, что так воспринимали шляпу-боливар современники А. С. Пушкина. Один из исследователей русской культуры прошлого века писал: «Несколько французских эмигрантов <…> очень забавно рассуждающих с своей точки зрения о всех тогдашних (1822 г.) современных событиях, причем, разумеется, пресмешно гневались на карбонариев и презабавно проклинали Боливара, преимущественно за то, что все щеголи того времени носили свои цилиндры не иначе, как с широкими полями a la Боливар» [6, 163].

Известно также, что люди иных, нежели герой романа А. С. Пушкина, настроений носили шляпы с узкими полями – «морильо», названные по имени политического противника Боливара (сведения об этом приводит Ю. М. Лотман в уже цитированном комментарии к роману «Евгений Онегин», ссылаясь на роман В. Гюго «Отверженные», [12, 140]).

Головной убор используется на протяжении всего XIX в. и как деталь костюма, отражающая политические симпатии обладателя.

«В деревне их народ одевался особенно щеголевато: *кички* у женщин все были в золоте, а рукава на рубахах – точные коймы турецкой шали» («Мертвые души», Н. В. Гоголь) [3, 92].

Кичка, или кика, старинный русский головной убор замужней женщины, который в отличие от девичьего «венца», полностью скрывал волосы. Орнаментация кички, её цветовая гамма давали представление о возрасте женщины и месте её рождения. До появления ребенка женщины носили очень яркие кички, а в старости – с простейшими орнаментами. Обычно их украшали вышивкой из шерсти, хлопка или шелка с добавлением блёсток и бисера.

Особенно нарядно украшались головные уборы жительниц северных районов России. Они использовали рубленый перламутр и речной жемчуг, цветной жемчуг и камни. Но такая кичка стоила необычайно дорого. «В XIX в. цена отдельных экземпляров достигала трехсот рублей ассигнациями» [17, 29].

Н. В. Гоголь в своей поэме говорит об особой щеголеватости народа в платоновской деревеньке, но звучит это саркастично, так как при общей нищете «кички все в золоте» были невозможны. «Кички все в золоте», описанные вместе с «красивой розовой ксандрейкой» и «коймами турецкой шали», вызывали у читателей первой части поэмы «Мертвые души» чувство горечи и понимание того, что желаемое выдается за действительное.

«Ни словечка при этом не вымолвила, хоть бы взглянула, а взяла только наш большой *прадедамовый зеленый платок* (общий такой у нас платок есть, прадедамовый), накрыла им совсем голову и лицо и легла на кровать, лицом

к стенке, только плечики да тело все вздрагивают» («Преступление и наказание» Ф. М. Достоевского (1866. Ч. I. Гл. 2.)) [5, 471].

Драдедам – один из самых дешевых видов сукна в XIX веке, это была шерстяная ткань полотняного переплетения с ворсом и использовалась городской беднотой.

Обычно при комментировании процитированного выше романа ссылаются на воспоминания А. Г. Сниткиной-Достоевской о том, что её поразил большой зелёный платок на женщине, открывшей ей дверь, когда она первый раз пришла в дом писателя. Сниткина сразу вспомнила зелёный драдедамовый платок из романа [4, 62]. Однако важно не просто то, что этот платок связан бытом самого писателя, но и о сознательном использовании такой художественной детали как определенного социального знака.

В словаре середины XIX века понятие драдедам объяснялось так: «Шерстяная ткань тоньше сукна и не так, как оно, прочная» [18, 66].

Автор широко известной «Художественной энциклопедии прошлого века» Ф. И. Булгаков значение данного слова трактует следующим образом: «Шерстяная материя, сходная с сукном, но менее его прочная и дешевле» [1, 274].

На страницах романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» слово «драдедам» встречается много раз. К примеру, в «ветхом драдедамовом бурнусике, сшитом ей, вероятно, два года назад» увидел Раскольников сестру Сони – Полю Мармеладову.

Роль головного убора (можно вспомнить знаменитую циммермановскую шляпу Р. Раскольникова) в «Преступлении и наказании», а также и в других произведениях Ф. М. Достоевского (например, в его дневниковых записях, в которых выражено отношение писателя к современной одежде) велика, он дает возможность лучше, выразительнее раскрыть характеры центральных героев, потому частое упоминание драделамового платка позволяет предположить, что эта деталь помогает автору подсказать читателю скрытые смыслы своих произведений (см.: [2]). Во всех знаковых эпизодах романа – первый выход Сони на улицу, смерть Мармеладова, сцены на каторге, куда Соня следует за Раскольниковым, – фигурирует драдедамовый платок, который в контексте романа вырастает до символа трагической судьбы Мармеладовых. Современники писателя чутко улавливали авторскую интонацию, в наши же дни нужны пояснения, иначе какие-то смысловые оттенки теряются.

Драдедам упоминается и во многих других произведения русских писателей XIX века [7], чаще всего выступая как знак бедности. Н. А. Некрасов, например, писал: «В углу подле двери сидела старушонка в модных очках, одетая в ветхий драдедамовый салоп, она тяжко вздыхала» («Повесть о бедном Климе», предположительно написана в 1843 г.) [14, 152].

Выражение «драдедамовый салоп» часто оказывалось символом-знаком низкого социального и имущественного положения человека. Именно подобным образом характеризует облик случайного прохожего в «Записках

замоскворецкого жителя» А. Н. Островский, вводя в текст описание «купчиха в прадедамовом салопе».

«Художественная литература, – отмечает М. Л. Ковшова, – ведет эти (костюмные. – *Н. Б.*) образы все дальше и дальше, чтобы изображать мир, похожий на человека, чтобы говорить о мире «костюмными» словами, полными старых и новых смыслов, и способствовать, тем самым, «приращению» и закреплению ценностно значимого содержания в концептосфере культуры» [8, 321].

Головной убор как костюмный предмет, как видим, не только выполнял простую, повседневную, бытовую или производственную функцию, но также играл и играет более сложную, символизированную роль в жизнедеятельности человека, что и отражено в произведениях XIX века.

Список литературы:

1. Булгаков, Ф. И. Художественная энциклопедия / Ф. И. Булгаков. – СПб.: А. С. Суворин, 1886. – Т. 1. – 346 с.
2. Власкин, А. П., Зайцева, Т. Б., Рудакова, С. В. Образная система романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» в гендерном аспекте / А. П. Власкин, Т. Б. Зайцева, С. В. Рудакова // Проблемы истории, филологии, культуры. –2017. – Т. 2. –С. 196–205.
3. Гоголь, Н. В. Мертвые души / Н. В. Гоголь // Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: в 14 т. / АН СССР; Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1952. – Т. 6. Мертвые души. – 1951. – 247 с.
4. Достоевская, А. Г. Воспоминания / А. Г. Достоевская. – М.: Правда, 1987. – 544 с.
5. Достоевский, Ф. М. Преступление и наказание / Ф. М. Достоевский // Ф. М. Достоевский. Собр. соч.: в 15 т. – Л.: Наука, 1989. – Т. 5. – 574 с.
6. Касьянов, К. Наши чудодеи. Летопись чудачеств и эксцентричностей всякого рода / К. Касьянов. – СПб.: Тип. В. Тушнова, 1875. – 276 с.
7. Кирсанова, Р. М. Розовая ксандрейка и прадедамовый платок. Костюм – вещь и образ в русской литературе XIX века / Р. М. Кирсанова. – М.: Изд-во «Книга», 1989. – 225 с.
8. Ковшова, М. Л. Семантика головного убора в культуре и языке. Костюмный код культуры / М. Л. Ковшова. – М.: Гнозис, 2015. – 368 с.
9. Локтионова, Н. М. Понятие «головной убор» в аспекте лингвокультурологии / Н. М. Локтионова, И. А. Кузьминова // Вестник МГУКИ. – 2014. – №5. – С. 71–74.
10. Лотман, Ю. М. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века) / Ю. М. Лотман. – СПб.: Искусство – СПб, 1994. – 544 с.
11. Лотман, Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история / Ю. М. Лотман. – М.: Языки русской культуры, 1999. – 458 с.

12. Лотман, Ю. М. Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий: Пособие для учителя / Ю. М. Лотман // Ю. М. Лотман. Пушкин: Биография писателя; Статьи и заметки, 1960–1990; «Евгений Онегин»: Комментарий. – СПб.: «Искусство – СПб», 1995. – 762 с.
13. Моск. телеграф. – 1825. – № 2. – 35 с.
14. Некрасов, Н. А. Повесть о бедном Климе / Н. А. Некрасов // Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. – Т. 8. Проза, незавершенное 1841–1856. – М.: Изд-во АН СССР, 1981. – 332 с.
15. Пушкин, А. С. Евгений Онегин: Роман в стихах / А. С. Пушкин // Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: в 16 т. – Т. 6. Евгений Онегин. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937. – 700 с.
16. Пыляев, М. И. Старое житье / М. И. Пыляев. – СПб.: Изд-во А. С. Суворина 1897. – 320 с.
17. Русский народный костюм из собрания Государственного музея этнографии народов СССР / Сост. Л. Н. Молотова, Н. Н. Соснина. – Л.: «Художник РСФСР», 1984. – 224 с.
18. Углов, В. Н. Объяснительный словарь иностранных слов, употребляемых в русском языке / В. Н. Углов. – СПб., 1859. –120 с.

HEADRESS IN RUSSIAN LITERATURE OF THE XIX CENTURY

Nerkes A. Bukharbaeva

Abstract

The importance of using of the image of the headdress in the literary works of the Russian literature of the XIX century is analyzed. The author represents the way the hats can distinguish Russian literature characters.

Keywords: headdress, Russian literature, psychology, symbol, sign

Вячеслав Анатольевич Гмызин,
магистр, Магнитогорский государственный
технический университет им. Г. И. Носова
(г. Магнитогорск, Россия)
gmsl@mail.ru
*Научный руководитель – **Майя Леонидовна Бедрикова,***
канд. филол. наук, доцент кафедры языкознания
и литературоведения МГТУ им. Г. И. Носова

ИДЕЯ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО ГОРОДА ДЛЯ ЧЕЛОВЕКА ТРУДА (В. КАТАЕВ «ВРЕМЯ, ВПЕРЕД!»)

В статье автор анализирует особенности художественного изображения социалистического города в советской литературе 1930-х годов на примере романа В. Катаева «Время вперед!». В романе-хронике «Время, вперед!» нашли

отражение современные архитектурные идеи урбанизма и дезурбанизма. Фабула произведения В. Катаева художественно реализовала урбанистическую концепцию Магнитостроя: «стройка – город – завод».

Ключевые слова: город, социалистические идеи, утопизм, советская литература, индустриализация

В советской литературе идея социалистического города служила идеологической задаче, так как была неразрывно связана с концепцией «нового человека» – гражданина социалистического государства. Идеальный соцгород предполагает порядок и определённую функцию, закрепленную за человеком в социалистическом обществе.

Для исследования идеи идеального города для «нового человека» необходимо учитывать специфику переживаемой эпохи – становления социализма в Советской Стране и историко-культурный контекст – формирование новой социалистической культуры и новой для отечественной литературы производственной прозы [6, 124]. Хроника В. Катаева «Время, вперед!» возвеличивала трудовой подвиг, совершаемый советскими людьми. Подобные произведения появились именно в 1930-е годы (М. Шагинян «Энергия», «Гидроцентраль», Ф. Гладков «Цемент»), а в последующие десятилетия советская «производственная проза» заняла свое место в ряду таких жанрово-стилевых «потоков», как «городская проза», «деревенская проза» [5]. Именно в недрах социо-культурного политического сознания 1930-х гг. родился лозунг: «Темп решает все!» В. Гудкова пишет: «Старый природный пейзаж, на фоне которого разворачивалось действие классических русских пьес, сменяется описанием производства, побеждающего (уничтожающего) старинные аллеи, вырубающего леса, организующего (даже поворачивающего вспять) русла рек и пр.» [3, 395–396]. М. Л. Бедрикова отмечает: «Для анализа пространства необходимо понимание природы образности в прозе…» [165].

Благодаря «ударным темпам» преображается природное пространство. В романе В. Катаева «Время, вперед!» природа уральской степи изменена деятельностью советских людей, занятых грандиозным строительством города Магнитогорска и металлургического завода. Характерные пейзажи в произведении – это картины разогретой летним солнцем степи, совмещающиеся с урбанистическими пейзажами (при отсутствии города как объекта). Описываемое пространство в хронике В. Катаева может быть названо условно урбанистическим, ибо автор изображает одну сплошную стройку. Визуальный пейзаж дополнен акустическим: «На горе рвали руду. Стучали частые беспорядочные взрывы» [4, 295].

Урбанистические пейзажи отличаются от природных иным «ритмом» создания пространственных объектов в тесной связи с художественным временем. В урбанистических пейзажах значительно больше динамики [7]. В. Катаев запечатлевает процесс преображения пространства: превращения природной среды в городскую, причем скорость этого преображения почти «зашкаливает». Валентин Катаев пишет: «Все тронулось с места, все пошло.

Шла деревня. Роща переходила вброд разлившуюся реку. Одно дерево отстало. Оно остановилось в голову вслед мигающему поезду <…> Мы движемся как тень, с запада на восток. На восток идут облака, элеваторы, заборы, мордовские сарафаны, водокачки, катерпиллеры, эшелоны, церкви, минареты» [4, 9].

Движение – это всеобщее состояние изображаемых объектов – статичных природных и искусственных. Повествование В. Катаева пронизано пафосом восхищения перед человеческим гением инженерной, архитектурной мысли. Автор пишет: «Внутри тепляк был громаден, как дирижабль, на высоте восьмиэтажного дома, среди легких конструкций перекрытия…» [4, 21]. Промплощадка показана в каждодневном изменении ее «профиля»: «…каждый день профиль площадки резко менялся <…> А там, где вчера была яма, сегодня прорезывалась кирпичная стройка» [4, 28]. Общая стройка питается ресурсами через «кровеносную систему» – железную дорогу, являющуюся частью единого пространства создаваемого нового идеального города для советских людей. При описании железнодорожной системы автор невольно восклицает: «С ума сойти, какая большая страна! Встречные составы катили на разъездах мимо окон сине-ржавую руду! <…> Попутные – обгоняли длинными штабелями красного леса, грузовиками, автобусами, цистернами, пломбированными вагонами <…>» [4, 32].

Тип нового человека представлен молодыми тружениками. В 1930-е годы молодежь была объединена комсомольскими ячейками [8]. Именно комсомольцы на Магнитострое являлись «застрельщиками» мировых трудовых рекордов. Трудовые подвиги комсомольских бригад, работающих ударными темпами, неразрывно связаны с научными техническими достижениями эпохи. В романе В. Катаева «Время, вперед!» передовую науку олицетворяет молодой инженер Маргулиес. Многие страницы отданы его математическим расчетам, выверяющим потенциал дорогого зарубежного оборудования, используемого строителями. От точности математического расчета героя-инженера зависит количество замесов бетона, которое выдаст в смену та или иная бригада комсомольцев-строителей. Своего рода научным бестселлером 1930-х гг. в пору строительства Магнитогорска являлись академические статьи «о прочности бетона».

Если для советской прозы 1920-х гг. был характерен художественный психологизм (романы Л. Леонова, А. Фадеева, К. Федина, Д. Фурманова), то в производственной прозе 1930-х гг. индивидуализация внутреннего мира персонажа колеблется от низкого уровня к нулевому. Каковы представления современников В. Катаева о новом человеке, для которого и строится идеальный социалистический город?

Перед беллетристом Георгием Васильевичем простирался производственный пейзаж, поэтому этот герой-писатель проникся особой атмосферой грандиозного строительства, уловил общий – для людей и вещей – ритм Магнитостроя. Похожее восприятие свойственно авторам, запечатлевающим свое ощущение времени. М. Бедрикова отмечает: «метафора

всепоглощающего времени, несущего человека, … навеяна восприятием автора» [2, 268]. Сказанное означает, что присущая писателю образность мышления обрела урбанистический характер, ибо он видел «технологию» стройки: взаимодействие рабочих и механизмов и т.п. В. Катаев представляет некое «компилятивное» восприятие, при котором в сознании наблюдателя смешаны живые и неживые объекты: «Теперь встреченные люди были бригадирами, прорабами, десятниками, ударниками, лодырями, энтузиастами, старшими и младшими инженерами <…> секретарями ячеек, шаферами, грабарями, бетонщиками, монтажниками, геодезистами…» [4, 128]. Для реализации идеи социалистического города важно выполнение каждым человеком своей функции в большом трудовом социалистическом коллективе. Идеальный социалистический город предполагает порядок, обязательный для каждого члена социума, и определённую функцию, закрепленную за человеком. Вероятно, взаимодействие системы «стройка – город – завод» породило концепцию нового человека, жертвующего индивидуальным, интимным ради общего интереса коллектива.

В. Катаев описывает события одного дня на Магнитострое, на первый взгляд, создавая «мозаику» зарисовок, из которых постепенно складывается целостное представление о Магнитогорске – городе Социалистического Будущего.

Первые впечатления от города возникают в восприятии тех, кто прибыл на стройку первой пятилетки из разных уголков России, а также других стран [10]. Один из иностранцев, американский специалист Рай Руп классифицировал различные города, в которых ему приходилось жить и работать, по принципу развития определенной традиции. В главе 32 романа Рай Руп описывает открывшийся его взору величественный пейзаж Магнитостроя. Однако реально существующие «улицы», «банки», «магазины» иностранец называет обычными дорогами, временными сооружениями и т. п. В. Катаев подытоживает наблюдения американского инженера так: «Это был черновой набросок города» [4, 136]. Вместо городских кварталов – бараки, стандартные деревянные сооружения. Для американца существенно: «Но дома не имели стиля» [4, 136].

Не менее интересен портрет другого города – колониального Батуми, также противопоставленного Магнитогорску (глава восьмая). Герой-строитель по имени Мося, покинув родной Батуми (Батум), предпочел начать «жизнь с нуля» на стройке в уральской степи. Портрет города с колониальной историей представлен в ностальгическом, романтически-авантюрном стиле: «город пальм, фесок, бамбуковых стульев, иностранных матросов, контрабандистов, нефти, малиновых башмаков, малярии…» [4, 32]. По контрасту с известными городами, В. Катаев отметил специфическую особенность Магнитогорска в его «грубом черновом наброске»: соответственно проекту, городское пространство Магнитостроя, в его латентном виде, делилось на два района – производственный и «потребительский» («бытовой рельеф»). Писатель фиксирует очевидное: «Но даже и в этом потребительском центре преобладал

производственный колорит» [4, С.136]. Город-завод жил в изначально собственном ритме уже в первые же месяцы существования. Указанные детали проекта социалистического города определялись урбанистическими идеями, связанными с утопическими проектами архитектурного авангарда 1920-30-х годов [9].

Необычно, что автор романа-хроники «Время, вперед!» поставил в зависимость от проблемы бетона даже традиционную литературную форму романа. В самом начале произведения намеренно пропущен текст первой главы, этот текст появляется в самом финале с пояснением: «Я ставлю посвящение не в начале, где его никогда не читают, а в конце, где его обязательно прочтут, так как в нем заключается развязка. Развязка зависит от качества бетона <…> Время действия моей хроники двадцать четыре часа» [4, 294]. Смелый эксперимент писателя поражает – роман объемом 300 страниц и столь короткий временной отрезок! Мы наблюдаем прямое вмешательство производственного процесса в художественное литературное творчество. Концепция нового человека, жертвующего частными интересами ради общего блага, нашла отражение в «производственной прозе» 1930-х годов и более поздних «производственных романах».

Список литературы:

1. Бедрикова, М. Л. Специфика изображения художественного пространства в автобиографической прозе К. Петрова-Водкина («Хлыновск», «Пространство Эвклида») / М. Л. Бедрикова // Libri Magistri. – 2019. – №1 (7). – С. 62–70.

2. Бедрикова, М. Л. Художественное осмысление советской эпохи в произведениях писателей русского зарубежья конца XX – начала XXI вв. (Повести Б. Хазанова и «Связь времен. Записки благодарного. В Старом Свете» И. Ефимова) / М. Л. Бедрикова // Русскоязычные писатели в современном мире: сб. трудов международной научной конференции. Ред. коллегия М. Полехина (отв. ред.), Н. Осипова (зам. ред.), М. Калашникова, С. Тихомиров, Х. Пфандль, А. Газизова. – 2014. – С. 265–271.

3. Гудкова, В. Рождение советских сюжетов: типология отечественной драмы 1920–х – начала 1930–х годов / В. Гудкова. – М.: Новое лит. обозрение, 2008. – 453 с.

4. Катаев, В. П. Время, вперед! роман–хроника / В. П. Катаев. – Челябинск: Юж.-Урал. кн. Изд-во, 1979. – 301 с.

5. Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А. Н. Николюкина. – М.: Интелвак, 2001. – 1600 с.

6. Пелипенко, А. А. Город в пространстве культуры и в процессе урбанизации: методологические аспекты / А. А. Пелипенко, И. Г. Яковенко // Урбанизация в формировании социокультурного пространства: [монография] / [Э. В. Сайко и др.]. – М.: Наука, 1999. – С. 123–129.

7. Словарь символов / авт.-сост. М. В. Адамчик. – Минск: Харвест, 2010. – 224 с.

8. Ставцева, Е. М. Челябинск художественный. Образ города в русской литературе / Е. М. Ставцева // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2017. – № 11–1(77). – С. 41–44.

9. Хан–Магомедов, С. О. Архитектура советского авангарда: 2 часть / С. О. Хан–Магомедов. – М.: Стройиздат, 2001. – 712 с.

10. Яницкий, О. Н. Урбанизация и социальные противоречия капитализма. Критика американской буржуазной социологии / О. Н. Яницкий. – М.: Наука, 1975. – 333 с.

THE IDEA OF A SOCIALIST CITY FOR A WORKING MAN
(V. KATAEV "TIME, FORWARD!")

Vyacheslav A. Gmyzin

Abstract

In the article the author analyzes the features of the artistic image of the socialist city in the Soviet literature of the 1930s as exemplified in the novel by V. Kataev "Time, forward!". In novel-chronicle "Time, forward!" modern architectural ideas of urbanism and de-urbanism are reflected. The story by V. Kataev artistically implements the urban concept of Magnitostroi: "construction – city – factory".

Key words: city, socialist ideas, utopianism, Soviet literature, industrialization

Айнура Джумаева,
студент 3 курса, Мордовский государственный
педагогический институт им М. Е. Евсевьева
(г. Саранск, Россия)
aynurajumayeva2898@gmail.com
Научный руководитель – ***Елена Александровна Жиндеева,***
докт. филол. наук, профессор кафедры литературы
и методики обучения литературе МГПИ им. М. Е. Евсевьева

ЛЮБОВЬ В ЖИЗНИ ТУРГЕНЕВСКОГО ГЕРОЯ (РАССКАЗ «УЕЗДНЫЙ ЛЕКАРЬ»)

Любой художественный текст является в той или оной мере транслятором переживаний, поскольку содержит чувственный компонент. С этой позиции в данной статье проанализированы особенности изображения понимания любви героем рассказа И. С. Тургенева «Уездный лекарь». Интерпретация художественного произведения, основанная на анализе психологизма изображаемого характера, позволяет сделать вывод о художественном мастерстве автора.

Ключевые слова: психологизм, любовная канва, чувственный компонент, трагизм, конфликт, концепция

Проблема любви в человеческой жизни является не только самой древней, но и всегда актуальной, до сих пор не решенной. Да и может ли быть она решена однозначно, раз и навсегда? Каждый пытается найти свой ответ на вопрос, что значит любовь и каково место этого чувства в его жизни, для каждого она глубоко индивидуальна. Пути любви неисповедимы, и природа её таинственна. Без любви у людей возникает множество проблем в личной жизни, в общественных отношениях, в истории народов и государств. Без любви само существование человека невозможно. Человек без любви оказывается всего лишь бездушным животным, пожалуй, даже самым опасным из земных, и его ум без любви не есть разум. Любовь существенна потому, что она дарует человеку его собственное «Я». Это сильное психологическое потрясение, испытав которое, человек поднимается на порядок выше в своем нравственном развитии и эстетическом самоопределении. Любой, умеющий любить и по-настоящему любящий, скажет, что в любви между мужчиной и женщиной есть нечто особое, несвойственное другим видам любви. Под внешней жаждой единства с любимым человеком кроется величайший источник жизненных и душевных сил, вдохновения, успеха и счастья человека. Не прошел мимо этой темы и И. С. Тургенев.

И. С. Тургенев – мастер прозаического жанра, его перу принадлежит более 70 романов, рассказов, повестей. Практически каждое произведение в той или иной степени связано с любовной линией. Это позволяет нам утверждать, что тема любви – сквозная в творчестве избранного нами автора. Подтверждение этому мы находим и в исследовательских работах целого ряда специалистов, среди которых наиболее ценными для нас являются «Тургеневская концепция любви в интерпретации ученых» Ю. Н. Сенькиной [4], «Красота – любовь − смерть и вопрос о форме жизни в романах И. С. Тургенева («Рудин». «Накануне», «Отцы и дети»)» С. В. Савинкова [5] и др.

Практически все исследователи творческого наследия И. С. Тургенева утверждают, что для данного автора характерно описание трагической любви, в чем в силу своих личных переживаний писатель серьезно разбирался. Для его романтического героя обыденным является страдание, ощущение невозможности счастья, некое смирение судьбе. Отчасти не избежал такого клиширования писатель и в изображении главного героя рассказа «Уездный лекарь».

Сам рассказ выполнен в форме исповеди, и дело здесь не в том, что уездный доктор сам о себе рассказывает скучающему больному, и даже не в том, что рассказчик признается в не очень приличном поступке, его характеризующем, даже не в раскаянии, а скорее в чувстве безысходности героя от сложившихся обстоятельств и затемненном любовью восприятии умирающей возлюбленной. Более того, по мере продвижения рассказа уездного лекаря о самом себе и развития каверзной ситуации, в которую он попал по воле рока, у внимательного читателя складывается ощущение, что речь идет не о любви, а увлечении со стороны врача, а также о последней прихоти

так и не познавшей настоящей любви, но всегда стремившейся к ней умирающей девушки.

Автор мастерски показывает внутренний мир героев и их чувства, переживания и чаяния. Для писателя, создавшего художественный образ врача очень важно, что уездный лекарь надеется на возможное выздоровление любимой девушки. Понимая невозможность выздоровления, но при этом не обнаруживая причины недуга, Он надеется на чудо, поскольку, по его мнению, девушка достойна этого.

Чувства тургеневских героев своеобразны, их мимолетная влюбленность возникла при странном стечении обстоятельств, их пылкая любовь обречена. Через некоторое время у героя чувство влюбленности в героиню угаснет, но при этом он не забудет о ней. Он думает и помнит о ней, несмотря на все обстоятельства, при этом не ощущая вины за происшедшее ни как специалист, ни как мужчина.

Наша жизнь состоит из множества маленьких мгновений, наполнена миллиардами оттенков ощущений. Но есть такие сокровенные тайны, которые заставляют понимать ценность настоящих чувств. Вот и наш герой воспринимает с грустью то, что случилось. Вспоминая свои тогдашние ощущения, он делает акцент на затмении разума, его любовь рождена сочувствием и преклонением перед красотой умирающей больной.

Тургеневские героини всегда женственные, нежные и красивые. Его герой призван влюбиться и по сравнению с женским образом, изображенным писателем, порочен. Тургеневские девушки всегда нравственны и безукоризненно добродетельны. И самое удивительное, для них важно быть честной перед собой, не пойти против совести, потому возможна любая жертвенность, оправдана даже физическая гибель.

Мы согласны с общим мнением о том, что тургеневская девушка – это порождение, проекция идеала писателя на встреченные им характеры. Общеизвестно и то, что не последнюю роль в становлении его «фирменного знака» повествования сыграла Полина Виардо, к которой И. С. Тургенев всю свою жизнь питал безответную страсть. Это чувство к известной французской певице помешало Ивану Сергеевичу жениться, он даже пошел на дипломатическую службу, чтобы быть ближе к предмету воздыхания. Но всё было напрасно – Виардо была замужем и любила супруга. Эта любовная неудача отразилась на мировоззрении Тургенева: «Он перестал верить в то, что чувство может сделать человека счастливым. Для писателя любовь стала непреодолимой силой, которая легко ломает даже самую стойкую личность» [3, 187]. Вероятно, поэтому и в анализируемом нами рассказе звучат мотивы обреченности, неотвратимого фатума.

Образ тургеневской девушки является неким воплощением рока, который призван разрушать жизни: познав любовь, герой обречен на гибель духовную и физическую. Так было с Базаровым, с Павлом Петровичем Кирсановым и другими героями.

Выбранный нами для анализа рассказ – скорее исключение из сложившегося правила. Создав практически идеальный образ женщины, Тургенев обращает внимание на ее неспособность жить в этом мире. Непонятная болезнь и безмерная тоска съедают идеал без остатка.

В доказательство приведем способы изображения девушки, проанализировав ее портретные характеристику, данную самим автором. Александра Андреевна изображается писателем двадцатипятилетней молодой девушкой с мечтательным глазами. Она мудра и прекрасна, хорошо воспитана, развита и начитана. Однако девушка оказывается прикованной к кровати тяжелой, страшной болезнью. И судьба дает ей последний шанс в виде уездного врача испытать чувство настоящей любви, признавшись в этом лекарю за три дня до смертельной кончины, она ведет себя как сильный, уверенный в себе человек, особенно ярко это представлено в сцене разговора девушки и матери.

Большой научный интерес представляет оригинальность типа философского осмысления проблемы любви русскими мыслителями конца XIX – середины XX веков, основанного на синтезе антропологического и богословско-мистического толкования феномена любви. Подобный тип и методология изучения проблемы любви позволили писателям глубже раскрыть смысл человеческой любви, ответить на многие вопросы, которые волновали в то время общество, особенно в области семейно-брачных и половых отношений. Сегодня аналогичные вопросы также остро стоят перед нашим обществом, требуют неординарного решения. И в этом освоение литературы русского эроса и любви может стать методологической основой для дальнейшего исследования феномена любви.

Сегодня, когда наше общество переживает глубочайший духовный кризис, когда мир захлестнула волна насилия, кровопролитных войн и человеческая жизнь обесценена, идеи отечественных писателей о земной и богочеловеческой любви не только не утратили своей значимости, но становятся необходимы в практическом решении проблем духовного оздоровления общества, утверждения в нем человеколюбия и добра, спасения самого человека. Любовью жив человек, она и спасет его. Любовь – главная движущая сила всего живого. Она и есть жизнь, даже если случается на краю смерти, как в рассказе И. С. Тургенева «Уездный лекарь».

Мы уверены в том, что любовные мотивы и способы их воплощения любви, процесса ее развития и становления позволяет более глубоко проникнуть в творчество писателей, и в частности в их размышления о любви. Данное исследование представляет интерес не только с точки зрения познавательности относительно проблемы любви в литературе, но и с точки зрения значимости этой проблемы для духовного возрождения российского общества, утверждения в обществе идеалов и принципов гуманизма. Материалы магистерского исследования могут быть использованы при разработке элективных курсов, при подготовке лекций и спецкурсов для студентов и аспирантов, изучающих литературу, историю, этику,

культурологию. И с этих позиций творчество И. С. Тургенева будет переосмыслено заново.

Список литературы:

1. Дунаев, М. М. Иван Сергеевич Тургенев (1818–1883) / М. М. Дунаев // Православие и русская литература: в 5 ч. Ч. 3, гл. 8: И. С. Тургенев. – М.: Христианская литература, 1997. – С. 3–136.

2. Курляндская, Г. Б. Концепция любви в творчестве Тургенева / Г. Б. Курляндская // Спасский вестник. – Тула, 2005. – Вып. 12. – С. 6–14.

3. Писарев, Д. И. Сочинения: в 4 т. – / Д. И. Писарев. – М.: Гослитиздат, 1955. – 431 с.

4. Сенькина, Ю. Н. Тургеневская концепция любви в интерпретации ученых / Ю. Н. Сенькина // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. – 2009. – Вып. 49. – С. 185–187.

5. Савинков, С. В. «Красота − любовь − смерть и вопрос о форме жизни в романах И. С. Тургенева («Рудин». «Накануне», «Отцы и дети») / [Электронный ресурс] / С. В. Савинков. – Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/krasota-lyubov-smert-i-vopros-o-forme-zhizni-v-romanah-i-s-turgeneva-rudin-nakanune-ottsy-i-deti (дата обращения 02.07.2019).

LOVE IN THE LIFE OF A TURGENEV'S CHARACTER (UEZDNYI LEKAR'S STORY)

Ainura Jumaeva

Abstract

Any literary text is to some extent a sender of experiences, because it contains a sensual component. From this position in this article the features of the image of understanding of character's love in I. S. Turgenev's story "Uezdnyi Lekar" are analyzed. The interpretation of the work of art, based on the analysis of the psychology of the depicted character, allows us to conclude about the author's artistic skill.

Keywords: psychologism, love canvas, sensual component, tragedy, conflict, concept

Олег Николаевич Киблик,
аспирант 2 курса, Тюменский государственный университет
(г. Тюмень, Россия)
kiblick.ol@yandex.ru
Научный руководитель – ***Игорь Михайлович Чубаров,***
докт. филос. наук, директор института
социо-гуманитарных наук ТГУ

ФЕНОМЕН *МЕЧТЫ* В РОМАНЕ А. С. ГРИНА «БЛИСТАЮЩИЙ МИР»

В статье исследуется феномен мечты в романе А. С. Грина «Блистающий мир». Подчёркивается его противопоставленность внешнему миру (реальности) и тесная взаимосвязь с понятием внутренней свободы человека. Рассматриваются также воображение и фантазия как связанные с мечтой феномены, имеющие прямое отношение к формированию образных представлений автора. Мечта – результат продуктивного воображения автора, ведущего читателя к свободной созидательной деятельности, являющейся сущностным аспектом человеческого существования, помогающей ему достичь свободы на духовном уровне.

Ключевые слова: А. С. Грин, роман «Блистающий мир», неоромантизм, мечта, фантазия, свобода, виртуальный художественный мир

Понятия воображения, фантазии и мечты в современной науке

Чтобы глубже понять онтологические основания образа мечты в романе А. С. Грина «Блистающий мир», необходимо ознакомиться с представлениями о воображении и фантазии, осмыслить которые стремятся представители разных научных дисциплин. В связи с невозможностью рассмотреть в настоящей работе все подходы к пониманию данных феноменов, ограничимся их общим рассмотрением в основном в философском и филологическом дискурсах.

Согласно определению, данному в философской энциклопедии, *воображение* – это «способность представления (образования, удержания и произвольного воспроизведения) образа предмета в отсутствие самого предмета, существующего либо реально, либо только в представлении» [16, 43]. Философов интересует структура процесса воображения, в которой выделяется, к примеру, такая составляющая, как интеллектуальный синтез [1]. А. А. Брылевская проводит сравнительный философско-методологический анализ воображения и компьютерной виртуальной реальности [2]. В исследовании воображения философами имеется также философско-педагогический аспект, касающийся в первую очередь творческого воображения. Так, В. В. Лимонченко, анализируя продуктивное воображение, считает, что для философа важно рассмотрение проблемы «детство и свобода» и той роли, которую имеет в развитии природы человека воображение [15].

Т. П. Соловьёва рассматривает воображение как основу формирования религиозности индивида в детском возрасте и называет воображение «необходимым фактором возникновения и воспроизводства религиозных представлений» [21, 19].

Ввёл воображение в систему основных философских понятий И. Кант. Он неоднократно заявлял о тесной связи и согласованном существовании воображения и рассудка: «…Воображение (в качестве способности к априорным созерцаниям) непреднамеренно приводится в согласие с рассудком (в качестве способности создавать понятия)» [13, 40]; о том, что суждение происходит «с единством воображения и рассудка» [13, 41]; называл воображение и рассудок познавательными [13, 42] и душевными способностями личности [13, 79]; утверждал, что посредством воображения человеком познаются объекты реальной действительности [13, 44]. Воображение, по И. Канту, служит «объединению многообразного в созерцании» [13, 76]. Позиция И. Канта стала определяющей в восприятии проблемы воображения на долгие годы и оказала влияние на всех учёных, работающих над интерпретацией воображения как важнейшей способности человека. Роль воображения в процессе человеческого познания, вслед за И. Кантом, стремятся выяснить и уточнить современные исследователи О. В. Захарова [12, 4], Ю. А. Бородина [3, 5], Ю. В. Борисова [4, 40] и др. Все они утверждают, что воображение опирается на разум, развивается параллельно и вместе с ним и стимулирует интеллектуальные процессы.

Для филологов особым предметом исследования являются поэзия и проза, развивавшиеся под влиянием «эстетики воображения». К примеру, Е. В. Халтрин-Халтурина анализирует направление в английской поэзии конца XVIII – начала XIX в., получившее название «поэзия воображения». Она отмечает, что в романтической литературе воображение становится «эстетической доминантой, которой подчиняются все элементы <…> стиля» [22, 3], то есть воображение влияет и на содержание произведения, и на его форму. О. М. Ноговицын рассматривает соотношение в литературном тексте существования и воображения и отмечает: «…Воображение – это подмена одного существования другим» [17, 67]. «Поэзией мечты и воображения» называет творчество А. С. Грина В. И. Хрулёв [23], имея в виду отражение в книгах писателя его мечтаний и построение им оригинального воображаемого (виртуального) мира.

Аспект литературного творчества, связанный с воображением, получил наименование имагинативного, его анализируют на материале поэзии и прозы различных авторов и фольклорных текстов М. А. Галиева [6], А. С. Жулева [11] и другие учёные.

Тесно связано с понятием воображения понятие *фантазии*. Исследования фантазии не так многочисленны, тем не менее попытки осознать сущность данного явления предпринимают многие исследователи, в первую очередь философы. К. Юнг, например, считал фантазию «наиболее ярким выражением специфической активности нашей психики» [24, 119] и называл её основой

человеческого восприятия: «Фантазия представляется нам то как нечто изначальное, то как последний и самый смелый продукт соединения всех способностей человека» [24, 119].

К исследованию фантазии обращаются психиатры, отмечая её значимые психотерапевтические функции. Начала такого понимания фантазии находим в трудах немецкого философа, психолога и психиатра К. Т. Ясперса, который писал: «Мы отвлекаемся от реальности с помощью фантазий, <…> фантазии, несмотря на свою нереальность, приносят нам облегчение» [25, 400].

Фантазия очень схожа с *мечтой***.** Феномен мечты активно исследуется философами. Когда-то Г. В. Ф. Гегель отрицал положительную роль мечты в структуре человеческой личности, однако признавал, что «мечтания всё же лучше пустоты» [7, 79]. Н. А. Бердяев глубоко проанализировал тип мечтателя на примере славянофилов и западников: «И у славянофилов, и у западников был мечтательный элемент, они противопоставили свою мечту невыносимой николаевской действительности» [5, 70]. Мечта выступает одним из факторов, которые служат развитию личности человека, способствуют осознанию им тех несправедливостей, которые он наблюдает в окружающем мире и которые стремится исправить. А. Ф. Лосев говорил о силе мечты, которая во все эпохи позволяла человеческому обществу пережить сложные моменты его истории. Так, он с восторгом пишет об эллинской мечте, имея в виду поиски истины Платоном: «Мы найдем в эллинской мечте ту способность к тонким страданиям и ту закоренелую отвагу перед неисповедимой, безликой, бессамостной мировой Ночью, – наконец, ту надежду и успокоение, что так часто покидает усталые умы наши и сердца» [16, II, 33]. В то же время философ порицает «мечтательство» и именует этим термином теории, которые не получили научного подтверждения [16, II, 628, 852].

В философии признаками мечты признаются ее *желанность* и *недоступность*. Необходимо отметить, что, в рамках какой бы дисциплины ни велись исследования феномена мечты, они обязательно будут философичными, непременно будут направлены на выявление роли данного феномена в познании, в миропонимании человека, в формировании его отношений с миром.

Пустота как онтологическое основание мечты в романе «Блистающий мир»

Своему произведению А. С. Грин предпослал эпиграф из Свифта: «Это там…» [8, 66], изначально придав воображению философскую направленность мыслить нечто, находящееся в указуемом писателем месте, которое как бы «ждет» участия в нём свободной воли, одухотворившей бы его пустоту, вдохнувшей бы в него жизнь. Дух свободы витает, где хочет, потому что никто и ничто не властны над ним. Но здесь есть некоторая условность, так как этот акт беспредельной воли заставляет предполагать и наличие неких других сущностей – «кто-то» или «что-то», имеющих определенную соотнесенность и тем самым ограниченность в свободе по отношению друг к другу. «Кто-то»

в романе – это волящий субъект, герой Грина – Друд, главный в романе символ мечты о лучшей участи человека; «что-то» – это стоящий за ним феномен свободного парения, обладающий более неуловимыми признаками, так как его природа построена по законам фантазии, где наука бессильна, по крайней мере – пока.

Думается, что никто не станет отрицать наличия в природе мышления духа сомнения, который сомневается в том, что дух свободы не подвластен никаким ограничениям. Исходя из этого предположения, думается, что дух свободы всё-таки чем-то ограничен. Но чем? кем? С логической необходимостью напрашивается вывод о том, что он ограничен только пустотой, в которой носится, где ему вздумается, ибо другие сущности ему не помеха – на то он и дух свободы. Но откуда он взялся? Кто его породил? На эти вопросы нельзя ответить рационально. И сам Друд не задумывается о природе своего свободного парения. На вопрос директора цирка Агассица о том, что он о себе думает как о небывалом феномене, Друд, пожав плечами, ответил: «*Об этом я знаю не больше вашего; вероятно, небольше того, что знают некоторые сочинители о своих сюжетах и темах: они являются. Так это является у меня*» [8, 68]. Но откуда это *является*, об этом автор молчит, его это не интересует. Друд хотел и полетел, а то, что следствие порождает некая причина, автор романа выносит за скобки – как несуществующее или несущественное. Почему же не предположить, что причиной явилось настолько сильное желание – мечта о полете, которая, как следствие, перестроила физиологические и анатомические особенности человека, и он полетел? Кто знает? Грин верил в возможность человека летать без всяких технических приспособлений, и для него это был лишь вопрос времени.

В рамках настоящей работы мы опираемся на идею *пустоты* как изначального состояния сознания, помогающего помыслить образ мечты более ярко и детально. Мы сознательно не прибегаем к устоявшимся философским терминам «*ничто*» и «*небытие*», исключающим всякое бытие. То, что есть некоторое изначальное состояние – пустота, в которой есть нечто, представляется возможным помыслить. Таким образом, в порядке игры воображения, можно предположить, что пустота, являясь формой форм, первоначалом, является и изначальной сущностью сознания. Как известно, природа не терпит пустоты. Опять же она, как порожденная пустотой, не может быть иначе, и, только заполняя собою пустоту, она осуществляет свое предназначение. Возникает интересная вещь: порожденная пустотой природа далее создает все многообразие вещей. В то же время пустота не может порождать пустоту, так как она есть исходное состояние, нулевая точка. Она может выйти из своего начального состояния вследствие некой причины, создавая нечто, из которого сложным порядком возникает все сущее.

Переход из пустоты в явленное состояние – самая главная загадка природы. Никто не знает наверняка этого механизма. Человек поставлен перед фактом – феноменом, по поводу которого он может размышлять, в том числе и в научном дискурсе. Наука как система знаний о законах природы, общества

и мышления, являющаяся основой научной картины мира, описывает только законы его развития, предлагая лишь гипотезы и научные теории, объясняющие механизм возникновения сущих явлений. Трудно отрицать, что внутренний мир человека образует целый Космос, который заполняет его внутреннюю пустоту идеальными сущностями. На пороге жизни у него нет мыслей, есть только пустота непосредственности. Но постепенно пустота начинает наполняться смыслами, чувствами и образами, которые со временем все больше начинают тяготить его. Взрослому человеку уже сложно воспринимать мир с непосредственностью ребенка, он не может воспарить духом над жизненной прозой; груз социума не пускает его в небо. Грин выразил подобную ситуацию в порыве Руны Бегуэм, ринувшейся душою к летящему под куполом цирка Друду: «*Единственным утешением были поднятые вверх с криком победы руки неизвестной женщины; и он вспомнил стадо домашнихгусей, гогочущих, завидя диких своих братьев,<…> один гусь,<…> запросился, – тоже, – наверх,но жир удержал его»* [8, 80]. Этой сценой автор подчеркнул противоречие между блистающим миром мечты Друда, где все возможно, даже полеты наяву, и миром духовной пустоты – Руны Бегуэм, усвоившей лишь ложные обывательские представления о силе власти и денег.Они настолько угнетают Руну, молодую, но уже обремененную властолюбивыми страстями женщину, что она не в состоянии жить полноценно, так как пустота поглощает её, возвращая в исконное состояние, оставляя ей лишь зависть и злобу: *«Она гибла и защищалась с холодным отчаянием, найдя опору в уверенности, что смерть Друда освободит и успокоит ее»* [8, 206].

Человек как часть сущего приходит из пустоты и уходит в неё. При этом большая часть людей боится её не только в крайних проявлениях, но и во вполне обыденных ситуациях. Для Друда пустота и одиночество – феномены одного порядка, полюбить которые – самое лучшее, что может быть. Тогда-то жизнь и приобретает для него истинный смысл – в парении духа, недосягаемого для мирского притяжения. Возможно, это и есть тот философский камень, который искал Грин, воплощая в Друде образ своей мечты. Образ мечты в романе – это парящий дух автора, которому он дал виртуальное бытие в лице главного героя – Друда. Как отметил Т. Рибо, «*всякое господствующее чувство (или эмоция) должно сосредоточиться в идею или в образ, который дал бы ему плоть, систему, без чего оно остается в расплывчатом состоянии*» [19, 64]. В отличие от честолюбивых мечтаний Руны о власти над миром у Друда их нет: «*У меня нет честолюбия. Вы спросите – что мне заменяет его? Улыбка. Но страстно я привязан к цветам, морю, путешествиям, животным и птицам <…>*» [8, 120]. Он мог бы любить её, но сила его мечты возбудила в ней не любовь к прекрасному, а необузданное тщеславие. Руна мечтала о власти, а Друд хотел видеть во всяком зеркале только своё лицо. Понимая, что он безвредный мечтатель, она все же жестоко мучается и думает только о его гибели. Образ мечты Руны – это окольцованный Друд в лучшем случае или его труп – в худшем.

Пустота Руны – порождение её тщеславия, которое не смог преодолеть даже душевный восторг Друда. Её одиночество – свойство обывателя, состояние отсутствия проявленности лучшего в душе человека. Для Грина одиночество – это, прежде всего, состояние покоя и безмятежности как непременное условие для творчества. Сам он понимал творчество как изначальное состояние зова к мечте, рождающей возвышенный образ летящего человека, преодолевшего всё земное, в частности ненавистное ему общество с его властью над людьми.

Проблема христианской веры в романе «Блистающий мир»

Трудно оспаривать тезис, что мир всегда был одним и тем же. Любое счастье в конце концов оборачивается страданием и воспоминаниями о безвозвратно минувшем. Да и что такое счастье как не чувственное заполнение пустоты? Чувства счастья и полноты жизни сменяются чувствами страдания и страха. Последние и являются обычными состояниями бодрствующего сознания, которые и толкают на рефлексию по поводу выхода из создавшегося положения. И здесь, конечно, только два вектора: один – к счастью, другой – к пустоте. Большинство выбирает дорогу к счастью, и лишь немногие – к покою и воле, то есть к пустоте. Путь героя Грина – это покой и воля, вернее, обретение этих состояний через эстетическое созерцание красоты мира и соприкосновение с иррациональной его стороной. Расставшихся Руну и Друда не покидает мистико-религиозное чувство, оказывающее на Руну сильное воздействие, ломающее её привычный взгляд на мир. Она видит Друда в церкви, выходящим из рамы картины: «<…> *увидела она, сквозь золотой туман алтаря, что Друд вышел из рамы, сев у ног маленького Христа*» [8, 175]. «Встреча» Друда и Христа – сложный религиозный мотив, характеризующий непростое отношение Грина к христианской вере: «*Пришедший взял острую раковину <…> и приложил к уху. “Вот шумит море”, – тихо сказал он. <…> И он подал раковину Христу, чтобы слышал он, как шумит море в сердцах*» [8, 175]. Данная сцена доказывает, что Грина нельзя назвать чистым мистиком и романтиком, каким все привыкли его видеть на страницах его произведений. Думается, что Грин был глубоко верующим человеком, пронесшим свою веру в глубине души (так, он был исповедан и погребен по православному обряду). Почему писатель свел своего героя со Христом, *что* он подразумевал этой сценой, – непонятно. Эта проблема может послужить предметом для отдельного исследования, нас же интересует в настоящей статье понимание автором романа феномена мечты.

Опираясь на ряд источников (см.: [14], [10], [9], [21], [18]), можно увидеть, что позиция Грина была антисоциальна в том смысле, что он изначально не принимал уклада жизни обычного, нищего духом человека – мещанина, обывателя с его постоянными дифирамбами царю и отечеству, даровавшими ему жизнь, стол и приют. Для Грина мещанство – это и очень скучное состояние, изнуряющее своим однообразием и требующее потому поисков антитезы ему. Образы мечты, фантазии и воображения стали для писателя

инструментами борьбы с мещанством и ограниченностью, с серостью мысли, отсутствием у большинства людей стремления вырваться из рутины, бороться с бесцветностью обыденного существования. Окружающая писателя атмосфера была удушлива, губительна для его творчества и вынуждала его резко противопоставлять себя общественным устоям, почему он и выглядел одиноким, угрюмым и эксцентричным, поэтому, возможно, и злоупотреблял алкоголем, совершал странные проступки. Это была защитная реакция, маска, под которой жил, творил и мечтал истинный Грин, воплотивший свою мечту о летающем человеке в романе о «блистающем мире». И даже с восторгом приняв октябрьскую революцию, Грин вскоре в ней разочаровался, увидев, что на смену одной ограниченности пришла другая, ничего не дав человеку для свободной реализации его творческих способностей, но, наоборот, поставив их на контроль и учет. Грину ничего не оставалось, как полностью уйти в мечту, не созерцательную, а продуктивную, направленную на раскрытие лучших духовных способностей человека, зажатого в тиски социальных норм и правил.

В сцене реакции публики на полет Друда в цирке очень хорошо показано её неверие в возможности человека, в его лучшие, но отличные от устоявшегося и привычного свойства. Поэтому они воспринимаются это как чудо, факирство, трюк, дьявольское наваждение: «*Галерея завыла; крики: «Сатана! Дьявол!» <…>; повальное безумие овладело людьми;<…> бешено гудя и скаля зубы, скакал Страх*» [8, 78]. Как видно, этим людям мешают непредвзято понимать новое в их жизни некие причины – шаблоны или «идолы» общественного сознания, насаждаемые властью. Всё это не дает им понимать порою самые простые истины добра и красоты.

Для Грина путь к мечте лежал через душевное страдание и жизненное неустройство – к пустоте, то есть к тому состоянию, которое является изначальным, чистым листом сознания, с которого и начинается собственно творчество, не замутненное чуждыми идеями. Говоря более простым языком, это был путь к себе – от оглушающей общественной какофонии, к своему внутреннему «Я», к интуиции, которые только и можно было распознать, находясь в пустоте сознания. Свое творческое «Я» писатель реализовал в концепции мечты о возможности полета человека, не обремененного земными, суетными заботами и ложными представлениями. *Блистающий мир* стал для Грина виртуальной реальностью, заполнившей его воображение и мечту о торжестве духа над материей. То, что можно вообразить, может быть воплощено в обычную реальность, – так можно описать «механизм» способности Друда летать. Она – следствие страстного желания, мечты, увиденной, может быть, когда-то во сне.

Конечно же, с научной точки зрения человек, летающий без технических приспособлений, – это нонсенс и выдумка, которые не могут быть объектом серьезной рефлексии. Однако интересным для научного изучения может быть аспект работы воображения в режиме чистой фантазии, когда пытливый взор автора пытается заглянуть в иное, не познанное разумом сущее. Думается,

неверно считать, что мечта Грина о летающем человеке несостоятельна как не имеющая практической пользы для науки. Многие утопии сыграли свою положительную роль в истории философской и научной мысли, и больше даже не в содержании, а в своем методологическом подходе к рассматриваемому предмету. Этот подход заключается в опоре на интуицию, воображение и фантазию, которые дают возможность заглянуть в «даль», в реальности невозможную и абсурдную. Таковыми были утопии Платона, Т. Мора, Т. Кампанеллы и др. Для нас интересна специфичность воображения и фантазии Грина, силою мечты породившего образ Друда и его духовный – Блистающий – мир. Автор романа был одним из немногих в те годы, кто создал столь яркий художественный образ, а скорее даже концепцию, «переводимую» на язык философии, что говорит о ее онтологической природе. Роман «Блистающий мир» глубок и философичен и еще ждет исследователя концепта *свободы человеческого духа*.

Выводы

Необходимо отметить, что феномен мечты преломляется автором романа через призму одиночества и отчужденности героя как его естественного состояния, дающего ему возможность наблюдать со стороны быстротекущую жизнь, оставаясь свободным. Подобное состояние, которым он дорожил, было свойственно и самому писателю. Самое естественное состояние творческого человека – это одиночество, которого нетворческое большинство старается избегать, считая его ущербным, вредным и т. д. Думается, что и этот вопрос может быть темой отдельного исследования. Мы же займем позицию, сходную с гриновской, считая, что в творческом одиночестве, уединении имеется положительный эффект самопознания. Он заключается в ситуации встречи с сокровенными мыслями, которым нет места в обычной практике общения, поскольку они вытесняются на задворки сознания. Такова психологическая «мещанская» парадигма, которую не принимал писатель и которую всячески третировал в своих произведениях. Осознанием необходимости жить в соответствии с Духом свободы Грин полагает начало самой важной работы в своей жизни – познания своего одиночества, а через него и построения образа своей мечты, являющейся единственно важным ориентиром для осуществления уникальной и неповторимой жизни души. Таким ориентиром для автора явилась мечта о летающем человеке, сбросившем путы мещанского существования и устремившегося к духовным безднам Блистающего мира.

Образ мечты в романе Грина «Блистающий мир» представляет собою сложный феномен, познание которого может быть только индивидуальным, опирающимся на воображение и фантазию читателя. При этом он (образ мечты) имеет определенную онтологическую основу – желание летать, невзирая на страхи и законы природы. Сложность образа мечты в романе заключается также в том, что сам автор являлся скорее мечтателем, нежели мыслителем. Последнему, как известно, свойственны точные, «научные» способы познания предметов и явлений. Эмоциональный и бессознательный факторы всегда были главными побуждениями Грина-писателя, а им уже подчинялись все остальные.

Список литературы:

1. Беляева, М. И. Интеллектуальный синтез в структуре воображения: автореф. дис. … канд. филос. наук: 09.00.01 / М. И. Беляева. – М., 1999. – 20 с.
2. Брылевская, А. А. Воображение и компьютерная виртуальная реальность: сравнительный философско-методологический анализ: автореф. дис. … канд. филос. наук: 09.00.08 / А. А. Брылевская. – СПб., 2009. – 24 с.
3. Бородина, Ю. А. Воображение в процессе познания (диалектика прерывного и непрерывного): автореф. дис. … канд. филос. наук: 09.00.01 / Ю. А. Бородина. – СПб., 2005. – 19 с.
4. Борисова, Ю. В. Воображение и разум в античной культуре / Ю. В. Борисова // Уникальные исследования XXI века. – 2015. – № 7 (7). – С. 40–43.
5. Бердяев, Н. А. Русская идея / Н. А. Бердяев. – СПб.: Азбука-классика, 2008. – 318 с.
6. Галиева, М. А. Имагинативный абсолют в фольклоре (на материале фольклорной экспедиции МГУ 2014 г.) / М. А. Галиева // EuropeanSocialScienceJournal. – 2014. – № 8-3 (47). – С. 295–299.
7. Гегель, Г. В. Ф. Феноменология духа / Г. В. Ф. Гегель; пер. с нем. Г. Г. Шпета; отв. ред. М. Ф. Быкова. – М.: Наука, 2000. – 495 с.
8. Грин, А. С. Блистающий мир / А. С. Грин // Грин А. С. Собр. соч: в 6 т. – М.: Правда, 1965. – Т. 3. – С. 66–214.
9. Грин, А. С. Автобиографическая повесть / А. С. Грин // Грин А. С. Собр. соч.: в 6 т. – М.: Правда, 1965. – Т. 6. – С. 228–361.
10. Грин, Н. Н. Воспоминания об Александре Грине / Н. Н. Грин. – Феодосия; М.: Изд. дом «Коктебель», 2005. –347 с.
11. Жулева, А. С. Имагинативный аспект поэзии Алитета Немтушкина / А. С. Жулева // Вопросы истории и культуры северных стран и территорий. – 2016. – № 4 (36). – С. 30–39.
12. Захарова, О. В. Воображение в составе разума: автореф. дис. … канд. филос. наук: 09.00.01 / О. В. Захарова. – Тюмень, 1999. – 21 с.
13. Кант, И. Критика способности суждения / И. Кант; пер. с нем. – М.: Искусство, 1994. – 367 с.
14. Калицкая, В. Моя жизнь с Александром Грином / В. Калицкая. – Феодосия; М.: Изд. дом «Коктебель», 2010. – 219 с.
15. Лимонченко, В. В. Продуктивное воображение: философско-педагогический аспект проблемы: автореф. дис. … канд. филос. наук: 09.00.01 / В. В. Лимонченко. – Киев, 1991. – 17 с.
16. Новая философская энциклопедия: в 4 т. / Гл. ред. В. С. Степин. – М.: Мысль, 2010.
17. Ноговицын, О. М. Существование и воображение (на материале русской классической литературы) / О. М. Ноговицын // Вопросы культурологии. – 2008. – № 11. – С. 67–69.
18. Первова, Ю. Две судьбы: Александр и Нина Грин / Ю. Первова. – Феодосия; М.: Изд. дом «Коктебель», 2015. – 555 с.

19. Рибо, Т. «Творческое воображение» / Т. Рибо; пер. с фр. Е. Предтеченского и В. Ранцева. – СПб.: Типография Ю. Н. Эрлих, 1901. – 294 с.

20. Сандлер В. Воспоминания об Александре Грине / В. Сандлер. – Л.: Лениздат, 1972. – 566 с.

21. Соловьёва, Т. П. Роль воображения в процессе формирования религиозности индивида: автореф. дис. … канд. филос. наук: 09.00.13 / Т. П. Соловьева. – М., 2002. – 22 с.

22. Халтрин-Халтурина, Е. В. «Поэзия воображения» в Англии конца XVIII – начала XIX в. (стилевая динамика в эпоху романтизма): автореф. дис. … д-ра филол. наук: 10.01.03 / Е. В. Халтрин-Халтурина. – М., 2012. – 38 с.

23. Хрулёв, В. И. Александр Грин: поэзия мечты и воображения / В. И. Хрулёв // Бельские просторы. – 2008. – № 4. – С. 127–140.

24. Юнг, К. Психологические типы / К. Юнг; пер. В. Зеленского, С. Лорие. – М.: АСТ Москва, 2006. – 768 с.

25. Ясперс, К. Общая психопатология / К. Ясперс; пер. Л. Акопяна. – М.: Практика, 1997. – 1056 с.

THE PHENOMENON OF *DREAM* IN ALEXANDER GREEN'S NOVEL "THE SHINING WORLD"

Oleg N. Kiblick

Abstract

The article investigates the phenomenon of dreams in A. S. Green's novel "The Shining world". Its opposition to the outside world (reality) and close relationship with the concept of internal human freedom are emphasized. Imagination and fantasy are also considered as phenomena related to the dream, which are directly related to the formation of the author's imaginative representations. Dream is the result of productive imagination of the author, leading the reader to free creative activity, which is an essential aspect of human existence, helping him to achieve freedom at the spiritual level.

Keywords: A. S. Green, novel "The Shining world", neo-romanticism, dream, fantasy, freedom, virtual artistic world

Юлия Андреевна Коркодинова,
магистрант 1 курса, Магнитогорский государственный
технический университетим. Г. И. Носова
(г. Магнитогорск, Россия)
Juditne@mail.ru
Научный руководитель – ***Константин Николаевич Савельев,***
докт. филол. наук, профессор кафедры языкознания
и литературоведения МГТУ им. Г. И. Носова

ЭВОЛЮЦИЯ ЛИНГВОКУЛЬТУРНОГО ТИПАЖА «БЛОНДИНКА» В ХУДОЖДЕСТВЕННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ РУССКИХ ПИСАТЕЛЕЙ XIX И XX ВВ.

В данной статье рассматривается такое понятие, как лингвокультурный типаж, его основные признаки, анализируется лингвокультурный типаж «блондинка» и его место в языковом сознании русского человека. Моделирование ЛКТ «блондинка» осуществлялось на основе материалов художественной литературы XIX – XX веков. Рассматриваются основные моменты в эволюции лингвокультурного типажа «блондинка» от XIX к XX в. на материале художественных произведений русских писателей.

Ключевые слова: блондинка, лингвокультура, лингвокультурный типаж, XIX век, XX век

Теория лингвокультурных типажей, получившая свое развитие на базе таких направлений лингвокультурологии, как концептология и персонология, является молодым направлением в лингвистике. В работе «Лингвокультурные типажи России и Франции XIX века» О. А. Дмитриева приводит те критерии, которые были выявлены при анализе таких лингвокультурных типажей, как «гусар», «казак», «светский москвич», «шпион», «декабрист», «французский партизан», «священник», «гризетка», «буржуа», «модник», «светский парижанин» [1, 306]. По мнению автора, лингвокультурный типаж включает в себя совокупность тех или иных характеристик, причем, характеристики могут нести как положительную, так и отрицательную оценку. О. А. Дмитриева в своей работе пишет о том, что лингвокультурный типаж является своеобразным звеном в построении типа культуры. Таким образом, О. А. Дмитриева приходит к выводу, что культура может рассматриваться как совокупность лингвокультурных типажей.

Автор статьи выделяет несколько признаков лингвокультурного типажа.

Первый признак – частотность случаев рефлексивного обсуждения понятия в текстах культуры, что позволяет отграничить типаж от нетипажа. *Второй признак* – хрестоматийность или широкая узнаваемость лингвокультурного типажа. *Третий признак*– знаковость, т. е. типаж должен служить знаком. *Четвертый признак* лингвокультурного типажа – это феномен прецедентности,

т. е. хорошо ли известен данный типаж всем представителям культурно-языкового сообщества, актуален ли в когнитивном плане. *Пятый признак* – яркость типажа, вызывающая каскад ассоциаций. *Шестой признак* типажа – транслируемость. Типаж способен транслироваться в другие культуры. *Седьмой признак* – регуляторность, т. е. направляющий потенциал в коммуникативном поведении представителей общества.

Исходя из изложенного, Дмитриева приходит к следующему выводу: к конститутивным признакам лингвокультурных типажей относятся: идеологичность, хрестоматийность, знаковость, прецедентность (имя, ситуация), яркость, типичность, транслируемость, регуляторность, трансформируемость.

Объектом данной работы является лингвокультурный типаж блондинки, который стал знаковой фигурой в современном обществе и занял важное место в современной русской языковой картине мира. Для выявления определенных групп, характеризующих лингвокультурный типаж блондинки, на материалах национального корпуса русского языка, была создана картотека. Так, было проанализировано 260 контекстов, взятых из художественной литературы, начиная с 1880 года по настоящее время, когда происходило «волнообразное чередование стабильных и переходных периодов в литературном процессе» [4, 15]. Это время, когда «резко менялось мировосприятие человека в существующем мире, а общественные институты не в состоянии объяснить происходящие перемены» [3, 31].

Анализируя полученные контексты, удалось выделить следующие основные классы лингвокультурного типажа блондинки: внешность (рост, фигура, деталь гардероба, черты лица), возраст, социальный статус, особенности характера, манера поведения, оценка.

Теперь рассмотрим их более подробно. Компонент «внешность» включает в себя следующие подклассы:

а) рост (обнаружена 41 словоформа). Анализируя данный подкласс, была выявлена особенность: словоформа «высокая блондинка» является самой многоупотребляемой словоформой среди рассмотренных контекстов. Количество раз употребления данной словоформы равно 22, что составляет более 50 % от количества всех проанализированных словоформ.

б) описание фигуры (73 словоформы). Данный анализ привел к следующим результатам: большее количество словоформ с положительной коннотацией (такие, как «стройная, хрупкая, изящная блондинка», «маленькая блондинка с крупным бюстом» и т. д.).

в) деталь гардероба (24 словоформы).

г) черты лица (65 словоформ). Одной из самых частых характеристик данной подгруппы можно считать цвет глаз. Интересно заметить тот факт, что самая употребляемая словоформа – «голубоглазая блондинка» (20). Сочетание небесного цвета глаз со светлыми пшеничными локонами считается самым естественным. К тому же, уже очень долгое время бытует стереотип,

будто голубоглазые блондинки – самые красивые. Словоформы «серые глаза», «карие глаза» употребляются нечасто (7; 6).

д) прическа (41 словоформа).

Таким образом, лингвокультурный типаж блондинка имеет множество оценочных характеристик. Важно отметить тот факт, что все коннотации несут исключительно положительную оценку, что отражает отношение общества XX века к анализируемому типажу. Блондинка – это изящная, роскошная женщина с привлекательной фигурой и миловидным лицом.

Лингвокультурные типажи могут иметь фиксированные и размытые возрастные характеристики. Наиболее типичным возрастом для лингвокультурного типажа блондинки является период 17–35 лет (45 словоформ). Как правило, светловолосой барышней, в художественных произведениях XX века является молодая девушка до тридцати лет (43 словоформы). Блондинка зрелого возраста – редкое явление для художественной литературы XX века (2 словоформы).

Такая важная составляющая лингвокультурного образа блондинки, как ее характер, репрезентирована следующими доминантными признаками (28 словоформ): чрезвычайно скромная блондинка; веселая блондинка; очень милаяи живая блондинка и т. д.

Таким образом, блондинка – веселая девушка, зачастую – «душа компании», её любят за открытость, коммуникабельность и дружелюбность. Однако обнаружена одна отрицательная коннотация: блондинка, груба, неженственна и страшно неоткровенна – унаследованная замкнутость отца; тихая, аккуратная блондинка; блондинка, самая усердная.

Понятийная и образная составляющие типажа «блондинка» характеризуются высокой степенью аксиологизации: дефиниции содержат оценочную коннотацию, а ассоциативно-образные признаки часто имеют положительную или отрицательную маркированность, что подтверждает вывод о важном месте исследуемого типажа в системе ценностей и приоритетов русской культуры.

Анализируя художественные произведения отечественных авторов XXI века, удалось выделить следующие классы, характеризующие лингвокультурный типаж «блондинка»: внешняя составляющая (черты лица, гардероб, оценка, фигура, рост, прическа), анализ характера, возрастная характеристика.

Первый класс «внешняя характеристика» содержит в себе следующие подклассы:

а) черты лица (17 словоформ). По-прежнему остается актуальным вопрос о цвете глаз девушки. Словоформа «серые глаза» встретилась 3 раза, «карие» – 2, «зеленые» – 1, «голубые» – 4. Анализ данного подкласса демонстрирует классические характеристики лингвокультурного типажа «блондинка».

б) гардероб (7 словоформ). Данный подкласс является отражением современности. Появляется изобилие предметов одежды, расширяется цветовой спектр одеяния блондинки.

в) оценка (22 словоформы). В отличие от XX века, языковая картина мира XXI века рассматривает лингвокультурный типаж «блондинка» с новых точек зрения. Появляются, практически не существовавшие ранее, отрицательные коннотации. Интересен тот факт, что они относятся как к внешности, так и к интеллекту девушки («страшная блондинка», «глупая блондинка»).

г) фигура (24 словоформы). Анализируемый подтип также демонстрирует наличие новых словоформ, касающихся лингвокультурного типажа «блондинки». Если в XX веке, в сознании усредненного жителя России образ «блондинки» ассоциируется со стройной, иногда даже худощавой, барышней, то в XXI веке картина поворачивается на 180 градусов. В современной лингвокультуре гораздо реже стали встречаться такие словоформы, как «худая блондинка». Взамен возрастает количество словоформ с интегральной семой «упитанная».

д) рост: высокая блондинка (7 словоформ).

е) прическа (4 словоформы). Характеристика прически образа блондинки в XXI веке приобрела совершенно новый угол рассмотрения. С этого времени стали различаться натуральные блондинки и, так называемые, блондинки крашеные. Были найдены следующие словоформы (15 словоформ: 8 – с семантикой «крашеная блондинка», 7 – «натуральная»).

Эти изменения плотно связаны с, так называемой, «модой», они корнями вжились в этот термин. Таким образом, в XXI веке девушки, следуя законам вкуса, начинают искусственно «подгонять» себя под стандарты, чтобы оказаться в числе находящихся на пике модыбарышень.

Возрастная характеристика образа блондинки XXI века резко отличается от возрастной характеристики блондинки XX века. В предшествующем столетии лингвокультурный типаж «блондинка» характеризовался такими словоформами, как: «молодая блондинка», «блондинка 18-ти лет», словом, блондинка – это юная девушка. В современный для нас период, типаж девушки с платиновыми волосами обладает следующими словоформами (11 словоформ): блондинка сорока пяти лет; яркая блондинка под сорок; немолодая блондинка; тридцати шести летблондинка; юная блондинка; блондинка лет сорока; блондинка лет тридцати пяти; блондинка в летах за тридцать, но еще вполне удоболюбимая; блондинка средних лет; блондинка лет сорока – сорока двух; пожилая блондинка.

Достаточно неожиданный и интересный факт – привычный образ молоденькой девушки-блондинки подменяется образом взрослой, иногда пожилой «барышни». Словоформа «зрелая блондинка» реализована в 10 контекстах, «юная в блондинка»– в одном.

Таким образом, лингвокультурный типаж «блондинка» является значимым уже на протяжении долгих лет. Ещё в XIX веке писатели и поэты обращают своё внимание на белокурых женщин. Однако образ светловолосых женщин не является статичным. С течением времени лингвокультурный типаж блондинки претерпел некоторые изменения. Эти изменения, скорее, связаны с внешним видом.

Так, например, в XX веке блондинка ассоциировалась с кукольными стандартами (молодая, стройная, длинноногая девушка). На сегодняшний день блондинкой всё чаще оказывается женщина взрослая, далекая от идеальных параметров фигуры. Помимо этого, в XXI веке появляется такое понятие, как «крашеная блондинка». Ранее такого понятия не существовало. Это, скорее всего, связано с актуальностью образа миловидной блондинки.

Список литературы:

1. Дмитриева, О. А.Лингвокультурные типажи России и Франции XIX века / О. А. Дмитриева. – Волгоград: Изд-во Перемена, 2007. – 307 с.
2. Национальный корпус русского языка [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.ruscorpora.ru/old/.
3. Савельев, К. Н. Литература английского декаданса: истоки, становление, саморефлексия: дисс. … докт. филол. наук: 10.01.08 / К. Н. Савельев. – М., 2008. – 382 с.
4. Савельев, К. Н. Тезаурусный подход и проблема переходных периодов / К. Н. Савельев // Libri Magistri. – 2017. – Т. 3. – С. 14–19.

EVOLUTION OF THE LINGUISTIC AND CULTURAL TYPE OF «BLONDE» IN THE WORKS OF ARTS OF RUSSIAN WRITERS OF THE 19TH AND 20TH CENTURIES

Julia A. Korkodinova

Abstract

This article discusses such concept as the linguistic and cultural type, its main features, analyzes the linguistic and cultural type «blonde» and its place in the linguistic consciousness of the Russian people. Modeling the linguistic and cultural type of «blonde» was carried out using the materials of fiction of the 19th-20th centuries. The main points in the evolution of the linguistic and cultural type of «blonde» are traced on the material of the works of Russian writers from the 19th to 20th century.

Keywords: blonde, linguistic culture, linguistic and cultural type, 19th century, 20th century

Радмила Валерьевна Короновская,
студент 4 курса, Магнитогорский государственный
технический университет им. Г.И. Носова
(г. Магнитогорск, Россия)
coronovskayar@yandex.ru
Научный руководитель – ***Светлана Викторовна Рудакова,***
докт. филол. наук, профессор кафедры языкознания
и литературоведения МГТУ им. Г. И. Носова

ПРОБЛЕМА ВЛАСТИ И МИЛОСЕРДИЯ В ПОЭМЕ А. С. ПУШКИНА «АНДЖЕЛО»

В данной статье рассматривается проблема власти и милосердия в поэмы А. С. Пушкина «Анджело» через анализ особенностей композиции, характеров и поступков главных героев произведения.

Ключевые слова: А. С. Пушкин, власть, милосердие, закон, проблема, композиция

Русские и зарубежные литературоведы уделяют творчеству А. С. Пушкина большое внимание, поэтому много исследований посвящено изучению его произведений. Однако чаще всего сосредотачивают внимание на крупных произведениях писателя, типа романа в стихах «Евгений Онегин» или поэмы «Медный всадник».

Относительно же произведения позднего творчества писателя – поэмы «Анджело» – не существует ни одной крупной работы на русском языке. Нужно сказать, что среди всех произведений А. С. Пушкина эта поэма не такая знаменитая, как другие его работы, тем не менее, она была дорога поэту, близка ему. При этом многие его современники и другие авторы относились к поэме критично, хотя сам Пушкин оценивал её иначе. Недоумение, например, у А. Н. Веселовского даже вызывал вопрос [1, 540], почему Пушкин заинтересовался самой неудачной грубой и жестокой комедией Шекспира, взявшись за её переложение.

В данной работе основное внимание сосредоточено на вопросе власти и милосердия, анализ структуры поэмы «Анджело» – рассмотрение отдельных драматических сцен – позволит высветить важные смыслы поэмы.

Композицию «Анджело» рассматривали такие специалисты, как Г. Г. Красухин [2], Ю. М. Лотман [3], И. М. Нусинов [4], Н. И. Черняев [7] и др. Многие учёные выделяют в «Анджело» элементы новеллы, мифа, сказки, философской повести, повести. Так, исследователь Г. Г. Красухин отмечал: «Речь, таким образом, с самого начала пушкинского произведения и до конца его идёт о тончайших психологических нюансах поведения Анджело, Дука и зависящих от них сограждан. Основной конфликт «Анджело» разворачивается вокруг тех психологических мотивировок, которые будут

искать и находить его герои для оправдания своих действий. А это – верный признак того, что мы имеем дело с повестью» [2, 116].

Поэма А. С. Пушкина «Анджело» появилась, когда автор задумывал поставить в театре комедию Шекспира «Мера за меру» [4; 8]. Но постановка не состоялась из-за цензурных соображений. Поэтому Пушкин не просто стал переводчиком этого английского произведения, которое и сегодня – объект внимания критиков всего мира, но создал свое собственное. В этой поэме, как и в целом в творчестве Пушкина, проявились такие качества, как «необычайная душевная восприимчивость, отзывчивость, ранимость, своенравность, переменчивость и постоянство, настойчивость в достижении целей, способность к неожиданным ассоциациям» которые сочетались «с поразительной открытостью миру, чувствованием того, что происходит здесь и сейчас» [6, 76–77].

В своём творчестве А. С. Пушкин часто обращался к вопросам, касающимся власти, закона, справедливости, прав личности. И поэма «Анджело» в этом отношении показательна.

1) В произведении «Анджело» А. С. Пушкин рассматривает проблему философии права. Сюжет, который писатель взял у В. Шекспира, описывает события политико-правовой истории одного итальянского города-государства. Правитель данного государства, который отличается мягким и гуманным нравом, не применяет к подданным строгих законов, что приводит к распущенности и моральному упадку общества, и правителю не остается ничего другого, как покинуть страну, поставив вместо себя сурового человека с безупречной репутацией. Имя этого человека – Анджело. Один из законов города, который давно не применялся на практике, предписывает смерть за внебрачную связь. Анджело приговаривает к смерти молодого Клаудио, от которого беременна его невеста Джульетта. Сестра Клаудио, Изабелла, просит у судьи помиловать её брата; честный и справедливый судья поддаётся страсти, которую он испытывает по отношению к молодой и прекрасной девушке, потому он даёт обещание выполнить её просьбу, но лишь при условии, что та пожертвует собственной невинностью. Однако возвращается правитель и судит Анджело, которому по закону положена смерть, но он был прощён из-за мольбы его сестры.

Ошибочно представлять главную идею произведения как утверждение превосходства духа милосердия над духом закона: это не раскрывает всей глубины философско-правовой проблематики произведения. Несомненно, автор, в первую очередь, пытается передать читателям мысль о том, насколько важно помилование со стороны власти тех, кто по какой-то причине оступился.

2) Вслед за Шекспиром, который в пьесе «Мера за меру» обратился к проблеме справедливости, Пушкин в своем произведении также проявляет интерес к этому вопросу и демонстрирует ренессансный поворот к личности.

Чтобы продемонстрировать особенности пушкинской трактовки проблемы справедливости, проведем сравнение его поэмы с комедией Шекспира, лежащей в основе поэмы русского писателя.

Проблему любви, затронутую в данном произведении, правильно можно понять, рассмотрев её в контексте сложного политико-правового конфликта. Это драма любви перед лицом фарисейского законничества, и ее главными символами являются совсем не горемычные Клаудио и Джульетта, а Изабелла и Марианна. Тут просто не может быть места романтическому оправданию внебрачной связи. Не зря Шекспир дает сюжету свое название «Мера за меру», которое, безусловно, является косвенной цитатой из Нагорной проповеди.

3) Немаловажное значение к контексте поэмы А. С. Пушкина «Анджело» имеет и проблема личности и закона. Автор обрисовывает ситуацию с соблюдением законов в государстве, показывая ее неблагополучие.

Законы придумали с древнейших времен, они являются обязательными для всех, но из-за того, что властитель (Дюк) снисходителен правонарушителям в суде, не подвергает их предусмотренным наказаниям, в народе теряется страх закона и порядок [4, 174].

Гуманный правитель должен контролировать, чтобы законы исполнялись и чтобы никто из его подданных не страдал от наказаний. Но нужно признать, что это оказывается невозможным, поскольку в натуре человека проявляются как добрые, так и злые качества.

В обществе «забытых законов» справедливости нет, жертвы не защищены, а нарушители освобождены назидания. Правитель не может справиться с управлением и передает власть Анджело. Последовавший затем резкий переход к соблюдению всех законов вызывает протесты и также воспринимается обществом как несправедливость.

Проблема состоит в том, что фактически правление Анджело, вопреки декларируемой политике, становится не возвращением к старой законности, а революционным нововведением, вызовом сложившимся системам социальной регуляции. Являясь новым правителем, не унаследовавшим власть традиционным образом, он вынужден прилагать много усилий, чтобы утвердиться на троне. При этом он не вовсе не старается произвести хорошее впечатление на общество, даже напротив, он идет наперекор всем.

Его главной целью является усилить страх людей перед законом, которое можно достигнуть путем страха наказания. В реальности Анджело вводит авторитарный режим. Система правосудия привязывается главным образом к его личности. Его личная добродетельность становится мерой поведения для всех подданных. Применяя нормы старых законов в новой ситуации, он лично определяет границы строгости и милости, без какого-либо согласования с обществом.

Ему интересна не защита прав пострадавших, а тот ущерб, который был нанесен публичному порядку. Если бы Дюк не вмешался, то власть Анджела приняла бы неограниченный характер.

Образ Анджело у писателя, безусловно, содержит аллюзии на английскую и французскую революцию. Апеллируя к правам гражданина и человека как к единственному универсальному закону и отменяя сложившиеся традиции

правосудия, революции запускали маховик террора, который уже просто нельзя было остановить.

Поэма Пушкина завершается сценой суда, состоявшей из двух частей. Сначала Анджело, будучи судьей в личном деле, приговаривает себя к смерти из-за нарушения закона. После, Дюк, принимая ходатайство жены Анджело, которая просит сохранить жизнь мужу ради продолжения их брачной жизни, а главное, выслушав просьбу Изабеллы, жертвы преступного поведения Анджело, которая отказывается от каких-либо претензий в его адрес, прощает нарушителя-судью. Переход между двумя типами правосудия – мстительного у Анджело и примиряющего у наследного правителя – подчеркивается Пушкиным короткой фразой: «И Дюк его простил» [5, 129]. Сотрудничество всех главных персонажей в заговоре против жестокого судьи заканчивается их победой: прерывается запущенная Анджело цепочка показательных казней. В конце концов пьеса завершается сценой помилования.

4) Размышляет Пушкин и относительно вопроса о роли преступного судьи («торгаша и лжеца») в судьба отдельных людей и общества в целом.

А. С. Пушкин, как и В. Шекспир, отмечает, что Анджело в роли судьи страшен тем, что он блестящий софист. Его речь превращается в опасную риторику. Но у Пушкина Анджело не просто шантажирует Изабеллу, он развивает перед ней теорию прав, он склоняет ее признать справедливость происходящего, сломить ее сопротивление на поле логики. Он говорит ей, что, если ее брат может быть оправдан, значит его поступок не есть преступление, значит и она вправе совершить подобный поступок. Если же она не в состоянии сделать подобное, то и ее брат должен подвергнуться смертной казни. По сути, он пытается выдать косвенное моральное насилие со своей стороны за право и свободу Изабеллы распоряжаться собой, как ей угодно.

По этой причине писатель обрисовывает преступление Анджело словами «торгаш и лжец». В этом качестве он является общественно опасным, причем не столько собственными поступками и побуждениями, сколько тем, что компрометирует саму идею и возможность справедливости в обществе, а вместе с тем и возможность милосердия.

То есть мы видим, что писатель демонстрирует два противоположных правителя. Дук показан нам добрым, «отцом чадолюбивым». Как отмечает сам А. С. Пушкин, народ на доброту правителя сам отвечал ему любовью и не боялся. Однако писатель осознает, что верховная власть не терпит слабости, и доброта Дука в конечном итоге приводит к полному хаосу. Пушкинский Дук отличается любовью и снисхождением к своему народу. Но Дук слишком доверился любви, и это стало причиной, заставившей применить силу закона. Его неумение править народом приводит к воцарению противоположного типа правителя, отличающегося лицемерием и деспотизмом: у власти оказывается Анджело – человек, имеющий опыт в искусстве править. Но Анджело, как показывает автор, двуличен и лицемерен. Противопоставляя два типа правителя, автор указывает и на принцип

гармоничной власти, где милость и справедливость должны идеально сочетаться вместе.

Апофеозом поэмы является торжество добра и справедливости. Побеждает в итоге милосердие. Прощение получает даже лицемерный и двуличный Анджело. Пушкин вовсе не желает искоренить деспотизм, он мечтает о такой форме государственной жизни, где в основе будут лежать подлинно человеческие отношения.

В произведении А. С. Пушкина «Анджело» соотношение милости и справедливости в Божьем суде и суде человеческом раскрываются в их тесной взаимосвязи. Противопоставление милости и справедливости в словах Анджело осмысляется как фальшивая оппозиция, снимающаяся в ходе развития сюжета благодаря словам и образу Изабеллы и шекспировского Герцога, которые не мыслят эти категории по отдельности. В разногласиях персонажей и в идее обоих произведений противопоставляются вовсе не милость и справедливость, а «ветхий человек», который сталкивает их друг с другом, и «новый человек», который руководствуется законом, запечатлённым у него «в сердце, по духу, а не по букве», и поэтому поступающий одновременно милостиво и справедливо.

Список литературы:

1. Веселовский, А. Н. Этюды и характеристики / А. Н. Веселовский. – 2-е изд. – М.: Типо-литография А. В. Васильева и Кº, 1903. – 763 с.
2. Красухин, Г. Г. Что человек может / Г. Г. Красухин // Пушкин. Болдино. 1833. Новое прочтение: «Медный всадник». «Пиковая дама». «Анджело». «Осень». – М.: Изд-во «Флинта», 1997. – С. 114 – 153.
3. Лотман, Ю. М. Идейная структура поэмы Пушкина «Анджело» / Ю. М. Лотман // Ученые записки ЛГПИ. Пушкинский сборник. – Псков: Изд-во ЛГПИ, 1977. – С. 3–23.
4. Нусинов, И. М. «Мера за меру» и «Анджело» / И. М. Нусинов // История литературного героя. – М.: Гослитиздат, 1958. – 324 с.
5. Пушкин, А. С. Анджело / А. С. Пушкин / А. С. Пушкин // Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: в 16 т. – Т. 5. Поэмы, 1825–1833. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1948. – С. 105–129.
6. Рудакова, С. В., Регеци, И. Между жизнью и смертью (образ «пира» в контексте «Маленькой трагедии» А. С. Пушкина «Пир во время чумы») / С. В. Рудакова, И. Регеци // Libri Magistri. – 2018. – № 6. – С. 76–92.
7. Черняев, Н. И. Критические статьи и заметки о Пушкине / Н. И. Черняев. –Харьков: Печать, 1900. – 284 с.
8. Шайтанов, И. О. Две «неудачи»: «Мера за меру» и «Анджело»: Пушкин и Шекспир / И. О. Шайтанов // Вопросы литературы. –2003. – № 1. – С. 123–148.

A. S. PUSHKIN 'S POEM "ANGELO":
THE ISSUE OF POWER AND MERCY

R. Koronovskaya

Abstract

This article deals with the issue of power and mercy in Pushkin's poem "Angelo" with the help of the analysis of the composition peculiarities, characters and their actions.

Keywords: A. S. Pushkin, power, mercy, law, problem, composition

Арина Петровна Костромина,
студент 3 курса, Магнитогорский государственный
технический университет им. Г. И. Носова
(г. Магнитогорск, Россия)
arinasmile6@gmail.com
Научный руководитель – ***Алексей Владимирович Петров,***
докт. филол. наук, профессор кафедры языкознания
и литературоведения МГТУ им. Г. И. Носова

ЮБАБА КАК АРХЕТИП ВЕДЬМЫ

В статье рассмотрен фольклорно-мифологический архетип ведьмы на примере образа Юбабы из аниме Хаяо Миядзаки «Унесённые призраками». В интерпретации японского режиссера «ведьма бань» обнаруживает скрытые пороки и потаенные страхи людей и разных существ. Основываясь на гипотезе об архетипичности образа Юбабы, удалось найти ее прообразы: Бабу Ягу из славянского фольклора, Ямаубе – из японского, Цирцею (Кирку) – из греческой мифологии.

Ключевые слова: Хаяо Миядзаки, аниме «Унесённые призраками», Юбаба, архетип ведьмы, миф, фольклор

Аниме «Унесенные призраками»

Аниме «Унесённые призраками» является шедевром японской анимации, который давно уже вышел за пределы своей родины. Это создание Хаяо Миядзаки, японского режиссера-аниматора, неоднократно было отмечено самыми высокими наградами, среди которых премия «Голубая лента» (2001), награда Берлинского международного кинофестиваля (2002), Гонконгская кинопремия (2002), награда международного кинофестиваля в Сан-Франциско (2002), премия «Оскар» (2003), премия «Спутник» (2003) [5].

Аниме «Унесённые призраками» соткано из мифологических и фольклорных образов и представлений, малопонятных современным зрителям, но вызывающих у них устойчивый интерес. Перед тем как перейти

к непосредственному анализу фольклорно-мифологического начала в фильме, скажем несколько слов о его сюжете.

Главная героиня Тихиро (яп. 千尋) вместе со своими родителями переезжает в новый дом. По дороге семья заблудилась: они попадают в некое таинственное место. Им повсюду встречаются тотемы божеств, которые являются знаками того, что незваные гости вторгаются в иной мир. Родители заходят в торговую лавочку с едой, совершенно забыв о маленькой Тихиро, и поддаются соблазну – чревоугодию, не заметив, что превратились в свиней. Девочка остается одна в неизвестном и страшном для нее мире. На протяжении сюжета ей придется переступать через себя, взрослеть, проходить испытания, чтобы вернуть своим родителям человеческий облик.

Основным её противником на этом пути станет Юбаба – «ведьма бань» (яп. 湯婆婆) и её помощники. Однако и Тихиро найдёт друзей, это ёкаи – демоны, божества: Хаку (яп. ハク), Каонаси (яп. 顔なし), Дедушка Камадзи (яп. 釜爺), Дзениба (яп. 銭婆), Рин (яп. リン). Маленькая героиня нанимается на работу к ведьме (это единственный способ спасти родителей). Выполняя возникающие перед ней задачи, Тихиро спасает маму и папу, проходя при этом через духовное перерождение.

Образ Юбабы – 湯婆婆

«Ведьма бань» является одним из главных персонажей аниме, именно с ней связана функция злодея (забирает и превращает родителей Тихиро в свиней, дает трудно выполнимые задания Тихиро). Основной задачей нашей работы мы ставим рассмотрение образа Юбабы в фольклорно-мифологическом контексте, выявление его истоков.

Внешний вид Юбабы архетипичен, в целом отражая привычные представления о внешности ведьмы: это пожилая женщина с седыми космами, облагорожено собранными в гульку (в нашем случае); взгляд ее зачастую хмурый, устрашающий; на лице заметны физические аномалии (бородавки, родинки), всегда являвшиеся отличительным знаком ведьмы. Все перечисленные признаки свойственны и прототипам Юбабы из русского и японского фольклора: Бабе Яге и Ямаубе. Исключением можно считать образ древнегреческой колдуньи Цирцеи (Кирки) – девушки с привлекательной внешностью.

Ключевым качеством колдуньи является ее двойственная природа: она принадлежит и миру людей, и миру потустороннему. Она может принять облик любого земного существа – «от собаки до паука, хотя наиболее часто встречались в этой роли черные коты. Жабы и лягушки тоже были любимцами ведьм. Входили в это число также дрозды и вороны, которые считались вещими» [4, 139]. В нашем случае Юбаба превращается в птицу.

Неслучаен и род занятий Юбабы в аниме Миядзаки. Время активизации ведьм – полнолуние, беззвёздная ночь, дни религиозных праздников, особенно языческих (Купальская ночь, Зелёные святки) [см.: 2, 232–245]. Купальни, которыми управляет Юбаба, можно соотнести с обрядовым событием праздника Ивана Купалы. Это день торжества нечистой силы, когда людям

следовало принимать ванну до захода солнца. Таким образом, славянский прототип Юбабы – это Баба Яга: «”Классическая” Баба Яга, согласно сказкам восточных и западных славян, живет в лесу, в «избушке на курьих ножках», пожирает людей. Забор вокруг ее избы сделан из человеческих костей, на заборе – черепа, вместо засова – человеческая нога, вместо запоров – руки, вместо замка – рот с острыми зубами. В печи Баба Яга жарит похищенных детей» [1, 107]. Перед тем как съесть свою жертву, Баба Яга заставляет её принять баню. Иными словами, ведьма славянского фольклора является таким же владельцем купальни, как и Юбаба. Последняя, правда, никого не съедает.

В образ «Ведьмы бань» режиссёр внес черты, не свойственные её фольклорным прототипам. Вспомним, например, как колдунья из «Унесённых призраками» обращается со своим ребенком. Она окружает его огромной любовью. Юбаба, кроме того, даёт возможность своим «клиентам» преобразиться, а к чему именно это приведет, решает сам гость. Тихиро выбирает собственный духовный рост, ее родители – соблазн плоти.

Обратим также внимание на дом Юбабы, в особенности на то, что защищает его. По дороге к «храму» «ведьмы бань» Тихиро натыкается на закрытую дверь с замком в виде черепа. По прошествии некоторого времени некое другое «я» Юбабы вселяется в череп, ведя с его помощью диалог с главной героиней. После встречи с ведьмой девочка заключает контракт с ней – устраивается на работу в баню, взамен же у Тихиро забирают её настоящее имя (Тихиро (千尋) – Сен (千)). Впоследствии это влияет на её память: она начинает забывать прошлое. Данное событие – заключение контракта – можно соотнести с архетипическим сюжетом о договоре человека с Дьяволом. Юбаба выступает в роли Дьявола, который забирает не душу, а память подписавшего документ.

В роли другого прототипа Юбабы выступает Ямауба – своеобразная Ба-ба Яга из японского фольклора. Ямауба – демон-людоед женского пола (Кид-зе – 鬼女). Изначально она была обыкновенным человеком, однако под давлением негативных черт характера превратилась в монстра. Образ ведьмы изображается в японском фольклоре в виде пожилой женщины, в редких случаях – с рогами или клыками. Ямауба выслеживает заблудившихся путников, заманивает их в свой дом, когда же гость засыпает, она съедает его. Иногда в фольклорных произведениях отмечается и хорошая сторона Ямаубы. Так, колдунья воспитала сына, который стал великим воином. Как мы помним, и Юбаба проявила себя как хорошая мать.

Действия Юбабы, её отношение к окружающим отсылают отчасти к сюжетам античной мифологии. Имеем в виду красивую и молодую волшебницу с острова Эя, на которую наткнулся Одиссей, когда возвращался домой после взятия Трои. «Вышла она и приветливо просила их войти. Во дворце подала она им вина в чашах, подмешав в него сок волшебной травы. Выпили вино мои спутники, а Кирка, коснувшись каждого жезлом, обратила их всех в свиней, оставив им лишь разум. Загнала их Кирка в хлев и бросила им, проливающим горькие слезы, в пищу желудей. Один лишь Эврилох спасся.

Он не вошел во дворец вместе со всеми» [3, 373]. Цирцея выступает в роли искусительницы, как и Юбаба, проверяет на стойкость своих гостей.

Итак, мы можем утверждать, что образ ведьмы Юбабы в аниме «Унесённые призраками», несмотря на утверждения Х. Миядзаки о том, что он полностью выдумал его, можно считать фольклорно-мифологическим в своих истоках. Юбаба выявляет слабости других, по-своему помогает им, если же они не проявляются мудрости и желания стать другими, преодолеть соблазны, то погибают.

Список литературы:

1. Белякова, Г. Славянская мифология / Г. Белякова. – М.: Просвещение, 1995. – 107 с.

2. Виноградова, Л. Н. Народная демонология и мифо-ритуальная традиция славян / Л. Н. Виноградова. – М.: Индрик, 2000. – С. 232–245.

3. Легенды и сказания Древней Греции печатаются по книге Н. А. Кун «Легенды и мифы Древней Греции». – М.: Просвещение, 1975. – 373 с.

4. Мазелло, Роберт. Падшие ангелы…и духи тьмы / Роберт Мазелло. – Ярославль: ТОО Гринго, 1995. – 139 с.

5. Унесённые призраками – свободной энциклопедии Wikipedia [Электронный ресурс] // Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A3%D0%BD%D0%B5%D1%81%D1%91%D0%BD%D0%BD%D1%8B%D0%B5_%D0%BF%D1%80%D0%B8%D0%B7%D1%80%D0%B0%D0%BA%D0%B0%D0%BC%D0%B8, свободный. – Загл. с экрана.

THE IMAGE OF YUBABY AS AN ARCHETYPE OF A WITCH

Arina P. Kostromina

Abstract

The folklore and mythological archetype of the witch as exemplified by the image of Yubaby from the anime by Hayao Miyazaki's «Spirited away» is studied in the article. In the interpretation of the Japanese film director «the witch of baths» finds the hidden vices and undercover fears of people and different beings. Following the assumtion that Yubaby possesses archetypical qualities made it possible to find its prototypes: Baba-Yaga from Slavic folklore, Yamaube from Japanese folklore, Circe (Kirk) from the Greek mythology.

Keywords: Hayao Miyazaki, an anime «Spirited away», Yubaby, an archetype of the witch, the myth, folklore

Полина Михайловна Ксенофонтова,
студент 3 курса, Магнитогорский государственный
технический университет им. Г. И. Носова
(г. Магнитогорск, Россия)
ksenofontova270298@gmail.com
Научный руководитель – ***Светлана Викторовна Рудакова,***
докт. филол. наук, профессор кафедры языкознания
и литературоведения МГТУ им. Г. И. Носова

«НАПОЛЕОНОВСКОЕ И МЕФИСТОФЕЛЬСКОЕ» В ИЗОБРАЖЕНИИ ГЕРМАННА («ПИКОВАЯ ДАМА» А.С. ПУШКИНА)»

В представленной статье рассматривается образ главного героя знаменитой повести «Пиковая дама» А. С. Пушкина – Германна, а именно черты его характера, противоречивость пушкинского героя, выявляется сходство Германна с образами Наполеона и Мефистофеля, а также указываются причины появления этого сходства в главном герое.

Ключевые слова: Германн, Наполеон, Мефистофель, образ, «Пиковая дама», повесть, герой

Изучая творчество великого русского писателя А. С. Пушкина, хочется отметить, что все вопросы, к которым он обращается, рассматриваемые им темы, не теряют своей актуальности, по-прежнему произведения этого автора привлекают внимание исследователей. Одно из таких творений – повесть «Пиковая дама».

Анализируя произведение «Пиковая дама», основное внимание мы сосредоточили на образе её главного героя – Германна. Следует помнить, что «художественный образ одновременно является и средством познания (освоения, отражения) мира, и материализацией чувственно-духовного содержания, результатом творчества» [2, 12], все это проявляется в образе центрального пушкинского героя. Двойственность характера Германна и противоречивость его действий позволяют сделать вывод о неоднозначности этого героя. Автор наделяет Германна очень интересной и необычной характеристикой. В произведении мы наблюдаем внутреннюю борьбу умной и страстной натуры, которую подчиняют себе неведомые и тайные силы. Здесь даже чувствуется некое предостережение автора, который говорит, что эти мистические и мрачные силы являются порождением азартной карточной игры. Любовь к риску, мечта о большом выигрыше, страстность и эмоциональность заводят Германна так далеко, что его человеческий разум не выдерживает.

«Пиковая дама» – повесть Александра Сергеевича Пушкина с мистическими элементами, послужившая источником сюжета одноимённой оперы П. И. Чайковского. В жанровом отношении повесть примыкает к таким (неоконченным) замыслам Пушкина, как «Египетские ночи», «Уединённый

домик на Васильевском» и знаменитый отрывок «Гости съезжались на дачу…». Повесть неоднократно экранизирована. Точная дата написания «Пиковой дамы» неизвестна, так как рукопись повести не дошла до нашего времени. По словам ученых, Пушкин написал «Пиковую даму», вероятно, в Болдине в октябре-ноябре 1833 г. Впервые же «Пиковая дама» была опубликована в журнале «Библиотека для чтения» в 1834 г.

В повести Александра Сергеевича Пушкина «Пиковая дама» главный герой – Германн – так характеризуется автором: «профиль Наполеона, а душа Мефистофеля» [8]. Попробуем разобраться, что же этим хотел сказать Пушкин.

«Духовный облик “людей рока” в европейской культуре первой половины XIX в. “неизменно ассоциируется с Наполеоном”. “Наполеоновский профиль”Германна эксплицирует эту связь в “Пиковой даме”» [3, 3], – отмечают исследователи. То есть следует сделать вывод: Пушкин, указывая на схожесть главного героя повести и французского полководца, даёт читателю подсказку относительно дальнейших событий в жизни главного героя своей повести. В работе В. А. Афанасьева «Демонизм в «Пиковой даме» А. С. Пушкина» [3] через семиотику карт и карточной игры» также обозначен выход на двойственность главного героя.

Из текста произведенияПушкина мы узнаем, что Германн – сын обрусевшего немца, то есть автор акцентирует внимание читателя на «смешанности» национальных черт в своём герое, но и эта информация не несет в себе окончательного объяснения. «Национальная смешанность» проявляется в характере Германна: он расчетлив, бережлив, стремится к накопительству, но в тоже время наделен огненной страстью к игре, а значит азартен, очень эмоционален.

Поначалу попытка разгадать уединенное, молчаливо-отстраненное поведение Германна связана с Томским, который говорит о Германне: «немец – расчетлив – вот и все» [8]. Но суждение Томского, во-первых, сужает понятие «немецкого» только до дурной расчетливости, а во-вторых, исключает внимание к человеку как сложному существу. Обобщение «вот и все» указывает на отсутствие глубины и тайны. Но указание на двойственность иного, более сложного уровня обнаруживается ив словах: «…у него профиль Наполеона, а душа Мефистофеля» [8]. По этим высказываниям можно сделать вывод о том, что поступки и сознание Германна, с точки зрения знакомых с ним людей, подчиняются наполеоновскому принципу, а именно «принуждению высших сил служить человеческим целям» [8], то есть герой пытается контролировать случай (ход игры) с помощью расчета, собственной воли и желаний.

Другой стороной, бесспорно, является эмоциональность, иррациональное пристрастие к карточной игре, которое к концу повести начинает переходить в безумие, что можно противопоставить немецкому расчету и хладнокровию. Хотя, исходя из последних характеристик (демоническое пристрастие к игре), можно отметить, что и сам Томский и другие игроки также наделены демонизмом, в них есть большая тяга к риску. Возможно поэтому опытнейший

игрок Томский, отлично знающий систему игры, смог дать такую точную, яркую, неоднозначную для читателя характеристику личности главного героя пушкинской повести.

Главная цель Германна – узнать секрет старой графини и выиграть огромное состояние. Первым звеном в цепочке, которая должна была привести героя к большому богатству, становится воспитанница графини – Лизавета Ивановна. Именно она выступает в роли «страдательного персонажа». И поэтому в отношениях с ней у героя начинают раскрываться бонапартовские свойства. Влюбив в себя девушку, пушкинский герой пытается попасть к графине. «Наполеоновская стратегия Германна, как показано Ю. М. Лотманом, начинается с беспроигрышных манипуляций людьми (победа над сердцем Лизы) и продолжается за карточным столом» [2, 399].

Один из принципов Наполеона – это возможность заставить высшие силы служить человеку и его целям. В мемуарах Бурьена о Наполеоне сказано, что Бонапарт желал быть любимцем фортуны и даже прилагал к этому усилия. А. А. Ильин-Томич указывает на то, что генерал Бонапарт «не любил игру; и если, отдавая отчет о своих знаменитых подвигах, он любил украшать, превозносить свое счастие, то он не пренебрегал пособлять ему в картах; одним словом, он плутовал. Он, как можно представить, мало заботился о том, чтобы выиграть; но он хотел, чтобы фортуна по заказу давала ему тузов десяток, так же, как она доставляла ему благоприятное время в день битвы; и если фортуна нарушала свою обязанность, то он хотел, чтобы никто того не замечал» [7, 422].

Другим свойством, характеризующим и императора, и Германна, является холодный рассудок. Мы можем увидеть это в нескольких сценах:

1) Когда герой приходит в дом графини под предлогом встречи с Лизаветой Ивановной. После того, как он узнает у воспитанницы комнату графини, пробирается туда и, не узнав ничего важного для себя, а именно секрет трех карт, понимает, что старуха мертва, возвращается к Лизавете Ивановне и чистосердечно, без капли раскаяния во всем признается.

2) На пике своих фантазий, когда Германна посещает мертвая графиня, он спокоен и желает лишь узнать про те заветные карты.

3) Во время важнейшего процесса для героя – игры, он внимателен и расчетлив, не поддается эмоциям.

Примечательно же то, что о французском императоре историк В. А. Золотарев сообщает следующее: «Наполеон обладал редким сочетанием холодного рассудка и мощной силы воображения» [6]. А М. Яворник отмечает фатальный характер подобного сравнения, так как важнейшая и значимая историческая фигура – Наполеон – ставится рядом с обычным, неприметным человеком, Германном; вместе с тем, историческая личность противопоставлена метафизическому образу зла (Мефистофелю) [9]. Также следует отметить, что идентификация Германн – Мефистофель находится в пространстве архетипа Тени (по К. Г. Юнгу), представляющего собой

темную, агрессивную сторону личности и одновременно источник жизненной силы.

Страсть и расчет – вот что объединяет Германна и Наполеона, история и судьба иронизируют над ними. Для французского императора насмешкой была опустошенная и сожженная Москва, ключи от которой он жаждал получить у коленопреклоненных жителей. Для героя «Пиковой дамы» желание обмануть собственную судьбу, подчинить ее своей воле было сильнее рассудка. Но жизнь не приемлет такого подхода – схематизации и формулировки рассыпаются как карточный домик. Германн – человек нового поколения, человек действия. XIX век, ставший эпохой Наполеона, изменил коренным образом сознание людей, позволив им в своих дерзновенных помыслах замахнуться на рок, судьбу и власть времени – нежелание мириться с установившимся укладом, свои материальным положением, эгоистические порывы ведут к гибели.

Интересным является тот факт, что, услышав анекдот, изначально названный Германном лишь сказкой, герой в голове противопоставляет быстрый и нечестный выигрыш «расчёту, умеренности и трудолюбию». Но в тот же момент какая-то демоническая сила увлекает его к дому той самой графини, и он оказывается на одной из главных улиц Петербурга перед домом старинной архитектуры» [8]. Мы не может утверждать зародилась ли эта мефистофельская сила внутри Германна или появилась извне и начала управлять разумом героя, но именно эта сила помогаетгерою преодолеть все преграды на пути к главной цели.

Как впервые заметил Л. Магазаник, стремясь попасть к графине, Германн проходит сквозь запертые двери: «Швейцар запер двери. Ровно в половине двенадцатого Германн вступил на графинино крыльцо и взошёл в ярко-освещённые сени» [8]. Об этой «обдуманной ошибке» С. Г. Бочаров говорит как о «пушкинской фантастике исподволь, что упрятана в незаметных деталях…» [4, 129–130]. Справедлив в этой связи вопрос: «разве Германну нужен ключ, чтобы выйти?». Ведь сам он и не просит ключа у Лизаветы Ивановны: «Расскажите мне, как найти это потаенную лестницу; я выйду» [8], подсознательно ощущая, что способен проходить сквозь запертые двери. Тут каждый читатель может заметить, что демоническая сила начинает расти с геометрической прогрессией: если изначально она только подталкивала к решительным действиям, то дальше Германн, во-первых, самостоятельно пишет письма с признаниями к Елизавете Ивановне, во-вторых, выходит на контакт с умершей графиней. Власть мефистофельской силы над пушкинским героем проявляется на похоронах графини, прийти на которые подтолкнула Германна, по-видимому, совесть: «В эту минуту показалось ему, что мёртвая насмешливо взглянула на него, прищуривая одним глазом. Германн, поспешно подавшись назад, оступился, и навзничь грянулся об земь» [8]. Это падение произошло от неожиданности и испуга. «Роковой случай (падение наземь) – это действительно переходный момент, знаменующий перевоплощение самого Германна (здесь можно усмотреть связь с русской

фольклорной традицией, в которой герой для смены облика должен удариться о земь, как это, например, делает Иван в сказке об Иване Бесталанном и Елене Премудрой). Внешне Германн, впрочем, не меняется, но подвергается изменению его внутренний мир – теперь он окончательно настроен на мистицизм и способен разговаривать с призраком мёртвой графини и, наконец, получить её секрет» [3, 4], – отмечается в работе Афанасьева. В образе пушкинского Германна угадывается художественная избыточность, которая станет в последующем приметой многих героев прозы Ф. М. Достоевского, в образах которых, «содержалось нечто такое, что до конца не укладывалось в русло единичной романной «судьбы» и в логику конкретного сюжета» [5, 41].

Таким образом, проанализировав повесть А. С. Пушкина «Пиковая дама» и изучив научные работы по данной теме, мы выявили сложность центрального героя, рассмотрели, как влияет на раскрытия сущности его близость образам Наполеона и Мефистофеля.

Список литературы:

1. Абрамзон, Т. Е., Зайцева, Т. Б., Петров, А. В., Рудакова, С. В. Основы теории литературы [Электронное издание] / Т. Е. Абрамзон, Т. Б. Зайцева, А. В. Петров, С. В. Рудакова. – Магнитогорск: ФГБОУ ВО «Магнитогорский государственный технический университет им. Г. И. Носова», 2017. – 110 с.
2. Александрова, М. А. Большухин, Л. Ю. «Пиковая дама» в рецепции Лермонтова («Фаталист») / М. А. Александрова, Л. Ю. Большухин // Новый филологический вестник. – 2010.– № 4 (15). –С. 41–55.
3. Афанасьев, В. А. Демонизм в «Пиковой Даме» А.С. Пушкина с точки зрения семиотики карт и карточной игры / В. А. Афанасьев // Гуманитарный научный вестник. – 2018. –№ 2. –С. 1–6.
4. Бочаров, С. Г. Филологические сюжеты / С. Г. Бочаров. – М.: Языки славянских культур, 2007. – 656 с
5. Власкин, А. П., Рудакова, С. В., Зайцева, Т. Б. Художественная избыточность в философском содержании произведений Ф. М. Достоевского / А. П. Власкин, С. В. Рудакова, Т. Б. Зайцева // Libri Magistri. – 2019. – № 2. – С. 76–83.
6. Золотарев, В. Феномен «Наполеона Бонапарта» и 1812 год/ В. Золотарев // Наука и религия. – 2012. – № 2 (8). – С. 39–50.
7. Ильин-Томич, А.А. «Пиковая дама означает…» / А. А. Ильин-Томич // «Столетья не сотрут…»: русские классикии их читатели. – М.: Книга, 1989. – 427 с.
8. Пушкин А. С. Пиковая дама [Электронный ресурс] / А. С. Пушкин. – Режим доступа: https://ilibrary.ru/text/480/p.1/index.html.
9. Яворник, М. Двумирность «Пиковой дамы» А. С. Пушкина / М. Яворник // Slavica Tergestina. – 2001. – № 9 (Studia slavica II). – Pp. 93–130.

"NAPOLEONIC AND MEPHISTOPHELIAN IN THE IMAGE OF HERMANN ("THE QUEEN OF SPADES" BY A.S. PUSHKIN)"

Polina M. Ksenofontova

Abstract

The article presents the image of the main character of A.S. Pushkin's famous story «The Queen of Spades», Hermann, as well as the conflicting traits of his character. The versatility and complexity of Pushkin's hero, reveal similarities with the images of Napoleon and Mephistopheles presented in the story, and also indicate the reasons for the appearance of these similarities in the main character.

Keywords: Hermann, Napoleon, Mephistopheles, image, «The Queen of Spades», story, hero

Дарья Андреевна Литвинович,
студентка 3 курса, Магнитогорский государственный технический университетим. Г. И. Носова
(г. Магнитогорск, Россия)
dasha_litvinovich@mail.ru
Научный руководитель – ***Константин Николаевич Савельев,***
докт. филол. наук, профессор кафедрыязыкознания и литературоведения МГТУ им. Г.И. Носова

ПАМЯТЬ КАК ПРЕДМЕТ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ИЗОБРАЖЕНИЯ В РОМАНЕ У. ЭКО «ТАИНСТВЕННОЕ ПЛАМЯ ЦАРИЦЫ ЛОАНЫ»

В статье исследуется тема памяти в творчестве Умберто Эко. Рассматривается понятие палимпсест, его роль в художественной литературе, а также проводится аналогия между прямым значением и обобщенной метафорой данного явления.

Ключевые слова: память, Умберто Эко, палимпсест, текст, герой, Ямбо

Существование человека тяжело представить без умения накапливать, сохранять и воспроизводить информацию. Речь идет о такой категории, как память. Она стала одним из объектов многих исследований. В своей статье мы рассмотрим данную категорию сквозь призму одного из самых известных романов итальянского писателя и ученого Умберто Эко «Таинственное пламя царицы Лоаны» (2004).

Память является одним из главных предметов изучения со стороны итальянского филолога. К ней он обращается во многих своих работах. Его рассуждения об индивидуальной и коллективной памяти мы встречаем в романах «Имя розы» (1980), «Маятник Фуко» (1988), в сборнике «Растительная память, или Почему книга помнит все» (2018).

Любопытным представляется рождественское письмо Эко, адресованное его внуку-школьнику, в котором он пишет о том, что память – это важная составляющая в жизни человека. Обращаясь к внуку, он говорит ему о болезни, которая поразила нынешнее поколение. Болезнь эта заключается в потере памяти, когда человек, надеясь на поисковые системы, попросту перестает держать у себя в голове большой объем информации. Бездумное использование интернета приводит к тому, что человек больше не использует ресурсы своей памяти. А память, как считает Эко, «подобна мускулам твоих ног. Если ты её перестанешь упражнять, то она станет дряблой, и ты (будем говорить без обиняков) превратишься в идиота. Кроме того, все мы в старости рискуем заболеть болезнью Альцгеймера, и один из способов избежать этой неприятности заключается в постоянном упражнении нашей памяти» [6]. При этом он даёт советы, которые помогут человеку сохранить историческую память и прожить тысячу жизней.

О страхе потерять память итальянский исследователь пишет и в статье, посвященной «пионеру» мнемотехники Паоло Росси. Под мнемотехникой Эко подразумевает «искусство сохранения информации в памяти, которое в античные времена до появления печатных книг, магнитофонных записей и электронной памяти было единственным средством для людей культуры зафиксировать то, что в противном случае было бы забыто» [5]. Каждый тип культуры соответственно «порождает и свой тип писателя, и его мироощущение, утверждает свой специфический образ человека в сознании людей» [4, 16].

Но все же главный труд Эко, в котором он пристальное внимание обращает на изучение проблемы памяти, стал роман «Таинственное пламя царицы Лоаны». Этот романкритики окрестили его «поколенческим романом» [2]), воссоздает культурный опыт итальянца, который вырос при фашистском режиме (1930–1940 гг.). Напомним, что память является основой человеческого разума. Герой романа в результате инсульта лишается способности воспроизводить в своем сознании прежний опыт. Джамбаттиста Бодони теряет эпизодическую эксплицитную память. Он не помнит себя, своего имени, близких. Но при этом он не утратил имплицитную память. То есть в его сознании сохранились действия, которые когда-то были доведены до автоматизма, например, управление автомобилем. С первой главы, когда происходит пробуждение Ямбо, его мысли – это строки из литературных произведений (например, «Холодный дом» Чарльза Диккенса, «Божественная комедия» Данте Алигьери). Всё, что в его сознании, – это тексты известных писателей и поэтов. Далее герой романа начинает вспоминать отдельные фрагменты, которые связаны с автобиографической памятью. Так, когда Ямбо с женой проходятся среди миланских коллекционеров, он замечает комиксы про Микки-Мауса и его рука сама тянется к ним. Герой, прочитав название на обложке, рассказывает сюжетную линию: *«это как они дерево перепутали»* [7, 90]. Можно сделать вывод о том, что Ямбо при виде обложки комикса способен воспроизвести суть, так как это его сильное впечатление

из детства. Следующим решением главного героя является посещение родового имения. Это становится попыткой восстановить личную память по частичкам. По дороге в Солару Ямбо замечает указатели, и происходит озарение. Он перечисляет, какие населенные пункты необходимо проехать, чтобы оказаться на месте. Оказавшись в доме, где герой провел детство, он начинает на основе «бумажной памяти» восстанавливать фрагменты своей жизни. Герой рассматривает журналы («Флеш Гордон», «Мандрейк», «Тополино»), книги, комиксы, а также слушает различные пластинки. Все это возрождает в душе Ямбо таинственное пламя. Это ощущение, когда в его душе возрождается утраченное, то есть воспоминания. Через «бумажную память» герой по частицам восстанавливает личную память.

Потерю памяти торговца антикварными книгами Джамбаттиста Бодони можно назвать палимпсестом головного мозга. Для начала мы разберем данное понятие. Палимпсест – это древняя рукопись на писчем материале (чаще всего пергаменте), с которого первоначальный рукописный текст смыт, стерт или вытравлен и поверх уничтоженного старого нанесен новый [1, 214]. Данная техника применялась в целях экономии, так как папирус, пергамент, бумага были дорогим материалом.

По истечению определенного времени понятие палимпсест начинает применяться не только в прямом значении, но и в метафористическом. Так, оно употребляется в лексике художественной литературы. На страницах книги «Исповедь англичанина, употреблявшего опиум» Томаса Де Квинси (1785–1859) мы можем встретить эпизод, когда английский писатель размышляет о данном явлении в человеческой культуре. Он рассматривает это в историческом контексте, прибегает к определенным цитатам на латинском языке, а также ссылается на научные авторитеты. В интерпретации Де Квинси «все пережитое человеком лишь замирает до определенного момента, ждет удобного случая, чтобы вновь заявить о себе во весь голос» [3, 147]. В книге «Исповедь англичанина, употреблявшего опиум» он пишет: *«Что такое мозг человеческий, как не дарованный нам природой исполинский палимпсест? Мой мозг – это палимпсест; твой, о читатель, – тоже. Потоки мыслей, образов, чувств, непрестанно и невесомо, подобно свету, наслаивались на твое сознание – и каждый новый слой, казалось, безвозвратно погребал под собой предыдущий. Однако в действительности ни один из них не исчезал бесследно*» [1, 127].

Итак, сопоставим палимпсест с человеком. Вспомним, что память главного героя потеряна с определенной зоны головного мозга, аналогично этому стирается первоначальный текст с писчего материала. Далее на основе проведенного опыта Ямбо воспроизводит различные художественные цитаты, а благодаря журналам, книгам и пластинкам новые воспоминания накладываются друг на друга, и герой частично вспоминает фрагменты из личной памяти. Таким же образом вместо стертого текста на писчем материале пишется новый, но при этом предыдущий виднеется.

Подводя итог вышесказанному, отметим, что головной мозг человека – это настоящий палимпсест. Мы накапливаем и храним определенную информацию, моменты, эмоции. По истечении времени или в непредвиденных обстоятельствах мы можем утратить фрагменты памяти, но они с легкостью появятся в удобный момент. Следовательно, в данной области ничего не исчезает бесследно.

Список литературы:

1. Де Квинси, Т. Исповедь англичанина, употреблявшего опиум / Пер. с англ / Т. Де Квинси. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2010. – 224 с.
2. Ребеккини, Д. Умберто Эко на рубеже веков: от теории к практике [Электронный ресурс] / Д. Ребеккини // Новое литературное обозрение. – 2006. – № 80. – Режим доступа: http://magazines.russ.ru/nlo/2006/80/re26.html.
3. Савельев, К. Н. Литература английского декаданса: истоки, становление, саморефлексия: дисс. ... д-рафилол. наук: 10.01.01 / К. Н. Савельев. – М., 2008. – 382 с.
4. Савельев, К. Н. Тезаурусный подход и проблема переходных периодов / К. Н. Савельев // LibriMagistri. – 2017. – № 3. – С. 14–19.
5. Эко, У. В память о маэстро памяти [Электронный ресурс] / У. Эко. – Режим доступа: https://inosmi.ru/europe/20121214/203329535.html.
6. Эко, У. Дорогой внук, учи наизусть [Электронный ресурс] / У. Эко. – Режим доступа: https://inosmi.ru/archive2015/20160221/216819572.html.
7. Эко, У. Таинственное пламя царицы Лоаны / Перев. с итал. Е. А. Костюкович / У. Эко. – СПб.: «Симпозиум», 2008. – 592 с.

METATEXTUAL ANALYSIS OF POEMS BY ROBERT ROZHDESTVENSKY DEDICATED TO ALLA KIREEVA

Daria A. Litvinovich

Abstract

The article deals with four poems of Robert Rozhdestvensky, dedicated to his wife Alla Kireeva. By means of the metatextual method the poems are analyzed as a single text. The main motive of the poems – eternal love; specific features of the poet's style are discovered: a combination of household details with symbolism in the plot; the use of refrains; the lack of appeals to the beloved by the name, replaced by the nomination "you".

Keywords: Robert Rozhdestvensky, Alla Kireeva, love lyrics, metatext

Алексей Сергеевич Маклаков,
студент 4 курса, Магнитогорский государственный
технический университет им. Г. И. Носова
(г. Магнитогорск, Россия)
mak.maklakov2018@yandex.ru
Научный руководитель – ***Майя Леонидовна Бедрикова,***
канд. филол. наук, доцент кафедры языкознания
и литературоведения МГТУ им. Г. И. Носова

ТЕМА ДЕКАБРИЗМА В РУССКОЙ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПРОЗЕ РУБЕЖА XX –XXI ВВ. (НА МАТЕРИАЛЕ МАЛОЙ ПРОЗЫ Ю. В. ДАВЫДОВА «МАЛЬЧИКИ» (1991))

В статье рассматривается декабризм в общественно-политической мысли XIX века в его отношении к царской власти на материале малой прозы писателя Ю. В. Давыдова («Мальчики»). Достоверность и историчность – основные качества прозы писателя. История России для Ю. В. Давыдова не цель, а средство глубокого исследования личности в ее связях с эпохой. Поэтому главным направлением художественного анализа избрана эволюция авторской концепции исторической личности. В контексте новой проблематики исторической прозы второй половины 1980-х – начала 2000-х гг. автор статьи выявляет и анализирует трансформацию феномена *исторической личности* в произведениях Ю. В. Давыдова.

Ключевые слова: Ю. В. Давыдов, русский декабризм, историческая проза, «Мальчики»

В мемуарных очерках под названием «Признательные показания. Тринадцать портретов, девять пейзажей и два автопортрета» советский, а ныне российский литературный критик, главный редактор журнала «Знамя» С. И. Чупринин, говоря о цельных образах советских писателей, об их творческом и жизненном пути, манифестирует писательский талант Ю. В. Давыдова и то место, которое он занимал в контексте советской исторической прозы: «В русской исторической прозе он, вне всякого сомнения, был первым» [9]. В своих произведениях Ю. В. Давыдов сумел отразить главные особенности исторической романистики второй половины 1980-х – начала 2000-х гг. Во-первых, это трансформация традиционного жанра исторического романа. Следуя канонам русской исторической прозы, авторы последней трети XX века экспериментируют в области идейно-содержательного, мотивно-образного и жанрово-стилевого своеобразия больших и малых форм повествования, причём жанровый поиск становится необходимым элементом их собственного художественного мира. Иными словами, в центре создания и осмысления жанра исторического романа оказывается личность самого писателя, возрастает роль авторского начала: в тексте звучит голос автора – повествователя. Авторское слово отражает

убеждения, творческие искания художника, его «рефлексии над эпохой» (и конкретным историческим периодом), а также особенности осмысления проблемы личности в потоке истории. На проблемно-тематическом уровне романа писатель – автор – комментатор(одновременно) более свободен в выборе предмета изображения, в поиске художественных «модификаций»(типа взаимодействие человека и мира, человека и истории); другими словами – в выборе способов соединения истории и частной жизни персонажей, разворачивающейся во времени и пространстве. Речь идет о структурах, восходящих к эпопейному типу, к масштабности и всеохватности изображения событий в прошлом. Всё это позволяет нам говорить о важности для Ю. В. Давыдовым данного направления художественного осмысления в контексте современной исторической прозы.

Отмечает «прозаическую зоркость» Ю. В. Давыдова и Э. Лассан: писатель представлял «совокупность частных историй, судеб, переплётенных между собой во времени и пространстве» [4].

Отметим, что к изучению литературы социалистического реализма в советский период применялся новый исследовательский подход – типологический. Этот подход позволил выявитьу разных авторов циклизацию произведений, которая возникает на основе выявления единого тематического признака. Мы обнаруживаем уникальный жанрово-тематический спектр, который по праву делает Ю. В. Давыдова «флагманом» и «первооткрывателем» новой исторической поэтики. В творчестве писателя это знаменитый цикл произведений о народовольцах, воплощающих в себе тему *русского декабризма*, начала народной революции, включающих в себя целый исторический *контекст:* становление и распространение революционных идей в России последней трети XIX века. На уникальность художественного взгляда Юрия Давыдова указывает и тот факт, что он «обратился в своём творчестве к эпохе, не только не разработанной исторической наукой, но и *закрытой для изучения*, – теме *народничества*» [5].

Типологический подход к исследованию ведет нас, собственно, к новому дискурсу в отечественной литературе – к разговору о народовольцах, феномене русского декабризма, об опыте и собственном авторском видении народной революции, открытом Ю. Давыдовым в исторической прозе. Это позволило обратиться к «частной судьбе», которая волновала писателя. Изображая прошлое и настоящее новой России, Ю. Давыдов даёт голос декабристам, превращая своё творчество в одно из самых обстоятельных художественных исследований этого периода.

Концепция личности в потоке истории представлена автором нелинейно, не одномерно, а в многообразии способов проявления внутреннего «Я». Личность «усложняется», становясь субъектом, разделяющим идеологию или не принимающим идеологических догм эпохи, ее ценностей, традиций. Писатель раскрывает противоречивость изображаемой личности, в одних случаях, или ее цельность и естественность – в других. Историческая личность не замкнута рамками времени: нравственная состоятельность героя поверяется

не только ценностями его эпохи, но и вечными общечеловеческими. Достоверность – это обязательное условие работы Ю. Давыдова с историческим материалом; историчность – качество его прозы. Однако исторический фон для писателя не цель, а средство глубокого исследования личности в ее связях с эпохой. Поэтому главным направлением художественного анализа следует избрать эволюцию авторской концепции исторической личности. Продолжая мысль о художественном освоении новой проблематики исторической прозы второй половины 1980-х – начала 2000-х гг., мы указываем на третью особенность – трансформацию феномена *исторической личности* в произведениях Юрия Давыдова.

Таким образом, начиная с 1970-х вплоть до начала 1990-х гг. Ю. В. Давыдов следует новым литературным канонам последней трети XX века, идёт в ногу с основными художественными тенденциями формирующейся новой исторической романистики. В этом движении писатель ищет новые художественные возможности собственного творческого метода. Мы ставим следующие задачи: в контексте рассматриваемого нами противоречивого феномена декабризма в произведениях Ю. В. Давыдова исследовать особенности художественного осмысления личности в потоке истории; а также выявить и проанализировать авторский взгляд писателя на события первой и второй половины XIX века.

Во второй половине 1980-х – начале 1990-х гг. Ю. Давыдов создает произведения малой жанровой формы – повести и рассказы: «Вечера в Колмове» (1986–1987), «Каржавин Фёдор, волонтёр свободы» (1986), «Подколодный Башуцкий» (1988–1989), «Мальчики» (1991), «Дорога на Голодай» (1992), «Зоровавель, или Рожденный в Вавилоне» (1992).

Предмет нашего исследования – рассказ «Мальчики» (1991), написанный в первое десятилетие новой России.

Эпиграфом к рассказу «Мальчики» (1991) служит фрагмент высказывания из письма начальника Главного штаба Ивана Ивановича Дибича председателю верховного уголовного суда князю Петру Васильевичу Лопухину: «Государь император никак не соизволяет ни на какую казнь, с пролитием крови сопряженную». За три дня до казни пяти декабристов, 10 июля 1826 года, Николай I писал своей матери: «Я отстраняю от себя всякий смертный приговор». В то же время начальник Главного штаба генерал-адъютант Дибич писал председателю Верховного уголовного суда, действительному тайному советнику 1-го класса князю Лопухину: «На случай сомнения в виде казни, какая сим судом преступникам определена быть может, *государь император* повелеть мне соизволил предварить вашу светлость, что его величество никак не соизволяет не токмо на четвертование, яко казнь мучительную, но и на *расстреляние*, *как казнь*, одним воинским преступлениям свойственную, ни даже на простое отсечение головы и, словом, *ни на какую смертную казнь, с пролитием крови сопряжённую*».

Между тем, приговор декабристам уже был вынесен и лежал у Николая I на столе. Вынося его, судьи прекрасно знали истинные настроения и желания царя.

С первых строк рассказа ракурс художественного повествования открываетсам автор, который вводит нас в пространство Петербурга. Перед читателем открывается следующая картина:из императорского Аничкова дворца выезжает карета, в которой сидит будущий Царь – Освободитель Александр II Николаевич Романов (29 апреля 1818 год – 13 марта 1881 год) вместе со своим отцом Николаем I Павловичем Романовым. «Ледяные сквозняки» и «снежная крупка», бьющаяся об крышу императорской кареты – в Петербурге середина декабря 1825 года. Во главе запряженной кареты, остановившейся у Зимнего дворца, штатный воспитатель цесаревича Александра Николаевича русский генерал, директор Пажеского, Александр Александрович Кавелин (9 июня 1793 – 4 ноября 1850).

Психологический портрет будущего наследника престола представлен автором неоднозначно: страх, сменяющий жалость, и жалость, сменяющая страх, – две доминантны состояния младенца – будущего наследника российского престола, бессознательно «желающего обольщать»,<…> «чтобы все любили» [1,197], с одной стороны, с другой – желание оказаться у бабушки [1, 196]. Верховный Правитель России Николай I встречает вверенный ему военный полк – лейб–гвардии Сапёрный батальон и передаёт перепуганного мальчика со словами: «Ребята! – крикнул Николай, привстав на носки. – Любите моего сына, как я люблю вас!»[1, 198] На что гвардейский царский полк ответил ему взаимным троекратным «Ура!». В знак вечного служения они, обнажив головы, подходили к ручке младенца и целовали её.

Исподволь автор намекает нам на мысль о непрочности самодержавия: «Велика империя, а нет другого батальона, столь преданного Николаю. Промедли сапёры, и мятежники вломились бы в Зимний» [1, 198]. Спустя семь лет после выхода романа «Бестселлер» Е. А. Ермолин точно скажет о своеобразии художественного приёма Ю. В. Давыдова как «нарочитой интонацией иронического скольжения по поверхности вещей и явлений» [2]. Далее мы будем обнаруживать этот авторский ход практически в каждой строке произведения. Но что-то всё равно будет нам говорить о том, что Ю. В. Давыдов прячет в ней глубокую скорбь, откликающуюся на события народной революции и первого гражданского переворота в России. Нам сложно угадать и реализацию той самой концепции «личности в потоке истории» – каково отношение автора к представителям Царской власти, к самим декабристам.

Однозначным с первых страниц произведения становится лишь «фокус» авторского изображения – *ситуация декабристского восстания* на Сенатской площади 14 декабря 1825 года.

Переданный Николаем в руки верному камердинеру Александр Благословенный завершает первую часть рассказа.

Изображение событий, происходящих в Зимнем дворце, переходит во внешний план – для обозрения. Теперь мы видим то, что происходит внутри восставшего гвардейского флотского экипажа, который самовольно выходит из казарм на Екатериногофском. Из исторической справки нам известно, что моряки Гвардейского морского экипажа сыграли важную роль в восстании на Сенатской площади. Образованной части офицеров русского флота, традиционно привлекавшего на службу целеустремленных романтиков-первооткрывателей и патриотов, были близки идеи реформаторства, обсуждаемые участниками тайных обществ первой четверти XIX века. Ведь именно у моряков была возможность участвовать в заграничных плаваниях, по результатам которых они сравнивали социально-экономическое положение, политические порядки российской империи со многими европейскими странами. В условиях неограниченного деспотизма и крепостного права вольнодумцы, русские офицеры, живущие под эгидой свободомыслия, стали активными участниками Северного общества декабристов.

Вспомним про то, что личность в потоке истории, в понимании Ю. В. Давыдова, раскрывает свою цельность и нравственную состоятельность вне зависимости от господствующих традиций и догм конкретной исторической эпохи. Как указывает Е. А. Ермолин, «идеальный тип русского человека у Ю. В. Давыдова – критически мыслящий романтик-бунтарь, протестант, «выдающаяся в нравственном отношении личность». Но в самом тексте мы не обнаруживаем открытой симпатии или, напротив, осуждения русских моряков. Ю. В. Давыдов показывает их простоту и естественность. Посмотрим на описание портрета капитана-лейтенанта военного оркестра: «без шинели, мундир распахнут, сабля наголо» [1, 199].

Автор повествует нам об истории Фёдора Андреева – мальчика-флейтщика, «в кивере с ярко-красным, как грудка снегиря» [1, 199], из военного оркестра 8 роты Гвардейского экипажа. У него было прозвище Снегирь, которое дал ему офицер из-за издаваемый характерный звук флейты. Герой представляется нам озорным, простым, дружелюбным мальчишкой. С образом героя-флейтиста связан мотив «бунта». Писатель разворачивает перед нами «огромную космодраму противостояния» на Сенатской площади мятежных полков, в числе которых Московский лейб-гвардии полк, Гренадерский лейб-гвардии полк и Гвардейский экипаж. В центре кровопролитного противостояния между царскими кавалергардами и армией мятежников находится наш флейтщик Фёдор Андреев. Ю. В. Давыдов подчёркивает трагичность того страшного восстания. В самой битве советский писатель никому не симпатизирует, не отдаёт чести. Он видит другую задачу – открыть занавес прошлого российской истории, без масок и прикрас, показать её настоящей и, главное, поместить в то самое «прошлое» своего беззащитного, ни в чём не повинного героя, поставить над ним художественный эксперимент – а справится ли она – жертва бессмысленного и беспощадного бунта?

Выкриваемый лозунг всех без исключения мятежных полков «Ура, Конституция!», выстрелы, штыковая атака, толпа нетолченая питерских простолюдинов на крыше Сената между колоннадой – всё смешалось в один ужас.

Тем временем автор-повествователь снова возвращает нас к государю Николаю, оставившего своего наследника престола Сапёрному батальону. Автор спрашивает государя – «Но легко ли пролить русскому царю русскую кровь?» [1, 202] И сам же отвечает на него: «Увы, таков ход вещей». <…> Ведь «осмысленный бунт заслуживает беспощадности» [1, 202]. Мы знаем в истории, что новый царь предпринял попытку ликвидировать выступление мирным путём, но переговоры не удались, и был отдан приказ стрелять в восставших.

У каждого кровавого восстания есть своя жертва. Чаще всего она (жертва) меньше всех заслуживает безвременной кончины. Наш морской флейтщик Фёдор Андреев погибает в результате бунта на Сенатской площади 14 декабря 1825 года. Войска, уже присягнувшие новому императору, окружили восставших. Их возглавил Николай I, оправившийся от первоначального замешательства. Почти сразу мятежные полки дрогнули под огнём и побежали. В результате мятежа погибли 1271 человек, в их числе девять женщин и девятнадцать малолетних детей. Беспощадно задавленный толпой флейтист Фёдор Андреев вошёл в список людей, погибших в результате открытого политического выступления. Мальчик с флейтой в озябших руках символизирует тему трагического краха декабристского движения, не сумевшего найти себе опору и поддержку в широких народных массах. Смерть мальчика из военного оркестра от картечи – это давыдовский повод для размышления о проблематичности революционного дела, о едва заметной не преступаемой грани вырождения революции во имя увеличения свобод.

Теперь ракурс художественного повествования с автора – повествователя динамично сменяется на Никиту Тимофеевича Козлова (1778–1851) – дворового человека семейства Пушкиных, рассказывающему о смерти мальчика-флейтщика Сергею Львовичу Пушкину, статскому советнику, отцу Александра Сергеевича Пушкина. Разговор их, по всей видимости, происходит в доме на Фонтанке, напротив казарм Московского полка – того самого, чьи войска присягнули на сторону мятежного. Убитый картечью мальчик запал в душу отцу Пушкина.

Со словами «Потом явился столп огненный» [1, 205] писатель перемещает нас во времени, в период спустя четырнадцать лет после событий на Сенатской площади. В год 1837 год, гибельный для великого русского поэта А. С. Пушкина, после юбилейного молебствия в честь удержания власти от митингующих происходит страшный пожар в Зимнем дворце: «Столп прошёлся гулким жарким смерчем, выбрасывая длинные космы пламени. Зимний выгорел дотла» [1, 206]. В то время Александру было девятнадцать лет, но память его до сих пор не отпускали события того декабря 1825 года. Ю. В. Давыдов открывает перед нами внутренний портрет исторической

личности Александра Благословенного: «одержимый собачим недугом». «Променял в кануны Сенатской шапку Мономаха на посох странника – не знаю, как правильно трактовать»[1, 206].

Автор подчёркивает полную разобщённость общественно-политических настроений декабристов, представителей «Народной воли» и позиции государя. «Фанатики же…бомбисты, несуразно именуясь «Народной волей», они требуют Учредительное собрание, избранное свободно, всеобщим голосованием… Какая иллюзия, какой мираж. Воля народная исполнена, рабство пало по манию царя. А династия ведь тоже избрана всенародно, но бомбистам никогда, никогда не станет внятным бремя долго его, государя, семейной ответственности, фамильного долга» [1,207] в кровопролитие и тиранию». Но Александр Благословенный освободил Европу от гнёта Наполеона, отменил крепостное право, завещал свой трон младшему брату Александру III. Всё это раскрывается Ю. В. Давыдовым как те самые проявления «жалости», когда царю-тирану важно, чтобы на него обратили внимание, чтобы всегда любили. По мысли писателя, поступки императора лишены высокого морального потенциала, ибо они сделаны ради удовлетворения своего внутреннего тщеславия.

Может быть, именно это и порождало внутри императора нежелание снова возвращаться в события в того пугающего Зимнего дворца 1825 года? Может быть, именно поэтому он надеялся на чудо, что ему удастся избежать возмездия, что «безумцы» откажутся от своих замыслов, ибо есть в них <…> что-то рыцарственное?» [1, 207]

И здесь рассказ Ю. В. Давыдова «Мальчики» наполняется сложной образной символикой в своих ключевых сюжетных линиях. Вспомним: наш государь Александр Николаевич перед сном читает главу («О пользе от несчастия») из Фомы Кемпийского «О подражании Христу». Нам кажется важным проанализировать содержание этой главы. В исповедальной форме автор призывает верующего во Христа человека к смирению и предохраняет его от тщеславия, «дабы не имел он надобности искать многоразличных утешений» <…> Тогда видит он ясно, что не может быть в мире безопасного и полного мира [8].

Что удивительно, царь–освободитель Александр II чувствовал себя абсолютно счастливым в канун своей кончины 1 марта 1881 года. В памяти Александра Николаевича Романова отчётливо всплывают те самые детские мгновения – «зарницы» – световые вспышки без грома на небосклоне. В сознании его предстают образы мальчиков-сирот на царскосельской лужайке, как они с любимой матерью принимают парад, видят на нём классных дам в синих форменных платьях.

Но если «зарницы» предвосхищают надвигающуюся грозу, мог ли трактовать Александр II свою скорую смерть от народовольцев? Первого марта государь Александра II отправляется в Михайловский манеж на воскресный церемониально-торжественный развод караулов. И снова нотки иронии в описаниях Ю. В. Давыдова: «Его ждал экипаж, единственный

в Петербурге: обильно вызолоченный, лакированный иссиня-чёрным, остеклённый зеркально, с коронами на гранёных фонарях, нарядные, серые в яблоках лошади и статно-каменный кучер Фрол, известный, как и эта карета, всему Петербургу» [1, 209]. Движение кареты реалистически передаётся в тексте при помощи нескольких глагольных форм: «покатился мягко и вяло», конвойные лейб-гвардии «пустились, <…> побежали» и междометными словами: «вдрызг, вдрызг, вдрызг». Итак, 1 марта по дороге на торжественный развод караула Александр Николаевич был смертельно ранен на набережной Екатерининского канала в Петербурге бомбой, брошенной народовольцем Игнатием Гриневицким.

Символическое содержание приобретает отрывок из завещания российского революционера Игнатия Якимовича Гриневицкого, «скромного террориста из-под Бобруйска», народовольца, будущего убийцы императора Александра II: «Судьба обрекла меня на раннюю гибель, и я не увижу победы, не буду жить ни одного дня, ни часа в светлое время торжества, но считаю, что своей смертью сделаю всё, что должен был сделать, и большего от меня никто, никто на свете требовать не может» [1, 208]. Сильно раненный, он составит завещание в госпитальном покое, так и не назвав своего истинного имени.

Получается, что Ю. В. Давыдов осуществил своеобразную «рокировку» жертв декабристского восстания. Удивительно, но ситуация мятежа на Сенатской площади 14 декабря 1825 года, спроецированная на мальчика-флейтщика, теперь обращается против самого нового государя Александра II, преемника Николая Павловича Романова, но уже спустя пятьдесят шесть лет, 1 марта 1881 года. В контексте осмысления исторической личности Ю. В. Давыдов предлагает нам осмыслить две судьбы: Фёдора Андреева и Александра Второго. И тот, и другой породили собой «бунт», став его жертвами. Сенатская площадь «объединит» их, несмотря на разнящееся социально-экономическое положение. Нам сложно определить, симпатизирует ли одной из сторон восстания Ю. В. Давыдов.

Писатель, о котором идёт речь в нашем исследовании, слишком сложен и многогранен: в вопросе истории он не принимает ни одну из сторон. Над историческим процессом он словно бы возвышается, чтобы увидеть его со стороны, и в то же время погружается в него, становясь как бы реальным участником событий. «В главных своих вещах Давыдов видел историю как проблему, как повод для размышлений», – как точно указывает Е. А. Ермолин [2]. Давыдов-прозаик отправляется в прошлое российской истории. Ведь в нём он пытался отыскать ответы на настоящее, размышляя о том, какова вершина человеческой реализации в современной России. «Дело в том, что в давних перипетиях Давыдов искал и находил либо нечто извечное, либо что-то высшее – константы социальной жизни, типы и вершины человеческого опыта, мышления и поведения [2]. Детские впечатления и воспоминания о декабристах – часть сознания императора Александра II. Перед нами выстраивается наглядный образный ряд: мальчик – будущий

самодержец Александр II и мальчик-флейтист, убитый от картечи – случайная жертва восстания на Сенатской площади. Соответственно образному ряду звучат мотивы: «бунт» и «жертва». Динамика в сюжете возникает в результате смены дискурсов. Мы отмечаем три точки зрения на события: автора-повествователя, дворового человека Пушкиных Н. Козлова и Александра II.

О чём рефлексирует император? Общественно-политическая жизнь России первой и второй половины 19-го века породила недоверие к царскому самодержавию. Стоит упомянуть и о реальных исторических фактах: наиболее значимая из «великих реформ» Александра II крепостная реформа (от 19 февраля (3 марта) 1861 года) вызвала в обществе спорное отношение. По мнению историка Н. Рожкова, «крепостническая» реформа 19 февраля 1861 г. стала «исходным пунктом всего процесса происхождения революции» в России [6, 107, 128, 133], а согласно аналогичному выводу Л. Г. Захаровой, «компромиссный и противоречивый характер» реформы «был чреват в исторической перспективе революционной развязкой» [3, 329].

И не стоит забывать о пожаре в Зимнем дворце, вина которого лежит на плечах Николая I. Оба государя, по мнению Н. В. Давыдова, – отец и сын– видели в Северном тайном обществе декабристов страшную угрозу. Представители передовой русской интеллигенции показаны Давыдовым решительными в своих действиях. Рефлексия императора направлена на осмысление общественно-политических событии в России в 1825 г. и в 1881 г., что позволяет автору спроецировать события 14 декабря 1825 г. на трагический март 1881 г. Для Ю. В. Давыдова русские революционеры – кристально чистые душою, с высокими помыслами и душевными устремлениями, настоящие патриоты России.

Одно мы можем сказать точно: «Давыдов долги отдавал и обещанное выполнял – всегда. Но его жизнь напоминает о большем – о чести русского морского офицера и чести русского интеллигента. О том, что на подлость надо отвечать незамедлительным отвращением. О том, что никому не позволено переступать заветную черту между дружественностью и амикошонством. О том, что даже и в помыслах, даже и в порядке обсуждения нельзя пятнать себя симпатиями, допустим, к коммунистам и антисемитам, как нельзя безнаказанно экспериментировать с основами основ человеческой нравственности» [9].

В последующих произведениях декабристского цикла в рассказе «Дорога на Голодай» (1992) – обнаруживается необычная особенность сюжета: события после декабристского восстания изображаются сквозь призму обыденного сознания.

Список литературы:

1. Давыдов, Ю. В. Собрание сочинений: в 5 т. / Ю. В. Давыдов – М.: Пропаганда, 2004. – Т.1. – 559 с.

2. Ермолин, Е. А. Узы совести и зов свободы. Над страницами прозы Юрия Давыдова [Электронный ресурс] / Е. А. Ермолин // Журнал «Континент», 2002. – Режим доступа: http://magazines.russ.ru/continent/2002/112/ermol.html.

3. Захарова, Л. Г. Александр II и отмена крепостного права в России / Л. Г. Захарова. – М.: РОССПЭН, 2011. – 718 с.

4. Лассан, Э. Р. Плюрализм возможен, консенсус исключен: роман Ю. Давыдова «Бестселлер» в свете «лингвистического поворота» в гуманитарных науках [Электронный ресурс] / Э. Р. Лассан // Новое литературное обозрение. – 2006. – № 81. – Режим доступа: http://magazines.russ.ru/nlo/2006/81/la26.html.

5. Октябрьская, О. С. Русский исторический роман 70-80-х годов XX века (проблема жанра): автореф. дис. … канд. фил. наук: 10.01.02 / О. С. Октябрьская. – М., 1993. – 23 с.

6. Рожков, Н. А. Русская история в сравнительно-историческом освещении : (Основы социальной динамики) / Н. А. Рожков – 2-е изд. – Т. 11: Производственный капитализм и революционное движение в России второй половины XIX и начала XX века. – М.: Книга, 1928 – 406 с.

7. Сидоров, А. В. Историческая проза Ю. Давыдова 1960-х – 2000-х гг.: проблематика и поэтика: автореф. дис. … канд. фил. наук: 10.01.01 [Электронный ресурс] / А. В. Сидоров. – Магнитогорск, 2009. – с. 19.

8. Трактат Фомы Кемпийского «О подражании Христу» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://yakov.works/library/21_f/om/a_kemp1.html.

9. Чупринин, С. И. Признательные показания. Тринадцать портретов, девять пейзажей и два автопортрета: Невольник чести: Юрий Давыдов [Электронный ресурс] / С. И. Чупринин. – М.: Издательство «Время», 2012. – 680 с. – Режим доступа: https://lit.wikireading.ru/20308.

THE THEME OF DECEMBRISM IN RUSSIAN HISTORICAL PROSE OF THE 20th-21st CENTURIES (BASED ON THE MATERIAL OF A SMALL PROSE OF Yu. V. DAVYDOV "BOYS" (1991))

Aleksey S. Maklakov

Abstract

The article deals with Decembrism in the social and political thought of the 19th century and its connection with the tsarist regime as exemplified by the short prose of the writer Yu. V. Davydov (The Boys). Reliability and historicity are the main qualities of the writer's prose. For Yu. V. Davydov, the history of Russia is not a goal, but a means of deeply exploring the personality in its relations with the epoch. Therefore, the evolution of the author's concept of a historical personality is chosen as the main direction of artistic analysis. In the context of the new perspective of historical prose of the second half of the 1980s – early 2000s, the author of the article reveals and analyzes the transformation of the phenomenon of the historical personality in the works of Yu. V. Davydov.

Key Words: Yu. V. Davydov, Russian Decemberism, historical prose, "The Boys"

Kristina N. Mamontova,
магистрант III курса, факультета русской филологии
и документоведения
ФГБОУ ВО «Тульский государственный педагогический
университет им. Л.Н.Толстого»
(заочная форма обучения)
mamontowa.crist@yandex.ru
Научный руководитель – ***Лариса Владимировна Захарова,***
канд. филологических наук, доцент кафедры русского языка
и литературы ТГПУ им. Л.Н.Толстого

TULA SONG FOLKLORE, ITS KEY MOTIFS AND IMAGES

Abstract

The article is devoted to the originality of the folklore of the Tula region, its key images and motifs that are closely in contact with the genres of song folklore. The article also considers folklore motifs in the works of the great Russian writers L. N. Tolstoy and I. S. Turgenev, ritual images of Tula folklore, the influence of traditional folklore images on the color of the song folk art of Tula region.

Keywords: Folklore. Tula region. Traditions. Images of song folklore. Originality. Motives. Genres. L. N. Tolstoy. I. S. Turgenev

Long since the song folklore was connected by a direct line with life of the Russian people. Traditional folklore is understood primarily as musical and poetic art passed down from generation to generation. The main song genres, as well as motifs, include works of oral folk art: labor (mainly those songs that were associated with harvesting and planting crops), calendar (holidays), wedding, historical (those actions that narrated the history of the people) and so on. Many famous figures of Russian culture have always been very interested in folk art, including in the Tula region. There are many examples in this regard. Musical folk art of our countrymen – such great writers As L. N. Tolstoy and I. S. Turgenev was highly appreciated [4, 1]. In the famous story by I. S. Turgenev's "the Singers", as we know, a writer especially celebrated singers of our countrymen, from the village of sergiyevskoye (now Plavsk): "the Village of sergievskoe on the Orel big road is famous throughout Russia for its especially pleasant and consonant melody" [Turgenev, p. 201]. And in the draft manuscript he wrote: "I used every musician he advised me to go to listen to the choir Sergius men; I answered him that he would not repent of their trip and maybe learned from it not one thought not one comment" [2, 201]. As many studies show, the main genre in the folklore of the Tula region is a lyrical song. It is necessary to analyze the performing manner of masters-songwriters of Tula region as one of the regional features. It occupies an intermediate position between the South Russian and Central Russian singing traditions. The nature of singing and singing manner are usually associated with the domestic environment in which people live and work, with the ritual traditions of the area, with the peculiarities of the local dialect.

The manner of performance in the Tula song tradition is lingual with a predominance of chest resonating, in the presence of high positional sound. Dominated by open vocalization, the voice sounds loud and relaxed [4]. All this gives the songs a special flavor, regardless of their genre affiliation.

Important in folklore is the image of the Russian people. For example, in the wedding ceremony is the images of the bride and groom. If in the rite the role of the groom is extremely low, in wedding poetry, he outlined quite expressive. The groom is a good man, the Prince is young, which is given for the girl. He is master over his wife. Unlike the image of the bride, the image of the groom in wedding poetry is drawn statically. Like the bride, he embodies the idea of perfect beauty. Handsome, curly-haired, white-faced with Falcon eyes, it is strong and courageous destroyer, the destroyer of youthful beauty, "carenina". In the sentences groomsman (and sometimes in works of other genres of folk poetry wedding) the groom – the Prince is young, daring hunter, a skilful angler, assembled a squad of good lads. Symbols that help the image of the groom, emphasize all the same features of strength, physical strength, courage, agility, beauty. The most popular symbols of the image of the groom – Falcon (sometimes depicted attacking a Swan), the eagle, proudly floating on the river Goldeneye, white gornoslaska. In cheering songs emphasized the love and affection of the groom: the typical character of these songs – dove, cooing with your pet [5]. The image of the bride is the image of a pure young girl who did not know grief in her parents' house, forcibly, against her will, given to the dissenting family of her husband. The song creates the appearance of the bride-the perfect beauty-white, rosy, with clear eyes, sable eyebrows, blond braid. The same image of the bride in lamentations – they only emphasize the girl's suffering – "goronzy just Woe" doomed to live "in front of other people". Wedding song, Pritchett, groomsman sentences develop the image of the heroine of popular wedding bridesmaid [5]. Sometimes the red girl with her friends been out for a walk, my mother lived in the hall, having a good time; saying goodbye to the red beauty – free volgskoe nee, – the bride "gave way frisky legs, fell white ruchenki, darkened the light in the clear eyes clouded mind in the head"; and of Church with wedding back girl young Princess; and will include the girl is in someone else's family – "beauty will fall from the face of the white", is "until dawn to stand up for RoboTask", after all lie will, whose will to live, "won't say a word". The image of the bride, given in the development, is outlined at different stages of life. Shaded image and deeply poetic symbols identifying the girl given in marriage with white Swan, a small blue-gray ptsize swallow, migratory perepelochka, the white birch, the Apple tree, breaking Kalinka mowed green grass [5]. Some of these symbols not only represent the bride, but also reveal her fate (mown grass, Swan, repulsed from the herd and driven away by falcons in another direction, etc.) [5]. Also in the wedding ceremony, and in Tula in particular, a significant role is played by the images of friends and matchmakers. Images of friends and matchmaker outlined in the songs and lamentations of the bride. Matchmaker – unmerciful to the bride an accomplice of the groom, hurrying to give the girl the wrong people combing the bride's Babi – "Rusukosinku tears

up two braids hair weaves" [5]. But in koralnik songs she is drawn satirically: "Braleyredkozubova", lost shame and conscience, sly deceiver, entering the chicken to the wedding feast. A contrast to this image of the matchmaker is given in the majestic song, which praises the matchmaker for courtesy and knowledge of wedding Affairs. This contrast of the image of the matchmaker is associated with the whole nature of the wedding game [5]. Contrasting outlines and way friends. In cheering songs and other works of wedding folklore he "pretty-Prigogine," walks with "speeches-sentences", takes a bride "with persuasion"; it is one of the faithful companions of the bridegroom in his hunt for the white Swan, with marten road, fishing for whitefish in the blue sea. Co-realnye songs create a grotesque, satirical way buddies who made bad business -– went after a bride to the groom: "Oh, druzhenka good – it is all devils alike.""As the druzhenka caftan features month dragged", etc [5]. The chorus goes like this karolneu songs: "Druzhenka pretty druzhenkaprigoginei!"– emphasizes satiricall grotesque image [5]. Other images and their descriptions are extremely rare.

To conclude, it is to highlight major motifs that were present in the folk songs of the Tula region, as well as some important and less colorful images of folklore, which demonstrate colour as a musical material, and ritual action that we can observe using descriptions of images of this action.

Список литературы:

1. Музыкальная культура и особенности фольклора Тульского края [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://dohcolonoc.ru/stati/12613-muzykalnaya-kultura-i-osobennosti-folklora-tulskogo-kraya.html (дата обращения: 25.08.2019).
2. Тургенев, И. С. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. / И. С. Тургенев. – Т. 3. – М.: Наука, 1979. – 350.
3. Гарбузов, Н. А. Музыкант, исследователь, педагог / Н. А. Гарбузов. – М.: Музыка, 1980. – 225 с.
4. Карманова, В. В., Бекленищева, С. М. Музыкальная культура и особенности фольклора Тульского края [Электронный ресурс] / В. В. Карманова, С. М. Бекленищева // Научно-методический электронный журнал «Концепт». – 2014. –Т. 20. – С. 4516–4520. – Режим доступа: http://e-koncept.ru/2014/55168.htm (25.08.2019).
5. Молодой ученый [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://moluch.ru/archive/117/32366/ (дата обращения 25.08.2019).
6. SashaRekhman [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.colombina.ru/russkoe-narodnoe-tvorchestvo/osnovnie-obrazi-svadebnogo-obryada.html (дата обращения 25.08.2019).

ТУЛЬСКИЙ ПЕСЕННЫЙ ФОЛЬКЛОР, ЕГО КЛЮЧЕВЫЕ МОТИВЫ И ОБРАЗЫ

Кристина Николаевна Мамонтова

Статья посвящена рассмотрению своеобразия фольклора Тульского края, его ключевых образов и мотивов, которые тесно соприкасаются с жанрами

песенного фольклора. В статье также рассматриваются фольклорные мотивы в творчестве великих русских писателей Л. Н. Толстого и И. С. Тургенева, обрядовые образы тульского фольклора, влияние традиционных фольклорных образов на колорит песенного народного творчества Тульского края.

Ключевые слова: фольклор, Тульский край, традиции, образы своеобразие, мотивы, жанры, Л. Н. Толстой, И. С. Тургенев

Денис Андреевич Новиков,
студент 3 курса, Магнитогорский государственный технический университет им. Г. И. Носова
(г. Магнитогорск, Россия)
denis.novikov.98@bk.ru
Научный руководитель – ***Светлана Викторовна Рудакова,***
докт. филол. наук, профессор кафедры языкознания и литературоведения МГТУ им. Г. И. Носова

МИФ О ЗОЛОМ ВЕКЕ РУССКОЙ ПОЭЗИИ В ТВОРЧЕСТВЕ Д. В. ДАВЫДОВА

Исследуется своеобразие мифа о золотом веке русской поэзии в творчестве Д. В. Давыдова.

Ключевые слова: миф о золотом веке, русская поэзия, Давыдов

В исторической дескрипции мира характерную роль играет дробление человеческой истории на различные эпохи, цивилизации, культуры и т. п. В настоящее время существует несколько подходов к периодизации прошлого человека, в которых распределяются все исторические события. Первый – наиболее большой – доисторический (или предысторический), второй – исторический (цивилизация). Древнейшей формой уклада жизни человека был первобытный строй, он был наиболее продолжительным в человеческой истории. Его, в свою очередь, принято делить на периоды, названия которых связаны с основным материалам, которым в это время пользовались для изготовления орудий труда: каменный, медно-каменный, бронзовый, ранний железный век и т. д.

Историю художественной литературы принято релятивно делить на века, названные в соответствии с материалами, из которых готовились орудия труда. В русской литературе есть два особых периода: «Золотой век» и «Серебряный век». Они во многом отличаются друг от друга и связаны с разными историческими эпохами, но главное, что их объединяет, – это полифония талантливых писателей, которые создавали свои гениальные произведения именно в это время. Такие определения не случайны, они говорят о той яркости и насыщенности, которые принесли оба этих литературных «века» в культуру.

Практически во всей литературе Европы имеется свой классический и, как правило, кратковременный период, зовущийся «золотым веком». В римской литературе к «золотому веку» принято относить период правления императора Августа, построившего могучее государство, в котором жили Вергилий, Гораций и Овидий. Золотым веком французской классики называют эпоху «несчастного и счастливого» Людовика XIV, этот отрезок времени приходится на творчество Ж. Расина, Мольера и Н. Буало. Говоря о русской литературе, под золотым веком поэзии обычно подразумевается «поэзия пушкинской поры». Именно этот период связывается в сознании российскогочеловека с представлением о некоей классической норме и безукоризненном поэтическом мастерстве. О последнем есть, например, ремарка Д. С. Святополка-Мирского в предназначавшемся для англоязычной аудитории пособии по русской литературе: «Что особенно важно – техника поэтов «Золотого века» никогда не отстает от вдохновения. Их поэзия совершенна, даже когда это малые поэты; когда же речь идет о великих, то это безоговорочно великая поэзия. Техническое совершенство отличает поэзию двадцатых годов и от примитивной грубости державинской эры, и от выродившейся расхлябанности позднего XIX века» [8, 132].

Свой путь «золотой век» ведет с Античности. Миф о золотом и последующих (вплоть до железного) веках впервые в европейской литературе вывел Гесиод (VIII-VII вв. до н. э.) в своих «Трудах и днях» (ст. 106–201), а позже в древнеримской литературе его осветил Овидий (43 г. до н. э. – 17 г. н. э.) в «Метаморфозах» (1 книга, ст. 89–162). Но следует заметить, что оба автора не использовали в своих работах понятие «золотой век»; у Гесиода в тексте используется определение chryseongenos («золотой род»), у Овидия в качестве номинации выделяемого понятия применяется словосочетание aureaaetas («золотое поколение»). По мнению Ю. Г. Чернышева, «само понятие «золотой век» (aureasaecula) впервые в античной литературе фиксируется только во второй половине I в. до н. э., в «Энеиде» (VI, 792 и сл;. VIII, 324 и сл.) Вергилия» [9, 16].

В понимании литераторов и философов в различные времена «золотой век», как отмечает С. В. Рудакова, «ассоциировался со временем расцвета в культурной жизни человечества, когда все пребывало в гармонии: физическое и духовное, разум и чувства, земное и божественное. И связывали этот период с мифологизированной античностью, эпохой небывалого взлета человеческих дарований, временем максимальной реализации творческих потенциалов человека» [6, 142].

Понятие «золотой век», конечно, не фиксируется как ненаучное, оно очень условное. Впервые выражение «золотой век», отмеченное в письменном виде в критике, по отношению к русской литературе появилось в статье русского литературного критика, публициста и философа Максима Алексеевича Антоновича «Литературный кризис», которая была опубликована в «Современнике» в 1863 году: «Да, славное время было когда-то! В литературе раздавались, по-видимому, энергичные голоса, старавшиеся нарушить покой

тупого самодовольства, расшевелить апатию и разогнать лень; везде слышался призыв к самоотверженной деятельности на пользу общего дела и для блага любезного отечества. <...> Поистине, то был золотой век нашей литературы, период ее невинности и блаженства! Теперь же, особенно в последнее время, в нашей литературе наступил век железный и даже глиняный; пора её невинности и безукоризненной нравственной чистоты миновалась; единство в целях и единодушие в стремлениях исчезло; возникли несогласия относительно того самого пункта, который прежде соединял всех» [2].

В отличие от предшествующих эпох, когда заимствовались особенности, усваивались тенденции европейской литературы, поэзия «золотого века» была оригинальной и недостигаемой в своем превосходстве. Но при этом она продолжала те традиции, которые были заложены поэтами XVIII века. Первая треть XIX века не случайно вошла в историю как «золотой век» русской поэзии, так как, по мнению Т. Е. Автухович и А. С. Смирнова, «с одной стороны, время выдвинуло великолепное созвездие талантливых поэтов, каждым из которых могла гордиться любая литература мира; с другой стороны, по насыщенности эстетических поисков, стремительности изменений в самом поэтическом искусстве» [1].

Одним из таких талантливых и оригинальных поэтов был Денис Васильевич Давыдов (1784–1839), который относился к элегическим поэтам. Его биография знаменита тем, что он был одним из широко известных и самых именитых героев Отечественной войны (к тому же поэт искусно применил свою военную славу для продвижения своих литературных сочинений и «viceversa»). Он был участником во всех войнах, которые пришлись на время его жизни. В 1812 году он первый предложил практиковать партизанские методы войны на линиях коммуникаций французской армии. Именно это и сделало его одной из прославленных фигур великой войны.

Поэзия Д. В. Давыдова, небольшая по объему, намеренно по-солдатски грубовата. Стихотворения раннего творчества являются одними из самых популярных, они написаны в им самим изобретенном «гусарском» стиле: *«Будь, гусар, век пьян и сыт! / Понтируй, как понтируешь, / Фланкируй, как фланкируешь, / В мирных днях не унывай / И в боях качай-валяй!»* («Гусарский пир», 1804) [3, 28]. В них поэт славословит бесшабашную добродетель – как на поле брани, так и за чарой. Это только оттеняло его [Давыдова. – *Д. Н.*] тонко чувствующую сущность, способную, например, глубоко переживать любовную драму. Лирический герой поэзии Давыдова – не кроткий мечтатель, а личность яркая, оригинальная. Это гусар, фактически, первый в русской романтической литературе живой образ воина, запечатленный с помощью словесного творчества (в качестве предшественника Давыдова можно назвать только К. Н. Батюшкова).

Язык некоторых стихотворений, мягко говоря, нетрадиционен, выбивается из ряда привычных сочинений поэзии XIX века, слова порою приходится заменять точками, этим он [Давыдов. – *Д. Н.*] стремился к тому, чтобы были заметны контрасты: *«Бурцов, ёра, забияка, / Собутыльник дорогой! / Ради бога*

и <...> арака / Посети домишко мой!» («Борцову: призывание на пунш», 1804) [3, 15]. Но в тоже время Давыдов продемонстрировал себя в языке как новатор русской литературы, он один из первых, кто использовал в рассчитанном на широкий круг читателей произведении профессионализмы. Отчетливо это видно, например, когда поэт отображал гусарский быт: названия предметов одежды, личной гигиены, оружия. Что в последующем напрямую повлияло на творчество Пушкина, который продолжил эту традицию. Также в них [стихотворениях. – *Д. Н.*] всегда прощупывается «игра» (во всех смыслах) и мощный ритмический заряд. К особенностям стихов Д. В. Давыдова следует отнести то, что они основаны на принципе «устной» речи. Устная интонация и лексика определяют специфику поэта и отличие его от Батюшкова и Жуковского [См.: 7].

После событий 1812 года, когда Давыдов командовал партизанскими отрядами, портрет лирического героя дополнился подлинно героическими чертами. Можно сказать, что поэт и лирический двойник слились воедино. Нередко внимательный читатель за поэтическими строками мог разглядеть реальную биографию, самобытность поэта. Наряду со стихотворениями вакхического и эротического содержания у Давыдова были стихотворения в элегическом духе, которые были навеяны, с одной стороны, нежной страстью к двадцатидвухлетней дочери помещика из Пензы Евгении Золоторевой, с другой – впечатлениями природы. «Сильные» чувства, противопоказанные элегии как неестественно воодушевленные: *«Но ты вошла – и дрожь любви, / И смерть, и жизнь, и бешенство желанья / Бегут по вспыхнувшей крови, / И разрывается дыханье!»* («Элегия VIII» (О пощади!..), 1817) [4, III, 36], «прощались» поэту, так как были признаны соответствующим проявлениям его исключительной личности. Выразительный поэтический стиль Давыдова по-особому выражал «чувства» поэта-партизана. Уже в 1810-х годах среди унылых лириков, творивших в жанре элегий, Давыдов антиципировал романтическую «поэзию страстей», увлекшую его современников в более позднее время.

В позднем творчестве Д. В. Давыдова есть несколько чисто лирических стихотворений, по своей художественной силе не уступающих его легендарной «гусарщине». Это другой полюс поэзии, где нет «экзотики» и иронии, а также внешних эффектов. Здесь господствует простота, эмоциональные состояния проявлены очень скупо. Глубоко звучат песенные интонации: *«Не воскрешай, не воскрешай / Меня забывшие напасти, / Дай отдохнуть тревогам страсти / И ран живых не раздражай»* (Романс «Не пробуждай, не пробуждай...», 1834) [5, 115].

Денис Васильевич Давыдов в журнальных статьях был одним из фаворитов русского романтизма, нет ничего менее романтического, чем его первые шаги в стихотворстве: это или великолепные, отточенные и холодные упражнения в поэтических общих местах, или феерические опыты в многообразных литературных играх со словом, где бонмо рождает бонмо, хохма – хохму, громоздя целые горы словесного комизма. Поздняя поэзия Давыдова более серьезная и значительная. Она так и не стала индивидуально-

личностной, как поэзия Жуковского или Пушкина. Она оставалась всеобъемлющей и типичной, то есть по сути классической. Но пожилой человек нашёл новые, превосходные интонации для вечных общих мест и по мере того, как он подкрадывался к закату жизни, эта тема вызывала у него все более трогательные ноты. Поэзия Давыдова стала авторитетом для многих поэтов первой трети XIX века: А. С. Пушкина, П. А. Вяземского, Н. М. Языкова. По свидетельству Михаила Владимировича Юзефовича, Пушкин говорил, что Д. В. Давыдов «дал ему почувствовать еще в лицее возможность быть оригинальным» [10]. В свою очередь поэзия Пушкина оказала большое влияние на развитие творчества Давыдова, которого справедливо относят к поэтам пушкинской эпохи.

Список литературы:

1. Автухович, Т. Е., Смирнов, А. С. Первая треть XIX века: золотой век русской поэзии / Т. Е. Автухович, А. С. Смирнов // Русская поэзия. Хрестоматия [Электронный ресурс]. – Гродно: ГрГУ им. Я.Купалы, 2010. – Режим доступа: https: /ebooks.grsu.by/avtuhovich/t-e-avtukhovich-a-s-smirnov-pervaya-tret-xix-veka-zolotoj-vek-russkoj-poezii.htm.

2. Антонович, М. А. Литературно-критические статьи: литературная критика / М. А. Антонович; сост. авт. предисл., авт. примеч. Г. Е. Тамарченко [Электронный ресурс]. – М.; Л.: Гослитиздат, 1961. – Режим доступа: http: /dugward.ru/library/antonovich/antonovich_literaturniy_krizis.html.

3. Давыдов, Д. В. Стихотворения / Д. В. Давыдов. – М.; Л.: Советский писатель, 1936. – 207 с.

4. Давыдов, Д. В. Сочинения Дениса Васильевича Давыдова / Д. В. Давыдов. – М.: Типография Бахметева, 1860. – 221 с.

5. Давыдов, Д. В. Лихой гусар, герой побед, певец любви и славы... / Д. В. Давыдов. – М.: Белый город, 2010. – 144 с.

6. Рудакова, С. В. Миф о золотом и железном веках как основа книги стихов «Сумерки» Е. А. Боратынского / С. В. Рудакова // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. – 2013. – № 4–2. – С. 142–146.

7. Рудакова, С. В. К. Н. Батюшков и Е. А. Боратынский: «диалоги» с Парни / С. В. Рудакова // Libri Magistri. – 2015. – №1. – С. 50–59.

8. Святополк-Мирский, Д. С. История русской литературы с древнейших времен по 1925 год / Д. С. Святополк-Мирский / Пер. с англ. Р. Зерновой. – Новосибирск: Свиньин и сыновья, 2006. – 872 с.

9. Чернышев, Ю. Г. Гесиод и Овидий: опыт источниковедческого анализа античных описаний «Золотого века» / Ю. Г. Чернышев // Источниковедческие проблемы всеобщей истории: Межвузовский сборник. – Караганда: КарГУ, 1991. – С. 15–35.

10. Юзефович, М. В. Памяти Пушкина / М. В. Юзефович [Электронный ресурс]. – М.: Типография М. Н Каткова, 1880. – 18 с. – Режим доступа: http: /pushkin-lit.ru/pushkin/vospominaniya/vospominaniya-78.htm.

THE MYTH OF THE GOLDEN AGE OF RUSSIAN POETRY
IN THE WORKS OF D.V. DAVYDOV

Denis A. Novikov

Abstract

The originality of the myth of the golden age of Russian poetry in the works of D. V. Davydov, reflecting the originality of Russian literature, and the subsequent influence on it are studied in the article.

Keywords: myth of the golden age, Russian poetry, Davydov

Андрея Пошта,
первокурсник докторской программы, Дебреценский университет
(г. Дебрецен, Венгрия)
Научный руководитель – ***Ильдико Регеци,***
адъюнкт-профессор, доктор философии,
доктор литературы и культурных исследований (Dr. Habil),
доцент Института славистики
Дебреценского университета

МОТИВ НЕЗАКОНЧЕННОГО ПОРТРЕТА У ЛЕРМОНТОВА И У ЕГО СОВРЕМЕННИКОВ

Малоизвестное последнее прозаическое произведение Лермонтова «Штосс» является настоящим монтажом мотивов произведений русской и мировой литературы XIX века. Эта особенность текста определяет возможность различных аспектов в интерпретации. В центре настоящего анализа – мотив незаконченного портрета. Этот элемент сюжета дает нам возможность проводить параллель с произведениями Н. В. Гоголя («Портрет»), Оноре де Бальзака («Неведомый шедевр») и Едгар Аллан По («Овальный портрет»).

Ключевые слова: портрет, фрагмент, незаконченность, Лермонтов, Гоголь, Бальзак, По

Последнее прозаическое произведение Михаила Юрьевича Лермонтова, упоминающее как «Штосс», является почему-то забытым, малоизвестным. В Венгрии эта маленькая повесть совсем незнакома, потому что пока у неё нет венгерского перевода. Последние произведения известных авторов считаются «последними словами» и обычно получают большое внимание и интерес от критиков и читателей не только в литературе, а вообще в искусстве. Но по сравнению с другими произведениями Лермонтовского творчества повесть «Штосс» редко привлекает внимание русской литературной критики, хотя возникают различные аспекты для интерпретации текста на нескольких

уровнях[3]. Чтение этой повести создает такое ощущение, что многие элементы текста известны нам из других произведений мировой и русской литературы. «Штосс» кажется знакомым, потому что, несмотря на его краткость, содержит в себе много интертекстуальных элементов, цитирует русскую и мировую литературу XIX века. По разработке темы искусства и живописи Лермонтов, как нам представляется, обращался к гоголевскому «Портрету», «Неведомому шедевру» Оноре де Бальзака и «Овальному портрету» Едгара Аллана По. В этой статье я стараюсь исследовать мотив незаконченного портрета в вышеупомянутых произведениях и в повести Лермонтова.

Портрет в изобразительном искусстве обычно фокусирует наше внимание в основном на выражении лица человека. Есть портреты, которые показывают профиль человека, но обычно модель на портрете показана в анфас, мы видим её глазами художника, подчеркиваются те детали ее облика, которые оказали на него наибольшее влияние. Задача художника состоит в том, чтобы раскрыть внутреннюю сущность человека и увековечить личность модели. Кроме изображения человека, целью портрета могут быть ещё и объективная передача визуального впечатления, описание индивидуальности, эмоции, настроения человека или художник стремится изобразить какую-нибудь абстрактную идею. Но возникает вопрос, возможно ли создать совершенное подражание жизни. Романтизм уделяет особое внимание художественному переживанию, страданию художника, которое связано с проблемами художественного изображения: можно ли изображать жизнь, природу в совершенстве, полностью? Отражение красоты нашего мира в искусстве является ли только иллюзией художника?

С одной стороны, в случае «Штосса» и «Портрета» мы видим портреты мужчин, картины с их изображением с художественной точки зрения не очень ценны. Но в выражениях глаз изображаемых людей есть что-то такое, из-за чего они кажутся живыми. В то же время портрет в обоих произведениях вызывает у читателя неприятное чувство. Когда главные герои произведений первый раз увидели упомянутые портреты, и Лугин, и Чартков испытали двойственные чувства: они одновременно были в ужасе и в восторге. Интересно, что хотя ни один из портретов *не может считаться с художественной точки зрения совершенным* – один незакончен, другой плохо сделан, но все же *дьявольские* особенности в них абсолютно точно

[3] В. Э. Вацуро занимался «Штоссом», посвятив этому произведению статью «Последняя повесть Лермонтова» [2], Э. Э. Найдич написал эссе «Ещё раз о „Штоссе”» [5], Б. Т. Удодов анализировал это произведение в своей книге про Лермонтова [7]. Американские слависты, Елизабет Череш Аллен и Джон Мёрсёроу тоже писали о Штоссе. Аллен разработала свою концепцию относительно этой повести в одной из глав своей книги «A Fallen Idol is Still a God: Lermontov and the Quandaries of Cultural Transition» (Падший идол все еще бог: Лермонтов и проблемы культурного перехода) [8]. В центре анализа эссе Мёрсёроу «Lermontov's Shtoss: Hoax or Literary Credo?» (Штосс Лермонтова: обман или литературное кредо?) стоит основополагающий вопрос: можно ли принять произведение всерьез или нет [2].

ухвачены художником. В обоих случаях лица изображаемых людей играют важную роль: они отражают злой дух.

Рисование глаз на портрете является центральным и ключевым элементом в живописи. Наши глаза являются самыми выразительными органами, передающими человеческие эмоций. Так, глаза являются живыми в гоголевском «Портрете», в этих глазах есть что-то необъяснимое, реальное: «Необыкновеннее всего были глаза: казалось, в них употребил всю силу кисти и все старательное тщание свое художник. Они просто глядели, глядели даже из самого портрета, как будто разрушая его гармонию своею странною живостью» [3]. Глаза портрета привлекают внимание прохожих, что подчеркивается несколько раз в повести. А в «Штоссе» в портрете более выделены рот и губы: «зато в выражении лица, особенно губ, дышала такая страшная жизнь, что нельзя было глаз оторвать: в линии рта был какой-то неуловимый изгиб, недоступный искусству и, конечно, начертанный бессознательно, придававший лицу выражение насмешливое, грустное, злое и ласковое попеременно» [4]. В этом случае источником необъяснимой демонической особенности является рот, и таким образом зритель опять же не может отвести взгляд от странного выражения лица.

Кажется, сложно и почти невозможно нарисовать идеальную красоту без последствий: в обоих упомянутых случаях, кажется, демонические черты модели хорошо видны, безотносительно к тому, что навык к рисованию художника ограниченным. Но изображение красоты требует жертв, подобное мы видим в произведениях «Неведомый шедевр» Оноре де Бальзака и «Овальный портрет» Едгара Аллана По, где речь идёт о портретах красивых женщин. В данных текстах портреты являются успешными с эстетической точки зрения, но этот успех имеет свою цену, потому что в процессе творчества художники не обращали внимания на страдание модели. Жертва для искусства связана скорее с женскими персонажами. Художественное качество двух упомянутых картин представляет собой более высокий уровень (в сравнении, например, с гоголевским портретом старика), но только с женским жертвоприношением возможно создать совершенное, жизнеподобное искусство. Молодая, красивая жена художника в рассказе По становится всё слабее и слабее, когда муж становится все более и более одержимым стремление запечатлеть её красоту на холсте. Финал рассказа трагичен, жена художника умирает в момент завершения работы над картиной. Но она берет на себя эту жертву добровольно, как и в произведении Бальзака Жилетта, любовница начинающего художника Пуссена, которая охотно становится моделью, чтобы Френхофер мог завершить свой шедевр. В начале обе женщины стесняются быть моделями, но потом соглашаются из-за художников, которых они любят. В отличие от этого, мужчины ранее упомянутых произведений Лермонтова и Гоголя, кажется, не лишаются жизни в процессе творения, а они все еще имеют власть над другими.

Во всех произведениях играет важную роль *мотив света*. Свеча упоминается в произведениях «Штосс» и «Овальный портрет», обращается

внимание даже на смену света свечи и света солнца, а в рассказе «Неведомый шедевр» описываются солнечные лучи. Свет свечи обычно ассоциируется с темной ночью и является искусственным, в отличие от естественного солнечного света. Свеча создает таинственную, мистическую атмосферу, представляет собой динамический свет, всегда движется, создавая тени и представляя объекты в иной перспективе. Свет свечи может осветить то, чего раньше не было видно. Свеча является посредником между двумя мирами, земным и трансцендентным, а потому играет важную роль в процессе оживания портретов. Рассказчик в повести По замечает портрет молодой девушки только потому, что свет его свечи внезапно вспыхнул около него. Свеча привела его к картине: «Лучи многочисленных свечей (их было действительно много) упали в нишу, которая, до тех пор, была окутана густою тенью от одного из столбов кровати. Я увидел ярко освещенную картину, которой не замечал раньше. То был портрет молодой девушки, в первом расцвете пробудившейся женственности» [6]. В повести «Штосс» Лугин решает поближе взглянуть на портрет со свечой, и на этот раз он замечает некоторые детали картины: «Перед тем, чтоб лечь в постель, он подошел со свечой к портрету, желая еще раз на него взглянуть хорошенько, и прочитал внизу вместо имени живописца красными буквами: Середа» [4]. Таинственное слово «середа» является инициатором мистических происшествий. Пока свет свечи имеет связь с демоническими силами, солнечный свет ассоциируется с божественными силами, символизируя чистоту и невинность. Мотив солнечного луча появляется и в повести Бальзака, когда мастер показывает Пуссену и Порбусу свою картину: «Предоставляя старику восторгаться, оба художника стали проверять, не уничтожает ли все эффекты свет, падая прямо на полотно, которое Френхофер им показывал» [1]. В этом случае свет – это не то, что помогает зрителю присмотреться к картине, а скорее то, что препятствует восприятию искусства.

Свет появляется и в рассказе По, где кажется этот мотив ответственен за смерть девушки: «свет, так зловеще озарявший уединенную башню, губил здоровье и душу его молодой жены» [6]. Опять же подчеркивается направление света: художник работает «в высокой темной башне, где свет только сверху струился на бледное полотно» [6]. Свет сверху обычно ассоциируется с трансцендентными, божественными силами, которые во время творения «питают» полотно, а жена художника постепенно лишается жизненной энергии. Энергия модели мистическим путем переходит в неодушевленную картину. Совершенное, похоже на жизнь (или равное жизни) творение таким образом создается неземным, не имеющим связи с талантом художника способом.

Конкретный *образ незаконченного портрета* появляется в третьей части повести «Штосс», которая начинается с описания незавершенных картин и рисунков: «В числе недоконченных картин, большею частию маленьких, была одна размера довольно значительного; посреди холста, исчерченного углем, мелом и загрунтованного зелено-коричневой краской, эскиз женской

головки остановил бы внимание знатока; но, несмотря на прелесть рисунка и на живость колорита, она поражала неприятно чем-то неопределенным ввыражении глаз и улыбки; видно было, что Лугин перерисовывал ее в других видах и не мог остаться довольным, потому что в разных углах холста являлась та же головка, замаранная коричневой краской. То не был портрет; может быть, подобно молодым поэтам, вздыхающим по небывалой красавице, он старался осуществить на холсте свой идеал – женщину-ангела; причуда, понятная в первой юности, но редкая в человеке, который сколько-нибудь испытал жизнь [4]. Этот рисунок является только фрагментом, не профессиональной картиной, это работа неуклюжих рук Лугина. Хотя он много трудился над рисунком, но так и не был доволен результатом. Мы узнаем, что модель, женщина, не существует в реальном мире, она есть только в фантазии Лугина. Красота соединилась с чем-то тревожным, полного объяснения которого даже повествователь не может дать читателю. Все это отражается и в структуре самой повести: Лермонтов не может выполнить свой план, то есть завершить повесть, как и рисунок Лугина остается фрагментарным.

Почему-то людей привлекают последние произведения. Мы хотели бы прочитать что-то значимое, что можно считать «последним высказыванием» автора. Последнее прозаическое произведение Лермонтова действительно не создаёт нам такое ощущение. А дает нам что-то другое: сомнение, недоумение. Правильно проанализировать произведение и найти соответствующее для него место в творчестве автора – сложная задача. Со всеми тайнами и двусмысленностями, связанными с историей повести «Штосс», неудивительно, что она «провоцирует» читателей и исследователей на поиски ответов. Осознав ярко выраженную интертекстуальность произведения, мы понимаем стремление автора синтезировать главные мотивы романтизма, связанные с актом творчества. О неудаче художественного стремления создать совершенное изображение может свидетельствовать незаконченность самой повести Лермонтова.

Список литературы:

1. Бальзак, Оноре де. «Неведомый шедевр» [Электронный ресурс] / О. Бальзак. – Режим доступа: http://lib.ru/INOOLD/BALZAK/shedevr.txt.
2. Вацуро, В. Э. «Последняя Повесть Лермонтова» / В. Э. Вацура // Лермонтов М. Ю. Исследования и Материалы, Ред. кол.: М. П. Алексеев (отв. ред.), А. Глассе, В. Э. Вацуро. – Л.: Наука, 1979. – С. 223–252.
3. Гоголь, Н. В. «Портрет» [Электронный ресурс] / Н. В. Гоголь. – Режим доступа: http://www.pravoslavie.ru/put/biblio/gogol/gogol15.htm.
4. Лермонтов, М. Ю. «Штосс» [Электронный ресурс] / М. Ю. Лермонтов. – Режим доступа http://ilibrary.ru/text/1150/index.html
5. Найдич, Э. Э. Еще Раз о «Штоссе» / Э. Э. Найдич // Лермонтовский сборник. – Л.: Наука, 1985. – С. 194–212.
6. По, Едгар Аллан «Овальный портрет” [Электронный ресурс] / Э. По. – Режим доступа: http://az.lib.ru/p/po_e_a/text_1842_ovalniy_portret.shtml

7. Удодов, Б. Т. Незаконченная повесть «Штосс» // М. Ю. Лермонтов. Художественная индивидуальность и творческие процессы / Б. Т. Удодов. – Воронеж: Издательство Воронежского Университета, 1973. – С. 633–653. imwerden.de/pdf/udodov_lermontov_1973_text.pdf.
8. Allen, Elizabeth Cheresh. "Conclusion: Lermontov's Last Words." A Fallen Idol Is Still a God: Lermontov and the Quandaries of Cultural Transition. – Stanford University Press, 2007. – Pp. 205–210.
9. Mersereau, John. Lermontov's Shtoss: Hoax or Literary Credo? // Slavic Review. – Vol. 21. – № 2. – 1962. – Pp. 280–295.

MOTIF OF THE UNFINISHED PORTRAIT
OF LERMONTOV AND HIS CONTEMPORARIES

Andrea Poshta
Debreceni Egyetem

Abstract

Lermontov'slesser-known last short story can be considered as a real montage of Russian and world literature. Based on this feature, the text offers various aspects of interpretation on multiple levels. The focus of this analysis is on the motive of painting and the unfinished portrait. This element of the plot gives us an opportunity to draw a parallel with literary works of Gogol (*The Portrait*), Honore de Balzac (*The Unknown Masterpiece*) and Edgar Allan Poe (*The Oval Portrait*).

Keywords: portrait, fragment, incompleteness, Lermontov, Gogol, Balzac, Poe

Елизавета Викторовна Провалова,
студент 2 курса, Магнитогорский государственный технический университет им. Г. И. Носова
(г. Магнитогорск, Россия)
provalova1975@mail.ru
Научный руководитель – ***Вероника Валентиновна Цуркан,***
канд. филол. наук, доцент кафедры языкознания и литературоведения МГТУ им. Г. И. Носова

АРХЕТИП ВЕЧНОЙ ЖЕНСТВЕННОСТИ В ПОВЕСТИ В. АКСЕНОВА «ЗОЛОТАЯ НАША ЖЕЛЕЗКА»

В статье рассматриваются женские персонажи, несущие в себе очарование поэзии Серебряного века, из повести В. Аксенова. Черты Вечной Женственности, акцентированные писателем в амбивалентных образах Маргариты Китоусовой, девочки-подростка Цапли, Железки и частицы Дабль-фью, соотносятся с романтическими характеристиками Маргариты из трагедии «Фауст» И. В. Гете и Прекрасной Дамы А. Блока. В статье подчеркивается

значение блоковского мифа, который помогает В. Аксенову проститься с иллюзиями оттепельных шестидесятых годов.

Ключевые слова. Романтизм, антропоморфизм, неуловимое, таинственное, Прекрасная Дама, архетип, Вечная Женственность

«Юмористическая повесть с преувеличениями и воспоминаниями» (а именно так определил жанр «Золотой нашей Железки» (1973) В. Аксенов [1]) сочетает в себе пародию на производственную прозу и наполненный романтикой рассказ о жизни ученых-физиков из городка Пихты, которые пытаются обнаружить неуловимую элементарную частицу Дабль-фью. Эта частица в аксеновской повести наделена «женскими» чертами ветрености и непостоянства и несет в себе семантику тайны.

Необычное название частицы имеет вполне реальные основания. С одной стороны, фонетически оно отсылает читателя к стихотворению Н. Асеева «Работа», написанному в 1923 году: «Ай, дабль, даблью, / Блеск домн. / Стоп! Лью!» [2, 11]. А с другой стороны, к открытиям в области физики, в частности, к истории частиц, которые называются «истинно элементарными». Кроме всем известных протонов, нейтронов, электронов и фотонов, в физике существуют и так называемые «странные частицы» (К-мезоны, гипероны) и «красивые частицы». В настоящее время охота идет за бозоном Хиггса, который для своего обнаружения потребовал создания Большого адронного коллайдера, и, оставаясь тайной для большей части населения планеты, был именован частицей Бога.

Когда В. Аксенов работал над «Золотой нашей Железкой», мировая физика занималась поиском так называемых «очарованных частиц», которые были открыты в 1974 году, т. е. через год после выхода повести. Пятью же годами ранее, в январе 1969 года, В. Аксенов приехал в новосибирский Академгородок и с головой погрузился пучину жизни физиков, вынашивая идею будущего произведения. Писатель не мог не знать о том, что волновало людей, ставших прототипами его героев, – молодого академика Роальда Сагдеева (прототипа Эрнеста Морковникова), академика Г. И. Будкера – прообраза Великого-Салазкина или доктора физико-математических наук Анатолия Бурштейна, который превратился в повести в Кима Морзицера.

Тонкими нитями «очарованная» Дабль-фью в повести В. Аксенова оказалась связанной со всеми образами, которые содержат в себе «Вечно Женские» черты загадочности и непостижимости. Первым из них является сама Железка. «Вдруг она явится? О Дабль-фью в сосцах у Матери Железки!», – восклицает один из героев [1, 117]. «Железка – Мать», однако не простая, а «золотая». Для В. Аксенова значима семантика эпитета, использованного для характеристики атомного реактора. Слово «золотой» имеет несколько лексических значений. Одно из них – мифологическое. У древних народов золото сравнивалось с Солнцем. До нас дошли древние египетские мифы о том, что золото произошло от Солнца, которое давным-давно пролилось на Землю золотыми каплями дождя. Для древнего египтянина символом Солнца был

золотой теленок, которого ранним утром, рождала богиня неба Нут. К полудню этот теленок взрослел и становится быком – воплощением бога Ра. Поздно вечером богиня Нут проглатывала солнечного быка, а утром вновь рождала золотого теленка – Солнце [6, 345].

У древних славян была другая богиня – Золотая Баба (богиня покоя и тишины), которая после смерти превратилась в золото. Удивительному позолоченному идолу до сих пор поклоняются на севере Западной Сибири народы ханты и манси. Охота за Золотой бабой продолжается и в наши дни, только одни ищут бесценную мифическую реликвию, а другие, как указывает Дж. Фоли, – золото [6, 346].

Образ «золотой Железки помогает В. Аксенову «раскрыть истоки своего индивидуального творческого мифологизма» [4, 145]. Для героев повести В. Аксенова Железка – это не только «комплекс институтов, кольцо ускорителя, трубы вытяжные системы, блоки лабораторий и стеклянные плоскости оранжерей» [1, 17], но и объект, который они боготворят: «Это наша мать. Мы сделали ее так же, как дети делают матерей» [1, 17]. Или: «И есть там нечто – подсвеченный в ночи портал Железки, и там, за проходной, твой алтарь, жертвенник, ложе вечной любви» [1, 15]

Помимо названия благородного металла, эпитет «золотой», как указывает Толковый словарь С. И. Ожегова и Н. Ю. Шведовой, может употребляться по отношению к человеку, как уменьшительно-ласкательная форма (ненаглядный, дорогой, сокровище) [5, 276]. У каждого из героев повести отношение к Железке свое, особенное, любовное, трепетное и даже страстное: «Если же вы не только знаете Ее, но и служите Ей уже многие годы, то есть если вы Ее любите, то вы, конечно же, влепитесь в иллюминатор задолго до приближения к Ней, чтобы как-нибудь не проглядеть, и будете волноваться, словно перед встречей с близким человеком или любимым животным, и разглядите все ее составные пятнышки, камешки, прожилки, блестки, и, может быть, вам Она даже покажется не просто близкой, волнующей, но и красивой <…>. Она напомнит вам нечто нежное и беззащитное, с крылышками и тонким стержнем-тельцем, нечто вроде бабочки, эдакой терракотовой баттерфляй, изящной и непрочной, как иностранные произведения искусства» [1, 7].

Одушевление Железки доходит до антропоморфизма благодаря связям данного понятия с лексемой *«железа»*. Железка ассоциируется с органом внутренней секреции организма или клеткой для выделения смолистых или маслянистых веществ у растений, без которого немыслима никакая жизнедеятельность. У В. Аксенова Железка – организм не только одухотворенный, но и динамичный, растущий и дышащий, к которому герои-физики привязаны как к живому существу: «Каждому виделся в мигании Железки личный привет <…>, ведь нет же на свете человека, которому она не приглянулась бы с первого взгляда: приезжие просто-таки влюблялись в неё с первого взгляда, как мужчины, так и женщины» [1,59].

«Вечно женственное влечет нас ввысь», – писал И. В. Гете [3, 297]. Упоминание имени великого немецкого поэта и драматурга в нашей статье не случайно, так как трагедия «Фауст» является одним из интертекстов аксеновской повести.

Все быстротечное –
Символ, сравненье.
Цель бесконечная
Здесь – в достиженье.
Здесь – заповеданность
Истины всей.
Вечная женственность
Тянет нас к ней. (пер. Б.Пастернака) [3, 245]

С архетипом Вечной Женственности и гетевской героиней связан у В. Аксенова еще один объект рыцарского поклонения физиков – «тианственная» [1, 87] чаровница Маргарита Китоусова. Имя героини подчеркивает, с одной стороны, ее близость к «лукавой нечистой силе» [1, 12] академика Салазкина, исполняющего роль Мефистофеля в спектакле «Душа – Маргарита – адские головешки» [1, 12], а с другой стороны, к Мемозову, «альбатросу нарождающихся семидесятых» [1, 39], наделенному «парапсихическими талантами и сгустками нечеловеческих энергий» [1, 80]. Она предстает в роли «то скучающей леди, то полнокровной спортсменки, то пылкой поэтессы, то шаловливой нимфы» [1, 68].Эта многоликость не мешает ей «встать поперек голубым «китам»-первобойцам в их любви к Железке» [1, 68]. «Ну, что вы в ней нашли особенного? Допускаю, в ней есть какое-то очарование, но, согласитесь, ведь это всего-навсего обыкновенная научная территория. Ведь не Клеопатра же, не Нефертити, и ничего в ней нет обворожительного, просто милый шарм. Не больше» [1, 15], – уверяет аксеновская дива, подчиняющая себе (впрочем, как и Железка, и Дабль-фью) аксеновских героев, несущих в себе не только рыцарственные, но и демонические черты. К последним относится Мемозов, в финале повести саркастически восклицающий: «Теперь прощайтесь с Дабль-фью, с вашей шлюхой подзаборной!» [1, 153].

Однако главное для писателя в Маргарите не кокетство, а то, что в ней высвечивает «лунный свет серебряного века» [1, 53]. Она и Незнакомка, и Прекрасная дама, а по мере приближения к финалу аксеновской импровизации сближена в своей непредсказуемости и неуловимости с «божественной Дабль – фью»: «Сначала она (уж не та ли, что мы ищем столько лет?) мелькнула в окне верхнего этажа. Так быстро, что они и разобрать ничего не сумели, просто почувствовали ее присутствие. Промельк повторился на пятом, но уже как видимый язычок огня. И вдруг на четвертом, в третьем от края, явилось во все стекло ее лицо, и было оно в этой простой оправе таким простым, таким женским, что, глядя на него, и в самом деле «не до подвигов и не до славы. Увы, сей миг был хоть и незабываемым,

но мгновенным, и вновь по этажам замелькало: пламя, плечо, локон, кисть, шаль, блаженная шаль, проклятые жемчуга…» [1, 53].

Мотив возмездия, «актуализированный в творчестве русских поэтов на рубеже XIX – XX столетий, оказался близок эстетическим исканиям» не только В. Аксенова, но и других писателей-шестидесятников, например, А. Терца, А. Битова [7, 30]. Цитата из блоковского стихотворения, в котором говорится о расплате за иллюзии и заблуждения «земного сердца», по-новому открывает тайники души аксеновских героев. Влюбленные в Маргариту персонажи не просто переносятся в пространство блоковского мифа, но и прощаются со своими иллюзиями оттепельных шестидесятых годов.

Другой персонаж, благодаря которому история «Золотой нашей Железки» приобретает иное, высшее измерение – это цапля. Огромный фотопортрет странной птицы, стоящий в кабинете профессора Слона, вызывает воспоминания о цапле, которая «по ночам зачем-то летала в Польшу из Коктебеля» [1, 97]. «Восторженное волнение», вызываемое этой «большущей дурацкой птицей», ассоциируется у героев В. Аксенова с «кипением листвы по всей Европе, от Урала до Гибралтара» и с «женственностью ночи» [1, 98]. Но главное чудо происходит, когда «девочка-цапля» превращается в «дурнушку-переростка» в коротеньком плаще из болоньи, с голенастыми ногами и слипшимися от дождя волосами. Это трогательное и чистое существо дарит читателю то ощущение гармонии «всего мира» [1, 98], которое до сих пор не обрел ни один из героев повести, жаждущий познать «неуловимое». Образ цапли характеризует также стремление автора поймать ускользающую надежду:

«– Я знаю, почему тебя волнует цапля. Ты ищешь то, что до сих пор не нашел, – сказал Вадим.

– Да ведь и ты тоже ищешь неуловимое, – сказал Павел.

– Что ж, нас тут сотни, и каждый ищет свое. Для того и Железку строили, слава Ей!» [1, 117].

Аксеновский образ цапли отсылает к мифу о России, которая предстает в образе небольшого сибирского научного городка, островка счастья и свободы. Ассоциативную цепочку – Железка / «цапля» / Россия – в повести венчает образ Дабль-фью, взметнувшейся «как оскорбленная девушка или испуганная птица» в «бездонное голубое небо» [1, 97]. Напряженный философско-эстетический поиск приводит В. Аксенова, как и других художников-«шестидесятников», «к убеждению в возможности сохранения под знаком вечности и тайны закрепленных русской культурной традицией идентифицирующих признаков национального сознания» [8, 66].

Итак, архетип Вечной Женственности в повести «Золотая наша Железка» охватывает образы, в каждом из которых писатель подчеркивает черты двойственности, неуловимости и непостоянства. Благодаря демонстрации литературных приемов, введению в текст интертекстуальных сигналов, В. Аксенов строит свое высказывание о мире и о человеке в рамках новой художественной постмодернистской парадигмы.

Список литературы:

1.Аксенов, В. П. Рандеву: Повести и рассказы / В. П. Аксенов – М.: Текст, 1991. – 351 с.

2. Асеев, Н. Н. Стихотворения и поэмы / Н. Н. Асеев. – Л.: Советский писатель, 1967. – 200 с.

3. Гете, И. В. Фауст / пер. Б. Пастернака / И. В. Гете. – М.: Гос. изд-во, 1960. – 302 с.

4. Калимуллина, Е. В. Особенности художественного воплощения мифологических образов в автобиографической прозе А. М. Ремизова / Е. В. Калимуллина // Мировая литература глазами современной молодежи. Цифровая эпоха: сб. материалов IV междунар. молодежной науч.-практ. конф, 18–20 сентября 2018 г. / науч. ред. С. В. Рудакова. – Магнитогорск: Изд-во МГТУ им. Г. И. Носова, 2018. – С. 145–149.

5. Словарь русского языка: ок. 57000 слов / под ред. Н. Ю. Шведовой. 17-еизд., стереотип. – М.: Рус яз., 1985. – 797 с.

6. Фоли, Дж. Энциклопедия знаков и символов / Дж. Фоли. – М.: Вече, 1997. – 512 с.

7. Цуркан, В. В. Концептуальная оппозиция «жизнь-смерть» в постмодернистской пушкинистике 1960–1970-х гг. / В. В. Цуркан // Libri Magistri. – 2017. – № 4. – С. 29–35.

8. Цуркан, В. В. Особенности репрезентации концепта «музей» в романе А. Битова «Пушкинский дом» / В. В. Цуркан // Филологические науки. Вопросы теориии практики. – 2017. – № 12–2 (78). – С. 64–67.

THE ARCHETYPE OF THE ETERNAL FEMINITY IN THE NOVEL BY V. AKSYNOV "OUR GOLD PIECE OF IRON"

Elizaveta V. Provalova

Abstract

The article deals with women's images from the little-studied novel by V. Aksenov, which carry the charm of the poetry of the Silver age. Features of the Eternal Feminity, stressed by the writer in the ambivalent images of Margaret Kitousova, a teenage girl Heron, Piece of Iron and Double-Few Particle, relate to the romantic characteristics of Margarita from the tragedy "Faust" by Goethe and the Lovely Ladies of A. Blok. The article emphasizes the role of Blok's myth, which helps V. Aksenov to say goodbye to the illusions of the thawing sixties.

Keywords: Romanticism, anthropomorphism, elusive, mysterious, Beautiful Lady, archetype, Eternal Feminity

Татьяна Евгеньевна Хидиятова,
студент 4 курса, Магнитогорский государственный технический университет им. Г. И. Носова (г. Магнитогорск, Россия)
t.nifontova@yandex.ru
Татьяна Борисовна Зайцева,
докт. филол. наук, доцент кафедры языкознания и литературоведения МГТУ им. Г. И. Носова (г. Магнитогорск, Россия)
tbz@list.ru
Научный руководитель – ***Татьяна Борисовна Зайцева,***
докт. филол. наук, доцент кафедры языкознания и литературоведения МГТУ им. Г. И. Носова

ОСОБЕННОСТИ ФАНТАСТИКИ В РАССКАЗЕ А. СТАРОБИНЕЦ «ЖИВЫЕ»

В статье рассматриваются особенности фантастики Анны Старобинец, одного из самых знаковых писателей XXI века, на материале её рассказа «Живые», который органично соединяет черты таких жанров фантастики, как антиутопия, зомби-апокалипсис, утопия, также научная фантастика. В рассказе важны и интригующий сюжет, и философские размышления о жизни и смерти. Непредсказуемые сюжетные повороты и атмосфера таинственности превращают рассказ в захватывающий хоррор и заставляют в итоге задуматься о хрупком соотношении и взаимопроникновении в нашем мире живого и неживого.

Ключевые слова: фантастика, Анна Старобинец, хоррор, живые, мертвые, сюжет

Фантастику отличает от других жанров сверхъестественность в произведениях, кажущийся уход от настоящего мира: она показывает те вещи, которые в нашем мире не существуют, благодаря этому читатель попадает в мир вымысла и невообразимых фантазий [2]. Однако, с другой стороны, читатели открывают скрытую в реальности правду о мире, в котором живут.

Анна Старобинец – один из самых знаковых и оригинальных писателей-фантастов XXI века, о чем ярко свидетельствуют её книги, в которых затрагиваются жгучие вопросы нашей эпохи и делаются прогнозы (далеко не всегда благоприятные) на будущее. В июле 2018 года А. Старобинец стала лауреатом премии Европейского общества научной фантастики (ESFS) в номинации «Лучший писатель». Анну Старобинец среди литераторов называют «королевой русского хоррора» или «русским Стивеном Кингом».

В рассказах А. Старобинец фантастика перестает быть похожей на обычный жанр, предстает совсем новой и уникальной. Её произведения на первый взгляд многим читателям кажутся странными, неудобными:

её фантастика не похожа ни на научную фантастику, ни на фэнтези. А. Старобинец применяет новые приемы создания фантастики, где вымышленный мир раскрывается перед нами со всеми своими нюансами, подробностями и особенностями, претендуя на то, чтобы стать полноценной нефрагментарной виртуальной моделью реального мира. Благодаря такому подробному описанию Анна Старобинец позволяет рассмотреть наш мир с обратной «стороны медали» [1].

Некоторые бытовые ситуации она показывает так, что нам становится не по себе от понимания того, в каком хаосе мы живем. Писательница заостряет своё внимание на острых социальных проблемах общества и показывает эти проблемы в своих произведениях, пряча за фантастической вуалью. Она оголяет эти проблемы, делает их страшными и придает им свежесть, она заставляет читателя взглянуть в лицо этим проблемам. От этого её произведения нельзя сравнить с другими, потому что фантастика здесь особенная. Сама Анна Старобинец не считает себя фантастом или писателем реалистом: «Фантастика – это удобная упаковка, «коробочка», в которую я могу сложить свои сюжеты, мысли и чувства. Но лично я не фантаст и не реалистический писатель, а Аня Старобинец» [1].

Критики характеризуют её творчество как лирический хоррор, который разнообразен по жанровым разновидностям произведений. Это может быть безобидная сказка или же роман-антиутопия. А. Старобинец использует самый простой авторский прием – показывает инфраструктурный город, простую семью, гаджеты, но вот именно на таком безобидном и обычном фоне разворачивается какое-либо экстраординарное действие. Может случиться катастрофа, какое-нибудь ужасное или абсурдное событие, сопровождающееся мистикой, напрочь меняющее жизнь героев.

В своем сборнике «Переходный возраст» Анна Старобинец использует не только различные жанровые стили, но и разные способы выстраивания композиции рассказов. Например, рассказ «Живые›› [3] имеет необычную сюжетную конструкцию. Здесь странная реальность, которая разворачивается шаг за шагом, складывается постепенно, как мозаика в единую картину сложного зловещего пазла. Такой прием замечателен тем, что позволяет в самом конце рассказа удивить читателя неожиданной финальной разгадкой или же завязать новый узел еще не рожденного сюжета-продолжения. Конец или начало? Разгадка в рассказе как будто есть, но выдуманный автором мир не становится ближе и остается тайной за семью печатями.

Тема одиночества тоже привносит в рассказ загадочность и таинственность. Сколько бы эту тему не переделывали или переламывали, тема одиночества – хороший вариант для произведения. Свою героиню Анна Старобинец изображает как девушку, живущую в почти безлюдном городе. Героиня стремится «воскресить» своего погибшего в результате «революции» мужа с помощью высоких технологий, которых сегодня в нашем мире ещё не существует. Это единственное, что может еще придать смысл её жизни, «оживить». Здесь сюжет «сдавливается» моралью, не дает до конца

развернуться сюжетным рамкам. В конце рассказа героиня жертвует собой ради любви. Автор не показывает всю глубину чувств, описанные переживания поверхности и прямолинейны, они не раскрывают до конца чувства героини к супругу. Героиня любит своего мужа и хочет заново создать его прототип, но она всего лишь вкладывает в этот прототип привычки, вкусы и особенности поведения своего мужа, опасаясь в итоге получить незнакомое существо. Можно сказать, что героиня думает только о себе, ей было хорошо с мужем, он – единственная её надежда на воскрешение прошлого, поэтому она так поступает. Она создает живого из мертвого, а в свою жизнь, в своё настоящее героиня впускает прошлое: всё это переплетается странным образом и убивает её [см.: 3].

Рассказ «Живые» А. Старобинец сложен по своему жанровому своеобразию. Ведь здесь есть переплетение жанров фантастики: антиутопия, зомби-апокалипсис, утопия, также научная фантастика (как будто инопланетяне атаковали Землю, или же социальная катастрофа, вызванная научным прогрессом, который привел мир к разделению не на живых и мертвых, а неживых и мертвых). Всё это делает рассказ «Живые» непохожим ни на какой другой и особенно привлекательным в анализируемом сборнике рассказов. Абсурд в восприятии реальности, недосказанность, атмосфера хоррора только раззадоривают читателя, чтобы он мог внимательно проследить за катастрофой, революцией мертвецов, атаковавших город, и за чувствами, сомнениями, метаморфозами главной героини, обнаруживающей в конце концов, что она не тот человек, которым себя считала.

Фантастический рассказ «Живые» выстраивается, как пазл, в единую картину пугающего постапокалиптического мира. Этот рассказ удивляет и привлекает тем, что в нём умещаются и любовь, и апокалипсис, и самопожертвование. Непредсказуемые сюжетные повороты и атмосфера таинственности превращают рассказ в захватывающее произведение и заставляют в итоге задуматься о хрупком соотношении и взаимопроникновении в нашем мире жизни и смерти.

Список литературы:

1. Курчатова, Н. Анна Старобинец: «Фантастика – самая удобная упаковка» [Электронный ресурс] / Н. Курчатова // Известия. – 2013. – Режим доступа: https://iz.ru/news/554270.

2. Пачколин, В. А. Становление научного фэнтези как жанра фантастической литературы [Электронный ресурс] / В. А. Пачколин // Молодой ученый. – 2017. – № 44. – С. 188–190. – Режим доступа: https://moluch.ru/archive/178/46024/.

3. Старобинец, А. Переходный возраст / А. Старобинец. − М.: Изд-во «АРДИС››, 2007. – 288 с.

FEATURES OF FICTION IN THE STORU
OF A. STAROBINETS "THE LIVING"

Tatiana E. Khidiyatova

Abstract

The article deals with the peculiarities of Anna Starobinets's fiction as exemplified by her story "The Living". The author is considered by many as one of the most prominent writers of the 21st century. Anna Starobinets's story "The Living" harmoniously combines such fiction genres as dystopia, zombie-apocalypse, utopia and science fiction. An intriguing plot and philosophical speculations about life and" death play an important role in the story. The surprise twists in the storyline and mysterious atmosphere turn the story into a gripping horror and in the end make its readers think carefully about a brittle correlation and interpenetration of the live and the lifeless in our world.

Keywords: fiction, Anna Starobinets, horror, the living, the dead, plot

Мария Николаевна Шеверова,
студент 2 курса, Магнитогорский государственный
технический университет им. Г. И. Носова
(г. Магнитогорск, Россия)
sheverovam@mail.ru
Научный руководитель – ***Вероника Валентиновна Цуркан,***
канд. филол. наук, доцент кафедры языкознания
и литературоведения МГТУ им. Г. И. Носова

КОНЦЕПТ «ГОРОД» В РАССКАЗЕ Е. ГРИШКОВЦА «ЛЕЧЕБНАЯ СИЛА СНА»

В статье исследуется структурно-семантическое своеобразие концепта «Город» в рассказе Е. Гришковца. В центре внимания автора – контрастное изображение двух мегаполисов – Москвы и Парижа, в которых противопоставляются повседневное и мифологическое, технократическое и близкое природному начала. В статье акцентируется значимость характеристик, идущих от восприятия города человеком. Особое внимание уделено тому, как традиционные концепты приобретают новые индивидуальные значения.

Ключевые слова: столица, Москва, Париж, жизнь «на ходу», хаос, потребности, архитектурный облик

Город – это не просто место на географической карте. Г. М. Лаппо отмечает: «Город – особое, ни с чем несравнимое творение ума и рук человеческих. Это место концентрации различных, делающихся все более разнообразными видов деятельности. За городами закрепилось название

«двигателей прогресса» [4, 3]. Соглашаясь с упомянутыми характеристиками, известный драматург, театральный режиссер и писатель Е. Гришковец изображает иные аспекты концепта «Город». В нашей статье мы попытаемся раскрыть их, опираясь на метод концептного анализа текста, весьма актуального в современной филологии [5]; [6]; [8].

Главным героем рассказа «Лечебная сила сна» является среднестатистический житель мегаполиса, который лелеет в душе одну мечту – выспаться. Каждое утро звук «большого, механического, старого, звонящего страшно громко и как-то истерически тревожно» [3] будильника врывается в его сознание «как что-то болезненное и кошмарное» [3], разгоняет сновидения, а потом «выдергивает <…>из сна в жизнь» [3].

Бытие современного горожанина, по меткому замечанию Е. Гришковца, – это жизнь «на ходу»: «Вадик убедился, что на ходу можно поесть, попить, можно читать на ходу, и даже учиться можно на ходу. На ходу можно быстренько одеться и обуться, в смысле, выбрать и купить себе одежду и обувь, можно работать на ходу и по ходу. Можно общаться на ходу, и даже очень важные вещи можно обсудить и выяснить на ходу. На ходу можно думать, и принимать существенные, а иногда даже важнейшие решения» [3].

Существование «на ходу» – это, в первую очередь, в перемещение по городу в автомобиле. Описанию потока машин, пробок на дороге, непростых взаимоотношений водителей в рассказе уделяется большое внимание: «движение было очень оживленное и интенсивное, причем, в обе стороны»; «поток двигался иногда медленно, иногда быстро, но в любой момент все могло встать и превратиться в пробку»; «красные огни, впереди стоящие машины, расплывались и тянулись вместе с размазываемой и текущей по стеклу жижей. Пробка встала и не двигалась» [3].

В данной картинке отсутствует человек. «Неисчерпаемый», «яростный людской поток», который сливался с мчащимися «омнибусами, кебами, автомобилями» [2, 84] в урбанистической поэзии начала XX века, в современном городе исчез. Е. Гришковец подчеркивает приземленность безразличного ко всему городского пространства. Даже название города, в котором живет герой, появляется едва ли не в самом конце текста. Магазины и офис, поликлиники и бары, клубы, кафе и рестораны, посетителем которых он является, могут быть принадлежностью любого мегаполиса. Жизнь Вадика, проработавшего «семь из тридцати лет своей жизни» в «серьезной министерской конторе, занимавшейся вопросами стандартизации», [3] в полном соответствии с направленностью деятельности персонажа протекает весьма «стандартно»: он планирует каждый свой шаг, вплоть до мелочей.

С другой стороны, хаотичность городской жизни дает о себе знать: Вадик никак не может перестать думать о «каких-то недоделанных делах, недовстреченных встречах, каких-то мелких соблазнах и тревогах» [3]. В череде повседневных дел и забот ему трудно остановиться и подумать о чем-то главном. Герой совершает бесполезные поступки. Тратя жизнь в погоне за ложными идеалами, он незаметно для себя превращается в «функцию»

городских процессов. Об этой особенности жизни горожанина писал Жан Бодрийяр: «В современном городе происходит концентрирование и усреднение людей <…> по функциональному признаку потребностей» [1, 145]. Возможно, поэтому физиологическая потребность героя во сне в рассказе гиперболизирована: «Он готов был поспать даже стоя в курилке на работе, или свернуться калачиком и поспать под рабочим столом. Спать! Где угодно и как угодно» [3].

Во второй части рассказа Е. Гришковец рассматривает топонимику города как сложную семиотическую систему, в которой каждый образ имеет определенный символический смысл. Так, аэропорт становится своеобразным порталом, соединяющим мировые столицы. Впервые упоминаемая здесь Москва явлена как топос, вплетенный в сеть взаимодействия с другими городами и странами: Прагой, Берлином, Парижем, Китаем, Кореей, Японией.

Ядро пространственной концептосферы рассказа образует антитеза Париж/Москва, несмотря на то, чтолексема «Париж» встречается в тексте пятьдесят два раза, а «Москва» всего три. Противопоставление Парижа и Москвы происходит по следующим параметрам:

1) Климатические особенности столиц. Главной характеристикой Москвы является «слякоть» («слякотная столица», «слякоть, грязные машины и полувесна», «серое, слякотное, но теплое» утро, «бессмысленный и неприятный снег, какой бывает с конца февраля и до апреля») [3].В противоположность российской столице в Париже героев встречает «весеннее солнце», «нежное освещение», «гуляющие» [3] ветерки, особый парижский воздух.

2) Сенсорное восприятие городов. Яркое солнце и теплые цвета Парижа контрастируют с серо-холодными красками весенней Москвы. В Париже герой ощущает «острое желание вдохнуть воздух Парижа», ощутить его «вкус» и «запахи» [3]. В Москве Вадика раздражает «энергичная гадкая музыка», раздающаяся из приемника автомобиля. В Париже, напротив, восхищает «приятная музыка французского языка» [3].

3) Социокультурная характеристика городов. В образе Москвы в рассказе акцентированы социальные связи, а в образе Парижа – историко-культурные. Характеристикой столицы Франции становится упоминание о набережных Сены, Саде Тюильри, Монмартре, Елисейских полях, Монпарнасе, Эйфелевой башне. Париж, имеющий неповторимое лицо, выступает как центр культурной жизни.

4) Ценностная составляющая концепта. В Париже царит дух свободы и возможность неограниченного общения, которые противопоставляются тесноте Москвы и безразличию ее жителей друг к другу. В связи с этим любопытна сцена в самолете, когда герой, не желая вступать в общение со своим попутчиком, про себя замечает: «Сосед, наверное, француз. Отлично! Не нужно будет с ним разговаривать вовремя полета» [3]. Москва репрезентирована в рассказе как пространство повседневности, а Париж как город-мифологема («чудесная перспектива», город – «мечта», «город,

каких на земле не так уж много», «один в своем роде на земле») [3]. В Париж даже лететь нужно «чистым», т. е. по завершении всех московских дел.

Все эти антиномии заставляют задуматься над вопросом, почему, рисуя образы российской и французской столиц, автор и герой рассказа отдают предпочтение последней? Несомненно, особо значимым в смысловом поле концепта «Город» для Е. Гришковца является представление о взаимосвязи городского и природного пространств. Писатель «по-своему воплощает усилия творческого сознания противостоять процессу разрушения мира и неизбежной утраты им своих органических свойств» [7, 265].

Идеальный город в понимании писателя не отделяется от природного мира, а напротив, гармонично сосуществует с ним. Даже отсутствие ранней весной на парижских деревьях листвы не портит облик прекрасного города, ведь «деревья не скрывают архитектуру, поэтому <…> можно рассмотреть фасады и улицы» [3].

Деэстетизированная в сознании героя Москва – это изменчивый город-лабиринт, муравейник, быстро меняющий свой архитектурный облик. Московский образ жизни становится источником неудовлетворенности и стрессов, которые незаметно для героя подтачивают его силы и мешают в полной мере насладиться тем счастьем, которое даровала ему долгожданная поездка: Вадик так и не смог прогуляться по ночному Парижу. Подчиняясь внутренним часам, которые оказались созвучны природным ритмам города-мечты, герой рассказа уснул в гостиничном номере. «Проснулся от того, что спать уже больше не мог. Он насытился сном. У него было ощущение, что он ел сон большими ломтями. И уже был сыт» [3].«Лечебная сила сна», преображая внутреннее состояние героя, изменяет и восприятие родного города: «Москва встретила Вадика красивым вечерним солнцем, толстыми облаками, удивительно подсвеченными этим солнцем, и теплым весенним ветром», «под ногами хлюпало, но как-то хорошо хлюпало», Вадик «с удовольствием шел домой по улице» [3].

Таким образом, в концепте «Город» Е. Гришковец синтезирует технократический и органический подходы, отдавая предпочтение последнему. Акцентируя значимость в семантическом поле концепта характеристики, идущие от восприятия города человеком, писатель идеализирует город, в котором соединяются культурное пространство и мир природы.

Список литературы:

1. Бодрийяр, Ж. Символический обмен и смерть / Ж. Бодрийяр. – М.: Добросвет, 2000. – 387 с

2. Брюсов, В. Я. Стихотворения / В. Я. Брюсов. – М.: Молодая гвардия, 1989. –190 с.

3. Гришковец, Е. В. Лечебная сила сна [Электронный ресурс] / Е. В. Гришковец – Режим доступа: https://libking.ru/books/prose-/prose-contemporary/74779-evgeniy-grishkovets-lechebnaya-sila-sna.html.

4. Лаппо, Г. М. География городов: учеб. пособие для геогр. ф-тов вузов/ Г. М. Лаппо. – М.: ВЛАДОС,1997. – 480 с.

5. Неверов, Е. А. Концепт «память» в романе Е. Водолазкина «Авиатор» / Е. А. Неверов // Мировая литература глазами современной молодежи: сб. материалов III междунар. студенческой науч.-практ. конф., 22 ноября 2017 г. / науч. ред. С. В. Рудакова. – Магнитогорск: Изд-во Магнитогорск. гос. техн. ун-та им. Г. И. Носова, 2017. – С. 265–269.
6. Рудакова, С. В., Цуркан, В. В. Концепт «война» в прозе А. Битова / С. В. Рудакова, В. В. Цуркан // Гуманитарно-педагогические исследования. – 2018. – Т. 2.– №3. – С. 53–58.
7. Цуркан, В. В. Корреляция «городского» и «дачного» текстов в русской литературе последней трети XX века / В. В. Цуркан // Проблемы истории, филологии, культуры. – 2015. – Вып.4 (50). – С. 263–268.
8. Цуркан, В. В. Концепт «книга» в прозе А. Битова / В. В. Цуркан // Libri Magistri. – 2018. – № 5.– С. 81–86.

THE CONCEPT "CITY" IN THE STORY
OF E. GRISHKOVETS «THE HEALING POWER OF SLEEP»

Maria N. Sheverova

Abstract

The article analyzes the structural and semantic originality of the concept "City". The author focuses on a contrasting image in the story of two world capitals, Moscow and Paris, which are contrasted in the text aseveryday and mythological, technocratic and close to natural. The article emphasizes the importance of the characteristics coming from the perception of the city by a man. Special attention is paid to how traditional concepts acquire new individual meanings.

Keywords: the capital, Moscow, Paris, life “on the go”, chaos, needs, architectural appearance

Валерия Алексеевна Шерстнева,
студент 2 курса, Магнитогорский государственный технический университет им. Г. И. Носова (г. Магнитогорск, Россия)
lilism10@mail.ru
Научный руководитель – ***Вероника Валентиновна Цуркан,***
канд. филол. наук, доцент кафедры языкознания и литературоведения МГТУ им. Г. И. Носова

КОНЦЕПТ «ТВОРЧЕСТВО» В СТИХОТВОРЕНИИ Б. АХМАДУЛИНОЙ «УРОКИ МУЗЫКИ»

В статье рассматривается своеобразие концепта «Творчество» в стихотворении «Уроки музыки». Автор исследует структуру концепта, основанную на антиномиях свет/тьма, крик/тишина, музыка/безмолвие,

удача/плач, и его семантику, базирующуюся на ассоциациях «уроки – Марина – музыка – рояль – круг – окружность». Рассматривается мифологическое и символическое поле концепта, позволяющее определить аксиологические доминанты лирики Б. Ахмадулиной. Особое внимание уделено индивидуально-авторскому наполнению традиционных концептов.

Ключевые слова: концепт**,** Цветаева, творчество, судьба, музыка, свет

М. Цветаева была одним из самых любимых поэтов Б. Ахмадулиной. Увлечение личностью творца Серебряного века привело к появлению ряда стихотворений Б. Ахмадулиной, посвященных М. Цветаевой, рождению близких цветаевским мотивов и образов. Б. Ахмадулина признавалась: «Я навсегда осталась в её [М. Цветаевой. – *В. Ш.*] невероятной, странной власти <…>. Ее прекрасный образ всегда близко стоит от меня, и на щеках своих я чувствую дух ее поэзии» [2, 470]. Произведения М. Цветаевой заставили Б. Ахмадулину задуматься и о природе творческого процесса, что вылилось в индивидуально-авторское истолкование концепта «Творчество». Понять специфику ахмадулинской трактовки феномена творчества можно, прибегнув к концептному анализу текста, востребованному современным литературоведением (см., например: [4]; [7]; [10]; [13]; [14]).

Поводом к написанию стихотворения «Уроки музыки» (1963) послужил автобиографический этюд из жизни М. Цветаевой «Мать и музыка», в котором поэтесса вспоминала о том, как в детстве её через силу учили играть на рояле: «После такой матери мне оставалось только одно: стать поэтом. Чтобы избыть ее дар – мне, который бы задушил или превратил меня в преступителя всех человеческих законов», – писала М. Цветаева [11, 2].

Заглавие стихотворения, а также цепочка возникающих в тексте антиномий («свет»/«тьма», «крик»/«тишина», «музыка»/«безмолвие», «удача»/«плач») помогают понять структурные особенности ахмадулинского концепта «Творчество». За каждым из перечисленных понятий выстраивается цепочка ассоциаций, которые, собственно, и формируют семантическое поле концепта. Например, антиномия свет/тьма отсылает к значению лексемы «уроки», связанной с процессом «обучения чему-либо» в паремиологическом фонде русского языка, где «ученье» трактуется как «свет», а «неученье», как «тьма». Первая часть антиномии поддерживается в тексте Б. Ахмадулиной понятиями «учили», «ученье», «уроки», «наука», «свеча», «свеченье», а вторая – образами темноты и рояля.

Несомненно, для лирической героини стихотворения М. Цветаевой идеалом, образцом воплощения творческого дара является поэт, настолько владеющий своим ремеслом, что обучение, кажется, его совершенно ненужным: «О крах ученья! / Как если бы, под Богов плач и смех, / Свече внушали правила свеченья» [1, 45]. Свеча в христианстве – это свидетельство причастности человека к Божественному свету. Согласно Энциклопедии символов, свет означает «проявление божества, жизнь, истину. Излучение света олицетворяет новую жизнь, даруемую божеством» [5, 290]. Тьма

символизирует «первоначальный хаос, источник существующего дуализма, зародышевое состояние мира: «Тьма – в сущности не зло, поскольку в ней основа света, который возникает из нее <…>. Тьма и свет неотделимы, это два аспекта Великой Матери как Творца и Разрушителя; рождение, жизнь и любовь – тоже смерть и разрушение» [5, 339].

В интерпретации Б. Ахмадулиной М. Цветаева тождественна не только Божественному свету, но и музыке – ведь по её артериям и венам струится «кровотеченье звука» [1, 245]. Так возникает ещё одна цепочка ассоциаций: «Марина – музыка – рояль», в которой метафорически образ М. Цветаевой и образ рояля и противопоставляются, и сближаются одновременно:

Не ладили две равных темноты:
Рояль и ты – два совершенных круга,
В тоске взаимной глухонемоты
Терпя иноязычие друг друга [1, 245].

Образ рояля в стихотворении амбивалентен. Он сочетает в себе и тьму (чёрный цвет панели и верхних клавиш), и свет (белые клавиши), которые, контрастируя друг с другом, составляют единое целое. Для музыкального инструмента не существует ограничений: на нём можно исполнять произведения любой сложности; как минорные, так и мажорные. Сближая в плеоназме «два совершенных круга» [1, 245] образ рояля и образ великого поэта, Б. Ахмадулина возводит в квадрат гениальность своей предшественницы, не знающей границ в творчестве.

Другая часть метафорической геометрии Б. Ахмадулиной – образ-символ круга, который, «складываясь из разнообразных, иногда противоречащих друг другу фрагментов, репрезентирует образ мира в его динамике и статике» [13, 360]. Круг может служить для выражения идей «совершенства и законченности», «непрерывности развития мироздания, времени, жизни и их единства» [9, 197]. В то же время он является «частью плоскости, ограниченной окружностью, а также самой окружностью», «предметом в форме окружности», «замкнутой областью, сферой чего-н., *исчерпывающей* в своей совокупности развитие, совершение чего-н.» [5, 216].

Подобно тому, как свет неотделим от тьмы, круг в ахмадулинском стихотворении неотделим от «свистящей вкруг головы» и «срывающей берет» [1, 246] смертельной окружности. Смерть/«тьма»/«окружность» вбирают в себя «крик», «плач», «безгласность», «глухонемоту», «сиротство», «ранящий предмет», «снег», «лед», «озябшую гортань». Данные образы, формирующие периферийную зону концепта «Творчество», связаны с проблемой судьбы поэта. О судьбе гения пронзительно писал во «Втором рождении» современник и друг М. Цветаевой Б. Пастернак: «О, знал бы я, что так бывает / Когда пускался на дебют, / Что строчки с кровью – убивают, / Нахлынут горлом и убьют!» [6, 350].

«Уроки музыки» – это эмоциональное размышление о начале и о конце пути поэта, «тайну» которого Б. Ахмадулина пытается разгадать [12]. Словесная игра вводит в концепт «Творчество» важный «экзистенциальный»

мотив: «до–всего» и «после». Клавиши «До» и «Ре» в стихотворении – это не только начало разучиваемой гаммы, но и то «кровотеченье звука», которое хочет ощутить вслед за своим кумиром лирическая героиня Б. Ахмадулиной. Её собственное состояние «до-детства», «до-речи», «до судьбы» [1, 245] удивительно близко цветаевскому мироощущению. Несмотря на то, что в понимании Б. Ахмадулиной творчество соединяет жизнь и смерть, свет и тьму, горе и радость, божественный дар, данный свыше, и неминуемую расплату за него, в стихотворении торжествует просветленная стихия:

Марина, это все – для красоты
Придумано, в расчете на удачу
Раз накричаться: я – как ты, как ты!
И с радостью бы крикнула, да – плачу [1, 246].

Таким образом, концепт «Творчество» в стихотворении «Уроки музыки» позволил лирической героине Б. Ахмадулиной рассказать не только об открытии в себе поэтического дара, но и об удивительном родстве двух творческих душ.

Список литературы:

1. Ахмадулина, Б. А. Авторский сборник / Б. А. Ахмадулина. – М.: Советский писатель, 1969. – 480 с.
2. Ахмадулина, Б. А. Много собак и собака: Рассказы, воспоминания, эссе / Б. А. Ахмадулина. – М.: Эксмо, 2005– 752 с.
3. Васильева, Т. И., Цуркан, В. В. Антология художественных концептов в русской литературе / Т. И. Васильева, В. В. Цуркан. – М.: Флинта, 2013. –356 с.
4. Каплун, М. Ю. Метафорический план концепта «творчество» в лирике русских модернистов / М. Ю. Каплун // Мировая литература глазами современной молодежи. Цифровая эпоха: сб. материалов IV междунар. науч.-практ. конф., 18-20 сентября 2018 г. / науч. ред. С. В. Рудакова. – Магнитогорск: Изд-во Магнитогорск. гос. техн. ун-та им. Г. И. Носова, 2018. – С. 149–152.
5. Купер, Дж. Энциклопедия символов / Дж. Купер. – М.: Ассоциация духовного Единения «Золотой Век», 1995. – 410 с.
6. Пастернак, Б. Л. Стихотворения и поэмы / Б. Л. Пастернак. – М.: Худож. лит., 1990. – 410 с.
7. Рудакова, С. В. Концепт «судьба» в лирике Е. А. Боратынского (к «Антологии художественных концептов в русской литературе XIX в.) / С. В. Рудакова // Проблемы истории, филологии, культуры. – 2009. – № 2 (24). – С. 851–856.
8. Словарь русского языка: ок. 57000 слов / под ред. Н. Ю. Шведовой. 17-е изд., стереотип. – М.: Рус яз., 1985. – 797 с.
9. Словарь символов и знаков / под ред. Н. Н. Рогалевич. – Минск: Харвест, 2004. – 512 с.
10. Степанов, Ю. С. Константы: Словарь русской культуры / Ю. С. Степанов. – М.: Языки русской культуры, 1997. – 824 с.

11. Цветаева, М. И. Собр. Соч.: в 7.т. / М. И. Цветаева. – Т. 5. – М.: Эллис Лак, 1995. – 224 с.

12. Цуркан, В. В. Концептуальная оппозиция «жизнь-смерть» в постмодернистской пушкинистике 1960-1970-х гг. / В. В. Цуркан // Libri Magistri. – 2017. – №. 4. Филология в XXI веке. – С. 29–35.

13. Цуркан, В. В. Концепт «Круг» в прозе А. Битова (материалы для антологии концептов литературы второй половины XX в. / В. В. Цуркан // Проблемы истории, филологии, культуры. – 2014. – №. 3 (45). – С. 359–362.

11. Цуркан, В. В. «Тайна» гения в статье П. Струве «Дух и слово Пушкина» (К истории белградской пушкинианы) / В. В. Цуркан // Наслеde. Journal of Language, Literature, Arts and Culture. 2017. – Vol. XIV. – Is. 37. – P. 115–121.

CONCEPT «CREATIVITY» IN POEMS «LESSONS OF MUSIC» BY B. AKHMADULINA

Valeriya A. Sherstneva

Abstract

The article discusses the originality of the concept "Creativity" in the poem "Lessons of music." The author explores the structure of the concept based on the antinomies of light / darkness, cry / silence, music / silence, luck / crying and its semantics, based on the associations "lessons – Marina – music – piano – circle – circle". The mythological and symbolic field of the concept is considered, allowing to determine the axiological dominants of the lyrics by B. Akhmadulina. Special attention is paid to the individual author's content of traditional concepts.

Keywords: concept, Tsvetaeva, creativity, fate, music, light

РАЗДЕЛ IV. ТРАДИЦИОННЫЕ И СОВРЕМЕННЫЕ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ МЕТОДЫ ИССЛЕДОВАНИЯ

Алла Альбертовна Битюцкая,
магистр, Воронежский государственный университет
(г. Воронеж, Россия)
alla-bituzk@mail.ru
Научный руководитель – ***Имбия Александровна Журавлева,***
канд. филос. наук ВГУ

ФИЛОСОФСКОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ТРИЛОГИИ «ХРИСТОС И АНТИХРИСТ» Д.С. МЕРЕЖКОВСКОГО

Рассмотрена трилогия Д. С. Мережковского «Христос и Антихрист» и её влияние на русскую философию, проаназизированы основные аспекты романа, зарождение богоискательства, соотношения литературы философии.

Ключевые слова: русская философия, трилогия, античность, Д. С. Мережковский

«Христос и Антихрист» – внереалистичный философско-исторический роман, опирающийся на более ранние труды Л. Н. Толстого и Ф. М. Достоевского. Важной особенностью книги становится продолжение тематики «интеллигентного христианства»: основная проблематика трилогии заставляет нас вспомнить работу другого русского философа Василия Розанова, который в своём произведении «Легенда о великом инквизиторе» впервые в русской философии открывает личностно-религиозную философему. Помимо Розанова огромное влияние на взгляды молодого мыслителя оказали Владимир Соловьев и Фридрих Ницше.

В отличие от Соловьева, Ницше для Мережковского станет «внутренним наставником» для будущей философской программы. Ницшеанская теория «сверхчеловека» станет идейно-лейтмотивным ансамблем мысли, проходящей красной нитью через всю трилогии.

Одним из любимых произведений Дмитрия Мережковского была книга «Антихрист» Фридриха Ницше. Именно образ «Антихриста» будет спроецирован на исторических героев, использованных писателем в романе. Дьявольское начало станет обнаруживается уже в первом романе «Смерть Богов. Юлиан Отступник», но в последней работе «Антихрист» дьявольские проявления достигнут своего апогея в образе русского императора богоискателя.

Незначительное влияние на будущую трилогию окажут позитивистские взгляды Мережковского (следует помнить, что философией позитивизма на недорогое время увлекся Мережковский). В работе «Христос и Антихрист» убедительно выражена идея счастья в соответствии с пониманием его

западноевропейсуим позитивизма. И даже позже отказавшись от модных философских веяний Европы, русский философ сохранит оптимистичный настрой на пониманиесчастья, как совокупности обстоятельств исторического прогресса.

Работу над своей трилогией Дмитрий Мережковский начинает в 1890-х годах. Идея создания книги появилась у писателя во время работы над древнегреческими переводами. «Христос и Антихрист» стала первой работой, которая представилатриадичность взглядов Мережковского. Роман будет дифференцирован на тезис – «Смерть Богов», антитезис – «Воскресшие Боги», синтез – «Антихрист».

Философ в своей работе будет ставить задачу поиска религиозной истины: «Когда я начинал трилогию «Христос и Антихрист», мне казалось, что существуют две правды: христианство – правда о небе, и язычество – правда о земле, и в будущем соединении этих двух правд – полнота религиозной истины. Но, кончая, я уже знал, что соединение Христа с Антихристом – кощунственная ложь; я знал, что обе правды – о небе и о земле – уже соединены во Христе Иисусе». Опубликовав первый роман «Смерть богов. Юлиан Отступник» в 1895 году, Мережковский получает славу «интеллигентного философа». Детальный перевод на французский язык и публикация во Франции приносит писателю западноевропейскую популярность.

Еще в молодости Мережковский, благодаря знакомству со старообрядцами, начинает поиск персональной неохристианской религии, которая станет именоваться «Церковью Третьего Завета». Впоследствии трилогия «Христос и Антихрист» станет программным катехизисом «церкви Святого духа».

Главной особенностью «Церкви Нового Завета» будет символический образ античной Афродиты, перенесённой из Средиземноморья в российскую империю. Мережковский, не отказываясь от статуса зачинателя символизма, продолжает классификацию и систематизацию символов и знаков. Вся трилогия содержит в себе спекулятивные образы и смыслообразы, созданные искусственным способом. Символы, следуя репрезентативной триадической тенденции философа, дифференцированы на земные (тезис), небесные – «подоблачные» (антитезис). Синтез символического взаимодействия – это беломраморная статуя Афродиты.

Образ Афродиты впервые начинает фигурировать в романе «Смерть Богов»: «… Это была она. Под открытым небом стояла посредине храма только что из пены рожденная, холодная, белая Афродита-Анадиомена, во всей своей нестыдящейся наготе. Богиня как будто с улыбкой смотрела на небо и море, удивляясь прелести мира, еще не зная, что это – ее собственная прелесть, отраженная в небе и море, как в вечных зеркалах. Прикосновение одежд не оскверняло ее. Такой стояла она там, вся целомудренная и вся нагая, как это безоблачное, почти черно-синее небо над ее головой. Юлиан смотрел ненасытно. Время остановилось. Вдруг он почувствовал, что трепет

благоговения пробежал по телу его. И мальчик в темных монашеских одеждах опустился на колени перед Афродитой, подняв лицо, прижав руки к сердцу» [1, 33].

Афродита – самобытный символ вечной красоты и любви. Её обаяние и всеобъятная чувственность могут исцелить любые болезни. Формирование небесного языческого культа на античной земле становится главной жизненной задачей молодого императора Юлиана. Взяв за основу свою беломраморную возлюбленную, он создает монотеистическую религию, включающую в себя философские диспуты под открытым небом и животно-кровавые культы в честь Богов Олимпа. Юлиан сотворяет новые молитвы для верующих с элементами христианских нравоучений, которые надолго останутся в мировоззрении императора из-за религиозного обучения и близкой подруги Арсинои.

Именно в эти созданные молитвы Мережковский вкладывает смысл рождение религии дьявольской красоты, которая проявляется в произведениях искусства. Главной основой для покаяния всех подданных Юлиана станет символическая любовь к небу. Он начал первым поклонятся этому культу и заставлял подражать ему: «Чистая Афродита-Урания как будто сходила от звезд на землю. Юлиан наклонился и поцеловал ноги изваяния. Он молился ей: – Афродита! Афродита! Я буду любить тебя вечно. И слезы падали на мраморные ноги изваяния» [1, 34]. Молитвы и деяния императора сохранятся и передаются из уст в уста его друзьями: «Будущее в нас – в нашей скорби! Юлиан был прав: в бесславии, в безмолвии, чуждые всем, одинокие, должны мы терпеть до конца; должны спрятать в пепел последнюю искру, чтобы грядущим поколениям было чем зажечь новые светочи. С того, чем мы кончаем, начнут они. Когда-нибудь люди откопают святые кости Эллады, обломки божественного мрамора и снова будут молиться и плакать над ними; отыщут в могилах истлевшие страницы наших книг, и снова будут, как дети, разбирать по складам древние сказания Гомера, мудрость Платона. Тогда воскреснет Эллада – и с нею мы!» [1, 349].

Отступая от образа императора Юлиана, Дмитрий Сергеевич Мережковский переходит к мистическому образу творческого индивида. В качестве примера потустороннего человека философ выбирает персону итальянского художника и мыслителя Леонардо Да Винчи, который воссоединил в себе веяния культурной эпохи Ренессанса и симулякр католической пропаганды.

Ключевым вопросительным лейтмотивом второй части станет поиск ответа на проблему, мучающую Мережковского на всем его творческом пути:«Что даёт творчество религии?». Во второй части трилогии более ярко обнаруживает себя «бездна духа» и отсутствие языческого проявления «бездны плоти», соотносимого с Юлианом.

Леонардо Да Винчи – воплощение ницшеанского сверхчеловека. Мережковский придает огромную роль духовным переживаниям художника. Именно они раскрывают внешний отход от верующих людей и возвращение к внутренней вере. Изобретатель окажется единственным, кто спасет своего

ученика от безумной толпы верующих. Леонардо навсегда отойдет от верований, будучи убежденным, что религия, особенно религия папы Борджиа, – это истинное дьявольское зло. Но в образе художника, воссозданном Мережковским, полностью отсутствует проявление главного постулата Ницше – воли к власти. В Леонардо есть трансцендентальный стрежень, фундамент его – личностная религия. У художника абсолютно не проявляется волевое начало, «бездна плоти» окончательно подавлена его идеями покорения неба.

Переработка Мережковским ницшеанским взглядов сделала Леонардо не «сверхчеловеком», как было изначально задумано философом, а истинным «богоискателем». Свою позицию поиска верной религии художник отстаивал перед всеми итальянцами и доказывал свою правоту на философских диспутах: «Ну, вот мы и договорились, мессер Леонардо! Как же так? Неужели все наши познания о душе, о Боге, о загробной жизни, естественному опыту не подлежащие, «недоказуемые», как вы сами изволили выразиться, но подтверждаемые непреложным свидетельством Священного Писания?.. – Я этого не говорю, – остановил его Леонардо, нахмурившись. – Я оставляю вне спора книги боговдохновенные, ибо они суть высшая истина...» [1, 3].

Леонардо умер апологетом вечной красоты и просвещения. Он навсегда остался борцом с «декадентской апологией зла». Мережковский снова отдал предпочтение «бездне неба». Через образ итальянского мыслителя он раскрыл поверхностную и эфемерную систему верований, основанных на лжи и разврате, которые предлагаются современной церковью в качестве священных догм. Философ внес теодицеи в мир Ренессанса. Зло смогло победить только символ красоты.

Третья часть трилогии «Антихрист. Петр и Алексей» – воплощение «бездны плоти». «Сближение с землёй» Мережковский вводит через староверческие церковные ответвления русской православной церкви. Адептом их исканий станет царевич Алексей. Старообрядцы ведут философскую пропаганду, исходя из парадигмы «царя-антихриста», которая поддерживается их мистическими сказаниями. Спекулятивный образ магии философ всецело раскрывает в российской империи. Заточив в единое зерно храмовые приношения жрецов из Эллады и бесноватые алхимические опыты Возрождения, петербургская мистификация станет апогеем воздействия на культурное мировоззрение русского мира. Мережковский разрабатывает интроспекцию внутреннего состояния подданного российского императора, которого характеризует отсутствие логического мышления, одурманенное религиозное сознание, полная расположенность к стихийным действиям и аффектам и отрицания научных открытий: «Как же вы не видите, достопочтенный, что Ньютон был не в здравом уме, когда писал свои комментарии к Апокалипсису?» [1, 77]. Теория Мережковского о «богочеловеке» терпит полный крах в русской реальности. В Возрождении были предприняты попытки формирования нового индивида с помощью красоты и наук, но в Северной Пальмире привезенные из-за рубежа достижения

обернулись полным регрессом для простого населения и погрузили иреформированияегов безоговорочную «бездну плоти».

Научные теории и открытия станут греховным и бесовским проявлением. Отчуждение от «культурного просвещения» средней массы подготавливает внутренний раскол. В противовес низшим слоям выступает проевропейская интеллигенция. Её представители будут последователями вдохновенной науки.

Единственный человек, который сможет примирить два противоборствующих звена, – это царевич Алексей. Он соединяет в себе творческую одаренность, религиозную веру от матери-монахини, ненависть к европейским празднествам и помпезности, став «потусторонним» человеком для светского Петербурга. Алексей отрицал все праздники, устраиваемые своим отцом. Мережковский убедительно доказывает невозможность соединения эклектики красоты с безнравственностью. Философ вкладывает в основу синтеза только чистые побуждения, а не идею сотворения культурного подобия: «На другой день после казней, накануне отъезда царя в Петербург, назначено было в Преображенском «нощеденствие» всепьянейшего собора. <…> Теперь, в Преображенском, предстояло облачение новоизбранного папы в ризы и митру – шутовское подобие облачения патриаршего» [1, 139].

Появление статуи Афродиты в Санкт-Петербурге, по мнению Мережковского, станет отправной точкой конца: «В тот день, 26 июня 1715 года, назначен был в Летнем саду праздник Венеры в честь древней статуи, которую только что привезли из Рима и должны были поставить в галерее над Невою. «Буду иметь сад лучше, чем в Версале у французского короля», – хвастал Петр» [1, 17]. Символическое название статуи «Петербургская Венера» одухотворяет и воплощает намерения российского императора создать русский центр мировой культуры, основанный на обломках Эллады и Возрождения.

Не случайно Мережковский задается вопросом о месте России в мировом устройстве. Вслед за своим учителем В. Розановым он выводит формулу «русской преемственности» для европейской культуры. В последней части романа он указывает, что Россия петровских преобразований не смогла воплотить цивилизованный проект. Мережковский видит корень зла в русском хамстве и мещанстве. В дальнейшем он выдвинет теорию о мистическом «Грядущем Хаме», который зародился именно в восемнадцатом веке. Поверхностное перенесение всех научно-культурных достижений без осознанного и грамотного народного фундамента не привело к русскому Ренессансу: « Так оба они, и беглый навигатор, и беглый царевич, смутно чувствовали, что та Европа, которую вводил Петр в Россию – цифирь, навигация, фортификация – еще не вся Европа и даже не самое главное в ней; что у настоящей Европы есть высшая правда, которой царь не знает. А без этой правды, со всеми науками – вместо старого московского варварства, будет лишь новое петербургское хамство. Не обращался ли к ней, к этой вольности благой, и сам царевич, призывая Европу рассудить его с отцом?» [2, 19].

Мережковский, проанализировав русскую историю, возложил надежды на Россию серебряного века, которая и воссоединит культуру с оправданным

фундаментом. Особое место России определит решение «антиномий двух бездн»: философ свято верил, что русская самобытность, подавив в себе хамство, станет спасительницей гниющей Европы.Русская исключительность в тандеме с христианской верой будет основой общечеловеческой культуры и превзойдет мировые духовные проблемы.

Список литературы:

1. Мережковский, Д. Христос и Антихрист: Трилогия. Т. 1 / Д. Мережковский. – М.: Книга,1989. – 416 с.
2. Мережковский, Д. Христос и Антихрист. Трилогия. Т. 2. Антихрист / Д. Мережковский. – М.: Книга,1990. – 638 с.

THE PHILOSOPHICAL ORIGINALITY
OF D. S. MEREZHKOVSKY'S TRILOGY"CHRIST AND ANTICHRIST"

Alla A. Bityutskaya

Abstract

The auricle deals with D. S. Merezhkovsky's trilogy "Christ and the Antichrist" and analyses its influence on Russian philosophy as well the main aspects of the novel, the origin of God-seeking and the relationship between philosophy and literature.

Keywords: Russian philosophy, trilogy, antiquity, D. S. Merezhkovsky

Екатерина Викторовна Калимуллина,
аспирант 4 курса, Магнитогорский государственный технический университет им. Г. И. Носова
(г. Магнитогорск, Россия)
Katya.kalimullina@gmail.com
Научный руководитель – ***Майя Леонидовна Бедрикова,***
канд. филол. наук, доцент кафедрыязыкознания и литературоведения МГТУ им. Г. И. Носова

К ВОПРОСУ ОБ ИСТОКАХ МИФОПОЭТИЧЕСКОГО МЫШЛЕНИЯ А. М. РЕМИЗОВА

В статье автор исследует истоки мифопоэтического мышления самобытного русского писателя начала XX века – А. М. Ремизова. Опираясь на современные исследования в области мифопоэтики, автор выявляет предпосылки и причины формирования Ремизова как писателя-«мифотворца». Автор считает, что А. М. Ремизов имел врожденные предпосылки для формирования индивидуального творческого мифологизма (близорукость), а также важную роль в этом сыграли особенности семейного уклада Ремизовых.

Ключевые слова: миф, мифопоэтическое мышление, мифологизм, мифопоэтика, А. М. Ремизов, рубеж XIX – XX веков

Рубеж XIX – XX столетий определился глобальными переменами, резко поколебавшими прежние представления о строении мира и противоречащими представлениям о его структурной завершенности. То, что прежде казалось стабильным и детерминированным, обернулось неустойчивостью и подвижностью. Трансформация физической картины мира сопровождалась изменениями, выразившимися в утрате мировоззренческого фундамента, в казавшейся ранее незыблемой линейной модели исторического прогресса,

Крах ушедших в небытие и отсутствие новых основ жизни порождали бездонную духовную пропасть и в то же время служили мощным толчком для поиска нового закона жизни. Это подпитывало философию, религию, искусство, актуализировало в них архаические элементы сознания, переводило взгляд на иррациональное. Поэтому многие авторы рубежа веков, будь то литератор, художник или музыкант, воссоздают всеобъемлющую космологическую картину мира, которая отражает их представление об устройстве внешней и внутренней вселенной человека и дает автору точку духовной опоры, «идею духовности русской культуры на протяжении исторического пути» [1, 118]. Анализу творчества подобных авторов посвящены работы современных исследователей Л. А. Серебряково [7], М. Л. Бедриковой [1]

Алексей Михайлович Ремизов (1877–1957) – выдающийся, оригинальный, но, к сожалению, незаслуженно забытый автор начала XX века, ярчайший представитель своего времени, откликнувшийся на глобальные проблемы времени, чье творчество – всеобъемлющая смысловая вселенная (в которой отражено авторское постижение вечных вопросов бытия), абсолютно индивидуальная духовная реальность. Существует достаточное количество работ, исследущих творчество Ремизова с мифопоэтической точки зрения, но в них недостаточно отражено понимание природы художественной индивидуальности писателя, что, безусловно, необходимо, для уяснения истоков авторской мифопоэтики.

Ю. В. Розанов в своей монографии «Фольклоризм А. М. Ремизова: источники, генезис, поэтика» [6] анализирует причины и обстоятельства зарождения у писателя творческого интереса к мифологии и фольклору и приходит к выводу, что этому способствовало два определяющих фактора: «моральный долг русского революционера по отношению к «угнетенным народам» окраин империи» и «декадентский «пафос открывания новых земель» [6, 9]. Похожие причины отмечает и М. Л. Бедрикова, анализируя природу образности художника Серебряного века К. Петрова-Водкина: «Ребенок, генетически связанный с русским народным миром, выходит в мир Запада, знакомится с европейской культурой, не отрываясь от корней» [2, 68]. С нашей точки зрения, корень неубывающего интереса А. М. Ремизова к народной культуре уходит в детские годы писателя, его причины обусловлены не только внешними обстоятельствами, но и его личностной

индивидуальностью, особым типом мышления, характером психологического и интеллектуального восприятия действительности.

Современный исследователь Л. А. Серебрякова, анализируя мифопоэтику авторов Серебряного века, заостряет внимание на факторах, сыгравших решающую роль в формировании творческой индивидуальности «мифотворцев», и считает основополагающим среди них семью, семейные традиции, семейный быт и эпоху [7]. Некоторые авторы, по словам Л. А. Серебряковой, «будто специально воспитывались как будущие художники-мифомыслители и мифотворцы <…> с редкостной наблюдательностью и зрительным воображением, <…> тончайшей чувственной восприимчивостью <…> и влюбленностью в окружающий природный мир…» [7, 245]. «Мифотворцу», «мифологу», с точки зрения Л. А. Серебряковой, «необходимо иметь <…> целенаправленное развитие врожденных предпосылок с детства» [7, 249]. На формирование Ремизова как будущего писателя-мифотворца немаловажное влияние оказало его физическое состояние – сильнейшая близорукость, породившая жизненно-творческую потребность Ремизова в знаках, в «опредмечивании» и в мифологизации: «Своенравная судьба <…> «подстригла» мои купальские глаза <…>. И мне открылась – на какой-то крест мне – странная жизнь на земле непохожих мар и виев. И я заглянул в их круг» [5, 263]. В диалоге-«интервью» с Н. Кодрянской Ремизов указывает на книгу «Подстриженными глазами» как на ключ к пониманию его творчества и личности: «В этой книги я обнажил себя до конца!» [3, 222] и дает толкование, того, как близорукость способствовала развитию мифопоэтического мышления: «… я родился с глазами, а глаза даются по душе человека. Мои подстриженные глаза развернули передо мной многомерный мир лун, звезд и комет, и блестящие облака, аура вокруг живых человеческих лиц. Для простого глаза пространство не заполнено. Для подстриженных нет пустоты» [3, 222]. Писатель также отмечает, что «подстриженные глаза» переворачивают мир с ног на голову, превращая его в «мир кувырком», в котором «нарушены «эвклидовы аксиомы, из трех измерений переход к четырем», а также «открыли дорогу в подземную глубь черной завязи жизни» [3, 222] – в миф.

Принадлежность иному миру, к «не „нашему измерению“» не исчезла даже тогда, когда «в четырнадцать или, как говорилось во мне, на четырнадцатого Купалу, очки открыли мне и ввели меня в человеческий мир» [5, 276]. Понимать и воспринимать «чистую мысль» и реальный мир писатель так и не научился. Вот как он об этом говорит: «… я понял свой изъян: я очень «физический», «предметный», «образный», и чистая мысль – у меня нет рук схватить ее и подчинить себе» [5, 279]. Мифологически-ориентированному, конкретно-чувственному сознанию писателя необходимо было «предметное», о чем он пишет: «В «уме» я и простое вычисление не могу сделать, а на бумаге любую задачу решу. Мне надо ребра, имена, пусть с лунной кровью, пусть «планетное» мясо, но чтобы потрогать – в сказках, в легендах, во сне всё на месте не на своем, но все равно, укреплено и ухватить

можно, хотя бы не этими руками, а третьей, − той, что лезет откуда-нибудь из подбородка» [5, 279]. Писательская потребность в «опредмечивании» легко соотносится с одной из черты мифологического сознания – исключительно образный, предметно-чувственный характер представлений о мире. Несмотря на то, что А. М. Ремизов так и остался в своем мире, «мире кувырком», он жаждал общения с человеческим миром, стремился к нему, для чего творил свой жизнетворческий миф: «В моем сказочном мире, из него мне не выйти, но хочу быть ближе к жизни: глаза не насытились, слух не наслушался» [5, 283].

На формирование А. М. Ремизова как писателя-мифолога большое влияние оказывали быт и уклад традиционной московской купеческой семьи, уходившие корнями в глубокую старину: «Моя мать Мария Александровна Ремизова, урождённая Найдёнова, из знаменитой купеческой семьи Найдёновых. Предки мои по отцу Ремизовы — тульские, из города Венёва; предки по матери Найдёновы — владимирские, из села Батыева Суздальского уезда» [4, 455]. Мать писателя, Мария Александровна, как пишет Ремизов в своей автобиографии, «окончила лютеранскую школу Peter-Paulschule, и немецкий язык был ей, что русский» [4, 457], поэтому «в доме водились книги русские и нерусские» [4, 457], а мать постоянно читала. В молодости мать Ремизова увлеклась революционными идеями, участвовала в Богородском кружке московских нигилистов, но из-за несчастной любви порвала с революционной средой и «назло» вышла замуж за отца будущего писателя. В семье царила гнетущая атмосфера, дети росли на попечении кормилиц и нянек, лишенные материнской любви и не ощущающие влияния отца. Все это отложило большой отпечаток на будущего писателя, считавшего себя не просто нелюбимым ребенком, а проклятым матерью при рождении: «… из ее сердца невольно вырвалось жестокое проклятие, и темная горькая тень покрыла мою душу» [5, 270]. Проклятие это тянуло его «в непохожий мир, жуткий и страшно близкий: там котлы кипят, смола течет и дразнящие перелетают огни, душа́ тоской – тоска о чем? то ли оттуда пришел я из лунного края неутолимой Истар или моя колыбельная купальская тень, налетая вдруг, ворожит надо мной» [5, 270].

Мать писателю заменили кормилицы и няни. По словам Ремизова, от них он «услышал чистый русский говор», «узнал русские сказки, в их жалобах, в их молитве <…> почуял нашего русского Бога, и принял в сердце беду нашу и страду нашу и терпение» [4, 457]. Древние зарайские мифы и легенды, рассказанные крепостной вдовой, и старинные тульские песни, услышанные от молодой незамужней женщины, приоткрыли дверь в народный фольклор, разбудили детскую фантазию.

Как и в любой купеческой семье религия и соблюдение всех обрядов и праздников стояли на первом месте в семейном быту Ремизовых. Писатель запомнил на всю жизнь и отразил в дальнейшем в своих произведения крестные ходы, походы в монастырь и по святым местам. А. М. Ремизов так пишет об этом: «Всенощные, обедни ранние и поздние, часы великопостные, ночные

приезды в наш дом чудотворных икон, ночные и дневные крестные ходы, хождения по часовням и на богомолье по святым местам, заклинание бесов в Симоновском монастыре, жития из Макарьевскихчитий-миней, – вот моя первая грамота и наука после сказок, россказней, докук и балагурья» [4, 457]. Это производило неизгладимое впечатление на ребенка и формировало его мировосприятие.

Итак, восприняв традиционную культуру, ценности русского мира, А. М. Ремизов тем не менее отказался от религии как основы мировоззрения. Во многих произведениях писателя служители церкви наделяются отрицательными качествами, а пространство монастырей и церквей трактуется как эсхатологическое, демоническое. В автобиографических произведениях «Подстриженными глазами», «Иверень», в раннем романе «Пруд», в повести «Пятая язва» монастыри предстают как средоточие бесовщины, олицетворение хтонического пространства зла. Образ жизни церковной братии ассоциирован А. М. Ремизовым с карнавальным, театральным действом и описывается в духе площадной культуры. Причина, на наш взгляд, кроется в индивидуальном ремизовском понимании сущности религии: писателю не близок, не понятен, а потому чужд институт церкви в отличие от народного восприятия Бога и сакральности. Соответственно служители культа представлены А. М. Ремизовым в негативно-уничижительном свете, а старцы, юродивые возвеличены. Таким образом, церковное пространство не является для писателя сакральным: храмовая пустота в его произведениях отождествляется с духовной пустотой.

Список литературы:

1. Бедрикова, М. Л. Литература и музыка: история русской литературы XX в. в осмыслении Г. В. Свиридова (Музыка как судьба» / М. Л. Бедрикова // Вестник Пятигорского государственного университета. – 2017. – №4. – С. 117–120.

2. Бедрикова, М. Л. Специфика изображения художественного пространства в автобиографической прозе К. Петрова-Водкина («Хлыновск», «Пространство Эвклида») / М. Л. Бедрикова // LibriMagistri. – 2019. – №1 (7). – С. 62–70.

3. Кодрянская, Н. Ремизов в своих письмах / Н. Кодрянская. – Париж, 1977. – 416 с.

4. Ремизов, А. М. Собрание сочинений. Т. 4. Плачужная канава. / А. М. Ремизов. – М.: Русская книга, 2001. – 560с.

5. Ремизов, А. М. Собрание сочинений. Т. 8. Подстриженными глазами. Иверень / А. М. Ремизов. – М.: Русская книга, 2000. – 704 с.

6. Розанов, Ю. В. Фольклоризм А. М. Ремизова: источники, генезис, поэтика / Ю. В. Розанов. – Вологда: ВГПУ, 2008. – 267 с.

7. Серебрякова, Л. А. В поисках обретаемого смысла. Русская музыка в движении времени / Л. А. Серебрякова. – М.: Аграф, 2017. – 560 с.

ABOUT THE SOURCES
OF A. M. REMIZOV'S MYTHOPOETIC THINKING

Ekaterina V. Kalimullina

Abstract

The article researches the sources of mythopoetic thinking of an original Russian writer of the early twentieth century A. M. Remizov. Based on modern research in the field of mythopoetics the author identifies prerequisites and reasons of formation of Remizov as a “myth-making” writer. The author of this article considers that A. M. Remizov had an innate natural inclination for forming individual creative mythologism (myopia) and the peculiarities of Remizov`s family life played an important role in it.

Keywords: myth, mythopoetic thinking, mythologism, mythopoetics, A. M. Remizov, the turn of 19th-20th centuries

Галина Романовна Кирменева,
студент 3 курса, Магнитогорскийгосударственный технический университет им. Г. И. Носова,
(г. Магнитогорск, Россия)
galya-06.97@mail.ru
Научный руководитель – ***Светлана Викторовна Рудакова,***
докт. филол. наук, профессор кафедры языкознания и литературоведения МГТУ им. Г.И. Носова

СПЕЦИФИКА ИЗОБРАЖЕНИЯ ПРОСТРАНСТВА И ВРЕМЕНИ В СКАЗКЕ А. ПОГОРЕЛЬСКОГО «ЧЕРНАЯ КУРИЦА, ИЛИ ПОДЗЕМНЫЕ ЖИТЕЛИ»

Статья посвящена особой категории времени и пространства, которая является одним из основных компонентов художественного произведения. Автором выявлены два подхода к изучению «хронотопа» М. М. Бахтина и Д. С. Лихачева, проанализированы биографические сведения о творчестве А. Погорельского, рассмотрено соотношение реального и ирреального пространства, характерное для волшебной повести А. Погорельского «Черная курица, или Подземные жители».

Ключевые слова: хронотоп, время, пространство, сказка, М. М. Бахтин, Д. С. Лихачев, А. Погорельский

Целью данного исследования является изучение хронотопа в работах известных ученых и выявление специфики изображения времени и пространства волшебной повести А. Погорельского «Черная курица, или Подземные жители».

Актуальность работы заключается в том, что в свете современных исследований понятие «хронотоп» обретает все большее значение как наиболее

конструктивно устойчивая и устоявшаяся категория литературного произведения. Именно сказочная повесть А. Погорельского «Черная курица, или подземные жители» стала предметом нашего изучения, так как она отражает одну из основных линий в литературном процессе первой трети XIX века развития сказок с нравоучительным началом и педагогической направленностью.

Литература, как и остальные виды искусства, есть частный случай отражения окружающей действительности. В том числе и жизни человека, его переживаний, мыслей и поступков. Литературоведы выделяют важнейший компонент построения авторской картины мира – категорию пространства и времени. Изучение поэтики текста не производится без анализа пространственной структуры, то есть, очевидно, пространство является одним из основных компонентов художественного произведения.

В литературоведении категорию времени и пространства принято называть «хронотопом». Распространение определения хронотоп в литературе – это заслуга таких известных ученых, как М. М. Бахтин [2], Д. С. Лихачев [4], Ю. М. Лотман [5, 260–265], М. Я. Блох [3]. Это понятие происходит от древнегреческих «chronos» (время) и «topos» (место) и обозначает, согласно М.М. Бахтину, «существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе» [2, 121].

Хронотоп имеет очень важное значение в художественном тексте и обладает рядом функций [2, 282]:

1) «Имеет существенное жанровое значение», то есть является определяющим показателем жанровой принадлежности произведения.

2) «Определяет художественное единство литературного произведения в его отношении к реальной действительности» [2, 282].

3) «Обладает сюжетным значением», то есть он организует основные сюжетные события романа. То есть, в хронотопе завязываются и развязываются сюжетные узлы, следовательно, именно ему «принадлежит основное сюжетообразующее значение» [2, 282].

4) «Обладает изобразительным значением» [2, 282].

Объемлющие и существенные хронотопы могут «включать в себя неограниченное количество мелких хронотопов» [2, 284], так как каждый мотив может иметь свой особый хронотоп. Мы можем наблюдать несколько хронотопов в пределах одного произведения. Они могут взаимодействовать между собой: переплетаться, противопоставляться и т.д. Такие взаимоотношения М. М. Бахтин назвал «диалогическими», утверждая, что этот диалог «не входит в изображение мира», но «входит в мир автора, исполнителя и в мир слушателей и читателей» [2, 284].

Так как хронотоп в литературе – это центральное и фундаментальное понятием, его изучению посвящены работы многих ученых. Очевидно, что существует несколько подходов к изучению хронотопа. Я бы хотела обратиться к работе Д. С. Лихачева «Поэтика древнерусской литературы». Он более подробно описывает категорию времени, посвящая ей значительную

часть своей работы. Автор утверждает, что «категория времени имеет все большее и большее значение в современном понимании мира и в современном отражении этого мира в искусстве». Итак, с позиции автора, «художественное время – явление самой художественной ткани литературного произведения, подчиняющее своим художественным задачам и грамматическое время и философское его понимание писателем» [4, 209]. Д. С. Лихачев подчеркивает, что варианты художественного времени разнообразны, но все «они сочетаются с художественным замыслом произведения, находятся в состоянии непрерывной обусловленности их художественным целым произведения» [4, 212]. Как и у М. М. Бахтина, время в художественной литературе воспринимается благодаря связи событий, а именно, «причинно-следственной или психологической», то есть события взаимодействуют друг с другом, выстраиваясь в «сложный ряд». Главный вывод, который делает Д. С. Лихачев: «где нет событий – нет и времени» [4, 213]. Автор рассматривает единство временного потока в произведениях с сюжетными линиями с двух сторон: время может быть закрытым и открытым. С одной стороны, закрытое время, «замкнутое в себе, совершающееся только в пределах сюжета, не связанное с событиями, совершающимися вне пределов». С другой стороны, открытое время, «включенное в более широкий поток времени, развивающимся на фоне точно определенной исторической эпохи» [4, 214]. Д. С. Лихачев отмечает, что «открытое» время должно обладать другими событиями, которые совершаются одновременно вне сюжета произведения.

Рассмотрим категорию пространства, как она представлена в работе Д. С. Лихачева «Поэтика древнерусской литературы». Согласно концепции Лихачева, существует определенный внутренний мир художественного произведения. Он должен быть представлен в динамике, то есть должно осуществляться преобразование этого мира. Само преобразование тесно связно с идеей произведения и задачами писателя. Пространство в изображении автора может быть «замкнутое и открытое, земное и космическое, реальное и воображаемое, близкое и удалённое» [1, 29]. Итак, в своем произведении писатель создает определенное пространство и сам определяет, какое оно должно быть: большое (планета) или маленькое (комната), реальное (исторический роман) или воображаемое (сказка) [7, 335]. Одним из важных свойств художественного пространства является динамичность, именно движение определяет развитие сюжета, в нем соединяется и пространство, и время.

Действия в сказке совершаются с легкостью, которая обусловлена волшебством сказки. В ней мы не только не наблюдаем сопротивление среды, но и замечаем, что различные волшебные предметы облегчают действия героев: например, ковер самолет, с помощью которого герои перелетают в любое место, или волшебное зеркальце, которое помогает увидеть всё, что угодно [7, 339].

Таким образом, с помощью волшебства лишь объясняется та легкость, с которой строится весь сюжет сказки. Именно отсутствие сопротивления

среды является настоящим чудом, а волшебные предметы всего лишь помогают понять, почему действия облегчаются во внутреннем мире сказки.

В ходе исследования был найден авторский сборник о творчестве А. Погорельского М. А. Турьяна «Жизнь и творчество Антония Погорельского», в котором подробно описывается творчество и этапы жизни писателя, а также анализируются его произведения [11]. Существуют и отдельные статьи биографического, обзорного характера, а также с анализом отдельных произведений писателя, в основном о его волшебной повести.

Алексей Алексеевич Перовский (1787–1836), более известный под псевдонимом Антоний Погорельский, внес большой вклад в развитие литературы не только как прозаик и писатель-романтик, но и как сказочник. Он сумел завоевать признание как современников писателя, так и читателей XX – XXI вв. Одним из самых необычных и новаторских произведений А. Погорельского, которое входит в школьную программу, является волшебная повесть «Чёрная курица, или Подземные жители».Известно, что литературные наклонности А.А. Перовского начали проявляться ещё в детстве, когда он записывал свои сочинения в отдельную тетрадь. Уже тогда у него появилась склонность к мистическому, необычному, ирреальному. Это и предопределило создание образцовой литературной сказки «Чёрная курица, или Подземные жители» [7].

Действительно, отдельного внимания требует положившая начало жанру литературной сказки волшебная повесть для детей А. Погорельского «Черная курица, или Подземные жители». Это уникальное произведение раскрывает внутренний мир ребенка, особенности его мышления, формирования характера. Для многих исследователей эта книга не раз становились предметом научного анализа. Например, в работе О.И. Тимановой «Мифопоэтические контексты «волшебной повести» Антония Погорельского «Черная курица, или Подземные жители» рассматриваются мифопоэтические контексты, наиболее значимые для изучения специфики изображения реального и ирреального пространства в произведении [10].

Итак, для начала рассмотрим своеобразие жанра «Чёрной курицы, или Подземных жителей» А. Погорельского, опираясь на работу В. Я. Проппа [8]. Можно выделитьтакие жанровые признаки волшебной сказки [8, 512]:

1. Борьба добра со злом, в которой, разумеется, добро побеждает, так как оно созидает, а зло разрушает. Алёша олицетворяет добро и «борется» с кухаркой Тринушкой, воплощающей зло, спасая любимую курицу Чернушку. В свою очередь Министр «борется» со сказочными рыцарями и побеждает их.

2. Все герои делятся на волшебных (Чернушка, король Подземного царства, жители Подземного царства) и обычных, реальных (Алёша, Тринушка, учительница).

3. В сказке присутствует волшебный помощник (Чернушка), волшебный предмет (конопляное семечко).

4. Запреты и наказание за их нарушение (нельзя было трогать предметы комнате старушек голландок, иначе проснутся рыцари и Чернушка

не сможет их победить. Нельзя было Алёше рассказывать кому-либо о Подземном царстве, иначе жители этого царства будут обречены на скитания, а Чернушка-министр будет арестована).

5. Мотив дороги-путешествия, преодоления границы между реальным и волшебным миром (Алёша вместе с Чернушкой отправляется по неведомой дороге в Подземное царство);

6. Освобождение волшебного героя (Алёша спасает Чернушку).

7. Большой временной промежуток, который охватывают события.

Теперь необходимо рассмотреть соотношение реального и ирреального пространства, характерного для волшебной повести А. Погорельского «Черная курица, или Подземные жители». Писатель оказывается способен усвоить прогрессивные традиции прошлого, но попробовать что-то новое, опираясь на литературные «обычаи».

А. Погорельский достаточно четко определяет время, когда происходят события сказки: «лет сорок тому назад», отсчитывая от 1829 года, – это последнее десятилетие XVIII века и пространство, в котором начинают разворачиваться дальнейшие события: «в Санкт-Петербурге на Васильевском Острове, в Первой линии, жил-был содержатель мужского пансиона», «дом, где пансион тот помещался, давно уже уступил место другому, нисколько не похожему на прежний» [6, 1]. На данном этапе анализа следует обратить внимание на начало повествования: выражение «жил-был» является характерной особенностью сказки.

Итак, романтическое двоемирие «Черной курицы, или Подземных жителей» автор создает новаторски, взяв за основу особенности детского мировосприятия. О. И. Тиманова в своей работе «Мифопоэтические контексты «волшебной повести» Антония Погорельского «Черная курица, или Подземные жители» утверждает: «повесть представляет бытующие в дискурсивном пространстве эпохи традиции, из которых популярнейшая – традиция волшебно-рыцарского романа. Его сверхзадача – утверждение высокого как нормы жизни, что, по мысли Погорельского, органично для «дитятки»: в силу обостренной чуткости ребенка, непосредственности его реакций, особенной приверженности ребенка ко всему из ряда вон» [10, 19].

Действительно, переход из реального мира в ирреальный происходит постепенно. Уже с самого начала мы можем ощущать внедрение волшебного в пространство произведения. Обратим внимание на название повести. С первых слов приходит осознание, что в дальнейшем речь пойдет о волшебных жителях Подземного царства, именно на это и делает акцент автор. Действительно, именно герои этого мира оказали большое влияние на становление нравственности и моральных ценностей Алеши.

«Итак, Алеша, будучи еще в десятилетнем возрасте, знал уже наизусть деяния славнейших рыцарей, по крайней мере так, как они описаны были в романах. Любимым его занятием в длинные зимние вечера, по воскресеньям и другим праздничным дням, было мысленно переноситься в старинные, давно прошедшие века» [7, 3]. Изучение данного фрагмента позволяет нам понять,

что фантазия ребенка непосредственно влияет на изображение волшебного в сказке. Именно поэтому подземный мир в произведении А. Погорельского дан через восприятие главного героя Алеши. Наблюдая за его пристрастием к чтению рыцарских романов и волшебных повестей, становится понятно, всё ирреальное является плодом мечтаний ребёнка, тем, что ему хотелось бы видеть наяву: «…когда он бывал разлучен надолго со своими товарищами, когда часто целые дни просиживал в уединении, – юное воображение его бродило по рыцарским замкам, по страшным развалинам или по темным, дремучим лесам» [7, 4]. Желания мальчика, который одинок и хочет обрести лучшего друга, способствуют появлению волшебного в повести. Именно близким другом, которого так не хватало Алеше, и становится Чернушка. Неудивительно, что курица обретает способность говорить, очеловечивается именно ночью. В это время суток изображается и весь Подземный мир. Таким образом, можно предположить, что ирреальный мир сказки – это сновидение мальчика, а реалии этого пространства воплощают собой то, чего не хватает в стенах пансиона.

Очевидно, что чаще всего волшебство способно проявляться именно ночью. Именно поэтому Чернушка начинает говорить с Алешей и отводит его в Подземное царство только ночью. Но сказочные элементы сопровождают читателя на протяжении всего повествования, во много благодаря воображению маленького мальчика. Когда кухарка хотела поймать Чернушку, Алеша начинает слышать голос любимой Чернушки: «Кудах, кудах, кудуху! / Алеша, спаси Чернуху! / Кудуху, кудуху, / Чернуху, Чернуху!» [7, 5]. Мальчик был воодушевляен рыцарскими романами, поэтому он представляет себя таким же смелым и отважным, пытаясь спасти своего единственного друга и отдать за него «империал, составлявший все его имение, который берег пуще глаза своего, потому что это был подарок доброй его бабушки». Когда «подвиг» уже совершился, и Алеша спас Чернушку, мы замечаем, что мальчик вновь возвращается в реальность: он уже не может разобрать кудахтанья курицы. Можно сделать вывод, что, вероятно, мальчик сам хотел услышать призыв о спасении от своей любимой Чернушки, чтобы, как рыцарь, совершить настоящий подвиг.

Особое внимание следует уделить важному образу Черной курицы, который является определяющим в произведении. В русской литературе, как и в фольклоре, нет подобных аналогий, за исключением близкой по типу Курочки-Рябы или избушки на курьих ножках. Именно Чернушка проводит Алешу в Подземное царство. В этом заключается ее главное качество, так не она награждает Алешу за свое спасение и не она карает за нарушение обещания. Зато она способна справиться с рыцарями, охраняющими вход в подземное царство и показать дорогу в другой мир. Но та же Чернушка и наставляет Алешу в его реальной инициации, она помогает ему взрослеть, сформировывает положительные качества и указывает ему на отрицательные черты характера, напоминает ему о том, каким он был прежде и каким должен сделаться снова.

Таким образом, можно сделать вывод, что изображение реального и волшебного миров в сказке А. Погорельского «Чёрная курица, или Подземные жители» дано на контрасте. Автор сочетает колорит эпохи конца XIII века с красочными убранствами зал Подземного королевства. Два плана художественного времени и пространства даны от автора-повествователя и от лица ребёнка. Мир мужского пансиона взаимодействует с миром фантазий Алёши, оставляя след на формировании характера главного героя.

Список литературы:

1. Абрамзон, Т. Е., Зайцева, Т. Б., Петров, А. В., Рудакова, С. В. Основы теории литературы [Электронное издание] / Т. Е. Абрамзон, Т. Б. Зайцева, А. В. Петров, С. В. Рудакова. – Магнитогорск: ФГБОУ ВО «Магнитогорский государственный технический университет им. Г. И. Носова», 2017. – 110 с.
2. Бахтин, М. М. Формы времени и хронотопа в романе / М. М. Бахтин // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. – М.: Худож. лит., 1975. – С. 234–405.
3. Блох, М. Я. Единство пространства и времени в литературно-художественном произведении / М. Я. Блох // Пространство и время в языке: тез. и материалы междунар. науч. конф. 6–8 февраля 2001 г. – Ч. 1. –Самара: Изд-во СамГПУ, 2001. – С.12–15.
4. Лихачев, Д. С. Поэтика древнерусской литературы / Д. С. Лихачев. – 3-е изд. – М.: Наука, 1979. – 360 с.
5. Лотман, Ю. М. В школе поэтического слова / Ю. М. Лотман. – М.: Просвещение, 1988. – 352 с. – С. 260–265.
6. Погорельский, А. Сочинения. Письма / Антоний Погорельский. – СПб.: Наука, 2010. – С.634–640.
7. Погорельский, А. «Черная курица, или Подземные жители» / А. Погорельский. – М.; Аугсбург: Im-Werden-Verlag, 2002. – 17 с.
8. Пропп, В. Я. Морфология волшебной сказки; Исторические корни волшебной сказки / В. Я. Пропп; Ред. Г. Н. Шелогурова; Сост. И. В. Пешков; Коммент. Е. М. Мелетинского и др. – М.: Лабиринт, 1998. – 512 с.
9. Рудакова, С. В. Пространственно-временная организация книги «Сумерки» Е.А. Боратынского / С. В. Рудакова // Проблемы истории, филологии, культуры. – 2008. – № 22. – С. 299–310.
10. Тиманова, О. И. Мифопоэтические контексты «Волшебной повести» Антония Погорельского «Черная курица, или подземные жители» / О. И. Тиманова // Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина. – 2008. – № 4 (16). – С. 19–27.
11. Турьян, М. А. Жизнь и творчество Антония Погорельского / М. А. Турьян // Погорельский А. Избранное. – М.: Сов. Россия, 1985. – 432 с.

SPECIFICITY OF DEPICTING TIME AND SPACE
IN A. POGORELSKY'S FAIRY TALE "BLACK CHICKEN,
OR UNDERGROUND PEOPLE"

Galina R. Kirmeneva

Abstract

The article is devoted to a special category of time and space, which is one of the main components of a work of art. The author identified two approaches to the study of the "chronotope" suggested by M. M. Bakhtina and D. S. Likhachev. The article analyzes biographical information about the work of A. A. Pogorelsky, considering the ratio of real and surreal space, characteristic of his magic story "Black chicken, or Underground residents."

Keywords: chronotope, time, space, fairy tale, M. M. Bakhtin, D. S. Likhachev, A. A. Pogorelsky

Анастасия Владиславовна Корпачан,
студент 3 курса, Мордовский государственный
педагогический институт им. М. Е. Евсевьева
(г. Саранск, Россия)
nastya.korpachan@mail.ru
Научный руководитель – ***Елена Александровна Жиндеева,***
докт. филол. наук, профессор кафедры литературы
и методики обучения литературе МГПИ им. М. Е. Евсевьева

СПОСОБЫ ЦИКЛИЗАЦИИ РАССКАЗОВ И. А. БУНИНА «ТЕМНЫЕ АЛЛЕИ» КАК ВЫРАЖЕНИЕ АВТОРСКОЙ ПОЗИЦИИ К ТЕМЕ ЛЮБВИ

Предложенные материалы представляют собой анализ сборника рассказов И. А. Бунина «Темные аллеи» с точки зрения формирования единого повествовательного пространства. Аналитические комментарии к тексту позволяют сделать вывод о специфике циклизации эмоционального плана рассказов как совокупных частей единого целого и проявлении авторского понимания любви как феномена.

Ключевыеслова*:* циклизация, характер, психологизм, художественный мир, любовная канва

Иван Алексеевич Бунин – многогранный писатель. В своих произведениях он анализирует действительность с позиций личного участия в изображаемом. Отсюда художественные тексты, наполненные неприятием идеи большевизма, транслирующие проникновенные переживания, связанные с детством, размышлениями о противостоянии мрака и света, поиском добра и истины и т. д. На наш взгляд, вершиной творчества автора является изображение

чувств, особенно любви, когда объектом глубочайшего исследования становится жертвенность в ее наипрекраснейшем и трагичном проявлении.

И. А. Бунин посветил большую часть своего творчества изображению одушевляющим, притягательным чувствам, что и нашло отражение в его сборнике рассказов «Темные аллеи», который с первых страниц пронизан сладкими, весенними эмоциями, ожиданием любви и счастья, и вместе с тем он не лишен изображения самых горестных моментов взаимоотношений между женщиной и мужчиной.

Каждый рассказ равен картине бытия, и отсюда самостоятельность и фрагментарность, свойственные любым сборниквм. Однако построение сборника таково, что содержащийся в нем контент может рассматриваться как единое целое.

Процесс «объединения малых эпических форм, соотносимых по какому-то доминирующему признаку» [2] называется циклизацией и важен тем, что является одним из способов формирования новых жанров, и реанимации забытых.

Обращаясь к истокам слова «цикл», мы узнаем, что в переводе с греческого (kýklos) термин обозначает круговорот, т. е. не имеет начала и конца. Проблемой такого принципа занимались такие ученые, как В. В. Виноградов [6], Л. Е. Ляпина [8] , И. В. Фоменко [10] и другие.

Авторские циклы можно разделить на изначально задуманные как единое целое, либо же составленные из самостоятельных отдельных произведений, которые после написания, по мысли писателя, могут иметь единое идейное начало. При первом прочтении анализируемые рассказы И. А. Бунина не производят впечатления единого целого, только при анализе идейно-тематического своеобразия выявляется общий стержень их содержания. Более того, мы обнаруживаем единое движение мысли, позволяющее писателю градировать переживания и чувства героев, выявлять нюансы любовных перипетий и изображать переменчивость их судьбы.

«Темные аллеи» поражают многообразием характеров и судеб. Иван Алексеевич Бунин обнажает людские взаимоотношения во всех их проявлениях: неукротимая страсть, посредственный любовный роман, спонтанная связь, приятная интрижка и т. д. Писатель, пользуясь всем арсеналом языковых средств, способен чутко передавать нюансы душевного состояния героев, находить такие характерообразующие детали, которые делают портреты героев живыми и неповторимыми.

Главной отличительной особенностью И. А. Бунина-прозаика является его нравственность – в описании любовных отношений на протяжении всего сборника он не опустился до пошлости, описывая разноплановые свидания с высшей точки морали, не осуждая любовников, изменщиц, женщин с низкой социальной ответственностью и других.

Для выявления принципа циклизации остановимся на следующих произведениях, вошедших в сборник «Темные аллеи»: «Кавказ» [4], «Антигона» [3] и «Мадрид» [5].

Каждый из рассказов обнажает для нас душу героев, предлагая новую историю любви и непредсказуемую развязку. Мы знакомимся с абсолютно противоположными характерами, внешностями и жизненными проблемами персонажей.

Бунин описывал женщин с наипрекраснейших сторон. В его глазах они свободные и гармоничные, даже явные проступки не получают осуждения, читатель довольствуется восхищением и сочувствием писателя. Такая, как Поля из номеров «Мадрида», выбравшая судьбу падшей девушки, заслужила оценку, как милой и наивной девочки, нуждающейся в сильном человеке рядом. Катерина Николаевна, она же − Антигона, которая позволила себе мимолетную случайную связь, так и осталась в памяти наипрекраснейшей дочерью Эдипа, а не легкомысленной женщиной. Та же судьба ожидает и главную героиню «Кавказа», чей неверный поступок повлек за собой гибель мужа.

Учитывая, что на стороне девушек – ответственность за красоту и мелодичность, проводниками чувств выступали именно мужские характеры. Они изображены отстраненно, как в тумане, на контрасте с поэтическим описанием женских образов. Точное замечание сделала Л. А. Смирнова о жанровом своеобразии прозы писателя: «Малые формы прозы Бунина вызваны его стремлением сосредоточиться на внутреннем облике героев (в какой-то конкретной временной ситуации)» [9]. Это, на наш взгляд, напрямую связано с мужскими образами в анализируемом сборнике.

Основные характерные черты мужчин, в чьих судьбах проявились героини «Темных аллей», – это мягкотелость, нетерпеливость и ветреность. Чувства мужчин в подавляющем большинстве − это молниеносный порыв или плотское увлечение, Это разрушает мечты и думы женских персонажей о браке или будущем рядом с ними. Например, в рассказе «Кавказ» связующим звеном является любовник героини. Именно он описывает красочные искренние чувства по отношению к женщине. Но в противопоставлении своей возлюбленной он выглядит неуверенным и трусливым человеком.

Помимо этого характера в рассказ вводится офицер – муж героини, который впоследствии кончает жизнь самоубийством. Его романтические чувства к жене не находят выхода. Описывая его, И. А. Бунин делает акцент на самовлюбленности и жестоком характере героя: «Я ни перед чем не остановлюсь, защищая свою честь, честь мужа и офицера!» [4]. Оценивая итоговый поступок военного, мы понимаем, что свести счеты с жизнью он решил не от разбитого сердца, а от страха позора. Безусловно, в его поступке есть и благородство, ведь также он мог убить и любовника, и неверную жену, но, избавив их от себя, – подарил им долгожданное счастье.

Нелепый студент из рассказа «Антигоны», испытывающий свою первую любовь, но не просто к девушке, а к своей сестре, отразил свою историю через известный афоризм «Запретный плод сладок». Не сумев сохранить тайну страсти, в скором времени Катерина Николаева вынуждена уехать из дома дяди и тети, разорвав их любовные отношения. После отъезда возлюбленной студент «был готов кричать от отчаяния» [3]. Но при этом он не остановил её,

не пустился за ней вслед. Павлик не стал менять ход событий, что доказывает – это была не крепкая любовная связь, а лишь мимолетные эмоции, которые вскоре сменились на печаль и жалость к себе, а затем и вовсе сошли на нет.

Что касается главного героя «Мадрида», то его любовь значительнее, выше эмоций героев рассмотренных выше произведений. В рассказе нет изображения чувств героя, так как И. А. Бунин использует диалоговую, а не описательную форму повествования. Но, несмотря на это, обращение героя к Поле, наполнено сантиментами, заботой, неким альтруизмом и крепкой любовью, а нужно учитывать, что временные рамки в данном рассказе – всего одна ночь.

Нельзя не заметить амбивалентное отношения мужчины к Поле: его настроение меняется от раздражения, ревности и угроз до переживания за будущее юной девушки и нежелание отпускать её от себя. Немаловажным фактором доказательства любви к падшей девушке является уважение её главным героем.

Сопоставляя три противоположных образа, представленных Иваном Алексеевичем в одном сборнике, мы приходим к выводу о различии в проявлении чувств на разных этапах прочтения литературного труда. При первом знакомстве со сборником перед нами предстают эгоистичные, самовлюбленные мужчины, которые готовы убить себя из-за того, что жена навлекла на них позора, а не разбираться в собственных чувствах и душевном состоянии избранницы для сохранения брака. Двигаясь дальше, мы наблюдаем настоящее, искреннее, но, тем не менее, не способное на жизнь чувство мужчины. Однако, читая рассказы из конечного раздела сборника, мы наблюдаем наивысшее проявление мужской любви – самопожертвование, покровительство и уважение.

Н. А. Дроздов установил, что «циклизация производится по отдельным «характерным» приметам, которые и выступают как критерии классификации и опознания современниками наличной литературной продукции» [7]. Для утверждения, что в сборнике Бунина проявляются признаки данного принципа, обратимся к объединяющим его показателям:

1. Главная роль повествования отдана женщинам.
2. Мужские герои служат для описания эмоций и переживаний к женщинам.
3. В сборнике превалирует несчастливая завершающая часть рассказа.
4. Цикл отображает градацию мужских чувств: от низших форм проявления до чистой любви.

Таким образом, мы доказали, что сборник «Темные аллеи» является циклом, ведь «группировка литературных произведений по этому приему определяется сходством лишь немногих, наиболее резких конструктивных моментов» [6]. В нашем случае, это галерея портретов женщин, обилие несчастливых концовок и градиент мужских чувств.

Мы согласны с тем, что вообще стилистические формы в пределах одного цикла могут быть противоречивыми и враждебными. Каждый текст в группе структурно автономен по решению самого автора, в результате объединения

не формируется новый текст, каждый элемент которого подчинен общим структурным закономерностям. Доказав это, мы приходим к выводу, что именно наличие градированного проявления любви мужчин в сборнике, является особенностью идейного содержания цикла и тем самым отражает авторскую позицию в отношении спорной литературной темы – темы любви.

Список литературы:

1. Алеева, Е. В. Циклизация в прозе [Электронный ресурс] / Е. В. Алеева. − Самара: Самарский государственный социально-педагогический университет, 2016. –Режим доступа: https://allbest.ru/otherreferats/literature/00753444_0.html (дата обращения 23.05.2019).
2. Афонина, Е. Ю. Поэтика авторского прозаического цикла: автореф. дис. … канд. филол. наук: 10.01.01 / Е. Ю. Афонина. – Тверь, 2005. – 24 с.
3. Бунин, И. А. Темные аллеи: Антигона / И. А. Бунин. − М.: Худож. лит., 1991. − 252с.
4. Бунин, И.А. Темные аллеи: Кавказ / И. А. Бунин. − М.: Худож. лит., 1991. − 252 с.
5. Бунин, И. А. Темные аллеи: Мадрид / И. А. Бунин. − М.: Худож. лит., 1991. – 252с.
6. Виноградов, В. В., Алексеев, М. П., Чудаков, А. П. Поэтика русской литературы. Избранные труды. Эволюция русского натурализма. Гоголь и Достоевский. О литературной циклизации / В. В. Виноградов; М. П. Алексеев, А. П. Чудаков. − М.: Наука, 1976. – 512с.
7. Дроздов, Н. А. Французская «неистовая словесность» в русской рецепции 1830-х годов [Электронный ресурс] / Н. А. Дроздов. − СПб.: Российская Академия наук Институт русской литературы (Пушкинский Дом), 2013. − Режим доступа: https://www.dissercat.com/content/frantsuzskaya-neistovaya-slovesnost-v-russkoi-retseptsii-1830-kh-godov (дата обращения 23.05. 2019).
8. Ляпина, Л. Е. Жанровая специфика литературного цикла как проблема исторической поэтики / Л. Е. Ляпина // Проблемы исторической поэтики. − Петрозаводск: Межвузовский сборник, 1990. − С. 22–30.
9. Смирнова, Л. А. Иван Алексеевич Бунин: Жизнь и творчество / Л. А. Смирнова − М.: Просвещение, 1991. – 192 с.
10. Фоменко, И. В. Поэтика лирического цикла: автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.08 / И. В. Фоменко. – М., 1990. – 31 с.

METHODS OF CYCLIZING THE STORIES OF I. A. BUNIN "DARK ALLEYS" AS AN EXPRESSION OF THE AUTHOR 'S POSITION ON THE TOPIC OF LOVE

A. V. Korpachan

Abstract

The proposed materials are an analysis of the collection of I. A. Bunin's stories "Dark alleys" from the point of view of the formation of a single narrative space. Analytical comments to the text allow us to draw a conclusion about the specifics

of the cyclization of the emotional plan of the stories as the combined parts of a single whole and the manifestation of the author's understanding of love as a phenomenon.

Keywords: Cyclization, nature, psychology, art world, love outline

Дарья Андреевна Литвинович,
студент 3 курса, Магнитогорский государственный технический университета им. Г. И. Носова (г. Магнитогорск, Россия)
dasha_litvinovich@mail.ru
*Научный руководитель – **Алексей Владимирович Петров**, докт. филол. наук, профессор кафедры языкознания и литературоведения МГТУ им. Г. И. Носова*

МЕТАТЕКСТУАЛЬНЫЙ АНАЛИЗ СТИХОТВОРЕНИЙ Р. РОЖДЕСТВЕНСКОГО, ПОСВЯЩЕННЫХ АЛЛЕ КИРЕЕВОЙ

В статье рассматриваются четыре стихотворения Роберта Рождественского, посвященные его жене Алле Киреевой. Посредством метатекстуального метода стихотворения анализируются как единый текст. Выявлен основной мотив стихотворений – вечная любовь; обнаружены специфические особенности стиля поэта: сочетание в сюжете бытовых подробностей с символикой; использование рефренов; отсутствие обращений к возлюбленной по имени, замененному номинацией «ты».

Ключевые слова: Роберт Рождественский, Алла Киреева, любовная лирика, метатекст

«Поэзия – это состояние души», – говорил Роберт Рождественский [1]. Он начал печататься на излете сталинской эпохи и стал одним из самых читаемых поэтов своего времени. Как поэт Рождественский набирает большую популярность в эпоху «оттепели» (конец 1950-х – начало 1960-х гг.), получает признание у читателей [2].

В поэзии Рождественского можно выделить четыре главных мотива. Первый – борьба против мещанства; особенно заметно он проявляется в поэме «Моя любовь». Второй – память о Великой Отечественной войне («Мамаев курган»). Третий – верность идеалам революции («Людям, чьих фамилий я не знаю»). Нас же будут интересовать те произведения Рождественского, которые связаны с четвертым мотивом – душевной открытости. С ним связаны также мотивы печали, нежности, самоиронии [6].

В данной статье мы рассмотрим любовные стихотворения Рождественского, которые имеют одного адресата – Аллу Кирееву. Ещё в Литинституте Роберт Рождественский познакомился с Аллой Киреевой,

которая затем стала его первой и единственной женой. Почти невозможно подсчитать стихотворения поэта с посвящениями «А. К.», «А. Киреевой», «Алене». За год до смерти поэт пишет последнее письмо жене, в котором признается: «Ты – соавтор практически всего, что я написал» [8].

Используя метатекстуальный метод исследования, мы проанализируем четыре стихотворения: «Благодарен, что мне повезло…» [5, 476–477], «Приходить к тебе, чтоб снова…» [5, 23–24], «Знаешь, я хочу, чтоб каждое слово…» [5, 475–476], «Мы совпали с тобой…» [5, 434–435]. Метатекст – это вторичный текст, который создается по поводу исходного текста и на его основе представляет собой целостный и связанный вербальный комплекс [4]. Нас будут интересовать данные стихотворения как художественное единство.

Начнем со стихотворения «Благодарен, что мне повезло…». В эпиграфе указан адресат – Алена. С первых строк произведения можно понять, что лирический герой испытывает чувство признательности – он благодарен за то, что ему повезло. Речь метафорически идёт о том, что любимая женщина стала для него «вторым крылом». Образ крыльев имеет символическое значение, связанное с возвышением, превосходством, вдохновением [7]. Однако в последующих строках у лирического героя появляется сомнение, он задаётся вопросами о своем значении в жизни возлюбленной:

Но когда разбираюсь в былом
боль пронзает
как молния:
стал ли я
для тебя крылом?
Стал ли я?
Смог ли я?

Он испытывает страдание, и это чувство сравнивает с молнией. Данная аналогия не случайна. Молния соединяет небо и землю, так же и «крылья» указывают на идею перехода с земли на небеса [3]. Итак, чувство героя в стихотворении – это возвышенная любовь к женщине, которая стала для него не только опорой, но частью его самого.

Обратимся к стихотворению «Приходить к тебе, чтоб снова…». Оно имеет того же адресата в посвящении – А. К. Чувство лирического героя то же, что и в предыдущем стихотворении: он испытывает глубокую привязанность к женщине. Любовь героя проявляет себя в самых простых действиях: он хочет приходить к возлюбленной, чтобы услышать ее голос, молчать рядом с ней, с замиранием ждать ответа у двери. И вновь здесь появляется чувство сомнения:

Если ты узнаешь это,
то, наверно, не поверишь <…>.

Поэт вводит прямую речь – ироничные слова возлюбленной, которая засомневалась в искренности его чувств:

«Тоже мне –
влюбленный!» <…>

Лирический герой принимает ее смех, принимает ее всю, такой, какая она есть:

Ну и ладно.
Ну и смейся.
Я люблю тебя
такою.

Он готов любить, несмотря на то, что ему не верят, что над ним смеются.

Следующее стихотворение – «Знаешь, я хочу, чтоб каждое слово…», адресовано *Алене*. Лирический герой хочет, чтобы его возлюбленная буквально ощутила каждую букву, слово и строчку – ту силу чувств, которые он к ней обращает. Он хочет, чтобы слово – «потянулось к рукам», строчка – «отозвалась в сердце», буква – «глядела влюблено». В финальных строках появляется мотив вечной любви:

И хочу,
чтобы мы любили друг друга
столько,
сколько нам жить
осталось.

Здесь важно отметить черту, которая характеризует творчество поэта, – употребление им рефренов. Каждая строфа в анализируемом стихотворении, за исключением последней, начинается с фразы «Знаешь, я хочу, чтоб…». Интимно-личное обращение «знаешь» соединяется со словом, выражающим необычное желание – одушевить словесную стихию, заставив ее выразить любовь поэта к женщине.

Рассмотрим последнее выбранное нами стихотворение – «Мы совпали с тобой…». Лирический герой вначале акцентирует внимание на том, что день, когда соединились двое возлюбленных, запомнился ему навсегда. Затем он проводит ряд аналогий: он и она подходят друг другу так же, как не могущие существовать порознь соединенные по самой своей сути явления:

Мы совпали, как птицы с небом.
Как земля с долгожданным снегом
совпадает в начале зимы,
так с тобою совпали мы. <…>

Далее Рождественский вновь вводит мотив вечной любви:

И навечно совпало с нами
это время в календаре.

Для лирического героя время, которое связано с любимой женщиной, стало незабываемым. В стихотворении Рождественский четыре раза использует рефрен *«мы совпали»*. Это передает весь смысл произведения, который заключается в том, что возлюбленные навсегда стали единым целым.

На основании проведенного анализа можно сделать следующие выводы. Стихотворения Роберта Рождественского, посвященные Алле Киреевой, складываются в метатекст. Во-первых, все стихотворения имеют одного и того

же адресата. Во-вторых, главенствующим является мотив вечной любви. Любовь для героя Рождественского является основной жизни. В-третьих, в стихотворениях нигде нет обращений к возлюбленной. Лирический герой в основном использует местоимение «ТЫ»: уточнений не требуется, ведь она – единственная. Лирический герой сосредоточен на своих чувствах к женщине, она же, и это парадоксально, не идеализируется им, но при этом остается Идеалом.

Список литературы:

1. Кравченко, А. Беседа с Робертом Рождественским, состоявшаяся 10 лет назад [Электронный ресурс] / А. Кравченко. – Режим доступа: https://www.stihi.ru/diary/gladness/2010-01-28.

2. Мальгин, А. В. Роберт Рождественский. Очерк / А. В. Мальгин. – М.: Худож. лит., 1990. – 206 с.

3. Новый акрополь. Философская школа [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.newacropol.ru/Alexandria/symbols/molnia/.

4. Остапенко, Д. И. Функциональная и структурная характеристика метатекста (на материале переводческих предисловий и примечаний): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19 / Дарья Игоревна Остапенко. – Воронеж, 2014. – 27 с.

5. Рождественский, Р. Эхо любви. Стихотворения. Поэмы: сборник / Р. Рождественский. – М.: Эксмо, 2014. – 551 с.

6. Русские писатели 20 века: Биографический словарь / Гл. ред. и сост. П. А. Николаев. Редкол.: А. Г. Бочаров, Л. И. Лазарев, А. Н. Михайлов и др. – М.: Большая Российская энциклопедия; Рандеву – А. М, 2000. – 808 с.

7. Универсальная энциклопедия Кирилла и Мефодия [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://megabook.ru/article/Крылья+(символ).

8. Электронная библиотека книг [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://itexts.net/avtor-robert-ivanovich-rozhdestvenskiy/128443-my-dolgoe-eho-drug-druga-sbornik-robert-rozhdestvenskiy/read/page-1.htmlм.

METATEXTUAL ANALYSIS OF POEMS BY ROBERT ROZHDESTVENSKY DEDICATED TO ALLA KIREEVA

Daria A. Litvinovich

Abstract

The article deals with four poems of Robert Rozhdestvensky, dedicated to his wife Alla Kireeva. Through the metatextual method of the poem are analyzed as a single text. The main motive of the poems – eternal love; specific features of the poet's style were discovered: a combination of household details with symbolism in the plot; the use of refrains; the lack of appeals to the beloved by the name, replaced by the nomination "you".

Keywords: Robert Rozhdestvensky, Alla Kireeva, love lyrics, metatext

Татьяна Игоревна Мамкина,
студент 3 курса, Мордовский государственный
педагогический институт им М. Е. Евсевьева
(г. Саранск, Россия)
tat.mamkina2015@yandex.ru
Научный руководитель – ***Елена Александровна Жиндеева,***
докт. филол. наук, профессор кафедры литературы
и методики обучения литературе МГПИ им. М. Е. Евсевьева

ЧУВСТВЕННЫЙ ФОН РОМАНА Л. УЛИЦКОЙ «МЕДЕЯ И ЕЕ ДЕТИ»

Статья посвящена анализу чувственного фона в романе Л. Улицкой «Медея и ее дети», что ранее не становилось предметом исследования специалистов. Целью статьи является характеристика эмоционального плана, выявление способов воспроизведения переживаний героев произведения через их действия и поступки, письма, описание мыслей, мимику, интонационную окраску произносимых слов и т. п.

Ключевые слов: психологизм**,** эмоциональный фон, персонаж, вербальные и невербальные способы самовыражения, средства художественной выразительности

Роман Л. Улицкой «Медея и ее дети» не раз становился объектом внимания отечественных исследователей в области филологии. Достаточно перечислить работы М. А. Болотовой [1], С. И. Тиминой [7], Т. А. Ровенской [5], чтобы понять степень изученности произведения. Но чувственный план, способы воспроизведения переживаний героев не становились предметом осмысления специалистов до настоящего времени. Мы намерены восполнить существующий пробел и дать характеристику эмоциональному фону произведения.

Одной из главных особенностей любого художественного текста является его эмоциональность. Выражение и описание чувств персонажей может осуществляться разными способами. Автор иногда передает информацию о переживаемых героем эмоциях прямо, называя их, либо раскрывая через определённые его действия, поступки, жесты, мимику, мысли, через интонацию произносимых слов, средства художественной выразительности и т. д. При этом эмоциональный фон всего художественного текста отражает изображаемые переживания и должен быть понятен читающей аудитории, в противном случае он требует дополнительной расшифровки и комментариев. Последнее, в первую очередь, характерно для образцов постмодерна и объектом нашего рассмотрения не является.

В определении эмоционального фона как структурной единицы художественного целого мы опираемся на положение, выдвинутое М. Ю. Родионовой: «… прямое называние эмоций задает эмоциональный фон,

на который накладываются и описание невербального поведения, и деформированные синтаксические конструкции, и другие средства, имеющиеся в распоряжении автора» [6]. Таким образом, чувственный фон произведения представляет собой, по нашему мнению, совокупность различных чувств и эмоций, испытываемых персонажами, а также реакции на них.

Для того, чтобы выявить средства воспроизведения переживаний героев романа «Медея и её дети», мы проанализируем наиболее эмоционально насыщенные темы и эпизоды, связанные с тремя женскими образами: Медеей, Еленой и Александрой.

Одним из ярких способов описания чувств Медеи и Елены являются письма, через которые раскрываются значительные события их жизней, а также тесная эмоциональная связь. Письма для женщин были не только способом обмена переживаниями, но и «тайной присягой верности» [8, 179], возможностью окунуться в тёплые воспоминания о молодости, ведь форма обращения в них доверительная и «девическая» [8, 179].

Дружба очень дорога для обеих женщин. Изучая их взаимоотношения в ретроспективе, можно прийти к выводу, что с самого детства Елена и Медея прониклись восхищением и уважением друг к другу, пониманием, «сохранив с тех пор на всю жизнь глубокое чувство душевной близости» [8, 25].

Даже после долгой разлуки Елена, увидев Медею, «раскинула руки и побежала навстречу с глупым и радостным криком» [8, 176], словно ребёнок. Эти жесты – знак того, что героиня испытывала невероятный восторг от приезда подруги. Данное явление подчёркивается и интонационно. «Счастье моё пришло!» [8, 176], – восклицает женщина, желая поделиться со всем миром своей радостью.

Настоящая драма разворачивается вокруг письма, адресованного Сандрочкой Самуилу. Ещё задолго до его нахождения Медея видела сон, в котором её муж держал фотографию молодой Александры. Именно тогда в ней зародилось чувство смутной тревоги, связанное с неожиданным присутствием сестры. Сон – предчувствие трагедии, которое оправдалось.

Об уровне переживаемых Медей эмоций во время прочтения письма, найденного у мужа, свидетельствует описание её поведения и позы. Данные невербальные средства основаны на принципе антитезы: героиня сначала «читала письмо *стоя*» [8, 164], а потом «*села* в кресло» [8, 164] и «до позднего вечера *просидела* она, *не меняя позы*» [8, 164]. Медея прочитывает послание Александры дважды. Повторяемость действия характеризует глубокое потрясение: женщина словно желает найти в строках нечто иное, оправдывающее двух близких ей людей. Эмоциональное состояние Медеи наиболее точно выражают метафора «душевная тьма накатилась на неё» [8, 164] и эпитет «злополучное письмо» [8, 164].

Оскорблённая, преданная мужем и сестрой, героиня находит силы на прощение, но чувство обиды и боли продолжает лежать на душе тяжёлым камнем.

Об угрызениях совести «от природы легкомысленной» [8, 74] Александры читатель тоже узнаёт из письма. Сандрочка предстаёт перед нами с совершенно неожиданной стороны. Чувства стыда и страха выражены с помощью экспрессивно окрашенных суждений героини: «лучше я умру, чем она [Медея] узнает» [8, 164], «умоляю» [8, 164]. Эмоциональности добавляют риторические вопросы, с ответами на которые она бы не хотела столкнуться.

Анализируя чувственный фон произведения, нельзя не обратиться к переживаемой Медеей проблеме несостоявшегося материнства. Наиболее яркий спектр эмоций героиня испытала за месяц, проведённый с новорожденным племянником, сыном Александры. Это состояние нашло выражение даже в физиологическом плане: Медее иногда казалось, что её грудь наливается молоком, но такого, к сожалению, не могло произойти. Чувство «глубокой внутренней пустоты и потери» [8, 84] – вот что она испытала, вернувшись в Феодосию. Автор акцентирует наше внимание на глубине испытываемых эмоций для того, чтобы придать трагичности положению Медеи. Кроме того, Улицкая неоднократно вкладывает в уста героини следующие слова: «Молодость прошла» [8, 84]. Это не только грусть женщины о том, что время упущено и ничего уже нельзя изменить, но и эмоциональная планка, барьер, установленный самой героиней для себя, за который в своих переживаниях она не может выйти. В словах героини выражено её смирение перед судьбой.

Всю свою заботу и ласку Медея дарит многочисленной родне: младшим братьям и сёстрам, племянникам и внучатым племянникам. Для женщины это не обязанность, а естественное состояние души. Её дом – место, наполненное пониманием, добротой и любовью. Такая атмосфера притягивает всех родственников и знакомых, даёт им возможность поделиться страхами и тайнами.

Своё отражение в произведении находит и тема смерти, связанная с целой палитрой чувств. В сочетании с эмоциональными установками автора и реакциями действующих лиц она образует эмоциональный фон романа.

Остановимся на гибели Сергея. Материнское сердце Александры чувствовало горькое событие, которое «донеслось до неё бессловесной ужасной тяжестью» [8, 120]. Метафора раскрывает всю боль утраты. Героиня пытается оттянуть момент, окончательно лишающий её надежды, обращаясь к Господу: «… подожди, не могу, я не готова» [8, 120]. Данная градация нагнетает атмосферу, наполняет пространство героини ещё большим отчаяньем. Александра, узнав о смерти сына, словно попадает во временную петлю: время останавливается, и женщина видит «большой кусок своей и Серёжиной жизни» [8, с. 120] от самого рождения до недавней встречи. Состояние женщины на похоронах Л. Улицкая описывает всего одним словом, пропитанным ужасом и эмоциональной опустошённостью: «окаменевшая» [8, 121].

Смерть Маши вызывает в Александре смешанные эмоции, ведь именно это событие становится причиной её встречи с сестрой, Медеей, после двадцатипятилетней разлуки. Героиня сама не понимает, как можно вмещать

в себя настолько разные чувства: «великое горе» [8, 247] и «великую радость» [8, 247]. Прилагательное «великий» придаёт антитезе ещё большую экспрессивность, доводя эмоции до крайности. Медея же ужасается тому, как могла она не видеть «самого дорогого» [8, 247] человека столько лет, и все обиды забываются.

В заключение отметим, что любой текст – парадигма чувств. Автор не только раскрывает переживания персонажей, их отношения друг к другу и к различным сферам жизни, но и позволяет читателю эмоционально вовлекаться в описываемые события, идентифицировать себя с героями через анализ поведения, чувств и мыслей.

Художественная литература должна позволять проявлять и развивать эмпатию читателя, а без эмоционального наполнения текста данная задача не может быть выполнена. Именно поэтому чувственному фону и способам его описания отводится такая важная роль в произведении, и как мы видим, роман Л. Е. Улицкой «Медея и её дети» не исключение.

Список литературы:

1. Болотова, М. А. Рождение лирики из духа пародии. Л. Улицкая «Весёлые похороны» VS «Медея и её дети», «Сонечка» & «Казус Кукоцкого» / М. А. Болотова // Пародия в русской литературе XX века. – Барнаул: Изд-во АГУ, 2002. – С. 135–149.

2. Изард, К. Э. Психология эмоций / Перев. с англ. / К. Э. Изард. – СПб: Издательство «Питер», 1999. – 464 с.

3. Крейдлин, Г. Е. Невербальная семиотика: Язык тела и естественный язык / Г. Е. Крейдлин. – М.: Новое литературное обозрение, 2002. – 592 с.

4. Психология эмоций. Тексты / под ред. В. К. Вилюнаса, Ю. Б. Гиппенрейтер. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1984. – 288 с.

5. Ровенская, Т. А. Опыт нового женского мифотворчества: «Медея и её дети» Л. Улицкой и «Маленькая Грозная» Л. Петрушевской / Т. А. Ровенская // Адам и Ева: Альманах гендерной истории. – СПб., 2003. – С. 333–354.

6. Родионова, М. Ю. Характеристика эмоционального состояния персонажей художественного произведения и ее воссоздание в переводе (на материале англоязычных переводов романа Ф. М. Достоевского «Идиот» / М. Ю. Родионова // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2014. – № 2. – С. 84–89.

7. Тимина, С. Ритмы вечности (Роман Л. Улицкой «Медея и её дети») / С. Тимина // Русская литература XX века в зеркале критики. – СПб.; М.: Академия, 2003. – 656 с.

8. Улицкая, Л. Е. Медея и ее дети / Л. Е. Улицкая. – М.: Эксмо, 2007. – 256 с.

L. ULITSKAYA'S NOVEL "MEDEA AND HER CHILDREN":
THE SENSUAL BACKGROUND

Tatiana I. Mamkina

Abstract

The article is devoted to the analysis of the sensual background in L. Ulitskaya's novel "Medea and her children ", which has not previously been the subject of research by specialists. The purpose of the article is to characterize the emotional plan, identify ways to reproduce the experiences of the characters of the work by means of their actions and deeds, letters, description of thoughts and externally manifested signs, intonation coloring of spoken words, etc.

Keywords: psychologism, emotional background, character, verbal and non-verbal means of expression, means of artistic expression

Дарья Александровна Собко,
студент 3 курса Магнитогорского государственного технического университета им. Г. И. Носова
(г. Магнитогорск, Россия)
dasha.sobko@mail.ru
Научный руководитель – ***Светлана Викторовна Рудакова,***
доктор. филол. наук, профессор кафедры языкознания и литературоведения МГТУ им. Г. И. Носова

ОСОБЕННОСТИ ИЗОБРАЖЕНИЯ ПРОСТРАНСТВА В ПОЭМЕ Н. В. ГОГОЛЯ «МЕРТВЫЕ ДУШИ»

Актуальность темы статьи объясняется тем, что в интерес к вечным проблемам пространства и времени всегда привлекал внимание исследователей. Н. В. Гоголь разработал основные типы пространственно-временных моделей в художественной литературе. Впоследствии они получили развитие в творчестве Ф. М. Достоевского, М. Е. Салтыкова-Щедрина, М. А. Булгакова. Цель статьи выявить ценностно-смысловую функцию художественного пространства в произведении Н. В. Гоголя «Мертвые души».

Ключевые слова: художественное пространство, замкнутость, бытовое пространство, дорога, Н. В. Гоголь

Обращение к проблемам пространственной организации художественного текста началось еще в эпоху Платона и Пифагора, а затем получило философское обоснование в деятельности Канта и Лейбница и завершилось в XX веке с созданием геометрии Лобачевского и теории относительности Эйнштейна. Тем не менее, эта проблема остается актуальной и сегодня не только для представителей технических и естественных наук, но и для литературы.

Изучение пространственно-временной организации художественного текста целиком связано с вопросами сюжета и вещественным миром писателя. Однако в большинстве исследований эти категории упоминаются лишь вскользь, как компоненты общей картины мира писателя.

Колоссальный вклад в изучении художественного пространства сделал Д. И. Лихачев. Он смог доказать, что «внутренний мир художественного пространства не автономен. Он зависит от реальности, «отражает» мир действительности, но то художественное преобразование этого мира, которое совершает искусство, имеет целостный и целенаправленный характер» [8, 238].

Мир художественного произведения – это явление активного восприятия действительности и ее преобразования. В своих произведениях писатели создают определенное пространство, в котором происходит действие. Это пространство может быть большим, то есть охватывать ряд стран, но также может и сужаться до тесных границ одной комнаты. Лихачев выделил несколько свойств пространства: оно может быть реальным (как в летописи или историческом романе) или воображаемым (как в сказке) [8, 239–242].

Сюжет повествовательных литературных произведений обычно развивается в пределах определенного локального континуума [1, 29–33]. Пространство в художественном произведении моделирует реальные связи действительности: временные, социальные, этические и т. п., «способствует осмыслению общей картины мира» [13, 301]. Это может происходить потому, что в той или иной «модели» мира категория пространства оказывается так или иначе связана с другими понятиями.

Художественное пространство представляет собой модель мира данного автора, воссозданную на языке его пространственных представлений.

Художественное пространство может быть:

- точечным;
- линеарным;
- плоскостным;
- объемным.

Линеарное пространство может иметь горизонтальную или вертикальную направленность. Причем линеарное пространство может вообще не быть связанным с понятием направленности. При наличии этого признака линеарное пространство становится удобным в языковом отношении для моделирования темпоральных категорий («жизненный путь», «дорога» как средство развертывания характера во времени).

Понятие границы свойственно не всем типам художественного пространства, а только тем, в описании которых сформировался свой особый абстрактный язык, позволяющий отличить этот вид пространства как определенный континуум, соотносимый с конкретным заполнением.

Отсутствие признака границы в текстах, в которых это определяет специфику художественного языка, не следует путать с подобным отсутствием данной особенности на уровне речи при сохранении в системе. Так, художественный символ дороги содержит запрет на движение в одном

направлении, в котором пространство ограничено («сойти с пути»), и естественность движения в том, в котором подобная граница отсутствует.

Белинский утверждал, что книга Гоголя имеет громадное значение для русской литературы, но ее нельзя поставить в один ряд с великими творениями мировой культуры. В исторической перспективе правы оказались оппоненты Белинского. Они первыми заговорили о мировом значении Гоголя. За полемикой о жанре поэмы стояли разные историко-философские концепции развития русской литературы.

Уже у первых внимательных читателей первого тома «Мертвых душ» возникали ассоциации с поэмой «Божественная комедия» итальянского автора эпохи Возрождения Данте Алигьери: так, с дантовским «Адом» «Мертвые души» сравнил в своем дневнике А. И. Герцен. После того, как сам Гоголь в «Выбранных местах из переписки с друзьями» приоткрыл завесу над планом продолжения поэмы [6], появились сравнения замысла второго и третьего томов с «Чистилищем» и «Раем» (в дантовском ключе этот план прокомментировал в одном из своих писем П. А. Вяземский). Что же было обещано читателям, с нетерпением ждавшим продолжения гоголевского труда? Во-первых, это было обещание показать героев иного типа, «характеры значительнее прежних», во-вторых, автор ставил перед собой невероятно трудную задачу духовного преображения таких персонажей первого тома, как Чичиков и Плюшкин, намекал на некий путь спасения их души. Но эти обещания и предположения носили, по словам Белинского, «гадательный характер».

Проблема «Гоголь и Данте» возникла в русской культуре сразу же после выхода в свет первого тома поэмы «Мертвые души» в 1842 г. Лишь к началу XX века проблема «Гоголь и Данте» из области необязательных или пристрастных критических суждений перешла в сферу академического научного исследования. Здесь наметилось несколько аспектов изучения проблемы.

Первый связан с сопоставлением трехчастного замысла «Мертвых душ» с архитектоникой «Божественной комедии». А. Н. Веселовский попытался реконструировать второй и третий тома гоголевской поэмы [5, 224]. Он, в частности, проводил параллели между сохранившимися главами второго тома и «Чистилищем» Данте, высказывал предположения о том, как могла бы сложиться в третьей части поэмы судьба главных героев первого тома [5, 224]. Автор одной из самых ярких книг о Гоголе первой половины XX века – «Мастерство Гоголя» (1934) – Андрей Белый дантовскую тему затронул лишь тезисно: «Посещение помещиков – стадии падения в грязь; поместья – круги дантова ада; владелец каждого – более мертв, чем предыдущий; последний, Плюшкин – мертвец мертвецов» [4, 103]. Следует назвать и фундаментальные работы Ю. В. Манна 70-90-х годов, в которых исследователь выделил различные уровни преломления дантовской традиции у Гоголя: иронический и серьезный [9; 10]. Серьезный уровень преломления дантовской традиции имеет структурный характер. Особая универсальность

гоголевской поэмы создается, по мысли ученого, на основе тех же структурных принципов, что и у Данте: уподоблением части – целому, внешнего – внутреннему, материального существования человека – истории его души. Ю. В. Манн убедительно доказывает, что Гоголь, вслед за Данте, выбирает в первом томе «этический принцип расположения персонажей» [10; 279–318].

Второй тип исследований связан с сопоставительным анализом художественных структур, созданных Гоголем и Данте.

Третий круг работ объединяет повышенный исследовательский интерес к выявлению дантовских реминисценций у Гоголя, поиск прямых и смысловых текстуальных совпадений.

Е. А. Смирнова, в частности, отмечает важную роль, которую играют в поэме Гоголя дантовские мотивы погружения, опускания вниз, грязи и топи (падение Чичикова в грязь перед визитом к Коробочке, безуспешная попытка выбраться из грязи при осмотре владений Ноздрева, «гравюр» с изображением тонущих коней в комнате Плюшкина и развернутое сравнение его с утопающим и др.) [16]. Топография дантовского Ада находит, по мнению исследовательницы, отражение в описании усадеб персонажей «Мертвых душ». Небольшое отклонение от общего направления героев поэмы вниз происходит в первом круге – Лимбе. Они поднимаются на холм, где стоит высокий замок. Манилов – единственный из персонажей первого тома, чей дом расположен на возвышении. Об обитающих в Лимбе героях – язычниках – невольно напоминают имена его сыновей Фемистоклюса и Алкида. У Данте в Лимбе ещё нет настоящих грешников, у Гоголя образом Манилова, характер определяется формулой «ни то, ни се», открывается галерея персонажей первого тома поэмы. Степень греховности каждого последующего героя Гоголя будет раскрываться по нарастающей, подобно тому, как это происходит у Данте при погружении в более глубокие круги Ада.

Переход из Верхнего ада в Нижний в путешествии Данте открывает собой город Дит, у стен которого поэта встречают «Три фурии, кровавы и бледны». У Гоголя этому эпизоду, по мнению Е. А. Смирновой, соответствует ситуация возвращения Чичикова в город, где он видит «особенного рода существ в виде дам в красных шалях и башмаках без чулок («кровавы и бледны»), которые, как летучие мыши, шныряют по перекресткам» [16].

Категория пространства у Гоголя антиномична: пространство одновременно и беспредельно, и замкнуто. Замкнутость – это город: уездный ли, губернский ли – не в этом суть. Город – это пространство, замкнутое по определению. Все поместья, куда наведывался Чичиков, являются замкнутыми по отношению друг к другу. Коробочка не знает ни Манилова, ни Собакевича, а мужик в деревне Собакевича не знает фамилии Плюшкина, черноногая девчонка Коробочки не знает, где право, где лево.

Все помещики, кроме Плюшкина, приезжают в город. И эти передвижения не нарушают замкнутости их личного пространства, их «кругозора», а только подтверждают его. Манилов несёт список мёртвых душ, перевязанный розовой ленточкой; Собакевич «пристроился к осетру… и доел его всего» [7].

Коробочка привезла с собой ситцевые подушки, мешки с хлебом, калачами, кокурками и прочей снедью. Она въехала во двор, «заваленный дровами, курятниками и всякими клетушками» [6] в том же сомнении, в каком оставил её Чичиков: не продешевила ли она. Ноздрёв как врал напропалую у себя дома по любому поводу, так и в городе завирается донельзя. Провинциальный город не лишает приезжего человека его сущности, тогда как Петербург заставляет играть роль.

Беспредельность художественного пространства в поэме образуется из-за колоссального количества внесценических и внесюжетных персонажей – это ещё одного «кладбище» мёртвых душ. Они появляются, как и прохожие на улицах большого города, чтобы потом исчезнуть.

В первой главе «Мёртвых душ» двадцать один фантом.

Беспредельность пространства в поэме проявляется в частом упоминании Петербурга. Для уезда и губернии Петербург – геркулесовы столпы. А дальше – пустота.

Каждый человек имеет свое личное пространство. И этим пространством часто является его дом, а дом – это окружение и «кругозор».

Первые жилища Чичикова представлены очень интересно. Первоначально это была «маленькая горенка с маленькими окнами, не отворявшимися ни в зиму, ни в лето…» [7]. Потом, по приезде в город для ученья, – старенький домик с небольшим двориком, низеньким садиком, в глубине которого скрывается деревянная будочка с узеньким матовым окошечком. Достоевский говорил, что в малом пространстве не рождается больших мыслей. У Чичикова они и не рождаются, если не измерять мысли купюрами.

У Чичикова нет личного дома. «Покой известного рода в гостиницах» [7] – это временное пространство обитания. Вывод: отсутствие дома – отсутствие души.

Дело с помещиками в поэме обстоит совсем по-другому. Дома помещиков являются вещественным выражением их «кругозора». И вещей-предметов в домах больше, чем близких людей. Коробочка и Собакевич бездетны, у Коробочки умер муж, у Ноздрёва и Плюшкина – жёны. Некоторые лица только названы, но не явлены: двое ребятишек и смазливая нянька у Ноздрёва; Мавра у Плюшкина…

На вопрос: является ли дом душой, – нет однозначного ответа. Когда в «Выбранных местах…» Гоголь будет писать о помещике (гл. XII «Русский помещик»), то там он нарисует идеальный образ: «Возьмись за дело помещик, как следует за него взяться в настоящем и законном смысле». А законный смысл вот в чём: «Помещик ты над нами не потому, чтобы тебе хотелось повелевать и быть помещиком, но потому, что ты уже есть помещик, что ты родился помещиком, что взыщет с тебя Бог, если б ты променял это званье на другое, потому что всякий должен служить Богу на своём месте, а не на чужом…» [8].

У помещиков в «Мёртвых душах» есть намёк на души; самой «поэтической» душой обладает Собакевич: как он расписывает своих мертвецов, а эта фраза к жене: «Щи, моя душа, сегодня очень хороши!» [7].

Вещей-предметов в помещичьих домах множество. В доме Собакевича их названо двадцать девять, в доме у Коробочки – тридцать пять. А сколько ещё всего у неё во дворе и на огороде! Однако не мельтешит услужливая дворня в помещичьих домах у Гоголя, как это будет в гончаровской Обломовке. А ведь обиход помещичьей жизни в России непременно предполагает дворню: кучеров, поваров, сторожей, конюхов и прочую челядь. Люди заменены вещами, что и выступает свидетельством их, помещиков, «неодушевлённости». Такой же «вещный» мир сопровождает по жизни Чичикова: потасканный чемодан из белой кожи, сапожные колодки, табакерка с финифтью, сабля да ларчик красного дерева, знаменитая шкатулка «апостола» Павла Ивановича, которую Андрей Белый назвал женой героя. Рассмотрение содержимого шкатулки В. В. Набоков уподобляет анатомическому вскрытию чичиковской души [11, 90–91]. Душа замещена предметами, вещами и, конечно, деньгами, ибо кругозор как личное пространство Чичикова определяется жаждой миллиона. Других устремлений у него нет (в последующем гоголевские мысли о помещике, дворянине подвергнуться «пародийному переосмыслению у Достоевского» [14, 79]).

У всех героев поэмы – людей мёртвой души – «кругозор», по словам В. В. Розанова, определяется «всеобщим накопительством», мелочностью, суетностью, следовательно, пошлостью. Исчерпывающее определение пошлости применительно к героям Гоголя дал И. Ф. Анненский: «Пошлость – это мелочность. У пошлости одна мысль о себе, потому что она глупа и узка и ничего, кроме себя, не видит и не понимает. Пошлость себялюбива и самолюбива во всех формах; у неё бывает и гонор, и фантазия, и чванство, но нет ни гордости, ни смелости и вообще ничего благородного. У пошлости нет доброты, нет идеальных стремлений, нет искусства, нет Бога» [2, 211].

Пространство у Гоголя можно уподобить пульсару: оно то сжимается, то расширяется.

На несколько десятков персонажей поэмы только у одного (прокурора) оказалось личное пространство, именуемое душой. Но до смерти прокурора никто этого не подозревал, даже он сам.

Время и пространство, объединённые понятием хронотопа, находят реально-художественное воплощение в мотиве дороги. В произведении Н. В. Гоголя дорога становится одной из основных пространственных форм, которая организует текст «Мертвых душ», своего рода универсальной формой организации пространства. Дорога у Гоголя – одна из существенных форм организации пространства. Но как только тот или иной герой оказывается в дороге, вступает в силу закон движения и, следовательно, закон времени, и дорога становится путём.

В поэме около пятидесяти упоминаний о дороге, движении и семь описаний-размышлений: количество переходит в качество и в финале звучит сакраментальный вопрос: «Русь, куда же несёшься ты? дай ответ» [7].

Всякая дорога, кроме дороги на кладбище, которая именуется «последний путь», предполагает движение из прошлого в будущее, из юности в зрелость, из зрелости в старость. И по той же русской дороге, где помчится птица-тройка, поедет то ли в Москву, то ли в Херсонскую губернию «рессорная небольшая бричка» [7], которая привезёт в русскую жизнь, русскую литературу новое лицо – «хозяина, предпринимателя» [см.: 15].

Пространство у Гоголя непременно «уплотняется», конкретизируется вещами, предметами, явлениями, с одной стороны, и расширяется до неопределённых размеров – с другой. О географическом местоположении губернского города NN тоже гадать бесполезно. «Не в глуши, а, напротив, недалеко от обеих столиц» [7] располагает его автор в поэме «Мёртвые души». Вымышленный, но типичный город Гоголь связывает с другими реальными городами и губерниями, которые составляют фон для восприятия «несуществующего», «бумажного» города.

Около пятнадцати топонимов названы в поэме. Но все они – и прежде всего «экзотические» Усть-Сысольск, Весьегонск, Царевококшайск – расположены как раз далековато от столиц. Только Рязанская губерния, где побывал Чичиков, близка к Москве. И, конечно же, Петербург, не раз упоминаемый; Петербург, где мыкает свою нужду в ожидании монетизации льгот капитан Копейкин.

И несмотря на впечатляющие результаты изучения проблемы особенности изображения пространства в поэме Гоголя, говорить о ее решении пока не приходится.

Говоря о соотносительности плана гоголевской поэмы со структурными принципами «Божественной комедии», необходимо ответить на вопрос, как могли сопрягаться в творческом сознании Гоголя католическая концепция чистилища как избавления от наказания за грехи и православное учение о спасении души, в основе которого лежит догмат об избавлении человека от самого греха. В этом аспекте особого внимания требует проблема влияния апокрифической литературы как опосредующего звена в восприятии русской культурой идеи чистилища (мы видим, что и в современной литературе разговор о пространстве по-прежнему проецируется на категории ада и рая (см., например [12, 181]).

Язык пространственных отношений – не единственное средство художественного моделирования, но он важен, так как принадлежит к первичным и основным. Даже временное моделирование часто представляет собой вторичную надстройку над пространственным языком. И, пожалуй, именно Гоголь раскрыл для русской литературы всю художественную мощь пространственных моделей, многое определив в творческом языке русской литературы от Толстого, Достоевского и Салтыкова-Щедрина до Михаила Булгакова и Юрия Тынянова.

Список литературы:

2. Абрамзон, Т. Е., Зайцева, Т. Б., Петров, А. В., Рудакова, С. В. Основы теории литературы [Электронное издание] / Т. Е. Абрамзон, Т. Б. Зайцева, А. В. Петров, С. В. Рудакова. – Магнитогорск: ФГБОУ ВО «Магнитогорский государственный технический университет им. Г. И. Носова», 2017. – 110 с.

3. Анненский, И. Ф. О формах фантастического у Гоголя / И. Ф. Анненский // Книги отражений. – М., 1979. – С. 207– 216

4. Асоян, А. А. «...светом высшей правды» («Тройственная поэма» и «Мертвые души» Гоголя) / А. А. Асоян // Асоян А. А. «Почтите высочайшего поэта...»: Судьба «Божественной комедии» Данте в России / А. А. Асоян. – М.: Книга, 1990. – С. 74–85.

5. Белый, А. Мастерство Гоголя: Исследование / Предисл. Л. Каменева / А. Белый. – М.; Л.: Гос. изд-во худож. лит., 1934. – 324 с.

6. Веселовский, А. Н. Этюды и характеристики. – 4-е знач. доп. изд / А. Н. Веселовский. – М.: Типолитогр. т-ва И. Н. Кушнерев и К°, 1912. – Т. 2. – 347 с.

7. Гоголь, Н. В. Выбранные места из переписки с друзьями [Электронный ресурс] / Н. В. Гоголь. – Режим доступа: http://az.lib.ru/g/gogolx_n_w/text_0160.shtml.

8. Гоголь, Н. В. Мертвые души [Электронный ресурс] / Н. В. Гоголь. – Режим доступа: https://ilibrary.ru/text/78/index.html.

9. Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы / Д. С. Лихачев. – 3-е изд. – М.: Наука, 1979. – 376 с.

10. Манн, Ю. В. В поисках живой души: «Мертвые души»: писатель – критика – читатель / Ю. В. Манн. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Книга, 1987. – 352 с.

11. Манн, Ю. В. Поэтика Гоголя / Ю. В. Манна. – М.: Худож. лит., 1988. – 416 с.

12. Набоков, В. В. Николай Гоголь / В. В. Набоков // Лекции по русской литературе. М., – С. 90–91.

13. Неверов, Е. А. Пространственные концепты романа «Авиатор» Е. Водолазкина / Е. А. Неверов // Мировая литература глазами современной молодежи. Цифровая эпоха. Сб. материалов IV междунар. молодежной науч.-практ. конференции. – Магнитогорск: МГТУ им. Г. И. Носова, 2018. – С. 178–181.

14. Рудакова, С. В. Пространственно-временная организация книги «Сумерки» Е. А. Боратынского / С. В. Рудакова// Проблемы истории, филологии, культуры. – 2008. – № 22. – С. 299–310.

15. Сапченко Л. А. Тема «Русского помещика» в «Селе Степанчикове…» Ф. М. Достоевского: пародийно-полемические аспекты / Л. А. Сапченко // Libri Magistri. – 2015. – № 1. – С. 76–83.

16. Се, Ваньюэ. Мотив дороги в поэме Н. В. Гоголя «Мёртвые°души» / Ваньюэ Се // Русская литература глазами современной молодежи:

сб. материалов междунар. студ. науч.-практ. очно-заочной конференции. – Магнитогорск: МГТУ им. Г. И. Носова, 2018. – С. 159–165.

17. Смирнова, Е. А. Поэма Гоголя «Гоголя Мертвые души» / Отв. ред. С. Г. Бочаров; АН СССР / Е. А. Смирнова. – Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1987. – 200 с.

SPECIFIC FEATURES OF REPRESENTING SPACE
IN THE POEM BY N. V. GOGOL "DEAD SOULS"

Daria A. Sobko

Abstract

The relevance of the topic of the article is explained by the fact that the interest in the eternal problems of space and time in human existence has always attracted the attention of researchers. N. V. Gogol developed the main types of space-time models in fiction. Subsequently, they were further developed in the works of F. M. Dostoevsky, M. E. Saltykov-Shchedrin, M. A. Bulgakov. The purpose of the article is to identify the value-semantic function of the artistic space in the work of N.V. Gogol "Dead Souls". The article will be interesting to literary critics, philologists and N.V. Gogol.

Keywords: art space, isolation, domestic space, road, N. V. Gogol

Ольга Игорьевна Спирина,
студент 3 курса, Мордовский государственный
педагогический институт им М. Е. Евсевьева
(г. Саранск, Россия)
kertmaksim@gmail.com
Научный руководитель – ***Елена Александровна Жиндеева,***
докт. филол. наук, профессор кафедры литературы
и методики обучения литературе МГПИ им. М. Е. Евсевьева

КРАСНЫЙ ЦВЕТ КАК МАРКЕР САМОИДЕНТИФИКАЦИИ ЛИЧНОСТИ В РОМАНЕ М. ПЕТРОСЯН «ДОМ, В КОТОРОМ...»

Статья посвящена рассмотрению цветописи как приему создания и передачи эмоционального заряда в художественном произведении от автора к читателю (на примере отрывка романа М. Петросян «Дом, в котором…»). Художественный текст, посвященный изображению нюансов адаптации ребёнка-инвалида в кастовом обществе, создан в мистико-аллегорическом ключе, что дает нам возможность раскрыть особенности авторского понимания мистического реализма и писательского отношения к инклюзиву как неотъемлемой части нашего времени.

Ключевые слова: цветопись, личность, доминантная палитра, эквивалент переживаний, дом, общество

Цветопись как психологический прием изображения личности в художественном тексте является предметом рассмотрения не только психологии как науки, но и литературоведения. В разные годы этой проблемой занимались А. Ф. Лосев [5; 6], К. А. Кочнова [4], А. А. Брагина [3] и др. Несмотря на различные точки зрения относительно цвета как индикатора самочувствия писателя и специфики представления внутреннего состояния персонажа, практически все ученые сходятся в определении клишированности использования доминантной палитры произведения как эквивалента душевных переживаний изображаемых героев. В целом, цветопись определяется «как искусство передачи цветов, красок окружающего мира языком художественного произведения» [2].

Зачастую данный термин выражается в таких частях речи, как прилагательные, иногда – существительные, что закономерно для русского языка. Цветопись передает замысел автора опосредованно, не напрямую, постепенно погружая читателя в метафорический мир, который в большинстве случаев представляет собой картину, изображённую мелкими штрихами. Её совсем не просто разглядеть под широкими мазками, отражающую общую канву повествования, сюжетный облик произведения. Не стал исключением и роман М. Петросян «Дом, в котором…». Но этот случай – совершенно удивителен. Общая сюжетная фабула теряется под более мелкими, но в то же время невероятно яркими, частыми штрихами мистико-аллегорического мира, использующего в качестве цветов огромное множество самых разнообразных изобразительно-выразительных средств. Вот почему данный роман заслуживает более пристального внимания со стороны литературоведов. Своей задачей мы считаем раскрытие художественного своеобразия заявленного конфликта через непосредственный анализ цветописи как ведущего приема изображения скрытого столкновения личностей.

Первая глава обращает наше внимание на наличие символизации, тесно связанной с понятием цвета и его функциями в художественном повествовании. В первом же предложении автор вводит в пространство произведения некий объект – «красные кроссовки». Их Курильщик находит в сумке с личными вещами, вернее, так её обычно называют обыватели, далёкие от условностей жизни Дома. Никаких личных вещей там нет. Мало того, что всё как у всех, о чём герой лишний раз подчеркивает, подводя нас к теме общности, так ещё и «вещами приходится делиться – стопка носовых платков всегда идёт в “общак”» [1]. Всё для того, «чтобы никто не остался обижен» [1], не почувствовал свою исключительность или собственнический инстинкт – «стая» превыше всего.

Курильщик рассуждает о том, что же вообще такое эти красные кроссовки, как они к нему попали, но тут же вспоминает, что это нечто из прошлой жизни. Нечто «извне», к чему человек, однажды попавший в Дом, не только не испытывает тёплых чувств, но более того, настроен враждебно, поскольку

уверен в невозможности возвращения в тот, прежний мир. И, следовательно, любой элемент, напоминающий ту далёкую жизнь, воспринимается как нечто нереальное, несуществующее.

Кроссовки становятся своеобразным символом, знаком исключительности их обладателя, потому что эти, как подчёркивает автор, «ярко-красные кроссовки с огненными шнурками» [1] выделяли одного из главных героев на общем фоне, передавали его внутреннюю индивидуальность и нежелание смириться с закоренелыми устоями общества Фазанов – первой группы Дома. По этой причине герой обращает внимание на столь незначительную деталь, как обыкновенный, казалось бы, предмет гардероба. Стоило ему надеть их, Курильщик подумал о том, что ноги его приобрели совершенно иной вид, непривычно ходячий. В раскрытии темы инвалидности и внутреннего самоощущения героя обувь сыграла не последнюю роль, так как остальные в его группе носили одинаковую обувь и одежду.

Продолжение главы показывает читателю вполне ожидаемую реакцию группы Фазанов – «элитного» общества Дома, сформированного из примерных ребят-отличников, чья жизнь, по мнению людей извне, была омрачена инвалидностью. Джин, как представитель класса, велел герою снять их, ведь они слишком сильно раздражают не только его, но и всю группу. Последовавший отказ закономерен. Однако количество возмущённых одноклассников пугает нашего индивидуалиста – он испытывает внутренние противоречия: отражение в зеркале выглядело до смерти напуганным, но сам персонаж понимал, что он ничуть не боится. Зеркала в целом играют в романе важную роль; Крыса смотрит на мир через зеркальные бирки; Сфинкс ещё скажет о том, что Курильщик в зеркале и в действительности – разный человек, но даже при подобном обстоятельстве данный момент совсем не противоречит обыкновенному состоянию Курильщика, так как этот герой – натура сомневающаяся. Как бы он ни пытался казаться человеком, умеющим и планирующим, мы понимаем, что персонаж – всего лишь обыкновенный подросток, переживающий созревание, а с ним и различные гормональные всплески; ему же присущи разнообразные нужды и особенности психологии, которые ему не удалось скрыть, подавить, в отличие от тех же Фазанов.

Обсуждение, которое Фазаны устроили по поводу обуви Курильщика, проводилось в классе, мало того, обустроено оно было по принципу настоящего собрания – на доске расположилась повестка дня: «Обсуждение обуви». Что ж, про себя герой решил, что данное мероприятие – цирк и маразм, но смеяться не стал, он почувствовал лишь усталость от вечного притворства, от этих утомляющих игр во взрослых людей. Таким образом, Курильщик не ведёт себя по примеру лишнего человека, насмехающегося над обществом, дистанциирования здесь не происходит.

Общество Дома, стаи и вожаки, – всё это несравнимо с типичными произведениями о героях-индивидуалистах, коими, например, являются Рудин («Рудин» И. С. Тургенева), Печорин («Герой нашего времени»

М. Ю. Лермонтова) и др. Соблюдение традиций классического изображения лишнего человека здесь распространяется в значительной степени на всех обитателей дома. Сам Дом – это некая резервация людей, от которых устали обыкновенные обыватели.

Ещё одна интересная деталь данного момента состоит в том, что красные кроссовки Фазаны сравнивают с павлиньими перьями, т. е. с не менее ярким, потрясающим образом, привлекающим чужое внимание слишком экстравагантной цветовой гаммой. Но Курильщик отличается от общества Фазанов не только попытками выделиться посредством личных атрибутов. Цвет – лишь один из аспектов. В действительности же Курильщик, как мы узнаем позже, является личностью чрезмерно открытой, он всегда высказывает свои мысли, зачастую задаёт глупые вопросы, поражает обитателей Четвёртой собственной наивностью. Фазаны представляются нам в начале книги примерной группой, но позднее мы узнаем, что эти дети готовят ликёр из мандариновых шкурок. Это не только веселящий напиток, это часть солнечной радости, осколки мандаринового детства, которое некоторые из Фазанов помнят по другой, прежней жизни. Таким образом, даже самая образцовая группа Дома оказывается одной из самых скрытных, чьи секреты знают лишь сами Фазаны – остальным комнатам остаётся лишь доверять слухам и безуспешно пытаться проверить их.

К тому де вскоре выясняется, что претензия Фазанов к обуви Курильщика основана не только на цвете его кроссовок. Да, он привлекает внимание, но не только к своей персоне в целом, но и к ногам, как выразился Гуль, «выражает этим самым нашу общую беду» [1]. В данный момент тема инвалидности одного человека переходит к проблеме общества в целом, так как Фазаны – колясочники.

Стратегическая задача, которую невольно и бессознательно пытается решить Курильщик с помощью своих неведомо откуда взявшихся кроссовок заключается в размежевании с имиджем примерного мальчика. Ему хочется быть просто собой. Подобный аспект наблюдается и в реакции Курильщика на обсуждение его вредных привычек – за этим сразу же следует внутренняя агрессия, попытка защититься, желание отравить всех и каждого никотином. Вновь антитеза – они и я.

Кульминация данного собрания начинается с идиоматического выражения. Курильщик говорит, что «полчаса его забрасывали камнями» [1], а именно подвергали психологической пытке, проверяли на прочность. Каждый из Фазанов смотрел на него. Пятнадцать пар мягких коричневых мокасин противопоставлялись одной ярко-красной паре кроссовок. Наконец вмешался сам Дом – Курильщику показалось, что посерело всё, кроме его обуви. В этот момент вспоминаем предисловие к первой книге, а именно – описание внешнего облика самого Дома. В нём говорится, что «когда-то он был белым, теперь он серый спереди и желтый с внутренней, дворовой стороны» [1], а также «серый Дом не любят, никто не скажет об этом вслух, но жители Расчесок предпочли бы не иметь его рядом, они предпочли бы, чтобы его

не было вообще» [1]. Здесь прослеживается не только отношение Наружности к Дому, но и то, каким он является для воспитанников, а каким – для всего остального мира. Жители Расчёсок видят лишь голый серый фасад, дети же – яркие разноцветные стены, вдоль и поперёк исписанные посланиями, стихами, расчерченные странными рисунками.

Данная аллегория прекрасно вписывается в начальный эпизод. Дом не проникает в разум просто так, он всегда выжидает исключительного момента, когда человеческая психика будет напряжена до предела. Такая ситуация нашла своё разрешение и для героя: пятнадцать против одного – сильнейшее давление и, как следствие, эмоциональный стресс для любого подростка.

И сам герой подтверждает вмешательство Дома, его страшные чары: «сам не знаю, как так получилось, но я впервые в жизни сказал Фазанам все, что о них думал» [1]. В этот момент он окончательно отрёкся от прежней жизни. Он отказался от лицемерия, выставил напоказ свою душу, что, по мнению общества, было равнозначно сумасшествию.

Это не могли не оценить люди, находящиеся рядом. Джин говорит, что дело было не в кроссовках, а в нём самом. Они оставляют героя наедине с собой, так как больше не нуждаются в нём, как в осколке зеркала, упавшем на пол и уже не сумевшем вернуться на место. Курильщик осознаёт, что сделал что-то, чего от него не ожидали. Что-то, что выходит за рамки. За рамки чего? Самой игры или правил, придуманных для каждой из комнат, участвующих в этом «празднике жизни» – всё это нам остаётся неизвестно на данный момент времени. Но для себя герой решает, что он поступил, как нормальный человек.

Роман Мариам Петросян «Дом, в котором…» – это действительно новое слово в литературе двадцать первого века. Являясь симбиозом фантастического и обыденного, произведение может быть отнесено к редко встречающемуся в русской литературе жанру – магического реализма. Но и здесь налицо новаторство произведения. В отличие от стандартного магического реализма, текст содержит отсылки к обыденным формам и композициям. Здесь создается не целый мир, как в славянском фэнтези, например, а отдельная область, территория обычного мира.

И именно поэтому роман, сочетающий психологическое, социальное, философское направление, заслуживает пристального внимания со стороны, как специалистов, так и читающей аудитории.

Список литературы:

1. Петросян, М. Дом, в котором… (иллюстрированное издание) / [Электронный ресурс] / М. Петросян. − М.: Гаятри / Livebook, 2017. – Режим доступа:https://e-libra.ru/read/500818-dom-v-kotorom-izdanie-2-e-dopolnennoe-illyustrirovannoe-2016.html (дата обращения 28.03.2019).

2. Цветопись, толкование / [Электронный ресурс] // Академик. – Режим доступа: https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/1672446 (дата обращения 28.05.2019).

3. Брагина, А. А. Цветовые определения и формирование новых значений слов и словосочетаний / А. А. Брагина // Лексикология и лексикография. – М.: Наука, 1972. − 278 с.
4. Кочнова, К. А. Вопросы изучения языковой картины мира писателя / К. А. Кочнова // Гуманитарные научные исследования. – 2014. – № 11 (39). − С.118 – 124.
5. Лосев, А. Ф. Проблема вариативного функционирования живописной образности в художественной литературе / А. Ф. Лосев. // Литература и живопись. – Л.: Худож. лит., 1982. − С. 56–87.
6. Лосев, А. Ф. Проблемы художественного стиля / А. Ф. Лосев. – Киев: Киевская Академия Евробизнеса, 1994. – 288 с.

M. PETROSYAN'S NOVEL "THE HOUSE IN WHICH...":
THE RED AS A MARKER OF SELF-IDENTIFICATION

Olga I. Spirina

Abstract

The article is devoted to the consideration of color painting as a method of creating and transmitting emotional charge in a work of art from the author to the reader (by the example of an excerpt of the novel by M. Petrosyan " the House in which..."). The literary text devoted to the image of nuances of adaptation of the disabled child in caste society is created in a mystical and allegorical key thatgives us the chance to reveal features of author's understanding of mystical realism and the writer's relation to inclusion as an integral part of our time.

Keywords: color painting, personality, dominant palette, equivalent of experiences, home, society

Екатерина Юрьевна Степанова,
студент 2 курса, Магнитогорский государственный технический университет им. Г. И. Носова,
(г. Магнитогорск, Россия)
katjushka.mail@mail.ru
Научный руководитель – ***Константин Николаевич Савельев,***
докт. филол. наук, профессор кафедры языкознания и литературоведения МГТУ им. Г. И. Носова

СИМВОЛИКА ЦВЕТА В РОМАНЕ ОРХАНА ПАМУКА «РЫЖЕВОЛОСАЯ ЖЕНЩИНА»

Статья посвящена исследованию символики цвета в одном из последних романов Орхана Памука «Рыжеволосая женщина», рассматриваются цветовые предпочтения писателя. Поднимается вопрос о точках пересечения между романом турецкого писателя и художественным наследием английских

прерафаэлитов. Анализируются колористические мотивы и образы, которые были активно задействованы в данном художественном произведении.

Ключевые слова: Орхан Памук, символика цвета, культура, архетип, рыжий

Орхан Памук – лауреат Нобелевской премии по литературе, на сегодняшний день является одним из самых востребованных авторов. Его произведения очень популярны как на его родине, в Турции, так и за её пределами. Они переведены на десятки различных языков.

Цветовая символика играет заметную роль в его творчестве, и это мы видим даже из названий его романов: «Меня зовут Красный» (1998), «Чёрная книга» (1990), «Белая крепость» (1985), а также сборника эссе и очерков «Другие цвета» (1999). Цветовая бразность была активно задействована и в его последнем романе «Рыжеволосая женщина» (2016).

Главным образом творчество Памука строится на противопоставлении восточной и западной культуры, ислама и христианства, традиционных и современных культурных представлений о мире. Сам писатель отмечает, что «Восток и Запад разделили мир пополам, и половины эти кардинально расходились в оценке таких понятий, как добро и зло, белое и черное, отрицали взгляды друг друга, находились в неизменном противостоянии. Вопреки желаниям, не было никакой возможности сблизить эти два мира, сделать так, чтобы они жили в согласии» [5, 100].

Выбор романа «Рыжеволосая женщина» объясняется непосредственным указанием автора на цвет в названии произведения, а также необходимостью исследования символики цвета в контексте проблематики самого романа.

Настоящая статья посвящена анализу всевозможных «цветных видений», или «цветных картинок» [7, 21], которые характерны для героев Памука, исследования цветовых образов в их тесной связи с ключевыми символами и архетипами главных персонажей.

Для ее написания были использованы работы, посвященные интерпретации цветосимволов (Ю. М. Лотман, Д. С. Лихачев, В. Кандинский, В. Тернер) и анализу тезаурусного метода (В. А. Луков, И. В. Вершинин) [9, 14], а также изучению литературы в контексте культуры, в том числе взаимодействию мифов и символов в литературных произведениях (М. М. Бахтин, А. Ф. Лосев, Е. М. Мелетинский, В. Н. Топоров).

По свидетельствам современников Памук – творческая и креативная личность. В начале своего жизненного пути писатель увлекался живописью, планировал получить образование, связанное с искусством, но по настоянию родителей поступил в технический университет Стамбула. Довольно примечателен в этом отношении эпизод из его книги «Стамбул. Город воспоминаний» (2003), в котором воссоздан своеобразный портрет художника в городе, где его мать дает ему наставления: «Но неужели ты думаешь, что здесь сможешь быть художником и при этом оставаться таким

же гордецом? <...> В этой стране никто и никогда не сможет прокормить себя живописью» [5, 193].

Занятия живописью наложили заметный отпечаток на все его дальнейшее творчество. И в какой-то степени, именно это увлечение автора помогает читателю глубже понять его произведения. Как замечает сам Памук: «Он видит мир цветным» [1].

Символику цвета в романе «Рыжеволосая женщина» определяют неосознанные ассоциации, вызываемые различными цветами, и в первую очередь рыжим. Эти ассоциации берут свое начало в исторических, мифологических и религиозных представлениях и являются частью общей языковой картины мира». По словам самого Памука, «цветосимвол в его произведении создает определенную цельность и неразрывность существования внешнего и внутреннего, изображаемого и подразумеваемого им мира. Он как бы объединяет собой описание эмпирической действительности с миром чувственных переживаний героев, обеспечивая при этом разноплановость повествования. Наглядность изображений и наполнение цвета эмоциональной составляющей от переживаний героев передается в контексте, а символические, философские смыслы скрыты подтекстных ассоциациях и позволяют читателю самому размышлять над прочитанным» [6, 453].

Многочисленные источники дают нам различные представления о рыжем цвете. Так, по словам К. В. Посоховой, «рыжий цвет – это цвет солнца, новой жизни и в то же время кипящих страстей, измены, вожделения и сладострастия» [6, 456]. Я. Л. Обухов считает, что «рыжий цвет характеризует зрелость личности и силу механизмов «Я». Он образуется при соединении желтого цвета, выражающего активность и экстраверсию, и красного цвета, символизирующего страсть и плоть. Соответственно, в рыжем цвете нашло воплощение сочетание психологических особенностей образующих его цветов. В этом отношении это – один из самых благоприятных для психотерапевтического прогноза цветов. Это цвет радости, удовольствия, стремления к достижению и самоутверждению, цвет энергии и силы. Он оказывает благотворное действие на психику человека, снимая напряжение в конфликтах. С другой стороны, он вытесняет другие цвета, может внести в жизнь потрясение, символизирует страсть борьбы, демоническое начало войны» [3, 45].

В основе символики рыжего цвета лежит обновление, развитие, стремление к успеху. Безусловно, выделяясь на фоне других цветов, он преобладает над ними. Его нередко называют «flamma amoris et caritatis» – пламенем любви и милосердия. При этом рыжий цвет нельзя рассматривать отдельно от близкого ему по духу красного цвета.

В античной мифологии рыжий цвет, как правило, отождествляется с образом Меркурия. Кельтская богиня Идуна, которая олицетворяет собой молодость и красоту, нередко предстает в желто-красном одеянии.

Как полагает А. Н. Кононов, «в этом насыщенном, можно сказать сияющем цвете, является также и женская мудрость – София. Она несет в себе мудрость особого рода: не холодный мужской рационализм, а эмоционально согретую, согревающую и оживляющую женскую духовность. В иконографии ее лик и руки – огненного цвета» [2, 139].

Архитектоника романа Памука «Рыжеволосая женщина» представляется весьма сложной. Повествование ведется от лица разных героев. Если в первой и второй частях перед нами появляется рассказчик, которого зовут Джем-бей и который делится воспоминаниями о детстве, юности, о своих первых встречах с Рыжеволосой женщиной, то в последней, третьей части, уже после смерти главного героя, на первый план выходит сама Рыжеволосая женщина. Очень важно первое впечатление героя от встречи с Рыжеволосой женщиной, которое останется у него на всю последующую жизнь: «В открытой двери показался молодой человек старше меня лет на пять-шесть, а за ним – высокая рыжеволосая женщина, возможно, его старшая сестра. В рыжеволосой женщине было что-то необычное и привлекательное» [4, 35]. Познакомившись с ней, герой довольно быстро забывает ее имя, в его памяти остается только рыжий цвет волос: «Даже теперь, много лет спустя, мне хочется ревниво спрятать ее имя от читателя» [4, 26]. Будучи актрисой Театра Назидательных Историй, она в театре исполняет роли, которые затем переживает и в своей жизни.

Цвет рыжих волос будет преследовать героя как наваждение на протяжении всей его жизни. А сама героиня предстанет и как любовница, и как мать, и будет являться носителем женского начала в романе. Автор сознательно наделяет свою героиню волосами рыжего цвета. Для западного человека рыжий цвет – это символ красоты, в то время как в восточной культуре этот цвет слишком яркий, порой даже вызывающий. Вот как объясняет свой выбор героиня, когда останавливается на том, чтобы перекрасить свои волосы в рыжий цвет: «На Западе рыжеволосая женщина обычно была яростной, неуемной скандалисткой <…>. В нашей стране, рыжие волосы означали, что у женщины по тем или иным причинам было слишком много мужчин. Профессия театральной актрисы лишь немного облегчала мою вину» [4, 263]. Это в определенном смысле внутренний бунт против консервативности и традиционности во взглядах. В отличие от женщин, обладающих этим цветом волос от природы, она искусственно сделала свои волосы рыжими, а значит и сознательно выбрала свою судьбу, бросив вызов общественному мнению. И если в западной культуре рыжие волосы имеют целое множество различных символов, а на Востоке они ассоциируются в основном с распущенностью.

Существенной находкой автора явился тот факт, что он устанавливает точки соприкосновения между образом рыжеволосой женщины и знаменитыми изображениями художника прерафаэлита Данте Россетти. Навещая своего сына в тюрьме, мать приносит ему репродукцию с портретом рыжеволосой женщины прославленного художника. При этом она наставляет своего сына: «Когда

ты закончишь работу над своим романом, ты поместишь на обложку вот эту картину и расскажешь о молодости своей красавицы-матери. Смотри, эта женщина похожа на меня. Конечно, ты лучше меня знаешь, как начать роман, но книга должна быть точно такой же, как мой заключительный монолог на сцене, – и искренней, как сказка. Она должна быть реалистичной, как история, которая была на самом деле, и узнаваемой, как легенда» [5, 283–284].

Поэтому вполне оправданным оказалось решение турецкого писателя пометить на обложку своего романа известный портрет Элизабет Сиддел, жены и музы английского художника. Ее необычная внешность привлекала внимание прерафаэлитов, которые сознательно избегали профессиональных натурщиц. Следует отметить такую деталь портрета женщины, как её густые и пышные волосы золотисто-красного оттенка, тяжелый взгляд огромных глаз, наполненных слезами и устремленных за пределы реальности, ярко красные, сладострастные, резко очерченные губы. Не удивительно, что, имея такую внешность, Элизабет становится воплощением идеала женской красоты «прерафаэлитов», символом сладкой и одновременно губительной страсти. Но в то же время в описании образа своей музы Росетти гармонично сочетает духовное и чувственное начало, «примеривая на себя маску Данте, он воскрешал черты своей возлюбленной как на картинах, так и в своих балладах» [8, 21].

Таким образом, Памук, обращаясь к наследию прерафаэлитов, стремится акцентировать внимание на преемственности, которая существует между его Рыжеволосой женщиной и знаменитым изображением Россетти. Сам же рыжий цвет, вынесенный в заглавие произведения, является смысловым и идейным центром романа.

Список литературы:

1. Кингисепп, М. Идеальный роман – это рассказ о красоте. Беседа с Орханом Памуком [Электронный ресурс] / М. Кингисепп // Невское время. – 2006. Режим доступа: https://nvspb.ru/2006/06/22/orhan_pamuk_idealmznuej_roman_-29806.

2. Кононов, А. Н. Семантика цветообозначений в тюркских языках / А. Н. Кононов // Тюркологический сборник. – 1975. – М.: Наука, 1978 – С. 159–179.

3. Обухов, Я. Л. Символика цвета / Я. Л. Обухов // Журнал практического психолога. – 2016. – № 5. – С. 39–47.

4. Памук, О. Рыжеволосая Женщина / О. Памук. – СПб.: Азбука: Азбука-Аттикус, 2018. – 288 с.

5. Памук, О. Стамбул. Город воспоминаний / О. Памук. – СПб.: Азбука: Азбука-Аттикус, 2015. – 530 с.

6. Посохова, К. В. Символика цвета в романах Орхана Памука «Белая крепость», «Черная книга» и «Меня зовут красный» / К. В. Посохова // Ученые записки Крымского федерального университета имени В. И. Вернадского. – Серия: Филологические науки. – 2016. – Т. 2 (68). – № 3 – С. 453–458.

7. Савельев, К. Н. «История Венеры и Тангейзера» О. Бердслея как мифологема английского декаданса / К. Н. Савельев // Вестник Оренбургского государственного университета. – 2005. – № 5. – С. 20–24.

8. Савельев, К. Н. Литература английского декаданса: истоки, становление, саморефлексия: автореф. дис. … докт. филол. наук: 10.01.03 / К. Н. Савельев. – М., 2008. – 35 с.

9. Савельев, К. Н. Тезаурусный подход и проблема переходных периодов / К. Н. Савельев // Libri Magistri. – 2017. – №. 3. – С. 14–19.

COLOR SYMBOLISM IN THE NOVEL
BY ORHAN PAMUK "THE RED-HAIRED WOMAN»

Ekaterina Y. Stepanova

Abstract

The article is devoted to the study of the symbolism of color in one of the last novels of Orhan Pamuk "Red-Haired woman", the color preferences of the writer are considered. The question is raised about the points of intersection between the novel of the Turkish writer and the artistic heritage of the English pre-Raphaelites. Coloristic motives and images that were actively involved in this work of art are analyzed.

Keywords: Orhan Pamuk, symbolism of color, culture, archetype, redhead

Артем Игоревич Теплов,
студент 2 курса, Магнитогорский государственный технический университет им. Г. И. Носова (г. Магнитогорск, Россия)
teplov2502@yandex.ru,
Татьяна Борисовна Зайцева,
докт. филол. наук, доцент кафедры языкознания и литературоведения МГТУ им. Г. И. Носова (г. Магнитогорск, Россия)
tbz@list.ru,
*Научный руководитель – **Татьяна Борисовна Зайцева**, докт. филол. наук, доцент кафедры языкознания и литературоведения МГТУ им. Г. И. Носова*

ПРОБЛЕМЫ КОММУНИКАЦИИ В РОМАНЕ Д. ГЛУХОВСКОГО «МЕТРО 2033»

Статья посвящена изучению проблем коммуникации в постапокалиптическом романе Д. Глуховского «Метро 2033». Внимание прежде всего уделяется двум видам коммуникации: социальной и экзистенциальной. Проблемы коммуникации раскрываются посредством

анализа художественной картины мира, хронотопа романа: рассматриваются особенности постапокалиптического времени и пространства, связанные с жизнью московского метро после ядерной войны. Авторов в особенности интересует ситуация «провала» коммуникации и условия ее возникновения. Вывод: «провал» коммуникации и является причиной апокалипсиса.

Ключевые слова: постапокалиптический роман, коммуникация, «провал» коммуникации, Д. Глуховский, «Метро 2033», художественный мир

Коммуникация – это тип активного взаимодействия между объектами любой природы, предполагающий информационный обмен [1].

Структурообразующий элемент художественного произведения – взаимодействие между персонажами. Их переживания, характеры, внутренний мир. Таким образом, понятие коммуникации важно для интерпретации литературы. В науке выделяют два вида коммуникаций, для которых на первом месте стоит влияние социальных систем на характер и эмоции человека и на нахождение связей между чувствами двух или более людей, это

1. социальная коммуникация;
2. экзистенциальная коммуникация.

Социальная коммуникация позволяет идентифицировать коммуникационные системы, а выявление экзистенциальной коммуникации необходимо для погружения в эти системы, для их анализа. Экзистенциальную коммуникацию называют также актом обнаружения Я в Другом, то есть основы такой коммуникации – это отношения между людьми и процесс самоопределения человека в мире, где этот человек сможет обрести понимание своего бытия [1].

Оба этих вида коммуникации обнаруживаются в постапокалиптическом романе Д. Глуховского «Метро 2033». «В мире тотальных угроз жанр, прогнозирующий социальные катастрофы, становится необычайно актуальным и коммерчески успешным» [3, 152–153].

Художественный мир романа имеет хорошо продуманную структуру, особый хронотоп. «Пространственная структура постапокалипсисного романа подчинена одной из универсальных оппозиций “свое–чужое”, художественное время – “до” и “после” катастрофы» [73]. Действие романа происходит в 2033 году, на территории современной России. Ровно двадцать лет назад с момента начала основного повествования в мире случилась Третья мировая война, главными участниками которой были ядерные сверхдержавы, такие как Россия, США, Иран, Китай, а также их союзники.

Так как Москва была самой приоритетной целью для бомбардировки, на неё было направлено самое большое количество ракет. Система противоракетной обороны способствовала тому, что ни одна ракета не долетела до земли. Однако ракеты взрывались в воздухе, и атмосфера над столицей пострадала намного сильнее, чем в любом другом городе страны. Повышенный радиационный фон стал причиной появления огромного количества мутантов, которые, разумеется, по всем законам фантастики были очень агрессивно

настроены к человеку, что сделало жизнь выживших ещё тяжелее. Главным козырем столицы стало наличие самого развитого и большого бомбоубежища в стране – московского метро. Население Москвы было вынуждено спрятаться под землю, пока воздух на поверхности снова не станет чистым.

Из огромного населения Москвы, а это около двенадцати миллионов человек, в столичном метрополитене поселились оставшиеся в живых шестьдесят тысяч. В основном это были работники метро, которые стали отличными проводниками для путешествующих по туннелям смельчаков, люди, которые работали в вестибюлях и у входа в метрополитен, и простые везунчики, которые оказались у спусков в метро в нужное время.

После стремительной атаки на Москву, везунчики добрались до ближайших станций, гермоворота закрылись, и настало ожидание. В самом начале люди думали, что ядерное облако над Москвой за два дня унесёт ветер, и ворота вскоре откроют, но это были лишь иллюзии. Люди, понимая, что на поверхность им не попасть, стали расселяться по всему метрополитену в надежде найти свой новый дом.

Поначалу в метро были различные органы уцелевшего правительства, которые не явно, но всё же контролировали население. Но мечты бывшего, или как его будут называть в самом метро, довоенного правительства быстро рассеялись, ведь в метро вскоре наступила автономия станций. Правительство потеряло контроль над метрополитеном, и власть перешла к различным группировкам, у которых в союзе или подчинении было больше одной станции, также на многих станциях организовалось самоуправление. Через несколько лет люди приспособились к подземной жизни, они стали выращивать грибы, овощи и даже разводить скот. Долгая жизнь под землёй без солнца сильно сказалась на состоянии людей: у них изменились зрачки, люди больше не могли не просто смотреть на солнце, а даже находиться в светлой комнате, не говоря о поверхности. Также люди, которые родились в метро, были бледными и более слабыми по сравнению с людьми, выросшими на поверхности.

Многие станции стали выглядеть и восприниматься как небольшие города, и у всех них была своя специализация. Где-то хранили культуру и знания, какие-то станции стали казармами для армий, а где-то в конце метро располагались сельскохозяйственные организации, которые выживали благодаря торговле провизией. Но далеко не все станции смогли пройти испытание временем. Многие из них были затоплены грунтовыми водами, либо оказались разрушены другими катастрофами, а некоторые из станций были изолированы от «большого метро», и теперь об этих станциях рассказывали легенды. Идеальный пример станции-мифа – это Изумрудный город. Одна из самых знаменитых легенд в метро гласила, что научная элита Москвы оказалась изолированной от большого метро. Эти люди стали хранителями знаний и искусства, они не участвовали в войнах и распрях, а лишь занимались просвещением и никогда не забывали о духовном творчестве. У них уцелел выход на поверхность, и представители «Изумрудного города» появлялись

в метро и следили за всеми его обитателями, ожидая момента, когда простое население будет духовно готово принять искусство.

«Большое метро» – это наиболее населённая часть Московского метрополитена. Полноценной власти в метро не существует, каждая населённая людьми станция либо выживает своими силами, либо является частью какой-либо организации. Самой богатой и сильной фракцией Московского метро стало Содружество Станций Кольцевой Линии или, как называет народ, Ганза. Ганза управляет кольцевыми станциями по всему метро, контролируя практически все торговые пути по всему метро, благодаря чему эта фракция считается самой могущественной во всём метро. Из-за процветающей экономики каждый житель метро хотел бы стать гражданином Ганзы, ведь на этих станциях царит мир, порядок, яркие лампы и полноценные квартиры, а армия Ганзы, хоть и не самая опытная, зато очень хорошо оснащена. Как раз-таки процветание Ганзы можно объяснить наличием превосходных сетей технических коммуникаций, туннели между станциями кольца хорошо освещены и не представляют угрозу торговым путям, а также между всеми станциями Ганзы проложена полноценная телефонная линия, роскошь для бедного метро. Все эти факторы помогают всем элементам Ганзы эффективно коммуницировать друг с другом, отчего и появляется относительное процветание и развитие.

Следующая не менее важная группа станций – Красная Линия. После расселения людей по станциям метро, многих людей стала одолевать ностальгия по СССР. Ведь во времена социализма, по мнению этих людей, жизнь в стране была намного качественнее, всем хватало еды, у всех была работа, а мороженое было вкусней. Если обратить внимание на карту Московского метро, то Сокольническая линия всегда будет видна, она прямая, как стрела, и красная, словно флаг СССР, чем и приглянулась людям, мечтающим о возрождении коммунизма, которые начали заражать все станции на этой линии своими революционными идеями. Так образовалась Красная линия. Живут на её станциях люди неплохо, но до Ганзы им далеко. Коммуникация же у них построена полностью на пропаганде и ностальгии по прошлому, это и удерживает станции Красной линии вместе, ведь если люди потеряют веру в социалистическое прошлое, то линия сразу же распадётся.

Далее идёт содружество станций Рейх. История его возникновения практически такая же, как и у Красной Линии. После войны многие люди видели в радиации зло, опасаясь, что мутации, которые она вызывает, уничтожат русскую нацию как таковую. Эти люди стекались на место пересечений сразу трёх линий: Чеховская, Пушкинская и Тверская. Там они начали возрождать идеи Третьего рейха, где во главу угла были поставлены идеи национализма и противостояние угрозе мутаций. На удивление нашлось достаточно много людей, которые разделяли идеи Рейха, и он процветает. Собственно, если рассматривать Рейх в коммуникационном плане, то тут всё так же, как и на станциях Красной линии. Рейх держится

на идеологии, а распространяет и подчиняет ей активной пропагандой националистских ценностей.

Последняя фракция, о которой нужно упомянуть, но далеко не последняя по своему значению, это – Полис. В Полисе настолько современные и яркие ртутные лампы, что человеку с другой станции необходимо ходить в тёмных очках, дабы не сжечь глаза, ведь лучшие лампы в метро – это знак величия. Полис – это духовная и культурная столица метро. Да он не так богат деньгами, как Ганза, но эта особая группа станций, которая расположилась на не менее особом месте – это пересечение сразу четырёх линий станций: Арбатская, Александровский сад, Библиотека им. Ленина и Боровицкая. Полис может считаться единственной группой, не считая мифического «Изумрудного города», которая сохранила человеческую культуру и продолжает поддерживать духовное образование людей.

В Полисе абсолютно всё не так, как на других станциях метро. Во-первых, это власть совета, а не диктатура, как других станциях. В Полисе царит некое подобие греческой демократии, где во главе стоит совет, который и управляет городом. Во-вторых, это разделение всего населения на касты, подобно тому, как это было в Индии в давние времена. Всего каст четыре: Брамины, Кшатрии, Вайшьи и Шудры. Брамины – светоч метро. Это бывшие учителя и профессора, а в общем учёные, которые хранят знания Полиса. В их обязанности входит собирание книг и работа с ними. Кшатрии – армия Полиса. Вайшьи – группа торговцев. Шудры – слуги, самая низшая каста с простыми обязанностями.

Также Полис располагает самой опытной и обученной армией, которая к тому же и является своеобразной полицией для всего метро. Это орден «Спарта». Хотя формально их штаб расположен не в Полисе, и действуют они независимо, всё же «Спарта» подчиняется совету Полиса.

Собственно появление всего этого именно в Полисе обусловлено тем фактором, что прямо над ним находятся сразу два особых здания: центральная библиотека страны – Библиотека им. Ленина, а также главное здание Министерства обороны. То есть совет города состоит наполовину из учёных и военных, что само по себе очень интересно. Системы коммуникаций в Полисе на высшем уровне: все четыре станции соединены телефоном, для просвещения народа используются книги, кроме того, Полис располагает печатным станком и издаёт свою газету. Всё это делает Полис настоящим огоньком прежней культуры, что светит во мраке туннелей.

Художественный мир «Метро 2033» Глуховский построил на двух столпах: античность и библейская основа, которая определяет содержание большинства произведений в данном жанре.

Несомненно, автор вдохновлялся эпохой античности, а именно устройством Древней Греции, Древнего Рима и Индии. Больше всего идей он почерпнул из культуры Древней Греции. Художественный мир романа построен по канонам устроения общества античной Греции. Многочисленные города-государства, то есть станции, которые то и дело между собой воюют, заключают недолговечные союзы, но в тоже время являются носителями одной

культуры и религии. Собственно Полис с древнегреческого переводится, как город, является духовным наследником города Афины, который так же, как и Полис, славился своей демократией и высокими культурными стандартами. Орден «Спарта», как и в реальной Греции, является превосходной военной машиной, где каждый солдат стоит десятерых простых воинов.

Второй же столп создания мира Глуховского – это так называемое библейское ядро, мотив конца света. Мир дождался своего рокового дня и сгорел, но всё же некоторые люди смогли выжить и укрылись в некоем «Ноевом ковчеге» под названием метро, дабы переждать бурю и затем снова выйти и заселить поверхность.

Системы коммуникаций в мире «Метро 2033» находятся на уровне развития XX века. В богатых фракциях, как, к примеру Ганза или Полис, между станциями налажены полноценные сети различных коммуникаций: это телефонные линии, радиостанции, освещённые и хорошо охраняемые туннели. Небогатые станции связь с Большим метро поддерживают только посредством стандартной почты. Учитывая данные обстоятельства, можно сказать, что в метро существует огромный «провал» коммуникации. Люди не могут полноценно жить и развиваться, так как человек – существо социальное, одиночка обречен на гибель.

Не только экономическое процветание зависит от решения проблем коммуникации. Сами люди в метро не едины, что подтверждается раздробленностью станций. Ведь все жители метро – это один народ, у которого один язык и культура, но люди разобщены. Всё дело в том, что сами они друг друга не понимают. Когда происходят страшные события, человек обнажает свою натуру. К сожалению, у большинства людей главная цель – это собственное выживание. Им безразлично благо остальных, для большинства жителей в метро главное – сохранить свою жизнь. Они не хотят стремиться к большему и не верят в будущее. Кто-то верит в огромного червя, который прогрызает туннели для людей, кто-то поклоняется невзорвавшейся боеголовке, а где-то есть станции, для которых выживание – главный приоритет в системе ценностей.

Можно предположить, что этот «провал» коммуникации, который не даёт людям метро сплотиться, и стал причиной их заточения в метро. Люди потеряли общий язык друг с другом, и это привело к катастрофическим последствиям для всей планеты.

Структура художественного пространства романа «Метро 2033» показывает, что произошёл некий «провал» коммуникации. Подобно Древней Греции, которая из-за гордыни и самодовольствия городов-государств не смогла стать единой, мир Глуховского ощущается таким же. Большинство станций не хотят никак идти на контакт друг с другом. Если же они вступают в процесс коммуникации, то только ради денег или выживания, но не ради общего процветания и лучшей жизни для всего метро. Однако полноценное Я невозможно без Другого. Возможно, именно «провал» коммуникации и является причиной апокалипсиса в мире «Метро 2033».

Список литературы:

1. Азаренко, С. Коммуникация [Электронный ресурс] / С. Азаренко // Центр гуманитарных технологий, 2002–2019. – Режим доступа: https://gtmarket.ru/concepts/7132.

2. Глуховский, Д. Метро 2033 / Д. Глуховский. – М.: Издательство АСТ, 2019. – 384 с.

3. Козлова, Н. К. Мотив апокалипсиса в романе О. Славниковой «2017» / Н. К. Козлова // Мировая литература глазами современной молодежи. Цифровая эпоха: сборник материалов IV междунар. молодежной научно-практической конференции, 18-20 сентября 2018 г. / науч. ред. С. В. Рудакова. – Магнитогорск: Изд-во Магнитогорск. гос. техн. ун-та им. Г. И. Носова, 2018. – С. 152–155.

COMMUNICATION PROBLEMS IN D. GLUHOVSKY'S NOVEL "METRO 2033"

Artem I. Teplov, Tatiana B. Zaitseva

Abstract

The article is devoted to the study of communication problems in the post-apocalyptic novel "Metro 2033" by D. Glukhovsky. Attention is primarily paid to two types of communication: social and existential. The problems of communication are revealed by means of the analysis of the artistic picture of the world, the chronotope of the novel: the features of post-apocalyptic time and space associated with the life of the Moscow metro are considered. The authors are particularly interested in the situation of "failure" of communication and the conditions of its occurrence. The authors of the article have come to the conclusion: the "failure" of communication is the cause of the Apocalypse.

Keywords: post-apocalyptic novel, communication, "failure" of communication, D. Glukhovsky, "Metro 2033", the artistic world

Агнеш Фуро,
магистрант пятого курса, Дебреценский университет
(г. Дебрецен, Венгрия)
Научный руководитель – ***Ильдико Регеци****,*
адъюнкт-профессор, доктор философии,
доктор литературы и культурных исследований (Dr. Habil),
доцент Института славистики
Дебреценского университета

НАСЛЕДИЕ А. П. ЧЕХОВА НА ГРАНИ ЖАНРОВ И ЭПОХ. «ЮБИЛЕЙ» В. Г. СОРОКИНА

Антон Чехов до сих пор считается одним из тех писателей, чье творчество чаще всего заставляет рефлексировать последующие поколения авторов. Особенной популярностью среди современников пользуются его драмы. Тот факт, что множество художников по всему миру интерпретируют и адаптируют под свою эпоху собственный стиль мотивы произведений Чехова, указывает на диалогическую открытость его творчества. Влияние драмы Чехова проявляется, например, в пьесе Владимира Сорокина «Юбилей» (1993). Цель моей работы состоит в том, чтобы выявить связь между диалогической открытостью текстов Чехова и устремлениями современных авторов вступить в диалог с произведениями классика, а также хотела бы обнаружить на основе постмодернистского текста, каким образом Сорокин смешивает, с одной стороны, разные дискурсы, с другой стороны, свой особенный стиль с поэтикой Чехова.

Ключевые слова: Чехов, Сорокин, современная литература, постмодерн, «Юбилей»

«На самом деле у нас нормальные
чеховские герои. Просто на сто лет позже, вот и все».
Владимир Сорокин
«Будущее вырабатывается из прошлого, поэтому,
чем дальше мы уходим в будущее, тем больше
требуется прошлого для его производства»
Виктор Пелевин

Игра с классическими текстами, произведениями русского золотого и серебряного веков за последние 30 лет стала неотъемлемым художественным приемом не только русской литературы, но и театра, кинематографии. Антон Павлович Чехов, кроме того, что является одним из самых плодотворных писателей русской литературы, считается и одним из тех, кто заставляет рефлексировать последующие поколения авторов, его произведения привлекают драматургов самых разных художественных направлений. «Православные читатели, начиная с о. Сергия Булгакова, марксисты, начиная

с В. Воровского, экзистенциалисты, начиная с Льва Шестова, и т. д. – всегда находили в Чехове то, что искали: веру и атеизм, гуманизм и убийство надежд, революцию и эволюцию, комедию и трагедию, анекдот и притчу, гедонизм, пантеизм, всепрощение, гносеологию, принятие мира полностью без остатка и философию отчаяния.» [4, 194]. Преемники Чехова, переосмысляя его произведения, создают новые драмы, новеллы, романы, театральные спектакли и фильмы. (Интересный факт: Чехов является одним из самых экранизируемых авторов мира. Численность чеховских экранизаций достигла цифры 300).

Его драмы, в первую очередь, пользуются огромной популярностью среди современных авторов, драматургов и театральных деятелей, привлекая возможностью создания адаптаций и переделок. Именно в конце XX века современные драматурги стали активно использовать новые стратегии интерпретации чеховского текста и уникальные экспериментальные методы, позволяющие увидеть окружающую действительность сквозь призму чеховских тем и мотивов. К этому типу текстов относится длинный ряд современных работ, вносящих нечто новое в творческий процесс пересоздания чеховского оригинала. Стоит отметить такие драмы и пьесы современности, имеющие отношение к нашему разговору, как «Вишневый сад продан?» Н. Искренка, «Поспели вишни в саду у Дяди Вани» В. Забалуева и А. Зензинова, «Французские страсти на подмосковной даче» Л. Разумовской, «Три девушки в голубом» Л. Петрушевской, «Три Юлии» Д. Пригова, «Юбилей» В. Сорокина, «Вишневый садик» А. Слаповского, «Смерть Фирса» В. Леванова или «Русское варенье» Л. Улицкой.

Тот факт, что множество художников (не только в Европе, но и по всему миру) обращаются к чеховскому наследию, часто заново интерпретируют произведения Чехова, указывает на ту уникальную особенность его творчества, которая обозначается как «диалогическая открытость» [7, 8]. С появлением новых и новых адаптаций и посттекстов формируется настоящая сеть текстов (которая, конечно, со временем расширяется), и тексты, части этой сети, «общаются» друг с другом, создавая возможность для бесконечной континуальности. Таким образом, «сад чеховского наследия никогда не отцветёт» (Алла Головачева).

Основным предметом настоящей работы является «Юбилей» (1993) Владимира Сорокина, такого автора, который как литератор сформировался в атмосфере московского андеграунда 80-х, среди московских концептуалистов. Хотя критика часто и называла его концептуалистом, сам Сорокин отказывался от такого определения своего творчества.

Драмы Чехова – «Иванов» (1887), «Юбилей» (1891), «Чайка» (1896), «Дядя Ваня» (1899–1900), «Три сестры» (1901) и «Вишневый сад» (1904) – обнаруживаются в контексте произведения Владимира Сорокина «Юбилей» через введение заглавий произведений, места действия, персонажей и самого текстового слоя. Одновременно с их появлением все шаблоны драм на глазах у читателей уничтожаются. Уже заглавие «Юбилей» само по себе может интерпретироваться как намек на драму классика «Юбилей» (1891), а диалоги

её второй части представляют собой буквальные цитаты из вышеперечисленных текстов Чехова. То есть в произведении Сорокина присутствуют разные виды интертекстуальности, интертекстуальных игр, поэтому сорокинский «Юбилей» является, конечно, частью современного «чеховского интертекста». Чеховские аллюзии, реминисценции и даже сам Антон Чехов появляется в творчестве Сорокина не раз, кроме пьесы «Юбилей», например, в пьесе «Dostoevsky-trip» и в романе «Голубое сало», а сценарий художественного фильма «Москва» можно считать сиквелом драмы «Три сестры».

В пьесе Сорокина обнаруживается стремление автора к эклектическому смешению художественных языков: идеологических клише соцреализма (I часть) и слоев классической русской литературы (II часть – пьесы в пьесе), в духе постмодернистского умонастроения. Само заглавие «Юбилей» являет собой особый мостом, соединительный элемент, проводник между двумя дискурсами, поскольку юбилейные, часто пропагандистские речи (в этом случае директор комбината выступает с речью, подчеркивая безумные показатели завода), характерны для эры социализма, с другой стороны, как я уже отметила, у Чехова также есть драма под названием «Юбилей». Таким образом, эти два «мира» соединяются, смешиваются с самого начала произведения посредством заглавия. Сорокин в этой пьесе рисует гротескную модель советской действительности и создает словесный хаос на основе отрывков пьес Чехова.

Чехов присутствует в этом новом придуманном Сорокиным пространстве в разных видах, даже в абсурдистских (не только бюст, но и так называемый класспротеин-чеховпротеин (чп) и произведенная из этого жидкость). Как нам известно, эта «бестрепетная абсурдизация бытия» [0200, 83] – излюбленный и чаще всего используемый прием раннего Сорокина. Кульминация абсурдизации в произведении – это картина, снятая киностудией «Мосфильм», о подготовке калужских актеров к *«только что выработанной продукции»*. Чудовищный процесс технологической переработки очень детализирован:

«покрытие тела актрисы сгущенным чеховпротеином, присыпание суставов чп-порошком <…> одевание платья Нины Заречной, сшитого из свежеснятой кожи А. П. Чеховых. Наполнение платья жидким чеховпротеином» [3].

То, что происходит здесь и даже в целом произведении, – это чистая материализация языковых метафор, материализация самого искусства. Подобное определяет содержание всей пьесы: «Сложный, многочасовой подготовительный процесс других актеров решено провести в Комнате Отдыха». После «чеховизации» спектакль начинается под лозунгом «Калужский театр покажет нам такого Чехова, которого мы никогда не видели» [3].

Следующая и одновременно последняя часть пьесы являет собой воссоздание мира чеховских пьес, конечно, доведенного до абсурда – даже

«мельчайшие детали (яблоки на столе, листья и др.) сделаны из внутренностей А. П. Чеховых». В интерпретации Сорокина к уже знакомым нам персонажам чеховских пьес – Иванову, Нине, Дяде Ване, Ирине, Астрову, Фирсу, Маше и Ольге (их имена и слова вроде бы знакомые, но, конечно, это всё псевдозаимствование) – добавляется «Голос», предупреждения которого повторяются в пьесе 10 раз, как припев:

«**Голос:** Внимание! Время крика во внутренние органы А. П. Чеховых.

Ирина (подходит к столу, берет почку, опускается на колени, кричит в почку): Нороба! Нороба! Нороба! Нороба! Нороба!

Астров (подходит к столу, берет селезенку, опускается на колени, кричит в селезенку): Баро! Баро! Баро! Баро! Баро!

Дядя Ваня (кричит, стоя на коленях, в печень): Пукожее! Пукожее!

Нина (кричит в почку): Чибиро! Чибиро! Чибиро!

Иванов (кричит в желчный пузырь): Серепо! Серепо! Серепо! Серепо!

Кладут внутренние органы на стол» [3].

Проявляющаяся здесь спонтанно-бредовая речь персонажей имеет ритуальный характер и оказывает некое гипнотическое воздействие на читателей и на самих героев, которые слепо повинуются этому бестелесному Голосу. Различные персонажи кричат в различные внутренние органы «Чеховых» (сердце, желчный пузырь, печень, селезенка, легкие, желудок), скандируя множество непонятных нам слов. По мнению Отан-Матье, эта сюрреалистическая картина – пародия на ритуалы и похожа на варварскую *Eucharistia,* в которой плоть бога, перед которой один должен опускаться на колени, не символизирована, а буквально разрезана на куски. Эти действия персонажей выражают неспособность к трансценденции, неспособность переходить от материи к духовности; поскольку все их стремления связаны с материальным миром (органы Чеховых), они лишены всяких эмоций, поэтому не имеют способность связываться с потусторонним миром [5, 42].

Поместив персонажей различных драм в одно и то же пространство, Сорокин достигает того, что эти персонажи начинают сосуществовать вместе, в этой новой созданной им реальности. Однако они относятся друг к другу как чужакам; конвенциональных разговоров, диалогов между ними нет. Таким образом, перед нами открывается творческая манера Чехова и его убеждение о том, что люди не хотят и не могут слышать друг друга. Человек, окруженный людьми, остается один со своими мыслями, страхами, страданиями не только в XIX, но также в XX и XXI веках.

Я согласна с мнением Натальи Веселовой, которая в своем докладе (название его – это строка из произведения Сорокина: «Такого Чехова мы никогда не видели!») – пришла к выводу, что Сорокин не издевается над Чеховым-писателем в пьесе «Юбилей», а высмеивает клише, стереотипы и ошибочные восприятия и прочтения, возникшие вокруг классика и его драматургии [1]. Следует также подчеркнуть и тот момент, что и Чехов, и Сорокин обращаются в своем творчестве к интертекстуальности, абсурдизации, ироничности, а значит данные качества не являются монополией

исключительно постмодернизма, они обнаруживаются уже в произведениях Чехова.

Хотя взгляд Н. Веселовой кажется близким к реальности, критика часто имеет другую точку зрения в связи с произведениями постмодернистов. Поэтому по поводу пьесы Сорокина «Юбилей» задается вопрос: постмодерн – это хаотическая игра форм и языка, которая характеризуется деструктивизацией всех, в том числе и классических текстов, или возможность возрождения русской литературы? Ответить трудно, может быть, даже и не нужно. Но главным выводом, к которому мы пришли, можно считать то, что многие из современных авторов не могут, а возможно, даже не хотят отойти от архетипических топосов «Вишневого сада», «Трех сестер», «Чайки» и «Дяди Вани». Сорокин оказывается так называемым разрушителем традиции, способствующим сохранению традиции [6, 36].

Выше рассмотренный неувядающий интерес к Чехову, к чеховскому творчеству свидетельствует о жизнеспособности классического наследия Чехова, о том, что, «помещенный» в любое время, эпоху, Чехова помогает для художников данного времени сформировать своеобразную систему координат.

Список литературы:

1. Веселова, Н. А. Такого Чехова мы никогда не видели! [Электронный ресурс] / Н. А. Веселова. – Режим доступа: http://libed.ru/konferencii-raznoe/1246632-3-chehovskiy-vestnik-16-chehovskiy-vestnik-16-str-chehovskiy-vestnik-16-soderzhanie-anketa-pochemu-chehov-lyud/rama. php (дата обращения: 2017.09.10).

2. Катаев, Владимир. Чехов плюс… : предшественники, современники, преемники. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 391 с.

3. Сорокин, В. Юбилей, [Электронный ресурс] / В. Сорокин, 1993 // Официальный сайт Владимира Сорокина. – Режим доступа: http://www.srkn.ru/texts/yubiley.shtml (дата обращения: 2017.05.15).

4. Степанов, А. Д. Об отношении к мертвым словам (Чехов и Сорокин) / А. Д. Степанов // Вестник пермского университета. – 2012. – Вып. 1(17). – С. 194–201. – – Режим доступа: http://www.rfp.psu.ru/archive/1.2012/stepanov.pdf (дата обращения: 2018.01.10.)

5. Autant-Mathieu, Marie-Christine. Rewriting Chekhov in Russia Today: Questioning a Fragmented Society and Finding New Aesthetic Reference Point // Adapting Chekhov: The Text and its Mutations. Ed. J. Douglas Clay-ton, Yana Meerzon. – Routledge, 2013. – P. 32–56.

6. Hajnády Zoltán. (Poszt)modern Csehov // Csehov-újraírások [Адаптации – Чехов]. Ред. Regéczi Ildikó. – Debrecen, Didakt Kiadó, 2016. – S. 17–39.

7. Regéczi Ildikó: Csehov-újraírások a kortárs irodalomban. Bevezetés [Адаптации Чехова в современной литературе. Введение] // Csehov-újraírások. Ред. Regéczi Ildikó. – Debrecen, Didakt Kiadó, 2016. – S. 7–16.

THE LEGACY OF A.P. CHEKHOV
ON THE EDGE OF GENRES AND ERAS

Ágnes Furó
Debreceni Egyetem

Abstract

Anton Chekhov considered one of the most often reflected by the next generation author. Mainly his dramas are popular among contemporary writers. The fact that many artists around the world interpret and adapt the works of Chekhov, indicates the dialogical openness of his oeuvre. Chekhov's dramas appear also in the play of Vladimir Sorokin *Jubilee* (1993). My intention is to reveal the connection between the dialogical openness of Chekhov's texts and modern aspirations to enter into dialogue with the works of the classic, as well as on the basis of the postmodern text, I would like to highlight how Sorokin mixes different discourses and also his peculiar manner with Chekhov's poetics.

Keywords: Chekhov, Sorokin, contemporary literature, postmodern, *Jubilee*

РАЗДЕЛ V. КОМПАРАТИВНЫЕ И ИНТЕРМЕДИАЛЬНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

Евгения Андреевна Анисимова,
студент 4 курса, Магнитогорский государственный технический университет им. Г. И. Носова,
(г. Магнитогорск, Россия)
evg.mgn@yandex.ru
*Научный руководитель – **Татьяна Борисовна Зайцева,***
докт. филол. наук, доцент кафедры языкознания и литературоведения МГТУ им. Г. И. Носова

КУЛЬТУРА ОБЩЕНИЯ ЯПОНЦЕВ В КНИГЕ И.А. ГОНЧАРОВА «ФРЕГАТ “ПАЛЛАДА”»

Основываясь на исследованиях о национальном образе мира, автор статьи анализирует, как в книге И. А. Гончарова представлена специфика национального мира японцев. Язык тела и слова рассматривается как отражение национального самосознания. Путешествие Гончарова в XIX веке в Японию познакомило современников русского писателя с японской культурой, повседневной жизнью японцев: особенностями названий, приветствий, языком жестов.

Ключевые слова: И. А. Гончаров, «Фрегат “Паллада”», Япония, национальный образ мира, культура общения, традиции, язык тела

Национальный образ мира

Многие исследователи избирают предметом анализа национальный образ мира, национальный космос. Быт, традиции, символика, культура – все собрано воедино, как звезды во вселенной, все связано друг с другом. В каждом космосе складывается и особый логос – национальное миропонимание, логика, так возникает космологос. С точки зрения Г. Гачева, национальное миропонимание, как и все сущее, делится на верхний и нижний этажи. Верхний этаж духа – поэзия, литература. Однако для характеристики национального мира начинать с элементов «верхнего этажа» не совсем верно, так мы не уловим сути и не познаем тонкости национального бытия. Начинать нужно с нижних этажей, в которые входят природа, быт, дом, одежда, пища.

Национальная специфика Японии

Япония всегда была интересна людям, она как закрытый плод от посторонних глаз. Каков взгляд японцев на свою страну? Отношение к культуре, к миру в целом? Эти вопросы затрагивает в своей работе Г. Гачев [2]. С точки зрения исследователя, то, как народ видит окружающий мир, зависит от особенностей «участка» мирового бытия, который достался, доверен на жизнь каждому народу: от особого сочетания первостихий – земли, воды, воздуха, огня. Японцы удивительные люди и народ! Ещё в XVII веке они

не любили и не хотели, чтобы нога иностранца ступала на их землю, поэтому даже закрылись на два столетия [2]. Только в XIX веке японцы начали пускать иностранцев в страну и создавать дипломатическое «пространство». Именно тогда эту уникальную страну посетил во время кругосветного путешествия русский писатель И. А. Гончаров. Интерес к жанру путешествия был вызван, с одной стороны, общими задачами, стоящими перед русской прозой, в частности, проблемой создания большой повествовательной формы [5, 841], а с другой – интересом писателя к такому феномену, как национальный характер [1]. Удивительно, что Гончаров полюбил Японию, словно вторую Родину, написав в очерках путешествия «Фрегат “Паллада”» (1855–1857) о своём впечатлении человека, современника XIX века, отразив характерные достоинства и недостатки мира японцев. Земля у них тогда, как и сейчас, – удивительна: радует щедростью природы, удивительной красотой пейзажей, уникальной культурой и культурными ценностями. Гончаров отмечал как главную черту национального характера вежливость, воспитанность и толерантность японского народа. Вместе с тем для писателя Япония предстает символом застоя, замкнутости. И в этом он увидел тревожащее его сходство с Россией [4, 16].

Язык тела и слова японцев как отражение национального самосознания

В истории культуры были периоды, когда язык тела был чрезвычайно значим (более, чем слово). Много внимания писатель уделил японским приветствиям и жестам. Жест – «демонстративное выразительное движение человеческого тела или некоторого органа, сигнализирующего о чем-то», кинема. Язык жестов является обязательным действием каждого народа. Все жесты, будучи знаками, изначально занимали определенное место в культуре. Языки жестов является частью бытовой жизни людей. Главная функция жестов – риторическая, когда помимо передачи значения необходима обработка исполнения сообщения. В этом случае акцент переносится на визуальный образ, который порождает слово. Каждый народ и каждая культура имеют свой набор жестов, «немое кино». Язык поз выражает индивидуальные и социальные взаимоотношения [6]. Гончаров в своей книге «Фрегат “Паллада”» описывает прибытие русских в Японию. Их встретили радушно, приклонившись перед ними: японцы уважают своих гостей и поэтому глубоко кланяются. «Они с боязнью озирались вокруг и, положив луки на колени, приседали и кланялись чуть не до земли» [3, 296].

Поклон в Японии имеет много разновидностей и является бытовым жестом, знаком иерархическим, религиозным, нигде в культуре на повторяющимся. Вспомним, как описывал Гончаров в каждой сцене встречи специфику поклона. Общение японцев друг с другом очень заинтересовало русских. Важнейшей идеей является преемственность поколений: у японцев большое уважение к старшим, братьям и сестрам. К старшим они обращаются, прибавляя суффиксы «сан» или же «сенсей, сенпай, сама или доно», при этом человек младший по возрасту после обращение обязан похихикать. Частица

«хи» означает подтверждение речи, вроде да, слушаю. Ее употребляют только младшие, слушая старших. «Хи! Хи! Хи! – слышу в каюте у соседа, просыпаясь поутру...» [3, 303], «Хи, хи, хи! – твердил переводчик отрывисто, пока гокейнс отвечал ему» [3, 304]. Позы «сидя» тоже имеют большое значение. Сидят японцы по-своему, ноги они подгибают под себя, руки на колени или же в рукава юкаты и кимоно. Это называется сэйдза. Сэйдза – это традиционный японский способ сидения на полу, в редких случаях используется еще и подушка. Поза сэйдза имеет зачастую и церемониальный смысл, во многом зависящий от общественного положения, возраста и пола сидящего. Но самое забавное, что японцы не умеют сидеть по-нашему, по-русски – у них затекают ноги, им непривычно, так же, как и нам, сидеть в принужденной позе. Гончаров интерпретирует это, используя пример из фольклора: это как угощение Журавля и Лисицы. Писатель использовал это сравнение дважды в своем повествовании. Вернемся к вопросу о необыкновенных названиях и суффиксах. Даже в названии земли и городов отразилась специфика наименования: японцы прибавляют суффиксы. Япония имеет сложную многоуровневую систему административно-территориального деления. Большинство названий административно-территориальных единиц Японии имеют в своём составе суффиксы – указатели данного типа административно-территориального уровня. Гончаров пишет: «Скалы японского архипелага носившие европейские названия, как, например, Юлия, Клара, а далее идут чисто японские названия. Это Якуносима, Номосима, Ивосима, потом пошли саки: Тагасаки, Коссаки, Нагасаки» [3, 295]. Сима значит остров, а саки – мыс.

В наше время почти ничего сильно и не изменилось в японцах. Они всё также уважают свою культуру, ценности, со своими странностями и обычаями. Загадка в этом народе будет всегда и везде, благодаря путешествию Гончарова раскрывается настоящий японский народ, и сколько бы веков ни прошло, японцы всегда будут ценить свою родину и почитать свои обычаи и культуру.

Список литературы:

1. Балюра, С. Е. Обломов – русский Дон Кихот / С. Е. Балюра // Мировая литература глазами современной молодежи: сборник материалов III междунар. студенческой научно-практической конференции, 22 ноября 2017 г. / науч. ред. С. В. Рудакова. – Магнитогорск: Изд-во Магнитогорск. гос. техн. ун-та им. Г. И. Носова, 2017. – С. 191–195.

2. Гачев, Г. Д. Национальные образы мира [Электронный ресурс] / Г. Д. Гачев. – Режим доступа: https://imwerden.de/pdf/gachev_nacionalnye_obrazy_mira_1988.pdf.

3. Гончаров, И. А. Фрегат «Паллада»: очерки путешествия / И. А. Гончаров; под ред., со вступит. статьей и коммент. С. Д. Муравейского; илл.: Б. К. Винокуров и В. Д. Цельмер. – М.: Географгиз, 1957. – 656 с.

4. Зайцева, Т. Б. А. П. Чехов и И. А. Гончаров: проблемы поэтики: автореф. дисс. … канд. филол. наук: 10.01.01 / Т. Б. Зайцева – СПб., 1996. – 18 с.

5. Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А. Н. Николюкина, Институт научной. информации по общественным наукам РАН. – М.: НПК «Интелвак», 2001. – 1600 стб.

6. Махлина, С. Т. Семиотика культуры повседневности / С. Т. Махлина. – СПб.: Алетейя, 2009. – 232 с.

7. Сапченко, Л. А. «Фрегат «Паллада» И. А. Гончарова и материалы карамзинского «Вестника Европы» / Л. А. Сапченко // И. А. Гончаров: Материалы Международной конференции, посвященной 185-летию со дня рождения И. А. Гончарова / Сост. М. Б. Жданова и др. Ульяновск: ГУП «Обл. тип. “Печатный двор”», 1998. – С. 91–97.

I. A. GONCHAROV’S BOOK "THE FRIGATE “PALLADA”": JAPANESE CULTURE OF COMMUNICATION

Evgenia A. Anisimova

Abstract

Based on the research of the world national image, the author analyzes the way I. A. Goncharov presents the specifics of the national world of the Japanese in his the book. The body language and words are considered as a reflection of national consciousness. Goncharov's journey to Japan in the XIX century introduced not only Japanese culture to his contemporaries but everyday life as well: the peculiarities of names, greetings and gestures.

Keywords: I. A. Goncharov, Frigate "Pallada", Japan, national Image of the World, Culture of Communication, Traditions, body Language

Дженнет Бабаниязова,
студент 3 курса, Мордовский государственный педагогический институт им М. Е. Евсевьева (г. Саранск, Россия)
babaniyazova98@mail.ru
*Научный руководитель – **Жиндеева Елена Александровна***
докт. филол. наук, профессор кафедры литературы и методики обучения литературе МГПИ им. М. Е. Евсевьева

ОБРАЗ ЛЮБИМОЙ ЖЕНЩИНЫ В ПРЕДСТАВЛЕНИИ С. ЕСЕНИНА И МАХТУМКУЛИ (НА ПРИМЕРЕ СТИХОТВОРЕНИЙ «ШАГАНЭ, ТЫ МОЯ, ШАГАНЭ» И «ГЛАЗА МЕНГЛИ»)

Статья посвящена рассмотрению транслируемого в текстах оценочно-экспрессивного отношения к лирической героине двух поэтов: С. Есенина и Махтумкули. В центре нашего внимания – отражение внутреннего состояния автора (описание чувств, сомнений, исканий и т. д.), принципиально разные основы изображения женского начала в тексте. Произведенный сравнительно-

сопоставительный анализ двух поэтических текстов позволяет сделать вывод о ментальной предрасположенности в изображении героинь как причины возникновения чувств поэтов.

Ключевые слова*:* любовная лирика, образ автора, героиня, лирические переживания, языковые средства выразительности

Любовная лирика без преувеличения – объемная и эмоциональная часть любой национальной поэзии. Переживания, связанные с субъектом сильных чувств, не только составляют золотой фонд литературы, но и дают возможность читателю понять и принять те или иные мысли писателя.

Читательский выбор техники создания лирических произведений всегда индивидуален, неповторимы чувства, породившие тот или иной художественный образ. Но существуют знаковые авторы, чье творчество показательно для мировой литературы, для той или иной нации, того или иного времени. По нашему мнению, таковыми являются в русской поэзии С. А. Есенин, в туркменской – Махтумкули. Что роднит этих авторов в описании светлых любовных чувств? В чем принципиальное отличие в изображении источника любовных переживаний? Для решения поставленной задачи нами выбраны в качестве объекта исследования стихотворения «Шаганэ, ты моя, Шаганэ» С. Есенина [1] и «Глаза Менгли» Махтумкули [2].

Стихотворение С. А. Есенина в представлении широкой общественности не нуждается, а вот текст произведения «Глаза Менгли» приведем ниже полностью.

Sebäp boldy ýanan jana,
Jellatdyr gara gözleriň.
Ýetirmez nurbat-amana,
Jellatdyr gara gözleriň.

Perim, ýalňyz-ýeke ýörme,
Ýaman ähliň ýüzün görme,
Syýa gaşa çalyp sürme,
Apatdyr gara gözleriň.

Jellat gözler, aman-aman,
Dünýä ýüzün kyldyň duman,
Aşyk ähliň eýläp bijan,
Rahatdyr gara gözleriň.

Magtymguly, ýar armany,
Agladar beşer-gulmany,
Musulmanyň din-imany,
Ymmatdyr gara gözleriň [4].

[4] Здесь и далее для удобства восприятия стихотворения мы используем перевод произведения на русский язык, который осуществил Арсений Тарковский.

Избранные нами образцы лирики дают возможность соприкоснуться с сильным чувством. Переживания лирических героев обоих поэтов интенсивны и позволяют читателю быть свидетелем бушующих страстей, а кроме того, создают определенный ментальный фон, позволяющий судить о национальных традициях в отношении к женщине. При видимом единообразии композиционного решения художественного текста (формальное обращение к девушке, воспевание красоты любимой, опосредованные характеристики ее красоты и т. д.) анализируемые произведения серьезно отличаются друг от друга.

Так, несмотря на единую тему – любовь к женщине – и формальное обращение к красавице, адресатом авторов является не только женщина. Так, для С. Есенина любовь – чувство всепоглощающее: ему трудно отделить любовь к родным рязанским просторам от отношения к прекрасной девушке, которая, возможно, думает о нем и находится там, на Родине, сейчас такой далекой от него.

Различны и нюансы восприятия объекта чувств. Для С. Есенина характерно опосредованное воспроизведение портретных характеристик женщины, в стихотворении нет прямого описания ее красоты, лишь сравнение с девушкой, с которой он ведет разговор («… на тебя она страшно похожа»). Но только интуитивно мы можем догадаться, что Шаганэ красива. Автор сосредоточен на себе, своих переживаниях, органичной частью которых становится самолюбование («Эти волосы взял я у ржи / Если хочешь, на палец вяжи – / Я нисколько не чувствую боли…») [1]. Вместе с тем возникает ощущение того, что автор лукавит: последняя строка скорее адресована той далекой возлюбленной, чем Шаганэ. Вероятно, и речь идет

Глаза Менгли

Живую душу погубили
Два палача — твои глаза;
Опять немилостивы были,
Как два бича, твои глаза.

Одной тебе ходить не надо,
Крутую бровь сурьмить не надо,
На встречных наводить не надо
Два злых меча — твои глаза.

Пощады я прошу, стеная,
На мир ложится мгла ночная,
Разит влюбленного двойная
Твоя праща — твои глаза.

Горит Фраги, а в горнем стане
Царит смятенье: здесь, в Туране,
Поют не бога мусульмане,
А два луча — твои глаза [2].

не о физической, а душевной травме. Тем понятнее вкрапления в текст любовного произведения патриотических ноток («Как бы ни был красив Шираз, / Он не лучше рязанских раздолий») [1].

Главная особенность стихотворения С. Есенина в том, что через изображение лирического героя автор формирует потребность понять его переживаний, осознать особенности его внутреннего мира, обстоятельств и событий его частной жизни. Читатель ощущает себя в роли собеседника героя Есенина, несмотря на то, что формально тот ведет разговор с Шаганэ.

Произведение богато эпитетами: «волнистая рожь», «красивый Шираз» и т. д. Намеренное дистанцирование и в значительной степени нивелирование красот Востока создает эффект тоски по России, лишь усиливаемый гиперболой «луна там огромней в сто раз». Стихотворение строится на единой линии развернутой метафоры, что характерно для венка сонетов. Но при этом поэт делает доминирующим чувство тоски по далекой возлюбленной, создавая синтез смирения и боли в одном только упоминании девушки. Это и позволяет причислять данное произведение к самым проникновенным образцам любовной лирики.

Великий поэт, мыслитель и просветитель Махтумкули Фраги, чьё имя для туркмен так же дорого, как для русских имя Сергея Есенина, знаменит своим умением в поэтической форме передавать нюансы чувств человека. В зрелом возрасте поэт избрал для себя псевдоним Фраги (разлучённый), выразив тем самым доминанты своего мироощущения, судьбы, творчества.

В конце каждого стихотворения он помещал свой псевдоним, иногда упоминал и подлинное имя, словно обращаясь к самому себе. Цикл стихотворений, посвященный возлюбленной поэта Менгли (с которой он долго был в разлуке), отличается глубоким лиризмом. Исследование образа лирической героини в единстве семантических и структурных составляющих его восприятия поэтом позволяет судить о мастерстве автора. Так, в анализируемом стихотворении «Глаза Менгли» в качестве текстового и внетекстового воплощения отношения к девушке взято описание её прекрасных глаз. Утверждающе-информативный стиль, избранный поэтом, лишь усиливает эффект воздействия «девичьего оружья» (неслучайно прекрасные глаза в представлении поэта − это два палача, два бича, два злых меча, праща). И лишь в последних строках ощутим их свет, способный для мусульман затмить божественный («Поют не бога мусульмане / А два луча – твои глаза») [2]. Меж тем, речь идет здесь о неразделенной любви (разит возлюбленного двойная / твоя праща – твои глаза). Тезисность самовыражения, приверженность к строго упорядоченной форме стихотворения с подведением выводов – характерные черты восточной поэзии. А слова «Турин», «сурьмить», «мусульмане» [2] лишь усиливают этот эффект. Эмоционально-волевое преклонение перед женщиной смешивается в анализируемом тексте с описанием опосредованно-традиционного предназначения женщины, подразумевающего для неё ряд запретов («Одной тебе ходить не надо»), мягко нивелированных поэтом, но не убранных.

Произведенный сравнительно-сопоставительный анализ двух поэтических текстов позволяет сделать вывод о ментальной предрасположенности в изображении героинь как причины возникновения чувств поэтов.

Список литературы:

1. Есенин, С. А. «Шаганэ ты моя, Шаганэ!..» / С. А. Есенин // Есенин С. А. Полн. собр. соч.: в 7 т. – М.: Наука; Голос, 1995–2002. – Т. 1. Стихотворения. – 1995. – С. 252– 253.

2. Махтумкули. Избранные стихи [Электронный ресурс] / Махтумкули / В пер. А. Тарковского. – Режим доступа: infoabad.com/priroda/dva-poyeta-mahtumkuli-fragi-i-ego-perevodchik-arsenii-tarkovskii.html

THE IMAGE OF THE BELOVED WOMAN IN S. ESENIN AND MAKHTUMKULI'S PRESENTATION (ON THE EXAMPLE OF POEMS "CHAGANEE, YOU ARE MINE, CHAGANEE" AND "THE EYES OF MENGLEY")

Jenneth Babaniyazova

Abstract

The article is devoted to the consideration of the evaluative and expressive attitude to the lyrical character of S. Esenin and Makhtumkuli conveyed in the texts. The focus of our attention is both the reflection of the inner state of the author (description of feelings, doubts, searches, etc.), and fundamentally different basis of the feminine images in the text. The comparative analysis of the two poetic texts allows us to conclude about the mental predisposition in the image of characters as the cause of the poets' feelings.

Ключевые слова*:* love lyrics, image of the author, the heroine, lyrical, expressive language experience

Надежда Васильевна Бастрыгина,
студент 4 курса, Магнитогорский государственный
технический университет им. Г. И. Носова
(г. Магнитогорск, Россия)
nadya-bastrygina@mail.ru
Научный руководитель – ***Светлана Викторовна Рудакова,***
докт. филол. наук, профессор кафедры языкознания
и литературоведения МГТУ им. Г. И. Носова

МИФОЛОГИЧЕСКИЕ ДРЕВНЕГРЕЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ В ЛИРИКЕ В. Я. БРЮСОВА

В данной статье рассматривается мифология Древней Греции в лирике В. Я. Брюсова с целью выявить античные традиции в наследии поэта. Описывается отражение античных образов сюжетов и мотивов в творчестве Брюсова.

Ключевые слова: мифология, Брюсов, Эвридика, стихотворение, античность

В. Я. Брюсов – одни из ярких представителей культуры серебряного века, связанный с миром символизма. Известный литературовед М. Л. Гаспаров выделяет два этапа в творчестве В. Брюсова: 1890-е годы, на которые приходится развитие лирики; 1910-е годы – появление прозаических произведений [8, 4]. И в лирике, и в прозе Брюсова Гаспаров отмечает мощное влияние античной культуры. Расцвет творчества Брюсова приходится на начало XX века, в этот период автор увлекается и историей, и мифологией. Античная мифология оказывается тем художественным пространством, в котором поэт-символист черпает интересные знаковые сюжеты, а также миром, который он сопоставляет с реальностью своего времени. В том, как работает Брюсов с античной мифологией, вводя ее в свое творчество и переосмысливая её, его можно сопоставить с поэтами пушкинской поры, расширивших функции мифологической образности в своих произведениях (см., напр.: [10]; [12]). Опираясь на исторические и мифологические источники, Брюсов познавал главные жизненные ценности и истины.

Специфической чертой творчества В. Я. Брюсова является насыщение произведений мотивами, образами, характерами различных культур, в особенности античной. Древнегреческая мифология в лирике писателя играла особенную роль. Мифологические образы, усвоенные символистом из наследия античности, совершенны, «имеют огромное содержание» [3, 519].

Образы античной мифологии позволяли Брюсову раскрыть его авторскую позицию, лучше и точнее отразить свои переживания, кроме того, некоторые из этих образов выступили в качестве своего рода поэтических масок, отражающих внутренний мир поэта. Культура Древней Греции осознавалась Брюсовым через древнеримскую культуру. По этой причине он наделил

древнегреческие мифологические образы чертами, которые присущи древнеримским богам и героям.

Н. Г. Арефьева в своей монографии обращает внимание на то, что одна из значимых мифологем в поэзии Брюсова – судьба [2, 5]. В произведениях поэта-символиста образ судьбы соотносится с древнегреческими богинями судьбы. Древние греки были убеждены: изменить судьбу невозможно, поскольку она определяется для человека с рождения. Древнегреческая мифология отображает судьбу через образы трех богинь-мойр. В греческой мифологии мойрами были три сестры, дочери богини ночи Никты, которые управляли человеческой судьбой: Лахесис (дает жребий, определяет рождение человека), Клото (прядет нить человеческой судьбы) и Атропос (неизбежно предрекает будущее) [9, 169]. Образы этих богинь по-своему представлены Брюсовым, например, в стихотворении «Ребенком я, не зная страху» (1900).

Немаловажное место в творчестве В. Я. Брюсова, основой которой была мифологическая образность, занимает и мифологема «любовь». Этот образ представлен автором в цикле «Шаги Афродиты» (1921), в стихотворениях «Сонет в духе Петрарки» (1912), «В духе Катулла» (1913), «Заклятье Эроса» (1920), «Гимн Афродите» (1920), «Шаги Афродиты» (1920), «Паломничество в века» (1920), «Сеет Хронос» (1921), «Елена у Парида» (1922) и других. Задумываясь о любви, Брюсов обращается к образам Афродиты, Амура. В. Я. Брюсов считает, что божественный образ Афродиты соотносим, с одной стороны, с миром света, небесным упоением и бесконечной жизнью [14, 116–117], как это показано им, например, в произведении «Гимн Афродите» (1920), а с другой – с чем-то роковым, порождающим муки, страдания, страх, об этой стороне мифологического образа любви размышляет Брюсов в стихотворениях «Паломничество в века» (1920), «Сеет Хронос» (1921), «Елена у Парида» (1922).

Е. В. Болнова в своей работе обращает внимание на появление в лирических произведениях Брюсова мифологических образов Орфея и Эвридики [4, 344–345]. В основу стихотворений «Орфей» и «Орфей и Эвридика» Брюсов положил элементы сюжета древнегреческого мифа об этих героях. В произведении «Орфей» мифологическая история представлена с конца, начинается стихотворение с описания смерти героя, только потом идет рассказ об истории Орфеи и Эвридики. Наивысшей точкой в развертывании мифологической истории, рассказанной Брюсовым, становится изображение движения Орфея и его возлюбленной Эвридики из Аида, поэт фиксирует внимание читателя на мгновении, когда античный певец оглядывается, а девушка исчезает.

Анализируя стихотворение «Орфей» в своей работе «Брюсов и античность» М. Л. Гаспаров отмечал: «Так как все сменяющие друг друга цивилизации самоценны, то каждая из них интересна тем, что в ней отличного от других. А это значит, что, рисуя иную эпоху, Брюсов подчеркивает её экзотичность, ее отдаленность от нашей» [7, 543]. Данное замечание очень точно характеризует стиль этого текста, который отличает использование

многочисленных архаизмов, например, «зыблется», историзмов, например, «тирсы», «челн», что создает эффект погружения в далекую эпоху. Античный колорит передается и через ведение в текст устаревших грамматических форм слов, таких как «безгласный», «брег», «врата» и т. д.).

В изображении Брюсова Орфей воспевал вечный покой, царство мертвых, но вакханки не захотели поверить в конечность бытия, поэтому лишили певца жизни. По фракийскому мифу, к которому обращается поэт-символист, Орфей лишается жизненных сил тогда, когда осознает, что утратил возможность вернуть возлюбленную, в произведении же Брюсова Орфей становится образом-символом надежды («дыша надеждой»), прощаясь с жизнью, герой полон надежды, он умиротворен и прекрасен («пал певец с улыбкой ясной»). Орфей – поэт, его талант велик, он может увлечь за собой людей, лирика – основа и смысл его жизни. В брюсовской трактовке античного мифа смерть Орфея неслучайна, это его выбор, он предпочитает смерть, ибо она даёт надежду на встречу с Эвридикой. Ведь после ухода из жизни супруги основными темами поэзии Орфея стали вопросы смерти и вечности.

Стихотворение «Орфей и Эвридика» (1903–1904) также создано Брюсовым на основе фракийского мифа, по форме это произведение представляет собой диалог (Орфея и Эвредики), из которого мы узнаем, что Орфей, надеясь на взаимность Эвридики, хотел вывести ее из Аида. Стихотворение наполнено символистской образностью: здесь появляются образы смерти, бездны, мрака, теней, сердца, ночи и т. д.

Одна из важных идей текста соотносится с символистской философией: познав тайну смерти, попав в царство мертвых, Эвредика ощущает абсурдность земного бытия Эвридики.

Размышляя над спецификой интерпретации мифологической истории Орфея и Эвредики Брюсовым, один из исследователей творчества русского символиста Л. Бугаева отмечает эротичность образа Орфея и мистичность образа Эвридики [6, 501]. И с этим сложно спорить. В стихотворении Брюсова Орфей тесно связан с земным миром, его душа полна сильных эмоций, он страстен, глубоко переживает свои чувства («Вспомни, вспомни! Луг зеленый, / Радость песен, радость пляск! / Вспомни, в ночи – потаенный / Сладко-жгучий ужас ласк!» [5]). Эвредика же в изображении Брюсова связана с миром по ту сторону жизни («Сердце – мертво, грудь – недвижна. / Что вручу объятью я?» [5]). В произведении отражена идейная установка Брюсова – показать торжество искусства над обыденностью, серостью бытия.

Увлечен Брюсов и мифом об Ариадне и Тезее, интерпретация этого сюжета предложена им впервые в сонете «У друга на груди забылася она…» (1894). В 1902 г. Брюсов вновь обращается к этому сюжету, но античная мифологическая история дает возможность поэту через образы далекого древнегреческого мифа поведать миру о собственных чувствах («Каким путем нить Ариадны / Меня до бездны довела?» [5]). В стихотворении «Тезей Ариадне» (1904) Брюсов отходит от традиционного мифологического сюжета, выводя на первый план образ Тезея, который в первом произведении,

посвященном мифу об Ариадне, не был явлен. «Тезей Ариадне» написан в виде исповеди, своеобразного внутреннего монолога, раскрывающего характер героя. Брюсова попробовал наполнить Тезея любовью к Ариадне, однако финал стихотворения обнаружил иное желание поэта: показать рациональное начало в своем герое, которое торжествует. Потому Тезей, подчиняясь голосу разума, следует своему долгу, отказывается от любви и следует своему предназначению. Для раскрытия своей авторской позиции в отношении мифа Брюсов вводит в текст антитезу, сталкивая две мифологемы: «нить Ариадны» и «копье Афины».

В 1917–1918 гг. появляются еще два произведения Брюсова, посвященные мифу об Ариадне – «Жалоба Фессея» и «Ариадна», объединенные в цикл «Ариадна». В основе «Жалобы Фессея» – монолог возмужавшего и раскаявшегося Тезея, адресованный Ариадне. Герой выражает беспокойство иозабоченность состоянием и судьбой Ариадны.

В стихотворении «Ариадна» центральным образом показа Тезей, он представлен героем, осознающим, какую ошибку он совершил, отказавшись от любви, а значит счастья, понимающим, что таким поступком он вызвал гнев богов. Разум Тезея уже не идеализируется. Брюсов вновь использует антитезу разум – чувства, но смысл ее иной. Разум Тезея, приведший его к роковой ошибке, противопоставлен искренним чувствам Ариадны. Брюсовское отношение к героям мифа меняется: сначала он изображает его беспристрастно, потом передаёт сочувственное к нему отношение, а позже показывает, что герой виновен и понимает собственную неправоту.

Частое обращение к мифу об Ариадне и Тезея определяется стремлением поэта через историю мифа рассказать читателям собственную историю, ибо в герое древнегреческого мифа он узнавал самого себя: «Это, конечно, переживания моей души, но идеальные, доведенные до последнего напряжения, поставленные в условия самые крайние, – как-то всегда в поэзии» [цит. по: 3, 220.].

Значимым для поэтического мира В. Я. Брюсова оказывается и образ Прометея. К нему он обращается, например, в стихотворении «К олимпийцам» (1904). Прометей дарит людям огонь, этот герой в изображении Брюсова становится символом жертвенность ради других. Но русский поэт-символист смотрит на подвиг древнегреческого героя с иного ракурса. Прометей в брюсовском тексте задумывается об обманности бытия, о том, что все дышит ложью.

Увлечен Брюсов и мифом об Ахиллесе, ему он посвящает стихотворение «Ахиллес у алтаря» (1905), в нем поэт соединяет миф и историю, тему Троянской войны тесно и тему любви. Поэта увлекает та страница жизни античного героя, которая ускользала от внимания многих. Он через монолог Ахилла рассказывает нам, читателям, что, полюбив Поликсену, герой высказывает желание жениться на ней и ради этого выражает готовность перейти на сторону троянцев. Осознавая близость смерти, Ахилл думает не о войне, все мысли – о любимой, ее он хочет увидеть, прощаясь с жизнью.

Монолог героя очень эмоционален, что подчеркивается множеством восклицательных предложений. Оживляя мифологический сюжет, использует олицетворения.

В стихотворении «Одиссеи» (1907) Брюсов, обращаясь к мифологическому сюжету об Одиссее, вновь задумывается над вопросом о соотношении любви и долга, осложняя его раздумьями о конфликте мечты и действительности. В основе произведения – история, связанная с попаданием Одиссея на остров сирен, что известны способностью очаровывать своим голосом моряков, заставляя их забыть обо всем и даже лишить жизни. Но «хитроумному Одиссею» удается реализовать мечту и насладиться демоническим пением сирен, но при этом сохранить жизнь. Оказавшись перед выбором: страсть или долг, Одиссей, испытывая муки страсти, тем не менее находит в себе силы выполнить долг.

О роковых последствиях победы чувств над разумом размышляет Брюсов в стихотворениях «Дедал и Икар» (1908), «Клитемнестра» (1911) и других.

Античность привлекала Брюсова не только своей мифологией, но и историей, о чем, например, размышляет в своих работах О. М. Савельева: «Он всегда занимался этим как историк, как компетентный знаток древних цивилизаций» [13, 206.]. Увлечение мифотворчеством свидетельствует о том, что Брюсов не только хочет лучше понять прошлое, усвоив его наследие, но и стремится глубже проникнуть в современность, разобраться в потоке событий. Мифологические сюжеты дают возможность поэту откликнуться на современные проблемы. Потому мифология в лирике Брюсова не о богах и героях Древней Греции, а о человеке, живущего в определенной системе жизненных координат, со своими идеалами, ценностями, чувствами, сомнениями, мечтами.

Мифологическая образность произведений Брюсова соотносится и с миром ему современным, и с его собственными страстями, она дает возможность лучше понять и античную мифологию, и человеческую душу. Однако, по заверению самого Брюсова, до конца постичь дух Древней Греции ему не удалось.

Список литературы:

1. Алексанян, Е. А. Особенности поэтического символизма В. Я. Брюсова / Е. А. Алексанян // Брюсовские чтения 2002 года. – Ереван: «Лингва», 2004. – 239 с.

2. Арефьева, Н. Г. Традиции древнегреческой литературы и мифологии в творчестве В. Я. Брюсова / Н. Г. Арефьева. – М.: КНОРУС, 2016. – 109 с.

3. Ашукин, Н. С., Щербаков, Р. Л. Брюсов / Н. С. Ашукин, Р. Л. Щербаков. – М.: Молодая гвардия, 2006. – 689 с.

4. Болнова, Е. В. Интерпретация мифа об Орфее и Эвридике в творчестве В. Я. Брюсова // Вестник Нижегородского ун-та им. Н. И. Лобачевского. – 2014. – № 2. – С. 166–169.

5. Брюсов, В. Я. Собр. соч.: в 7 т. [Электронный ресурс] / В. Я. Брюсов. – М.: Худож. лит., 1973–1975. – Режим доступа: https://ruslit.traumlibrary.net/page/bryusov.html.

6. Бугаева, Л. Мифопоэтика сюжета об Орфее и Эвридике в культуре первой половины XX века / Л. Бугаева // Мифология и повседневность. – 1999. – № 2. – С. 493–501.

7. Гаспаров, М. Л. Брюсов и античность / М. Л. Гаспаров // Брюсов В. Я. Собр. соч.: 7 т. – Т. 5. – М.: Худож. лит., 1975. – С. 543–555.

8. Гаспаров, М. Л. Поэтика «серебряного века» / М. Л. Гаспаров // Русская поэзия «серебряного века». – М.: Наука, 1993. – С. 5–44.

9. Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. – Т. 2. – М.: Советская энциклопедия, 1992. – 719 с.

10. Рудакова, С. В. Мифологическое, историческое, поэтическое в контексте «Алкивиада» Е. А. Боратынского / С. В. Рудакова // Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина. – 2012. – Т. 1. – № 1. – С. 7–14.

11. Рудакова, С. В., Регеци, И. Между жизнью и смертью (образ «пира» в контексте «Маленькой трагедии» А. С. Пушкина «Пир во время чумы») / С. В. Рудакова, И. Регеци // Libri Magistri. – 2018. – № 6. – С. 76–92.

12. Савельева, Л. И. Античность в русской романтической поэзии (Поэты пушкинского круга) / Л. И. Савельева. – Казань: Изд-во Казанского университета, 1986. – 79 с.

13. Савельева, О. М. Отношение В. Я. Брюсова к сюжету греческого мифа о Тесее и Ариадне / О. М. Савельева// Античность и культура Серебряного века: к 85-летию А. А. Тахо-Годи. –М.: Наука, 2010. – С. 205-211

14. Федоринчик, А. Н. Мифологизация концепта «Любовь» в поэзии Б. Пастернака и В. Брюсова / А. Н. Федоринчик // Карповские научные чтения: сб. науч. ст. Вып. 9: в 2 ч. Ч. 2 / редкол.: А. И. Головня (отв. ред.) [и др.]. – Минск: Белорусский Дом печати, 2015. – С.115–118.

BRUSOV'S LYRICS: ANCIENT GREECE MYTHOLOGY

Nadezhda V. Bastrygina

Abstract

This article examines the mythology of Ancient Greece in V. Ya. Bryusov's lyrics in order to reveal the ancient traditions in the poet's heritage. Describes The reflection of the ancient images of subjects and motifs in Bryusov's works is depicted.

Keywords: mythology, Bryusov, Eurydice, poem, antiquity

Анастасия Алексеевна Бахольская,
студент 5 курса, Магнитогорский государственный
технический университет им. Г.И. Носова,
(г. Магнитогорск, Россия)
pepel.nastia97@gmail.com
Научный руководитель – ***Константин Николаевич Савельев,***
док. филол. наук, профессор кафедры языкознания
и литературоведение МГТУ им. Г. И. Носова

СЦЕНИЧЕСКОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ ПЬЕСЫ О. УАЙЛЬДА «САЛОМЕЯ» В ОТЕЧЕСТВЕННОМ ТЕАТРЕ

В данной статье рассматривается история постановок и интерпретаций уайльдовской трагедии «Саломея» на сценах русских театров. В этой связи анализируются постановки, начиная с начала двадцатого столетия и заканчивая последними спектаклями отечественных режиссеров. Автор статьи раскрывает историю создания пьесы, трудности с ее первыми постановками, а также представляет наиболее удачные воплощения образа Саломеи на отечественной сцене.

Ключевые слова: Саломея, Уайльд, драма, постановки, русский театр

Оскар Уайльд (1854–1900) – литературный гений, которого подарила миру Ирландия. Казалось, ему были подвластны все литературные жанры. Русской публике Уайльд был представлен в журнале «Артист» (1892) как автор «Саломеи», запрещенной к постановке. И с этого времени многие режиссёры в России стремились поставить эту пьесу, идя при этом на различные ухищрения.

Следует сказать, что свою трагедию Уайльд написал в 1891 году во Франции и на французском языке. До сих пор существуют самые различные версии того, что его подтолкнуло к этому. Долгое время ходили слухи, что пьеса была написана специально для французской актрисы Сары Бернар. Однако сам Уайльд отрицал эти «домыслы» и не раз в своих интервью подчеркивал, что он никогда не писал пьесы для конкретных актеров, полагая, что это удел ремесленника в литературе, а не настоящего художника.

Что же касается Сары Бернар, то ей так и не суждено будет выйти на сцену в образе Саломеи. Отечественный исследователь М. Г. Соколянский писал, что «в 1892 году «Саломея» репетировалась в лондонском театре «Пэлес» с Сарой Бернар в главной роли, однако в том же году была запрещена к постановке. Официальным основанием послужил факт, что библейским персонажам не надлежит появляться на сцене. Но, как и в случае с «Портретом Дориана Грея», активно обсуждался ряд и других замечаний, к примеру, противопоставляет ли Уайльд нравственность и красоту, как отнестись к переизбытку чувственности в поведении действующих лиц и т. д.» [8, 86].

Книжный вариант этой пьесы впервые был опубликован во Франции в 1893 году, а спустя год вышло и первое английское издание с иллюстрациями Обри Бердслея.

В основе сюжета этой пьесы была положена библейская история об Иоанне Крестителе (в пьесе – Иоканаан) и царевне Саломее, падчерице тетрарха Ирода Антипы. В Евангелии от Марка и Матвея кратко представлен данный сюжет. Саломея – это персонаж Нового Завета, не упомянутый по имени. В Библии Саломея была орудием в руках своей матери, желающей смерти пророку, Уайльд же довольно вольно обошелся с Евангелием, в его интерпретации сама Саломея добивается головы Крестителя из-за неразделенной любви. Вернее, это не любовь вовсе, а сладострастие, пробужденное физической красотой тела Иоканаана.

Пьеса «Саломея» стала визитной карточкой декадентства. «Декаданс – понятие литературоведения, истории культуры, обозначающее переходное эстетическое явление, которое символизирует собой «конец истории», «разрыв времени», «глубинный сдвиг культуры…» [6, 6]. То есть декаданс являет собой не стиль и даже не течение, а своеобразное состояние, страх перед будущим. Другими словами, декаданс – это предапокалиптическое настроение, такая особенная форма мировидения, мироощущения, которая берет начало во второй половине девятнадцатого века и продолжает существовать до сих пор. Само это понятие носит «универсальный характер и может проявиться неожиданно в любое время и в любом обществе» [7, 18].

Декаданстесно увязан с мифологическим сознанием. «Являясь инструментом познания, миф прочно вошел в художественную практику литературного декаданса, приверженцы которого стремились с его помощью установить всевозможные соответствия» [5, 20].

В пьесе Уайльда в лице Саломеи довольно наглядно представлен образ la femmefatale. Мужское начало пасует перед этой роковой женщиной. К примеру, обольстительная сила танца Саломеи лишает Ирода самостоятельности в принятии решения, ав итоге побеждает и духовную мощь пророка. Лицо английского декадентства всегда было женским, и оно всегда было связано со смертью. Любовь и смерть как эстетические категории в этой пьесе объединены внутренним единством. И неслучайно «Саломею» ставят в ряд с пьесами Метерлинка, ведь мотив смерти пронизывает каждое действие этой трагедии.

В интерпретации художественных критиков мы видим различные составляющие образа Саломеи. Так, Н. В. Тишунина указывает на двойственность этого образа, полагая, что, «с одной стороны, она несет смерть, но с другой – является юной девушкой, которая попала под влияние «неукротимой силы любви» и впала в чувственный транс, из которого ей самостоятельно не выбраться» [9, 108]. А. Г. Образцова подмечает такие черты Саломеи, как чувственность, властность и одиночество [3, 119], а К. Н. Савельев подчеркивает хищнический инстинкт уайльдовской героини, которая «оставляет после себя лишь выжженную землю, усеянную мертвыми

телами» [6, 271]. Американский критик К. Палья позволяет себе назвать Саломею вампиром, который замораживает Иоанна своим агрессивным взглядом Медузы и «вводит его в конечную пассивность смерти» [4, 712], критик же К. Нассаар уверен, что «Саломея представляет образец всецело злой души» [2, 62].

Пьесу «Саломея» ждала непростая театральная судьба. Общеизвестный факт, что Уайльд так и не смог добиться её постановки на английской сцене из-за наложенного запрета цензорами. Дело в том, что в Британии на протяжении многих столетий запрещено было ставить пьесы на библейский сюжет. И её первая постановка была осуществлена только 11 февраля 1896 года на сцене парижского театра «Эвр», когда Уайльд уже находился в тюрьме и присутствовать на ней физически не мог. Режиссером этой версии стал О. Люнье-По, который сам сыграл роль Ирода, а роль Саломеи досталась Лине Мюнте. Критики писали о спектакле, что он «неплохо поставлен, но несколько скучен» [1].

Первые попытки поставить «Саломею» в нашем отечественном театре оказались безуспешными. В царской России, как и в самой Англии, запрещалось выводить на сценические подмостки библейских персонажей. Однако пьеса всё же смогла попасть на сцену в обработке баронессы А. И. Радошевской и называлась она «Пляска семи покрывал» (1904). А. Радошевская перенесла действие в Египет времён фараонов, а также изменила имена действующих лиц. Пьесу играли в петербургском Литературном театре О. В. Некрасовой-Колчинской. Данная постановка считается первой в России по произведениям Уайльда.

Затем и режиссеры В. Э. Мейерхольд и Н. Н. Евреинов пытались обойти запрет и поставить «Саломею», но в итоге публике удалось увидеть только «Танец семи покрывал».

В 1908 году этот танец был продемонстрирован Евреиновым в театре В. Ф. Комиссаржевской, где партию Саломеи танцевала Леонтина Пуни. Постановка была юмористической, а танец заканчивался выносом сундука в виде гроба с табличкой: «Осторожно, Оскар Уайльд!».

В этом же году актриса Ида Львовна Рубинштейн на собственные средства подготовила постановку «Саломеи». Спектакль, должный состояться 3 ноября 1908 годав Михайловском театре в Петербурге, был обозначен как частный. Но он так и не был представлен публике, 20 декабря 1908 года был частично показан на Вечере художественных танцев в Большом зале Петербургской консерватории. Это была постановка В. Э. Мейерхольда, а за хореографию отвечал Михаил Фокин. На этом вечере Ида Рубинштейн исполнила свой «Танец семи покрывал». В финале на ней оставалось только платье, сплошь украшенное цветными бусами.

После Октябрьской революции в России цензурный запрет на постановки с библейскими персонажами был снят, и к пьесе Уайльда одновременно обратились Малый театр и Камерный. Режиссёром Камерного театра был Александр Яковлевич Таиров, а ведущим декоратором – Александра

Александровна Экстер. Эскизы костюмов и декораций к «Саломее» были выполнены в стиле кубофутуризма, который на тот момент был в моде и стремительно развивался как художественное направление. По замыслу Экстер, декорации и костюмы должны были превратиться чуть ли не в активного носителя действия, для того чтобы максимально подчеркнуть режиссёрскую идею. В это же время в Малом театре шла другая постановка «Саломеи» с Ольгой Гзовской в главной роли. Её образ сильно отличался от образа, который создала Алисой Коонен в Камерном театре. Поклонники таировской «Саломеи» не оценили постановку Малого театра и сочли её ребяческой и наивной.

Говоря о русских образах «Саломеи», можно вспомнить фильм 1922 года, который был снят в США режиссёром и актрисой Аллой Назимовой. Она сама сыграла в фильме роль Саломеи.

В 1991 году была поставлена рок-опера «Саломея, царевна иудейская» отечественным композитором Максимом Дунаевским. Он сохранил большинство оригинальных смысловых акцентов, задуманных в пьесе Уайльдом. Единственное, текст пьесы в его оригинальном виде не использовался, и все стихотворные диалоги были прописаны Юрием Ряшенцевым. Поставлена опера была благодаря театру «О'Кей» под руководством продюсера Ольги Шведовой. Своей площадки у данного театра не было, потому спектакль ставился на различных сценах Москвы. Постановка задумывалась как синтез чувств и пластики движений. Вне зависимости от происходящего на сцене актеры всегда находились в движении, то по-змеиному извиваясь, то плавно взмахивая руками или покачивая головами. Саломею в этой рок-опере сыграла Лада Марис – известная актриса театра и кино.

26 апреля 1998 года состоялась премьера спектакля Романа Григорьевича Виктюка «Саломея», продолжительность которого составляла 2 часа 15 минут без антракта. С тех пор состав исполнителей поменялся больше, чем наполовину, но Саломею все время играет Дмитрий Бозин. Режиссер превратил «Саломею» в своеобразную притчу о художнике в мире, в котором любовь соседствует со смертью. Спектакль, конечно, не исчерпывается библейским сюжетом, с самого начала зритель становится участником судебного процесса по обвинению Уайльда в запретной связи с Альфредом Дугласом. На вопрос судьи: «Как проходили ваши встречи с мистером Уайльдом?» Альфред тихо отвечает, что они играли в театр. После чего зрителю представляют одну из таких игр – «Саломею», в которой Уайльд становится Иродом Антипой, а Дуглас – роковой красавицей Саломеей. Пол исполнителя в пьесе оказывается неважен, ведь Саломея – это воплощение чистой Красоты, у которой нет привязки к гендерным связям. Что интересно, на сцене присутствует лишь одна женщина, которой довелось исполнить две роли одновременно: Иродиады и матери Уайльда. Возможно, Роман Виктюк хотел подчеркнуть, что только женщина способна быть матерью, а для мужчины эта роль никогда не будет доступна. Что касается содержания,

в спектакле отсутствуют некоторые ключевые сцены оригинальной пьесы, к примеру, сцена поцелуя отрубленной головы Иоканаана – самый запоминающийся эпизод в декадентской литературе – или гибель самой Саломеи.

После виктюковской постановки «Саломею» ставил также и Владимир Агеев в московском театре «Модернъ». Роль Саломеи сыграла Ирина Гринева. У Агеева сюжет Уайльда был вписан в литературно-философский контекст русского серебряного века, на это повлияло и то, что сам текст в пьесе использовался в переводе Бальмонта. Главным героем стал Иоканаан, который в этом спектакле был превращён из святого в бесноватого – он то и дело постоянно выкрикивал проклятия на русском и арамейском языках из своего вращающегося прозрачного куба-клетки.

Таким образом, на протяжении долгого времени отечественный театр довольно часто обращался к драме Уайльда «Саломея», каждый раз открывая для себя новый мир образов и идей.

Список литературы:

1. Караев, Н. Оскар Уайльд. Саломея. Портрет Дориана Грея [Электронный ресурс] / Н. Караев // TheLib.Ru, 2006–2016. – Режим доступа: http://thelib.ru/books/uayld_oskar/salomeya_portret_doriana_greyaread.html.
2. Nassaar, C. Into the Demon Universe: A Literary Exploration of Oscar Wilde / C. Nassaar. – L.: Yale University Press, 1974. – 93 p.
3. Образцова, А. Волшебник или шут? (Театр Оскара Уайльда) / А. Образцова. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2001. – 357 с.
4. Палья, К. Личины сексуальности / К. Палья. – Екатеринбург: У-Фактория, 2006. – 712 с.
5. Савельев, К. Н. «История Венеры и Тангейзера» О. Бердслея как мифологема английского декаданса / К. Н. Савельев // Вестник Оренбургского государственного университета. – 2005. – № 5. – С. 20–24.
6. Савельев, К. Н. Литература английского декаданса: истоки, становление, саморефлексия: дисс… докт. филол. наук: 10.01.01 / К. Н. Савельев. – М., 2008. – 382 с.
7. Савельев, К. Н. Тезаурусный подход и проблема переходных периодов / К. Н. Савельев // Libri Magistri. – 2017. – Вып. 3. – С. 14–19.
8. Соколянский, М. Г. Оскар Уайльд: Очерк творчества / М. Г. Соколянский. – иев; Одесса: Лыбидь, 1990. – 199 с.
9. Тишунина, Н. Западноевропейский символизм и проблема взаимодействия искусств: опыт интермедиального анализа / Н. Тишунина. – СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 1998. – 160 с.

STAGE EMBODIMENT OF O. WILDE'S PLAY
"SALOME" IN THE RUSSIAN THEATRE

Anastasia A. Bakholskaya

Abstract

This article discusses the history of the performances and interpretations of Wilde's tragedy "Salome" on the stages of Russian theaters. In this regard, the performances are analyzed, starting from the beginning of the twentieth century, and ending with the latest performances of domestic directors. The author of the article reveals the story of the creation of the play, the difficulties with its first productions, and also represents the most successful incarnations of the image of Salome on the national stage.

Keywords: Salome, Wilde, drama, productions, Russian theater

Альбина Марсовна Бурангулова,
студент 3 курса, Магнитогорский государственный технический университет им. Г. И. Носова (г. Магнитогорск, Россия)
burangulova1998@mail.ru
Научный руководитель – ***Татьяна Борисовна Зайцева,***
докт. филол. наук, доцент кафедры языкознания и литературоведения МГТУ им. Г. И. Носова

СЛОВЕСНАЯ ЖИВОПИСЬ ПОЭТИЧЕСКИХ ПЕЙЗАЖЕЙ С. А. ЕСЕНИНА

В статье основное внимание уделено рассмотрению особенностей словесной живописи поэтических пейзажей С. А. Есенина на примере его стихотворений «Синий май. Заревая теплынь…» и «Несказанное, синее, нежное…». Дается определение словесной живописи и проводится анализ стихотворений с целью выявления средств выразительности речи, при помощи которых создаются поэтические пейзажи, определение их особенностей.

Ключевые слова: словесная живопись, поэтические пейзажи, Есенин, эпитет, олицетворение, метафора

Термин «словесная живопись» как таковой еще не закреплен в словарях и энциклопедиях, несмотря на то, что в науке существует уже немало работ с использованием данного словосочетания. Для того, чтобы самим составить рабочее определение «словесной живописи», обратимся к формулировке понятия «живопись».

В Толковом словаре С. И. Ожегова живопись определяется как «изобразительное искусство – создание художественных образов с помощью красок» [8, 216]. Словесная живопись – создание поэтом

литературных образов при помощи средств выразительности речи (цветовых и световых эпитетов, метафор, сравнений и других тропов, имеющих отношение к визуальным искусствам). Другими словами, это та же живопись, но только в литературе. Так же, как художник рисует красками, так и поэт рисует словами. Результатом такого метода изображения становятся поэтические портреты и пейзажи.

Сергей Александрович Есенин – выдающийся поэт Серебряного века, «певец Руси». Он обладал неповторимым, ярким и особенным стилем, именно поэтому интерес к его творчеству не угасает по сей день. Буквально всё творчество Сергея Есенина пронизано одним большим и светлым чувством – чувством любви к Родине. Поэт глубоко чувствовал и понимал природу. И умел так передать это при помощи различных тропов в своих стихотворениях, что читателю невозможно было не ощутить то же самое.

Проанализируем стихотворение поэта «Синий май. Заревая теплынь…» (1925). Произведение изобилует средствами выразительности речи. Здесь есть эпитеты – «синий», «заревая», «липким», «взбалмошная», «кружевные», «веселого», «голубая»; олицетворения – «веет полынь», «спит черемуха», «вяжет луна», «сад полышет»; метафоры – «черемуха в белой накидке», «деревянные крылья окна», «пенный пожар»; сравнения – «вся жизнь мне мила, как приятная память о друге», «сад полышет, как пенный пожар». Автор создает акварельную картину теплой весны, когда в природе все оживает. Такие цвета, как синий и голубой, часто встречаются в поэзии С. Есенина. Так, в данном стихотворении эпитет «синий» не просто обозначает цвет, а символизирует гармонию и спокойствие. «Черемуха в белой накидке» – имеется в виду цветение этого дерева, «в деревянные крылья окна», то есть ставни окна, луна «вяжет» «на полу кружевные узоры» – видимо, луна отбрасывает на пол тень узоров на шторах. Лирический герой находится наедине с природой, они слиты воедино.

Только я в эту цветь, в эту гладь,
Под тальянку веселого мая,
Ничего не могу пожелать,
Все, как есть, без конца принимая.
Принимаю – приди и явись,
Все явись, в чем есть боль и отрада...
Мир тебе, отшумевшая жизнь.
Мир тебе, голубая прохлада [4, 178].

Герой принимает все, как оно есть, и готов принять «боль» и «отраду». Завершается стихотворение тем, что он желает мира «отшумевшей жизни» и «голубой прохладе».

Рассмотрим еще одно стихотворение поэта «Несказанное, синее, нежное…» (1925). Первые строки западают в память, фигура умолчания создаёт ощущение недосказанности и помогает передать всю глубину и полноту испытываемых чувств. После всех «бурь» и «грез» душа героя, которую он сравнивает с «полем безбрежным», теперь «дышит запахом меда

и роз». Поэт также вспоминает свое прошлое, свою молодость и ошибки, что были сделаны. Он обращается к душе:

Стой, душа, мы с тобой проехали
Через бурный положенный путь [4, 213].

Герой хотя и жалеет о чем-то, что не сделал, но принимает все, что было в его жизни: «Принимаю, что было и не было» [4, 213]. В стихотворении присутствуют эпитеты – «синее», «нежное», «безбрежное», «буйная», а также метафоры – «тройка коней оголтелая», «золотая сорвиголова». Под «тройкой коней оголтелой» подразумеваются те события, которые потрясли всю страну. Поэт называет молодость «золотая сорвиголова». «Золотая», потому что молодость – это самая прекрасная пора в жизни каждого человека, а «сорвиголова» как нельзя лучше описывает этот период жизни, в котором имеет местонекоторое сумасбродство и отчаянность. Все эти средства выразительности речи помогают поэту более точно передать свои чувства, а читателю – понять это и прочувствовать все самому.

Такие цвета как золотой, синий, голубой часто встречаются в творчестве Сергея Есенина. В мифологии золотой цвет является олицетворением счастья, богатства и бессмертия. Символика синего исходит из очевидного физического факта — синевы безоблачного неба. В мифологическом сознании небо всегда было местом обитания богов, духов предков, ангелов; отсюда главное значение синего — божественность. Также этот цвет означает таинственность, мистицизм, святость, благородство и чистота (духовность), постоянство (в вере, преданности, в любви), совершенство, высокое происхождение (голубая кровь), правосудие (божье дело). У древних Египтян синий цвет символизировал правду и истину. В римской мифологии этот цвет соотносится с верховным богом Юпитером и богиней Юноной. Синий в почете на Западе и в Китае, где означает мужество, спокойствие, власть и силу. Голубой также относится к цветам, имеющим божественное происхождение и религиозное значение. Это символ чистого неба, безгрешной души, цвет верности и истины, правосудия и целомудрия. Повторяющиеся в поэзии С. Есенина цветообразы создают мифологический подтекст поэтических пейзажей, связывая тему природы с проблемой смысла человеческой жизни, обретения духовности.

Таким образом, проанализировав стихотворения С. А. Есенина «Синий май. Заревая теплынь…» и «Несказанное, синее, нежное…», мы увидели, как при помощи словесной живописи автор создает неповторимые поэтические пейзажи, позволяющие читателю нарисовать в мыслях яркую целостную картину и в полной мере ощутить эмоции и чувства лирического героя, понять своеобразие его духовного поиска.

Список литературы:

1. Волков, А. А. Функция цветообраза в поэзии Сергея Александровича Есенина [Электронный ресурс] / А. А. Волков // Молодой ученый – 2016. – № 6.4. – С. 10–12. – Режим доступа: https://moluch.ru/archive/110/27257.

2. Волков, А. А. Художественные искания Есенина / А. А. Волков. – М.: Советский писатель, 1976 – 440 с.
3. Воронова, О. Е. Традиции русского народного лубка в словесной живописи С. А. Есенина / О. Е. Воронова. – Рязань: Современное есениноведение. – 2015. – № 1 (32). – С. 94–103.
4. Есенин, С. А. Полн. собр. соч. / С. А. Есенин. – СПб: Азбука, 2015 – 800 с.
5. Зайцев, А. С. Наука о цвете и живопись / А. С. Зайцев. – М.: Искусство, 1986. – 147 с.
6. Сафуан, Камаль Альдин Зэйнаб. Флористическая лексика в лирике С. Есенина: автореф. дис. .... канд. филол. наук: 10. 02.01 / Камаль Альдин Зэйнаб Сафуан. – Воронеж, 2011 – 126 с.
7. Колоскова, Т. А. Цветовые тропы в поэтическом тексте С. А. Есенина / Т. А. Колоскова // Вестник Московского гуманитарного института. − 2014. − № 1. − С. 4.
8. Ожегов, С. И. Толковый словарь русского языка / под ред. Н. Ю. Шведовой. − 4-е изд., доп. – М.: Азбуковник, 2000 – 940 с.
9. Перелыгин, П. В. Цветообразная поэтика в творчестве С. А. Есенина и Н. М. Рубцова. Опыт сопоставительного анализа: автореф. дис. … канд. филол. наук: 10.01.01/ П. В. Перелыгин – Тамбов, 2008 – 188 с.
10. Прокушев, Ю. Л. Сергей Есенин. Образ. Стихи. Эпоха / Ю. Л. Прокушев. – М.: Молодая гвардия, 1989 – 349 с.
11. Родина, С. А. Свет в художественно−колоративной системе лирики С. А. Есенина, 1919−1925 гг.: автореф. дис. … канд. филол. наук: 10.01.01 / С. А. Родина – М., 2001 – 178 с.
12. Самоделова, Е. А. Цветочные образы в творчестве новокрестьянских писателей Е. В. Честнякова и С. А. Есенина / Е. А. Самоделова // Рязанский государственный университет им. С. А. Есенина. − 2017. − № 1 (40). − С. 60−70.
13. Суимбетова, О. Г. Истоки поэтической образности С. А. Есенина. [Электронный ресурс] / О. Г. Суимбетова // Молодежный научный форум: Гуманитарные науки: электр. сб. ст. по мат. XIV междунар. студ. науч.-практ. конф. − № 7 (14). – Режим доступа: https://nauchforum.ru/studconf/gum/xiv/4015.
14. Юшин, П. Поэзия Сергея Есенина / П. Юшин. – М.: Изд–во МГУ, 1966 – 320 с.

VERBAL PAINTING OF S. A. ESENIN'S POETIC LANDSCAPES

Albina M. Burangulova

Abstract

The article focuses on the features of verbal painting of poetic landscapes by S. A. Yesenin as exemplified in his poems "Blue may. Roaring heat..." and "Inexpressible, blue, gentle...". The definition of verbal painting is given and a

detailed analysis of the poem is carried out in order to find the means of expression of speech in it, with the help of which poetic landscapes of verbal painting are created.

Keywords: verbal painting, poetic landscapes, Yesenin, epithet, personification, metaphor

Максим Дмитриевич Войников,
студент 4 курса, Магнитогорский государственный технический университет им. Г. И. Носова,
(г. Магнитогорск, Россия)
max97voinikov@mail.ru
*Научный руководитель –**Татьяна Борисовна Зайцева,***
докт. филол. наук, доцент кафедры языкознания и литературоведения МГТУ им. Г. И. Носова

КОНЦЕПЦИИ ВРЕМЕНИ В ФИЛОСОФИИ Ф. НИЦШЕ И А. БЕРГСОНА И ТВОРЧЕСТВЕ О. МАНДЕЛЬШТАМА

В статье рассматривается образ времени в творчестве О. Мандельштама через призму философии Ф. Ницше и А. Бергсона. Особое внимание уделяется книгам «Так говорил Заратустра» Ф. Ницше и «Творческая эволюция» А. Бергсона. Определяется степень влияния философов на лирику и литературную критику поэта и оригинальные черты художественной философии времени О. Мандельштама. Минуя время, О. Мандельштам стремится охватить мир и вещи своей поэтической мыслью так, как если бы времени вовсе не существовало. Появляется серия из вневременных представлений времени: вечность, обратное течение времени, вневременность, синхронизация событий.

Ключевые слова: Мандельштам, Ницше, Бергсон, время, «вечное возвращение», вневременность, вечность

О. Мандельштам и «вечное возвращение» Ф. Ницше

В начале XX в. широкое распространение в поэзии русского символизма получила идея «вечного возвращения». Проводником этой идеи была философия Фридриха Ницше (1844–1900). «Вечное возвращение» – это круговое время, обрекающее все сущее на повторение. Другие приоритетные для символистов мотивы – ценность мига, вечности, смерть Бога и богоборчество, которые распространились в русской литературе нач. XX в., также идут от Ф. Ницше. Н. Я. Мандельштам в воспоминаниях отмечала, что философия Ф. Ницше, столь ценимая символистами, была глубоко чужда О. Мандельштаму. Мы же полагаем, что одна из моделей времени О. Мандельштама, самая ранняя, восходит к учению Ф. Ницше о «вечном возвращении». Однако вечное возвращение О. Мандельштама – это не копия

модели времени Ф. Ницше, а ее модификация.

Ф. Ницше был хорошо освоен О. Мандельштамом, свидетельство тому – и его ранняя пейзажная лирика, и цитаты из притч Заратустры, вкрапленные в поэзию О. Мандельштама.

В раннем стихотворении поэта «Как облаком сердце одето» строчки «Как женщины, жаждут предметы, / Как ласки, заветных имен» [3, 56], возможно, имеют своим прототипом слова Заратустры: «Здесь все вещи, ласкаясь, приближаются к речи твоей и льстят тебе: так хочется им покататься на спине твоей! На любой притче доскачешь ты ко всякой истине! <...> Здесь раскрываются передо мной слова о бытии, словно ларцы, раскрываются передо мной слова обо всем сущем: все сущее хочет стать словом, всякое становление хочет научиться у меня говорить» [2]; в стихотворении «Вот дароносица, как солнце золотое» (1915) строчка «Взять в руки целый мир, как яблоко простое» также восходит к тексту «Так говорил Заратустра».

В «Сумерках свободы» Мандельштама строчки, отражающие приятие земли и осознание долга мужей («Земля плывет. Мужайтесь, мужи. / Как плугом, океан деля, / Мы будем помнить и в летейской стуже, / Что десяти небес нам стоила земля» [3, 135]), – это почти дословное повторение слов Заратустры; в стихотворении «На каменных отрогах Пиэрии...» мед, вино и молоко могут восходить не только к античным источникам, но и к Ф. Ницше, ср.: «Я воздаю хвалу той земле, где течет молоко и мед!» [4]. В «Грифельной оде» строчка «и как паук ползет ко мне – / Где каждый стык луной обрызган» [3, 276], возможно, восходит к словам Заратустры: «И этот медленный паук, ползущий в лунном свете, и сам этот лунный свет, и мы с тобой, шепчущиеся у этих ворот о вечных материях, – разве все это не было уже когда-то?» [4].

Приведем цитаты, показывающие представление Ф. Ницше о «вечном возвращении» из книги «Так говорил Заратустра».

Заратустра: «Взгляни... на это Мгновение! От врат Мгновения уходит долгий, вечный путь назад: позади нас – вечность.

Не должно ли быть так: все, что может произойти, уже проходило некогда этим путем? Не должно ли быть так: все, что может случиться, уже случилось некогда, свершилось и миновало?

И если все уже было: что думаешь ты об этом Мгновении, карлик? Не должно ли быть так: эти ворота – тоже уже были?

И не связаны ли все вещи между собою так прочно, что Мгновение это влечет за собой все последующие? А значит, еще раз – само себя?

Ибо все, что должно произойти на этом пути вперед – должно произойти еще раз!

И этот медленный паук, ползущий в лунном свете, и сам этот лунный свет, и мы с тобой, шепчущиеся у этих ворот о вечных материях, – разве все это не было уже когда-то?»

Карлик: «самое время есть круг» [4].

«Все уходит, все возвращается; вечно катится Колесо Бытия. Все умирает, все вновь расцветает. Вечно бежит Год Бытия.

Все разрушается, все строится вновь; вечно возводится все тот же Дом Бытия. Все разлучается и встречается вновь; вечно верным себе остается Кольцо Бытия.

Каждый миг начинается бытие; вокруг каждого „здесь “вращается кольцеобразное „там“. Середина – повсюду. Путь вечности – кривая. <...> Ибо хорошо знают звери твои, о Заратустра, кто ты и кем должен стать: ты – учитель Вечного Возвращения...

Вот мы знаем, чему учишь ты: что все вещи вечно возвращаются, а с ними и мы сами, что мы существовали уже несчетное количество раз, а с нами – все вещи.

Ты учишь, что есть Великий Год становления, необычайный, величайший год-исполин; подобно песочным часам, должен он обращаться снова и снова, чтобы заново наполняться и снова течь;

– и все эти годы равны самим себе, как в самом великом, так и в самом малом; и сами мы в каждый Великий Год тождественны себе, как в самом великом, так и в самом малом» [4].

Итак, в ницшеанский (и символистский) круг вовлечены все и всё; круговому времени сопутствует идея обреченности. У О. Мандельштама же повторяются только события культуры, а место чувства обреченности из-за повторов заступает радостное узнавание повторов.

Взгляд на время с совсем другой стороны, биологической, несет в себе философия А. Бергсона. К ней мы и переходим.

О. Мандельштам и эволюционная теория времени А. Бергсона

Анри Бергсон (1859–1941), автор самобытной эволюционной, или биологической, концепции времени, изложенной в «Творческой эволюции», был высоко оценен О. Мандельштамом (упоминание А. Бергсона и его авторитетного мнения встречается в прозе Мандельштама). Считается, что мандельштамовское переживание времени сложилось не без влияния А. Бергсона.

Для анализа были выбраны из «Творческой эволюции» те места, мимо которых О. Мандельштам едва ли мог пройти. Рассматривая творчество О. Мандельштама на фоне этих цитат, мы как раз и сможем решить вопросы о влиянии философии А. Бергсона на О. Мандельштама: что именно воспринял О. Мандельштам из «Творческой эволюции»? какой характер носила мандельштамовская рецепция А. Бергсона?

В «Творческой эволюции» А. Бергсон объясняет, почему наш интеллект отворачивается от созерцания времени. Человек рождается, чтобы действовать; для того, чтобы действовать, производить орудия и пользоваться ими, нужны законы геометрии и логики, законы причинности. Отсюда вывод: мы рождаемся геометрами, работниками: «Наша мысль изначально связана с действием. Именно по форме действия был отлит наш интеллект. Размышление – это роскошь, тогда как действие – необходимость. Но, чтобы действовать, мы прежде всего ставим себе цель: мы составляем план, затем переходим к деталям механизма, который должен его реализовать. Последняя

операция возможна только тогда, когда мы знаем, на что нам рассчитывать. Нужно, чтобы мы выделяли в природе те сходства, которые позволили бы нам предвосхищать будущее. Нужно, следовательно, чтобы мы, сознательно или бессознательно, применяли закон причинности. Чем яснее при этом вырисовывается в нашем уме идея действующей причинности, тем больше эта причинность принимает форму причинности механической. Последнее отношение, в свою очередь, тем легче может быть представлено математически, чем лучше оно выражает строгую необходимость. Вот почему нам достаточно только следовать склонности нашего интеллекта, чтобы стать математиками. Но, с другой стороны, эта естественная математика представляет собой лишь бессознательную опору нашей сознательной привычки связывать одни и те же причины с одними и теми же следствиями; а сама эта привычка обычно нацелена на руководство действиями, вытекающими из намерений, или, что сводится к тому же, на управление объединенными движениями для реализации какого-либо образца; мы рождаемся ремесленниками и геометрами, и даже геометры-то мы только потому, что мы – ремесленники» [1].

Способность человека создавать рукотворные объекты, артефакты заставляет А. Бергсона пересмотреть традиционное *Homo sapiens* (человек разумный) в пользу *Homo faber* (человек творящий).

Будучи не в ладах с человеческим интеллектом, длительность и творческие потенции времени обнаруживают себя в биологии – например, в лестнице живых существ. Этот и другие биологические примеры перебрасывают мостик от времени-длительности к времени, изобретающему новые формы, к эволюции. С той только оговоркой, что эволюция понимается А. Бергсоном не вульгарно-социологически, как постоянный прогресс, но как прогресс и регресс одновременно: вселенная существует во времени. Чем больше мы углубляемся в природу времени, тем лучше понимаем, что длительность означает изобретение, создание форм, постоянную выработку чего-то совершенно нового... Это правда, что во вселенной следует различать два противоположных движения: одно – «упадок», другое – «подъем».

Прогресс и регресс, порядок и беспорядок – это две стороны одной монеты, единая реальность.

Бергсонианская концепция времени вырастает не на пустом месте: она складывается под влиянием многочисленных теорий биологической эволюции земли. Бергсон оспаривает теории Ч. Дарвина – приспособление организма к условиям существования, и Ламарка (а также неоламаркизма) – изменение организма под влиянием употребления или неупотребления его органа, механической теории – одни и те же причины ведут к одинаковым следствиям.

«Творческая эволюция» отпечаталась в прозе и поэзии О. Мандельштама причудливым образом. Главную концепцию А. Бергсона – время как длительность и необратимость, время как изобретение новых биологических форм – О. Мандельштам не принял. В его поэзии звучит отрицание времени, зато есть место для вневременности. В его космологию

не вписывается время в облике творца, а вписывается время в облике разрушителя. Наконец, О. Мандельштам присоединяется к тем, кто видит в сущности или идее вещи – золотой, не требующий размена на мелкую монету. Для О. Мандельштама важна чистая идея – например, идея бабочки, а совсем не то, что она получается из гусеницы. О. Мандельштам изображает вещи в их наивысшей стадии, в их акмеизме: если это бабочка – то с развернутыми крыльями:

О бабочка, о мусульманка,
В разрезанном саване вся, –
Жизняночка и умиранка,
Такая большая – сия!
С большими усами кусава
Ушла с головою в бурну
О флагом развернутый саван,
Сложи свои крылья – боюсь!
(«Восьмистишия») [2].

Если шиповник – то цветущий и готовый осыпаться:

Руку платком обмотай и в венценосный шиповник,
В самую гущу его целлулоидных терний
Смело, до хруста ее погрузи. Добудем розу без ножниц.
Но смотри, чтобы он не осыпался сразу –
Розовый мусор – муслин – лепесток соломоновый
И для щербета негодный дичок, не дающий ни масла, ни запаха [2].

Любопытно, что и необратимость времени была оспорена в прозе и поэзии О. Мандельштама. Художественное изображение обратного течения времени можно обнаружить во все периоды творчества О. Мандельштама, как в поэзии, так и в прозе: «Останься пеной, Афродита, / И, слово, в музыку вернись!» [3, 50]; «Время мчится обратно с шумом и свистом, как прегражденный поток» («Скрябин и христианство», 1922) [3, 201]; «Оттого-то мне и годы впрок не идут: другие с каждым годом почтеннее, а я наоборот: обратное течение времени» («Четвертая проза», 1930) [3, 181]; показан Мандельштамом также и обратный ход эволюции, например, в «Ламарке» (1932) воссоздан путь от человека – к кольчецам и усоногим, к завитку пены океана [3, 211].

В 1930-х гг. О. Мандельштам познакомился с неоламаркистами, в частности, Б. Кузиным, советским биологом-теоретиком, ламаркистом, и биологические теории были перенесены им на литературную почву. Ламарк, «*за честь природы фехтовальщик» [2],* даже стал героем одноименного стихотворения (с «лестницей живых существ» [2]), а также героем «Путешествия в Армению».

Необыкновенно близким для О. Мандельштама оказался тривиальный человеческий взгляд на время, подробно описанный А. Бергсоном. Это прежде всего относится к пониманию времени как потока:

«Сухое золото классической весны / Уносит времени прозрачная

стремнина» [3, 116] времени как причины биологического старения: «Холодок щекочет темя / И нельзя признаться вдруг, / И меня срезает время, / Как скосило твой каблук» [2]; времени как того, что оставляет надписи и отпечатки зубов: «Век, пробуя их перегрызть, оттиснул на них свои зубы» [2].

Теоретические взгляды О. Мандельштама на литературу также формировались под воздействием А. Бергсона. Так, О. Мандельштам встает в оппозицию к тем, кто смотрит на литературный процесс как на прогресс или усовершенствование. В мандельштамовских описаниях истории литературы узнаваемы *подъемы и спуски, прогресс и регресс*, всё из теории эволюции А. Бергсона. Например, в прозе О. Мандельштама есть рассуждение о необходимости двух историй литературы: одна должна говорить о приобретениях, другая – об утратах. Бергсоновские ключевые понятиях – *эволюция, прогресс, форма, машина* – вполне узнаваемы в статье «О природе слова» (1921–1922): «Для литературы эволюционная теория особенно опасна, а теория прогресса прямо-таки убийственна. Если послушать историков литературы, стоящих на точке зрения эволюционизма, то получается, что писатели только и думают, как бы расчистить дорогу идущим впереди себя, а вовсе не о том, как бы выполнить свое желанное дело, или же получается, что все они участвуют в конкурсе изобретений на улучшение какой-то литературной машины, причем неизвестно, где скрывается жюри и для какой цели эта машина служит.

Теория прогресса в литературе – самый грубый, самый отвратительный вид школьного невежества. Литературные формы сменяются, одни формы уступают место другим, но каждая смена, каждое такое приобретение сопровождается утратой, потерей. Никакого «лучше», никакого прогресса в литературе быть не может – просто потому, что нет никакой литературной машины и нет старта, куда нужно скорее других доскакать» [3, 217].

Еще более переиначенными идеи А. Бергсона выглядят в «веере Бергсона», из той же статьи. Сущность ментальной операции веера – в том, чтобы изъять события из времени и соединить их, с тем чтобы увидеть их взаимосвязь. Но тем примечательнее, что такой веер с событиями назван О. Мандельштамом в честь А. Бергсона, противника вневременности:

«Чтобы спасти принцип единства в вихре перемен и безостановочном потоке явлений, современная философия, в лице А. Бергсона, чей глубоко иудаистический ум одержим настойчивой потребностью практического монотеизма, предлагает нам учение о системе явлений. А. Бергсон рассматривает их не в порядке подчинения временной последовательности, а как бы в порядке их пространственной протяженности. Его интересует исключительно внутренняя связь явлений. Эту связь он освобождает от времени и рассматривает отдельно. Таким образом, связанные между собой явления образуют как бы веер, створки которого можно развернуть во времени, но в то же время он поддается умопостигаемому свертыванию <...>. Наука, построенная на принципе связи, а не причинности, избавляет нас от дурной бесконечности эволюционной теории, не говоря уже о ее вульгарном

прихвостне – теории прогресса» [3, 217].

Отмети также, что бергсоновский *Homo Faber* явственно слышится в «Утре акмеизма» с его пафосом строительства, с пафосом поэта-ремесленника, заступившего на место поэта-демиурга. А бергсоновская *орудийность*, жизненный порыв и формообразование обрели новую жизнь в мандельштамовских рассуждениях в «Разговоре о Данте».

Таким образом, орудийный снаряд, выпущенный «Творческой эволюцией» А. Бергсона, был воспринят О. Мандельштамом не в своей целостности, а по частям. Главная, орудийная идея – о том, что не нужно от времени отворачиваться – Мандельштаму осталась глубоко чужда.

Напротив, приемлемыми для О. Мандельштама оказались взгляды противников Бергсона, высказывающихся в защиту вневременности. Например, таких как Б. Расселл, который писал в своей книге «Мистицизм и логика»: «Есть какое-то ощущение – но это легче чувствовать, чем утверждать, – согласно которому время – неважная и поверхностная характеристика реальности. Прошлое и будущее должны признаваться столь же реальными, сколь настоящее, и освобождение от рабства времени существенно для философского мышления. Более верный образ мира, я думаю, достигается изображением вещи входящей в поток времени из вечного мира за пределами... И мыслить, и чувствовать неважность времени, даже если оно реально, – вот ворота мудрости» [5].

Выводы

Признавая время реальностью, с которой приходится считаться, О. Мандельштам тем не менее предпочитает его не замечать там, где это возможно. Умение обходиться без времени и выходить за его пределы – это очень яркая характеристика поэзии и поэтики О. Мандельштама. Но что такое «за пределы времени»? Для раннего О. Мандельштама – это Вечность, в полном согласии с идеологией символизма. Дальше О. Мандельштам «молчит» о вечности, но косвенные свидетельства о его понимании этой категории все-таки есть, ср. не метафоричное, но не слишком ясное место из статьи «Скрябин и христианство» (1915): «…мистики энергично отвергают вечность во времени, принимая этот поперечный разрез, доступный только праведным, утверждая вечность как сердцевину времени: христианская вечность – это кантовская категория, рассеченная мечом серафима» *[5]*.

О. Мандельштам рано открывает для себя высшее, надвременное, но уже не надмировое измерение для вещей, культуры и даже истории. И тогда ключевыми понятиями для вневременности становятся мысль, *память* всего человечества (мировая культура, которая для Мандельштама всегда связывалась с синхронизмом и с вечностью на земле), и – значительно реже – память отдельного человека.

И вот, минуя время, О. Мандельштам стремится охватить мир и вещи своей поэтической мыслью так, как если бы времени вовсе не существовало. Во всяком случае, и грамматические, и лексические данные говорят в пользу такого истолкования.

Итак, в поэзии О. Мандельштама появляется серия из вневременных представлений времени: вечность, обратное течение времени, вневременность, синхронизация событий.

Список литературы:

1. Бергсон, А. Творческая эволюция [Электронный ресурс] / А. Бергсон. – Режим доступа: https://pandia.ru/text/77/357/77811-3.php.

2. Мандельштам, О. Стихи [Электронный ресурс] / О. Мандельштам // Русская поэзия. – Режим доступа: https://m.rupoem.ru/poets/mandelshtam.

3. Мандельштам, О. Э. Собр. соч. Стихотворения. Проза / О. Э. Мандельштам. – М.: АРТ-Бизнес-центр, 1999. – 357 с.

4. Ницше, Ф. Так говорил Заратустра. [Электронный ресурс] / Ф. Ницше. – Режим доступа: www.students.chemport.ru/zaratustra.shtml.

5. Рассел, Б. Мистицизм и логика. [Электронный ресурс] / Б. Рассел // Психология. – Режим доступа: http://www.philsci.univ.kiev.ua/biblio/rass-mist-log.html.

6. Шелер, М. Человека и история / М. Шелер. – М.: Гнозис, 1929. – 152 с.

IDEAS OF TIME IN THE PHILOSOPHY OF F. NIETZSCH AND A. BERGSON AND CREATIVE WORK OF FR. MANDELSTAM

Maxim D. Voinikov

Abstract

The article examines the image of time in the work of O. Mandelstam through the prism of the philosophy of F. Nietzsche and A. Bergson. Special attention is paid to the books "So Zaratustra Said" by F. Nietzsche and "Creative Evolution" by A. Bergson. The degree to which philosophers influence the poet’s lyrics and literary criticism and the original features of O. Mandelstam’s artistic philosophy of time are determined. Bypassing time, O. Mandelstam seeks to embrace the world and things with his poetic thought as if time did not exist at all. A series of timeless representations of time appears: eternity, reverse time flow, timeless, synchronization of events.

Keywords: Mandelstam, Nietzsche, Bergson, time, "eternal return," timeless, eternity

Мария Сергеевна Давыденко,
студент 3 курса, Магнитогорский государственный
технический университет им. Г. И. Носова
(г. Магнитогорск, Россия)
mariadvd20@gmail.com
Научный руководитель – ***Татьяна Борисовна Зайцева,***
докт. филол. наук, доцент кафедры языкознания
и литературоведения МГТУ им. Г. И. Носова

СПОСОБЫ СОЗДАНИЯ ПЕРСОНАЖА НИКОЛАЙ ГОГОЛЬ В МАНГЕ «ВЕЛИКИЙ ИЗ БРОДЯЧИХ ПСОВ»

В статье рассматриваются особенности персонажа японской манги «Великий из бродячих псов» Николая Гоголя, получившей широкую популярность в молодежной среде: визуальные и текстовые средства создания образа, внешность, характер, доминирующие черты, особенности поведения и цели жизни. Автор подробно останавливается на метаморфозах, произошедших с привычным представлением о русском классике, превратившемся в манге в весёлого преступного безумца.

Ключевые слова: манга, Николай Гоголь, аниме, «Великий из бродячих псов»

В современном обществе все чаще и чаще замечается бурный интерес к личности писателя Николая Васильевича Гоголя и его гениальным произведениям. Объясняется это не в последнюю очередь тем, что автор считается одним из загадочных писателей XIX века, о нём до сих пор ходят различные слухи и легенды. а в этом году со дня рождения знаменитого классика исполнилось 210 лет, поэтому в кинотеатрах можно увидеть вольные экранизации по мотивам книг знаменитого писателя.

Популярность Гоголя растет не только в России, но и во всём мире. Японцы, решив не отставать от русских, пошли своим путем – оригинально интерпретировали и создали персонажа с именем Николай Гоголь в современной манге под названием «Великий из бродячих псов».

«Великий из бродячих псов» – манга, написанная Кафкой Асагири и проиллюстрированная Санго Харукавой. В Японии издается с 2012 года в журнале по сей день. Аниме по мотивам манги вышло в 2016 году и продолжает выходить до сих пор.

Термин «манга» перекочевал в Россию из Японии, в переводе с японского – это комиксы с забавными рисунками. Книга открывается с обратной стороны и читается справа налево. Изображения выполнены в черно-белых тонах. Существует множество жанров на различные темы: от романтики, спорта, приключений до ужасов, на любой вкус и цвет, для любой аудитории. В настоящее время японская анимация (аниме, которое выходит после публикации манги) занимает лидирующие позиции среди молодёжи [см.: 2].

«Великий из бродячих псов» – сэйнэн-манга, т.е. рассчитана на мужскую аудиторию. В подобных произведениях затрагивают более сложные сюжеты и взрослые темы, здесь может быть много кровавых и психологических сцен. Формат данной манги соединяет в себе и признаки других традиционных жанров: детектив, комедия, драма и мистика. Парадоксально: в нашей стране эта манга завоевала популярность в основном у женской аудитории. Это вызвано тем, что сюжет очень затягивает, герои обладают яркой харизмой, а стиль рисования персонажей приятный и интересный. Герои отличаются оригинальностью, за них действительно переживаешь, им сочувствуешь, несмотря на то, что в манге практически отсутствуют романтические сцены.

История, которая разворачивается на страницах манги, повествует о детективном вооруженном агентстве, где все члены имеют способность: будь то перевоплощение в тигра, умение лечить смертельные травмы или обладание сверхчеловеческой силы. Они разгадывают тайны и преступления, ловят опасных преступников. Помимо этого агентства в городе Йокогама (крупнейшем портовом городе Японии), в котором и происходят все действия, существует множество других группировок, к примеру, мафия – подпольная организация, участники которой очень опасные преступники с сильнейшими способностями. Есть также Гильдия – престижная организация, находящаяся в Европе, все участники которой имеют высокие должности и большие вклады в банках. И ни в одну из этих организаций не входит Гоголь, так как он является членом террористической группировки под названием «Смерть Небожителей».

Почти все герои манги «Великий из бродячих псов» носят имена знаменитых поэтов и писателей XIX–XX веков. К примеру, персонажи с именами русских авторов: Федор Достоевский, Александр Пушкин, Николай Гоголь, Иван Гончаров. Иностранные авторы представлены такими персонажами, как Агата Кристи, Марк Твен, Эдгар Аллан По, Артюр Рембо, Рюноске Акутагава, Осаму Дазай и многими другими выдающимися писателями и поэтами.

Улыбающегося во весь рот Николая Гоголя можно увидеть в 14 томе в 59 главе под названием «Трагедия воскресного дня». Это первое появление героя в манге. Гоголь предстает перед читателями в совершенно новом и необычном для многих читателей образе. Все знают, как выглядит автор таких произведений, как «Вий», «Вечера на хуторе близ Диканьки», «Мертвые души», «Тарас Бульба» и многих других, которые так сильно запали в душу поклонников творчества великого писателя. Это был скромный человек, любящий своих друзей и семью. Волосы у него были русые, он расчесывал их головной щеткой, укладывал их маслом и даже ходил завивать кончики у куаферов, то бишь парикмахеров [5]. Красивые усы и эспаньолка, небольшой рост, однако одевался писатель, как щеголь, очень нарядно и изысканно.

Каким же предстает Николай Гоголь в манге? Маскируясь под маской полицейского на 2 странице 59 главы манги, Гоголь выстреливает из пистолета в лоб водителю, при этом улыбаясь. Ироничный взгляд Гоголя, знакомый

нам по его реальным портретам, преображается во взгляд веселого, игривого преступного безумца. Внешность Коли довольно специфична: первым делом в глаза бросается его безумная широкая улыбка, а правый глаз скрывает карта, имеется милая длинная коса, штаны в черно-белую полоску, больше похожие на клоунские, черно-белый жилет с двубортной застежкой и шляпа цилиндр на голове с лентой, челка закрывает почти все его лицо, а кисти рук темными перчатками. Лицо, спрятанное за челкой, кажется, намекает на то, что реальный писатель стеснялся своей внешности, особенно носа. «Кто же я?» [1], – спрашивает Гоголь у своего собеседника, но одновременно как бы обращаясь к читателям. Еще долго читатель не до конца понимает, кем является новый персонаж и что он из себя представляет. Посередине лукавого левого глаза тушью нарисована вертикальная линия, якобы изображающая шрам.

Николай Гоголь – персонаж, который любит задавать вопросы, не дожидаясь ответа от собеседника, сам же на них отвечает. Полный антипод настоящего классика литературы. Даже другой персонаж данной манги, Федор Достоевский, не обладает такой загадочностью [см.: 3].

Тайное собрание, которое собирает улики на членов агентства, чтобы раз и навсегда от него избавиться, нанимает секретаря. Он работает только полгода и уже нашёл нужные материалы, с помощью которых раскроются все преступления агентства. В офисном костюмчике, с очками, весь дрожащий и боящийся своего начальства секретарь снимает маску наивного офисного работника, показывая свое истинное зловещее лицо с безумной улыбкой. Да, Гоголь оказывается любителем специфичного появления и перевоплощения. Когда он снимает очки очки, можно заметить цвет глаз персонажа: один тёмный, другой светлый. Такое необычное явление называется гетерохромией, т. е. цвет радужной оболочки глаза имеет 2 цвета. Если Коля носит постоянно маску, которая скрывает его правый глаз, то это можно назвать комплексом. Он стреляет из пистолета в ногу своего уже бывшего начальника, говоря слова благодарности, ведь о нём заботились всё это время, и не убивает его, так как Николай хочет, чтобы босс перед смертью возненавидел свою собственную жизнь. Его цель заключается в ликвидации свидетелей, которые знают о планах террористов, скрывающихся в тени этого мира. Гоголь говорит, что в это сообщество входят помимо него еще 4 человека, включая Федора Достоевского, т. е. «пятерка тех, кто провозглашает конец небесного царства» [1].

Гоголь обращается к своим противникам через прямую трансляцию. Он сидит в широком кресле, как всегда, со своей весёлой неизменной улыбочкой. Он рассказывает о дальнейшем плане действий: его заложники – важные лица из правительства, через некоторое время окажутся разрубленными напополам. Но самый главный пункт этого плана в том, чтобы никто, помимо агентства, не вмешивался в их разборки. В одной из сцен, Гоголь встречается лицом к лицу с главным героем манги – Ацуши Накаджима, мальчиком-тигром. Его рука с пистолетом появляется из ниоткуда. Юноша растерян,

ведь он не сможет убежать, так как рука убийцы настигнет его в любом месте. А Гоголь только усмехается.

Один из пострадавших рассказывает правду о пугающей группе террористов: они могут использовать воспоминания и узнавать информацию из головы собеседника. Главная беда в том, что эта пятерка успела украсть некую страницу из чудесной повести с чистыми листами, в которой всё написанное станет явью [1]. В бою с Ацуши Гоголь ведёт себя как клоун. Без умолку болтает, смеется, даже не использует свою силу на полную мощь, хочет загадать загадку, только вот сам её и забыл. «Зачем ты убиваешь?» – вопрос, который мучает Накаджиму. И Гоголь в своей манере отвечает ему, что это весело. Это приносит ему веселье и радость. Преступник называет себя чудаком без души. Получается, что тихий и скромный писатель «перевоплотился» в человека-садиста, которому нравится причинять боль и смотреть на страдания других людей. Николай психически ненормален. Но он говорит, что в своем уме, знает, что убийство – это плохо и зло [1]. Он действительно испытывает чувство вины за свое деяние. С закрытыми глазами и полуулыбкой Гоголь признается, что в этом мире его понимает только Дос-кун, т.е. Федор Достоевский, опасный преступник и глава организации «Крысы мертвого дома». Гоголь – персонаж манги – любит птиц, по его мнению, они вольные существа с абсолютной свободой. Герой философствует на эту тему, говоря о том, что птица, рожденная в клетке, не знает, что она на самом деле невольница, ее жизнь – радость, она умирает счастливой, не узнав того, что всё время была в рабстве [1]. Череп – это клетка, люди не смогут выбраться из теплого ада.

Если у Достоевского способность названа «Преступление и наказание», то у Гоголя название способности отсутствует, хотя дарование имеется: у персонажа есть светлый плащ, с помощью которого он может телепортировать предметы или себя. «Моя способность соединяет пространство, находящееся на расстоянии от плаща в диапазоне около тридцати квадратных метров» [1], – любезно рассказал он о своей способности своему врагу – Ацуши Накаджиме. Очень полезная вещь, когда необходимо быстро скрыться или улизнуть от противника.

По каким-то причинам создатели манги решают «убить» Николая. На странице манги можно увидеть его разрубленное напополам тело, а на лице застывшую безумную улыбку. Перед смертью он говорит, что агентство – олицетворение справедливости. Он «сбегает» от промывки мозгов под названием мораль [1]. Гоголь хочет обрести свободу души, поэтому и вступает в ряды террористов. Многие фанаты придумывают теории о том, что на самом деле Гоголь подстроил свою смерть, поменявшись местами с другим бандитом в последнюю минуту. Ведь он мастер перевоплощений. Клоун, артист, террорист и псих в одном лице. Если внимательно читать и рассматривать мангу, можно обнаружить небольшую, но значительную деталь: на Гоголе во время разговора присутствует маска и его плащ, но, когда он сидит на стуле, эти вещи куда-то пропадают. И в следующий момент

он кричит от боли и просит помощи, что очень странно, т. к. минуту назад он добровольно собирался лишить себя жизни. Достоевский – хитрый и расчётливый злодей, он вряд ли позволил бы себе лишиться такого сильного соратника. Не могли же создатели – вот так взять и убрать этакого невероятного персонажа, который покорил многих своей безумной улыбкой. Правда это или нет, пока неизвестно, манга регулярно выходит, так что всё может быть.

Таким образом, персонаж Николай Гоголь остается недовоплощенным, динамичным, таящим загадки и сюрпризы и требующим активной читательской рецепции. Целостный анализ образа возможен только после окончания манги «Великий из бродячих псов».

Список литературы:

1. Асагири, К. Великий из бродячих псов [Электронный ресурс] / К. Асагири // ReadManga. – Режим доступа: http://readmanga.me/velikii_iz_brodiachih_psov.

2. Давыденко, М. С. Особенности символики манги Осаму Тэдзуки «Преступление и наказание» / М. С. Давыденко // Мировая литература глазами современной молодежи. Цифровая эпоха: сб. материалов IV междунар. молодежной науч.-практ. конф. – Магнитогорск: Магнитогорский государственный технический университет им. Г. И. Носова, 2018. – С. 271–276.

3. Давыденко, М. С. Способы создания персонажа Фёдор Достоевский в манге «Великий из бродячих псов» / М. С. Давыденко // Студент и наука (гуманитарный цикл) – 2019: материалы междунар. студ. науч.-практ. конф. – Магнитогорск: Магнитогорский государственный технический университет им. Г. И. Носова, 2019. – С. 625–629.

4. Кашуба, Е. И. Гоголь и Акутагава [Электронный ресурс] / Е. И. Кашуба. // Методичная палитра. – Режим доступа: http://metoduchna-palitra.blogspot.com/2016/02/blog-post_55.html.

5. Лебедев, С. Как Н. В. Гоголь укладывал каре? [Электронный ресурс] / С. Лебедев // The Question. – Режим доступа: https://thequestion.ru/questions/158561/kak-n-v-gogol-ukladyval-kare.

6. Манн, Ю. В. Поэтика Гоголя / Ю. В. Манн. – М.: Худож. лит., 1988. – 413 с.

7. Мочульский, К. В. Гоголь. Соловьев. Достоевский / К. В. Мочульский. – М.: Республика, 1995. – 460 с.

WAYS OF CREATING A CHARACTER OF NIKOLAI GOGOL IN MANGA «BUNGO STRAY DOGS»

Maria S. Davydenko

Abstract

The article deals with the features of the character of Nikolai Gogol in the Japanese manga "Bungo Stray Dogs", which has gained a wide popularity among young people: visual and textual means of creating an image, appearance,

character, dominant features, behavior and purpose of life. The author mainly focuses on the metamorphoses of the habitual image of the Russian classic author, who has turned into a cheerful criminal madman in the manga.

Keywords: manga, Nikolai Gogol, anime, "Bungo Stray Dogs"

Владислав Владимирович Кириченко,
аспирант 2 курса,
Санкт-Петербургский государственный университет
(г. Санкт-Петербург, Россия)
kirlimfaul@gmail.com
Научный руководитель – ***Вероника Дмитриевна Алташина,***
докт. филол. наук, профессор кафедры истории зарубежных литератур СПбГУ

ИНТЕРМЕДИАЛЬНАЯ СВЯЗЬ РОМАНА «MODERATO CANTABILE» М. ДЮРАС И КОМПЬЮТЕРНОЙ ИГРЫ «BIENTÔT L'ÉTÉ»

Настоящая работа посвящена анализу интермедиальных отношений между романом Маргерит Дюрас «Moderato Cantabile» и компьютерной игрой «Bientôt l’été». Поскольку данная игра является игроизацией романа французской писательницы, то представляется, что изучение взаимоотношений обоих артефактов в их художественной взаимосвязи позволит лучше понять уникальные черты самих произведений.

Ключевые слова: интермедиальность, компьютерная игра, Новый роман, Маргерит Дюрас, notgame

На протяжении веков различные виды искусств влияют друг на друга. Это неудивительно, поскольку всё искусство «изучает» человека и его чувственность, исходя из его разных апперцепций, которые взаимосвязаны в самом человеке, следовательно, искусствам случается взаимопересекаться. Это взаимовлияние разных художественных медиа может протекать как на внешнем, так и на внутреннем уровне. На внешнем уровне произведения искусства могут заимствовать друг у друга сюжеты, образы, мотивы и т. п., к этому уровню, например, можно отнести кинематографическую экранизацию, музыкальную иллюстрацию и т. п. На внутреннем уровне произведение искусства может инкорпорировать формы и структуры других медиа. В любом случае перенос из одного медиума в другой сопровождается более или менее относительным искажением оригинала в зависимости от соотношения, поскольку все искусства говорят на своих собственных языках.

Проблемой подобного взаимовлияния искусств занимается компаративистская дисциплина, которая обозначается как «интермедиальные

исследования». Несмотря на то что взаимовлияние искусств является древним феноменом, академические гуманитарные науки обратились к данной проблематике лишь в начале XX в., хотя критические работы по теме встречаются и раньше – одной из таких работ является трактат Г. Э. Лессинга «Лаокоон, или О границах живописи и поэзии» (1766). В XX в. одними из первых ученых, обративших внимание на важность исследования медиа и интермедиальности, были шекспировед М. Маклюэн [5] и теоретик и историк литературы О. Вальцель [1]. Кроме того, стоит отметить, что интермедиальность классических искусств на данный момент хороша изучена, хоть и остается множество неосвещенных в науке случаев. Необходимо обратить внимание и на новые медиа, так или иначе аккумулирующие художественное наследие, поскольку процессы, происходящие при переносах в новые художественные формы, хорошо отражают современное восприятие прошлого.

В данном исследовании речь идет о соотношении синкретического (в некотором смысле изначально интермедиального) и мономедиального искусств: компьютерной игры и художественной литературы. Подробнее об общем соотношении влияния литературы и компьютерной игры как самостоятельных медиа см. работу [3]. Компьютерная игра «Bientôt l’été» (2012) является игрофикацией романа Маргерит Дюрас (1914-1996) «Moderato Cantabile» (1958), эта игра оказывается центральным исследуемым объектом, который рассматривается в его схожести и различии с генетическим оригиналом. Стоит дополнительно указать, что игрофикация представляет собой аналог экранизации в сфере компьютерных игр, это такая форма внешней взаимосвязи двух художественных артефактов, которая заключается в том, что в компьютерной игре повторяется сюжетная, мотивная, структурно-композиционная основа предшественника. Помимо очевидного переноса на совершенно иной язык видеоигры, состоящий в соединении текста, звука, изображения и пр., появляется и иная форма взаимодействия рецептивного субъекта (игрока-читателя) с художественным объектом, а именно интерактивная сопричастность. Также отметим, что игрофикацию надо отличать от геймификации (хотя по-английски это одно и то же слово с несколькими смыслами), последнее понятие выходит за рамки художественной практики и связано с привнесением видеоигровых элементов в повседневную жизнь человека (например, система оценивания сотрудников на работе в офисе).

Игра «Bientôt l'été» воспроизводит лишь одну сцену из всего произведения, впрочем, достаточно существенную – общение Анны Дэбаред и Шовена в кафе. Сами разработчики позиционируют игру следующим образом: «Курите, пейте, слушайте музыку, играйте в шахматы, говорите на французском (с другими!), гуляйте по побережью Земли и обнаруживайте по-странному абсурдные и живописные секреты. И все это доступно с вашей комфортной палубы орбитальной станции» [7] (здесь и далее перевод Кириченко В. В.).

Как видно из описания, игра главным образом сосредоточена

на симуляции некоторого культурно-социального опыта, который выводится из художественной ситуации романа. Игровой процесс представляет собой симуляцию сцены встречи Анны Дэбаред и Шовена в кафе, где было совершено убийство. Игра делится на две части: прогулки по берегу моря (в романе кафе находится на берегу портового города Трувиль-сюр-Мер), где игрок собирает фразы, которые он может использовать во второй геймплейной части – симуляции общения за шахматным столом с реальным или искусственным партнером. Кажется, что ограниченная симуляция общения без возможности использования собственных реплик создана для того, чтобы игроки могли (в той или иной степени мотивных и семантических совпадений) воспроизвести речевую ситуацию из романа «Moderato Cantabile» и проникнуться сложными «пограничными» чувствами героев. Однако сама игра неочевидным образом манифестирует свою референцию к роману, в связи с этим можно предположить, что свою главную задачу разработчики видели в создании в особых условиях геймплейного опыта, нестандартного для большинства компьютерных игр.

Ряд проведенных экспериментов с искусственным интеллектом показал, что в игре есть скрипт, считывающий, какие реплики были использованы и найдены игроком в ходе предыдущего прохождения, потому что каждый новый вход в игру активизировал получение других фраз. Несмотря на то, что совокупность всех реплик ограничена, игре удается создать уникальное «прочтение» игры при каждом новом запуске. Безусловно, каждое новое комбинаторное сочетание отличается от предыдущего, но в целом текстуальная ситуация не меняется. И в этом контексте разработчики верно передали прием литературного оригинала, за который Дюрас начали причислять к представителям Нового романа, – этот прием состоит в использовании обманчиво «бессмысленного диалога», текста с «подтекстом», если позволить себе обратиться к терминологии Натали Саррот, в творчестве которой данный прием встречается весьма часто.

Как отмечает профессор А. Г. Вишняков: «Простота и прозрачность этой книги — обманчивы <...>. Центральное *несобытие* романа — убийство мужчиной своей возлюбленной» [2, 24-25]. Вот эта «несобытийность», о которой говорит Вишняков, имеет место и в самой игре, в ней нет никакого сюжета или развития действия, а только кристаллизованная ситуация общения. Эта несобытийность создает условия для реализации лейтмотива «медлительности» в романе Дюрас (подробнее см. [4]), который в рамках мультиплеерной компьютерной игры трансформируется в эффект совместной созерцательности.

Часть игровых реплик полностью заимствованы из романа Дюрас (не только из эпизода в кафе), а остальные фразы имеют собственно-авторскую природу и вносят новые мотивы, демонстрируя акт интерпретации разработчиков, который так или иначе сохраняется в рамках вышеописанного приема. Приведем несколько примеров таких фраз: «Je voudrais que vous preniez un autre verre de vin» («Я хотел(-а) бы, чтобы Вы взяли еще один бокал вина»)

[6, 42]; Bientôt l'été (Скоро лето) [6, 85]; «Il faut que je rentre peut-être, maintenant» («Теперь, вероятно, мне надо идти») [6, 52]; «Parlez-moi encore. Bientôt, je ne vous de manderai plus rien» («Говорите со мной еще. Скоро я у Вас ничего больше не спрошу») [6, 63]; «Je voudrais que vous soyez morte» («Я хотел(-а) бы, чтобы вы умерли») [6, 125]; «Je voudrais un verre de vin» («Я хотел(-а) бокал вина») [6, 40]; «Peut-être que vous ne reviendrez plus» («Возможно, Вы больше не вернетесь») [6, 52]; «La lune était presque pleine cette nuit» («Сегодня ночью было почти полнолуние») [6, 57]; и др.

Фразы, заимствованные из текста романа, не совсем понятны вне его контекста. Их абстрактность напоминает разговор по телефону из оперы Ф. Пуленка и Ж. Кокто «Человеческий голос» (1932) – игрок (как и зритель оперы) слышит лишь «односторонние фразы». Например, такие выражения, как «j'ai peur» («мне страшно») или «je comprends» («я понимаю») являются отвлеченными – они лишь имплицитно указывают на происходящее. В фантастическо-сюрреалистическом сеттинге игры эти фразы наполняются ассоциативными смыслами, исходящими от речевых субъектов, взаимодействующих в игре. Таким образом, коммуникативная цель игры состоит в том, чтобы заставить игрока выйти из зоны комфорта в поле «расслабленного недоумения» – чувства, реализующегося у героев романа.

Подводя итог, можно сказать, что «Bientôt l'été» представляет собой яркий пример игрофикации литературного источники. Интермедиальная связь романа и компьютерной игры здесь выражена в крайне необычном виде, поскольку разработчикам удалось перенести игру на другой медиальный язык, сохранив при этом главные приемы оригинального произведения. Однако важно отметить, что в «Bientôt l'été» можно играть и без знания о романе – выход в область смоделированной ситуации, которая с помощью ограниченных средств дает неуловимый контекст любовного общения, позволяет игре оставаться независимой от своего генетического предшественника. Главная цель разработчиков игры значительно отличается от задач Маргерит Дюрас: если создатели игры хотели продемонстрировать, что игры способны быть в каком-то роде перформативным искусством, некоторой абстрактной инсталляцией, провоцирующей на абсурдную сочетаемость – пассивную созерцательность и интерактивную сопричастность с неизвестным Другим, то французская писательница искала новые способы текстуальной выразительности. Именно поэтому переквалифицированные приемы из оригинала начинают создавать другие эффекты (но со схожей модальностью) в рамках иного медиума.

Список литературы:

1. Вальцель, О. Проблема формы в поэзии / О. Вафель. – Петроград: Academia, 1923. – 73 с.

2. Вишняков, А. Г. Французский новый роман в 50-е гг. XX в. / А. Г. Вишняков // Вестник РУДН. – 2010. – № 1. – С. 19–27.

3. Кириченко, В. В. Литература в эпоху новых медиа: словесное искусство и видеоигры / В. В. Кириченко // Мировая литература глазами

современной молодежи. Цифровая эпоха: сб. статей. – Магнитогорск: МГТУ им. Г. И. Носова, 2018. – С. 11–15.

4. Кириченко, В. В. Лейтмотив «медлительность» в романе Маргерит Дюрас «Moderato Cantabile» / В. В. Кириченко // Язык и культура. – 2015. – №16. – С. 7–11.

5. Маклюэн, М. Понимание медиа: Внешние расширения человека / М. Маклюэн. – М.: Канон-Пресс-Ц; Кучково поле, 2003. – 464 с.

6. Duras, M. Moderato Cantabile / M. Duras. – Paris: Les Éditions de Minuit, 1958. – 128 p.

7. Официальный сайт студии Tale of Tales [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://tale-of-tales.com/bientotlete.

INTERMEDIAL RELATIONS BETWEEN M. DURAS' NOVEL "MODERATO CANTABILE" AND THE COMPUTER GAME "BIENTÔT L'ÉTÉ"

Vladislav V. Kirichenko

Abstract

This paper is devoted to the analysis of intermedial relations between Marguerite Duras' novel *Moderato Cantabile* and the computer game *Bientôt l'été*. Since this game is a gamification of the novel by a French writer, it seems that the study of both artefacts in their artistic relationship will help to get a better understanding of their unique features.

Key words: intermediality, computer game, Nouveau roman, Marguerite Duras, notgame

Ирина Николаевна Кузнецова,
студент 3 курса, Мордовский государственный педагогический институт им. М. Е. Евсевьева
(г. Саранск, Россия)
ik98264@gmail.com
Научный руководитель – ***Елена Александровна Жиндеева,***
докт. филол. наук, профессор кафедры литературы и методики обучения литературе МГПИ им. М. Е. Евсевьева

ПСИХОЛОГИЗМ ИЗОБРАЖЕНИЯ САМОУБИЙЦЫ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ (ОБРАЗЫ ЛИЗЫ ИЗ «БЕДНОЙ ЛИЗЫ» Н. М. КАРАМЗИНА И КАТЕРИНЫ ИЗ «ГРОЗЫ» А. Н. ОСТРОВСКОГО)

Целью настоящей работы явилось изучение особенностей суицидального поведения изображаемых личностей в образцах русской литературной классики, а также выявление причин суицидальных действий, установление влияния личностных особенностей на формирование идеи самоубийства.

На примере двух героинь Н. М. Карамзина из «Бедной Лизы» (Лизы) и А. Н. Островского из «Грозы» (Катерины) принята попытка с точки зрения суицидологии доказать или опровергнуть предрасположенность героинь к самоубийству как таковому.

Ключевые слова: самоубийство, суицид, жизнь, сюжетообразование, психологизм, конфликт, танатология

Суицидология как наука до последнего времени взаимодействовала в основном с науками юридической, медицинской и психологической направленности. А между тем есть очевидные связи между ней и литературоведением. В разные года проблемы, связанные с анализом танатологических мотивов и насильственной природой смерти, рассматривали В. С. Ефремов [1], Р. Л. Красильников [3], А. Н. Моховиков [4], Л. З. Трегубов и Ю. Р. Вагин [6], Г. Ш. Чхартишвили [7] и др. Предложенный нами ракурс проблемы продиктован стремлением выполнить сравнительно-сопоставительный анализ типичных для литературы сюжетов в целом и единичных по технологии представления описаний процессов, происходящих в психике людей, решивших лишить себя жизни.

Вообще преднамеренное лишение себя жизни не новоприобретение сегодняшнего общества. В разные времена к данному поступку относились неоднозначно. Известно, что в Японии существовал такой способ самоубийства, как харакири, который требовал немало мужества, но был обязателен для определенной категории лиц в конкретных сложившихся обстоятельствах. Относились и к человеку, поступившему так, как требует древний закон, и к самому его поступку с глубоким почтением, и «…память лиц, покончивших им с собой, глубоко чтится в Японии» [3].

В христианстве же все обстоит по-другому: суицид является тягчайшим грехом, потому что человек – это создание Бога. Уходя из жизни по собственной воле, человек отвергает Бога, становится властелином своего жизненного пути, управленцем своей судьбы.

За последние две сотни лет в мире к самоубийству стали относиться с опаской, старясь предотвратить попытки этого страшного действия. Но по данным практически всех статистических отчетов это недуг, поразивший наше общество, не отступает. Тем актуальнее сегодня обсуждения литературного произведения, где затрагивается эта тема.

Сознательно для этого нами избраны героини произведений, относящихся к различным художественным направлениям (сентиментализму и критическому реализму).

Сравнительно-сопоставительный анализ героинь требует ответа на основной вопрос: предрасположены ли были они к такому пугающему действию, как самоубийство или нет?

Катерина и Лиза жили совершенно в другом мире до встречи со своей любовью. Девушки после своих поступков, которые считаются грешными, существовали с твердым убеждением о том, что им нельзя жить.

Лиза – бедная крестьянская девушка, она жила с матерью, зарабатывала на жизнь, продавая цветы. В ее жизни не присутствовало социальных факторов, ведущих к апатии, депрессии и желанию прервать свой жизненный путь. Встреча с Эрастом сильно изменила ее существование. Девушка испытала совершенно новый спектр чувств и эмоций: «Лиза возвратилась в хижину свою совсем не в таком расположении, в каком из нее вышла. На лице и во всех её движениях обнаруживалась сердечная радость» [1]. Всё её существо принадлежало отныне одному человеку.

Следуя законам сентиментализма, автор описывает чувства девушки, среди которых и те, которые наводят на мысли о ее здоровье. Вспомним: настолько ей был мучителен отъезд любимого, что «оставленная, бедная, лишилась *чувств* и *памяти*» <Курсив наш. – *Н. К.*> [1]. При этом Лиза хотела отправиться на войну вслед за избранником своего сердца, но ее остановила мысль о матери, об ещё одном близком человеке в ее жизни. Следовательно, героиня старательная и обязательная во всем. Именно здесь девушка невольно оказывается в позиции выбора. Мы отлично понимаем, что мечты Лизы далеки от реальности. Наивная простушка ограничивается только мыслями о матери, даже не помышляя о свершении столь желанного поступка. Карамзин-сентименталист лишает её размышлений о последствиях возможного действия. Указывая, что естественный человек, неиспорченный цивилизацией, – самое ценное, что может быть, автор произведения намеренно оберегает свою героиню от бытовизма. Так, возвращаясь к приведенному примеру, мы можем констатировать, что девушке неведомо ни то, в качестве кого она могла бы сопровождать возлюбленного Эраста, ни то, что в походе могла бы стать просто обузой молодому человеку.

Лиза страдала самозабвенно, лишь на время выходила из этого состояния, когда размышляла о возвращении Эраста: «Когда он возвратится ко мне, как я буду счастлива! Как все переменится!» [1]. В эти моменты девушка находилась теперь в приподнятом настроении ожидания, по своей наивности полагая, что дальнейшая жизнь будет лишена испытаний.

Перемены наступают. Н. М. Карамзин рассказывает о судьбе Эраста, который вынужден был жениться на богатой вдове. Но влюбленная в него девушка этого не знала, она подумала о том, что он любит не ее, а ту, другую. Здесь мастерски показана проекция будущего поступка: «Мне нельзя жить, – думала Лиза, − нельзя!» [1].

Одной из сильных сторон повести является психологический параллелизм, доказывающий талант Н. М. Карамзина-пейзажиста. Природа, изображенная в произведении, подчеркивает душевное состояние молодой крестьянки, ведь после ее прегрешения картина мира совершенно меняется. До этого проступка природа была чиста, невинна, спокойна, словно сама Лиза, но после него все меняется. «Между тем блеснула молния и грянул гром <...>. Грозно шумела буря, дождь лился из чёрных облаков – казалось, что натура сетовала о потерянной Лизиной невинности» [1]. Именно данные природные явления становятся предвестниками самоубийства девушки. Лиза после того, как узнала

о предательстве возлюбленного, направилась к пруду, бессознательно ощущая потребность побывать в том месте, где была счастлива, ведь когда-то пруд был местом прогулок двух влюбленных. А теперь она была там одна, совершенно раздавленная и поверженная волей судьбы. Перед самой своей кончиной она подумала о матери, ощутила вину перед ней, передала ей деньги через мимо проходящую девушку и кинулась в пруд. Лиза не видела другого выхода из сложившейся ситуации, ее натура и воспитание не дали бы ей беспечно жить после того, что произошло в ее жизни с приходом Эраста. Вообще в русской литературе именно темная гладь воды манит несчастных женщин. Это некая другая среда, отделяющая мир, где героиня обижена, обездолена, от неизвестного места обитания грешной души, жаждущей свободы и покоя. Бесспорно, итогом любви богатого барина и простой бедной крестьянки не могло стать бракосочетание, особенно в XVIII веке, но и сам характер девушки, как мы только что убедились, имел предрасположенность для свершения рокового поступка.

Русская литература впервые столкнулась с таким сложным нравственным решением. Но автор повести раскрывает не только чувства Лизы, но и свои собственные, он никого не осуждает, хотя прекрасно понимает, что самоубийство – тяжкий грех. Самоубийц не отпевают в церкви, соответственно, они не попадают в рай. Н. М. Карамзин также не осуждает Эраста, лишь констатирует, что сам Эраст «не мог утешиться и почитал себя убийцею» [1].

В русской литературе огромное количество примеров свершенных и несовершенных попыток девушек утопиться: Катерина Кабанова (А. Н. Островский «Гроза»), Лариса Огудалова (А. Н. Островский «Бесприданница»), княжна Анна Чечевинская (В. Крестовский «Петербургские тайны»), Дарья Мелехова (М. А. Шолохов «Тихий Дон») и другие. Остановимся на образе Катерины.

Жизненная ситуация Катерины Кабановой иная, но в итоге приводит героиню к таким же печальным последствиям. Данная пьеса с самого начала её публикации находилась в фокусе вниманием критиков, и даже сейчас, спустя почти двести лет, ученые, студенты, критики продолжают задаваться вопросом: «Самоубийство Катерины – это сила или слабость?». Здесь даже не возникает предположения, что Катерина могла жить.

Из рассказа самой героини Варваре мы узнаем, как он провела свое детство. «Я жила, ни об чем не тужила, точно птичка на воле» [5]. Катерина, определенно, была свободна в доме родителей, не ощущала никакого гнета со стороны родных, она не знала другой жизни до замужества. Оказавшись связанной узами брака, молодая Кабанова вовсе не ожидала подобного отношения от своей свекрови, хотя, в силу своего простодушия и человеколюбия, любила и уважала свекровь: «Для меня, маменька, все одно, что родная мать, что ты…» [5]. Обстановка родительского дома развила также в Катерине набожность. Девушка любила общаться с богомолками, сама искренно и усердно молилась. Поэтому Катерина, как никто другой, осознавала

тяжкий грех преднамеренного лишения себя жизни. Также девушка действительно пугается, услышав слова сумасшедшей барыни: «Все в огне гореть будете неугасимом. Все в смоле будете кипеть неутолимой» [5], – ведь за несколько минут до этого она говорила сестре своего мужа о том, что чувствует приближение своей смерти.

Влюбившись в Бориса, Катерина прекрасно понимала, что это является большим грехом: «Ты знаешь ли: ведь мне не замолить этого греха, не замолить никогда! Ведь он камнем ляжет на душу, камнем…» [5]. Молодая Кабанова безудержно искала хоть какой-то поддержки в том новом мире, в котором ей пришлось жить после замужества; ведь муж ее совсем не поддерживал, во всем лишь слушал мать и потакал ей. Но, как известно, Катерина и Борис никогда бы не нашли счастья, ведь в XIX веке расторжение брака было практически невозможным, хотя и «темное царство» никогда бы не позволило Катерине уйти от мужа.

И вновь молодую Кабанову настигают слова барыни о погибели, которые стали решающими в ее признании в супружеской измене. При свекрови, муже, других посторонних людях она признается в своем поступке.

Предвестницей самоубийства Катерины в драме является такое природное явление, как гроза, которая определила наименование пьесы. Катерина осознает, что ее ждет ад за ее грех, потому восклицает – «Ад! Ад! Геенна огненная!» [5]. Сознавшись в преступлении, Катерина остается одна, Марфа Игнатьевна полностью контролировала своего сына и не дала ему возможности поддержать жену; Борис, по приказу своего дяди Дикого, уезжает в Сибирь. Теперь девушка уверена лишь в одном – «Нет, мне что домой, что в могилу – все равно» [5]. Катерина не может продолжать жизнь под гнетом Марфы Игнатьевны и с безразличием мужа, могила ей представляется крайне живописной: «… Под деревцом могилушка… как хорошо!.. Солнышко ее греет, дождичком ее мочит… весной на ней травка вырастет, мягкая такая… птицы прилетят на дерево, будут петь, детей выведут, цветочки расцветут…» [5]. Совершив отчаянный поступок, девушка более не появляется в пьесе живым человеком. Кулагин, принеся ее тело Кабановым, говорит: «…а душа теперь не ваша: она теперь перед судией, который милосерднее вас!» [5], – душа Катерины остается также непокорной и свободной. Даже Тихон, который, как и все в доме, терпел обиды со стороны своей матери, не сопротивляясь ей, осмеливается обвинить мать в смерти своей молодой жены. Драма заканчивается словами того же Тихона: «Хорошо тебе, Катя! А я-то зачем остался жить на свете да мучиться!» [5]. В ее смерти он видит освобождение от гнета «темного царства» и конец ее страданиям. Автор умело расставляет акценты: с одной стороны, набожность, с другой – свершенный тяжкий грех никак не уживаются в понимании характера героини. Она может попытаться прижиться в чуждой ей среде, но это невозможно. Само произведение наполнено предчувствием: это упоминаемый утопленник в самом начале пьесы, разговор с Варварой. Реальность не позволяет такой чистой душе жить в столь скверном обществе.

Несмотря на несходство в характерах, разные причины и обстоятельства свершения грехопадения, девушки похожи между собой – обе молоды, обе другие по отношению к окружающим их людям, обе живут чувствами, не разумом. Это и приводит к печальным итогам. Причиной страшного поступка для обеих оказались душевная боль и одиночество. А от этого не застрахован ни один человек.

Список литературы:

1. Ефремов, В. С. Самоубийство в художественном мире Достоевского / В. С. Ефремов. – СПб.: Диалект, 2008. – 584 с.
2. Карамзин, Н. М. Бедная Лиза [Электронный ресурс] / Н. М. Карамзин. – Режим доступа: https://ilibrary.ru/text/1087/p.1/index.html (дата обращения 16.04.2019).
3. Красильников, Р. Л. Танатологические мотивы в художественной литературе (Введение в литературоведческую танатологию) / Р. Л. Красильников. – М.: Языки славянской культуры, 2015. – 544 с.
4. Моховиков, А. Н. Суицидология: Прошлое и настоящее. Проблема самоубийства в трудах философов, социологов, психотерапевтов и в художественных текстах / А. Н. Моховиков. – М.: Когито-Центр, 2003. – 750 с.
5. Островский, А. Н. Гроза [Электронный ресурс] / А. Н. Островский. − Режим доступа: https://ilibrary.ru/text/994/p.1/index.html (дата обращения 16.04.2019).
6. Трегубов, Л. З., Вагин, Ю. Р. Эстетика самоубийства / Л. З. Трегубов, Ю. Р. Вагин. – Пермь: КАПИК, 1993. – 268 с.
7. Чхартишвили, Г. Ш. Писатель и самоубийство / Г. Ш. Чхартишвили. – М.: Захаро, 2017. – 671 с.

THE PSYCHOLOGICAL IMAGE OF A SUICIDE IN A LITERARY TEXT (IMAGES OF LISA FROM "POOR LISA" by N. M. KARAMZIN AND KATERINA FROM "THUNDERSTORM" by A. N. OSTROVSKY)

Irina N. Kuznetsova

Abstract

The aim of this work is to study the characteristics of suicidal behavior of depicted personalities in samples of Russian literary classics, to identify the cause of a suicidal action, and to establish the influence of personal characteristics on the formation of the suicidal idea. For example, two characters Lisa from "Poor Liza" by N. M. Karamzin and Katerina from "Thunderstorm" by A. N. Ostrovsky adopted in terms of suicidal attempt to prove or disprove the predisposition of the characters to suicide.

Keywords: suicide, life, plot formation, suspense, conflict, thanatology

Ольга Андреевна Меньшикова,
студент 3 курса, Магнитогорский государственный
технический университет им. Г. И. Носова
(г. Магнитогорск, Россия)
olya.menshikova.99@mail.ru
*Научный руководитель – **Татьяна Борисовна Зайцева,***
докт. филол. наук, доцент кафедры языкознания
и литературоведения МГТУ им. Г. И. Носова

ПРИНЦИПЫ ГОСУДАРСТВЕННОГО УСТРОЙСТВА В АНТИУТОПИИ ЗАМЯТИНА «МЫ» И «ГОЛОДНЫЕ ИГРЫ» СЬЮЗЕН КОЛЛИНЗ

В данной статье рассматривается антиутопия как жанр и ее эволюция в XXI веке. Анализируются принципы государственного устройства в антиутопии на примере романа Евгения Замятина «Мы» и романа «Голодные игры» Сьюзен Коллинз. делается вывод о том, что в общем антиутопии XX и XXI веков не отличаются друг от друга в осуждении тоталитарных режимов. Усложняется содержание: методы и способы воздействия на человека, показанные в антиутопии, становятся все более жестокими и изощренными.

Ключевые слова: Евгений Замятин «Мы», Сьюзен Коллинз «Голодные игры», антиутопия, жанр, государственное устройство

В начале XX века в ответ на переходные моменты истории, остросоциальные эксперименты и особенности общественного сознания начал стремительно развиваться жанр антиутопии. Антиутопия – это жанровое направление в литературе, в котором описывается общество, стремящееся к идеальному существованию, однако это стремление несет в себе негативные последствия. История формирования данного жанра в значительной степени была исследована вплоть до конца XX века. Одной из первых антиутопий считается роман Евгения Замятина «Мы», написанный в 1924 году. Это произведение является каноничной антиутопией, определившей направление развития данного жанра. По следам романа «Мы» писались такие произведения, как «О дивный новый мир» Олдоса Хаксли, «1984» Оруэлла и многие другие. Однако современные антиутопии до сих пор требуют внимания исследователей. С помощью романа Евгения Замятина «Мы» и романа «Голодные игры» Сьюзен Коллинз, который вышел в 2008 году и за короткое время стал бестселлером, я прослежу изменения, которые произошли в данном жанровом направлении литературы.

Действие в романе Евгения Замятина «Мы» происходит в далеком будущем (прошло более десяти веков после нашего времени). На первый взгляд, жизнь людей кажется очень даже благополучной, можно даже сказать, что это совершенное общество, но это только иллюзия, вся их жизнь и интересы подчинены интересам Единого Государства. Для достижения этого

совершенства, идеального общества, «я» было полностью уничтожено, каждый житель Единого Государства запрограммирован воспринимать себя только как часть единого «мы» и полностью подчиняться воле государства«Мы – счастливейшее среднее арифметическое... И нет счастливее цифр, живущих по стройным вечным законам таблицы умножения» [6]. Евгений Замятин показывает нам мир без любви, чувств и творчества вообще. Все искусство заменено музыкальным заводом, который играет марш, а эстетическое «удовольствие», которое разрешается жителям Единого Государства, можно получить лишь от таких произведений, как жуткие, красные «Цветы Судебных приговоров», бессмертная трагедия «Опоздавший на работу» и настольная книга «Стансов о половой гигиене». Фантазия для них – это аппендикс, который нужно удалить, чтобы жители Единого Государства не приобрели такое осложнение, болезнь, под названием «душа» «Я думал: как могло случиться, что древним не бросилась в глаза вся нелепость их литературы и поэзии. Огромнейшая великолепная сила художественного слова тратилась совершенно зря. Просто смешно: всякий писал – о чем ему вздумается» [6]. Жители Единого Государства даже не имеют собственных имен, только номера, еще их называют Нумеры. Нумеры носят однотипную униформу, живут в стеклянных домах, чтобы полиция могла за ними следить, иногда им разрешается использовать «право штор» для интимного контакта, но это происходит очень редко и если дано такое разрешение, то исключительно в научных целях: «Не смешно ли: знать садоводство, куроводство, рыбоводство... и не суметь дойти до последней ступени этой лестницы: детоводства» [6]. Им не разрешается чувствовать, но если появляется такая потребность, то выдается талон на чувство. Они живут по расписанию, как роботы. Единое Государство – это безликое, однотипное, механическое нечто, которое запрещает иметь свободу воли. Понятие индивидуальности чуждо для этого мира.

В романе «Голодные игры» Сьюзен Коллинз действие происходит в стране (она разбита на 13 районов, то есть 12 дистриктов и Капитолий), которую возглавляет Президент Кориолан Сноу. Каждый год в данной стране проходят игры, в которых участвуют 24 человека, 12 девушек и 12 мужчин из каждого дистрикта. Игра под названием «голодные игры» появилась после войны, в которой дистрикты восстали против Капитолия, но проиграли. И для устрашения и подчинения была создана данная игра. Трибуты (участники игр) убивают друг друга на радость Капитолию, пока не останется один победитель. Но победитель только на словах. Его тело и душу Капитолий может использовать так, как ему хочется. Например, Финник Одэйр, победитель 65 «голодных игр». После победы Президент Сноу вынуждал Финника продавать свое тело, но никто об этом не знал. Все считали, что у него просто множество поклонников и поклонниц: «Президент Сноу часто <…> продавал меня… моё тело, то есть, – Финник начинает говорить монотонно и несвязно. – Я был не единственным. Если победитель явно привлекательный, президент даёт его кому-то в награду, или разрешает людям купить его

по заоблачной цене. Если ты отказываешься, он убивает кого-то из твоих близких. Так что ты соглашаешься» [8]. Если же ты отказываешься от «сотрудничества», то возникают последствия, например, история Джоанны Мейсон, победительницы 71 «голодных игр». Она отказалась сотрудничать с Капитолием, за что поплатилась, вся ее семья была убита по приказу президента Сноу. Многие верили, что победителю даруется свобода от Капитолия, чего многие хотели и желали, но это не так. Так же все люди, живущие в дистриктах должны трудиться во благо Капитолия. В каждом дистрикте производится свой продукт, например, в 12-м люди добывают уголь. Но все, что добывается, отправляется в Капитолий. Люди в дистриктах живут в голоде и многие умирают: «Дистрикт – 12. Здесь вы можете подыхать от голода в полной безопасности» [8].

И в мире «Мы» Евгения Замятина, и в мире Сьюзен Коллинз «Голодные игры» некая власть забирает свободу воли у человека и управляет им. В «Голодных играх» – это президент Сноу, он был диктатором, который любил манипулировать людьми. В «Мы» – это Благодетель, он атеист и аморалист, который отрицает свободу воли у человека: «Я спрашиваю: о чем люди – с самых пеленок – молились, мечтали, мучились? О том, чтобы кто-нибудь раз навсегда сказал им, что такое счастье – и потом приковал их к этому счастью на цепь» [6]. Но цель у них одна и та же – создание и поддержание мира, в котором им беспрекословно подчиняются. Но главное их отличие – это методы достижения данной цели. Если в романе Замятина «Мы» у людей отнимали чувства и фантазию, чтобы манипулировать ими, то в «Голодных играх» как раз-таки используют эти чувства, чтобы управлять людьми: «Именно те вещи, которые мы любим – нас уничтожают» [8]. Также в «Голодных играх» людям доступна их индивидуальность и личная жизнь, но живут они в голоде (большинство из них), в «Мы» же все наоборот: им предоставляют все необходимое для поддержания жизни, а индивидуальность, личная жизнь и прочее, все это отнимается. В целом антиутопии XX и XXI веков не отличаются друг от друга в осуждении тоталитарных режимов. Главное изменение – методы и способы воздействия на человека становятся все изощреннее.

Список литературы:

1. Баталов, Э. Я. В мире утопии: Пять диалогов об утопии, утопическом сознании и утопических экспериментах / Э. Я. Баталов – М.: Политиздат, 1989. – 320 с.

2. Бердяев, Н. А. Новое средневековье [Электронный ресурс] / Н. А. Бердяев. – Режим доступа: http://www.odinblago.ru/filosofiya/berdyaev/novoe_srednevekove_1/.

3. Бетюнская, С. А. Художественное новаторство Е. И. Замятина в романе «Мы» [Электронный ресурс] / С. А. Бетюнская // Слово. Предложение. Текст: анализ языковой культуры. – 2015. – № 9. – С. 11–17. – Режим доступа: https://elibrary.ru/download/elibrary_25688724_78036630.pdf.

4. Гюнтер, Х. По обе стороны от утопии: Контексты творчества А. Платонова [Электронный ресурс] / Х. Гюнтер – М.: Новое литературное обозрение. – 2011. – 208 с. – Режим доступа: http://platonovseminar.ru/docs/science/Gunter.pdf.

5. Дзаурова, Х. С. Становление жанра «антиутопия» в русской литературе 20 века [Электронный ресурс] / Х. С. Дзаурова // Олимп. – 2016. – № 12. – С. 66–67. – Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/v/stanovlenie-zhanra-antiutopiya-v-russkoy-literature-20-veka.

6. Замятин, Е. И. Роман «Мы» [Электронный ресурс] / Е. И. Замятин // Интернет Библиотека Алексея Комарова. – Режим доступа: https://ilibrary.ru/text/1494/index.html.

7. Каракан, Т. А. О жанровой природе утопии и антиутопии [Электронный ресурс] / Т. А. Каракан // Проблемы исторической поэтики. – 1992. – № 2. – С. 157–160. – Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/v/o-zhanrovoy-prirode-utopii-i-antiutopii-1.

8. Коллинз, С. Роман Голодные игры [Электронный ресурс] / С. Коллинз; Reading Books // Онлайн библиотека ReadingBooks. – Режим доступа: https://reading-books.me/fantastic-fentezi/boevaya/page,2,1346-golodnye-igry.html.

PRINCIPLES OF STATE ARRANGEMENT IN ANTIUTOPIA OF ZAMYATIN "WE" AND "HUNGER GAMES" SUSAN COLLINS

Olga A. Menshikova

Abstract

This article examines dystopia as a genre and its evolution in the 21st century. The principles of the state structure in dystopia are analyzed as exemplified by the novel "We" by Eugene Zamyatin and the novel "Hunger Games" by Susan Collins. It concludes that in the general dystopia of the 20th and 21st centuries, there are no differences in the condemnation of totalitarian regimes. The content becomes more complicated: the methods and means of influencing people shown in dystopia are becoming increasingly violent and sophisticated.

Keywords: Eugene Zamyatin "We," Susan Collins "Hunger Games," dystopia, genre, state structure

Артем Игоревич Павлухин,
студент 3 курса,
Московский государственный институт культуры (МГИК)
temik0305@mail.ru
(г. Рязань, Россия)
Научный руководитель – ***Ирина Федоровна Герасимова***,
докт. филол. наук, профессор кафедры
социально-культурной деятельности МГИК

МАРШ В. И. АГАПКИНА «ПРОЩАНИЕ СЛАВЯНКИ» В РУССКОЙ ПРОЗЕ XX – XXI ВЕКОВ

В статье рассматриваются некоторые прозаические произведения, содержащие авторское осмысление военного марша В. И. Агапкина в жизни общества и конкретного человека. Показано влияние музыкального произведения на становление характера героев, в том числе и в военное время. Отмечается, что «Прощание славянки» осознается в неразрывной связи с архетипом дом (семья). Установлено, что «марш-прощание» В. И. Агапкина воспринимается писательским сознанием как культурный феномен.

Ключевые слова: В. И. Агапкин, «Прощание славянки», гуманистический пафос, культурный феномен

Среди многочисленных литературных трактовок использования военного марша В. И. Агапкина «Прощание славянки» нередка та, что строится на мысли: этот музыкальный текст ассоциируется в восприятии русского народа с военным временем. Многие произведения русской прозы XX века названы так же, как и музыкальное произведение композитора. Назовем лишь некоторые. Это книга-реквием Вадима Южного, посвященная «памяти всех погибших офицеров в локальных войнах XX века и «позабытым крестам на их могилах» [7]; романы Олега Свешникова о величии и мужестве русского патриота [5] и Андрея Зверинцева о разведчиках, о тайнах Тибета [2]; документальная повесть Натальи Сухининой, рассказывающая о детях-сиротах Великой Отечественной войны [6]; повесть Петра Карякина [3], сборник рассказов Виталия Пашина [4], его же одноименный рассказ [4, 13-18] и многие другие. В данной статье мы остановимся на некоторых произведениях.

Повесть Петра Карякина «Прощание славянки» относится к «лейтенантской» прозе и во многом автобиографична. Главный герой – Роман Зарубин молодой сибиряк девятнадцати лет, ушедший на фронт добровольцем. Автор повествует об обычном пути молодого солдата на фронт: об учебе героя в минометном училище и фронтовых буднях, о ранении и пребывании в госпитале, об отпуске после ранения.

Основное же внимание автора сосредоточено на взаимоотношениях в рядах советских воинов, на взрослении главного героя. Писатель проводит Романа Зарубина через многочисленные фронтовые испытания, наиболее

драматические из которых – это смерть товарищей, ставших родными, тяжелое ранение.

Только в госпитале проявляется истинный возраст героя. Мы понимаем, что перед нами резко повзрослевший, но все еще мальчик, который, как писал поэт-фронтовик Михаил Дудин в стихотворении «Соловьи» (1942), «не дожил, не долюбил, не допил, / Не доучился, книг не дочитал» [1, 64]. Но он понял, что война – это зло, которое не должно завладеть миром, и делает все возможное, чтобы искоренить его. В том числе, и своей добротой: несмотря на всю ненависть к врагу, Роман Зарубин остается человеком, оставляющим в живых безоружных врагов.

Обратим внимание на то, что Петр Карякин в своем произведении описывает судьбу не одного героя, но целого поколения, «опаленного войной». Главный герой остается в живых, но можно смело говорить о том, что его судьба трагична, ведь почти все его довоенные друзья погибли на фронте, как и любимая девушка, груз войны не дает заниматься любимым делом – писать этюды.

Немаловажную роль в данном произведении играет марш Василия Ивановича Агапкина «Прощание славянки». Под него Роман Зарубин уходит на фронт и возвращается домой, эта музыка звучит в момент духовного кризиса главного героя. Она является символом не только перехода от мира к войне и наоборот. Зачастую марш оттеняет философские размышления главного героя (о белорусских соснах, о товарищах, любимой девушке, о ненависти к войне и надежде на счастливую мирную жизнь). В повести музыка подчеркивает гуманистические устремления героя.

Мир солдата Зарубина неотделим от матери и любимой девушки, образы которых он не мыслит в отрыве от Родины. Они – та духовная скрепа, которая заставляет его оставаться человеком в нечеловеческих условиях войны.

Обратимся также к рассказу Виталия Пашина «Прощание славянки». В нём автор-рассказчик повествует о своем детском впечатлении от военного марша В. И. Агапкина. Это произведение также, как и повесть А. Карякина, о которой было сказано выше, автобиографично.

Для юного героя В. Пашина военный марш связан прежде всего с воспоминаниями о проводах дяди в Красную Армию. Но главное: рассказ повествует о влиянии музыки на формирование характера ребенка. Сюжет произведения прост: мальчику доверили менять патефонные пластинки на танцах, устраиваемых в комнате его молодой соседки по коммунальной квартире, и он отважился поставить любимую с детства мелодию «Прощание славянки» вместо танго «Брызги шампанского», поскольку танго показалось ему совсем незначимым по сравнению с любимым маршем. И это «музыка марша, – пишет автор, – взвинтила гордость, сделала решительнее» [4, 17]. Мальчик, разумеется, был наказан за непослушание и за то, что, убегая, разбил пластинку. Но он не изменил своего мнения о приоритете своей любимой мелодии над другой – «легкой», развлекательной.

Рассказ имеет кольцевую композицию: он начинается с проводов

в Красную Армию и заканчивается проводами. В финале рассказа читаем о том, как полки после прохождения торжественным маршем уходили на фронт с парада на Красной площади в ноябре 1941-го года. По утверждению автора-рассказчика, как не было у семьи сомнений, что вернется из армии родной человек, так не сомневалась семья народов в далеком сорок первом, «что будет победа: ведь шли войска под звуки <…> любимого, могучего, волшебного марша» [4, 18].

В этом произведении музыка В. И. Агапкина выступает не только как «марш-прощание», но как марш, объединяющий поколения русских людей в вере в свою Родину, как символ преемственности поколений и единения русского народа.

В заключение заметим: проанализированные прозаические произведения разных жанров объединяет не только одинаковое название. Их идейное содержание свидетельствует о писательском восприятии военного марша Василия Ивановича Агапкина «Прощание славянки» как национальном культурном феномене, обладающем несомненным гуманистическим и пафосом.

Список литературы:

1. Дудин, М. А. Соловьи / М. А. Дудин // Дудин М. А. Собр. соч.: в 4 т. – М.: Современник, 1987. Т. 1. Переправа. Стихотворения и поэмы. – 478 с. – С. 62–64.

2. Зверинцев, А. Прощание славянки / А. Зверинцев. – М.: ИСТ, Астрель, Транзиткнига, 2005. – 863 с.

3. Карякин, П. П**.** Прощание славянки: Повесть. / П. П. Карякин. – Омск: Книжное издательство, 1964. – 131 с.

4. Пашин, В. В. Прощание славянки: Рассказы. / В. В. Пашин. – Ярославль: Верхне-Волжское книжное издательство, 1987. – 96 с.

5. Свешников, О. П. Прощание славянки: Документально-эпический роман: сказание о трагической судьбе Героя Советского Союза: в 2 кн. / О. П. Свешников. – Тула: Пересвет, 2002.

6. Сухинина, Н. Прощание славянки: документальная повесть. / Н. Сухинина. – Изд. 3-е. – Яхрома: Алавастр, 2011. – 263 с.

7. Южный, В. Офицерская история: Прощание славянки. [Электронный ресурс] // Журнал Самиздат. – Режим доступа: http://samlib.ru/j/juzhnyj_w/slavianka.shtml (дата обращения 11.04.2019).

THE MARCH BY V.I. AGAPKIN "FAREWELL OF SLAVYANKA" IN RUSSIAN PROSE OF THE 20TH-21ST CENTURIES

Artem I. Pavlukhin

Abstract

The article deals with some prosaic works containing author's understanding of the military march by V. I. Agapkin in the life of society and a person. The musical work’s influence on character’s formation of heroes including wartime is shown. It is marked that "Farewell of Slavyanka" is connected with archetype

home (family). The author comes to the conclusion that "march – farewell" by V. I. Agapkin is a cultural phenomenon.

Key words: V. I. Agapkin, "Farewell of Slavyanka", humanistic pathos, cultural phenomenon

Нора Троицки,
первокурсник докторской программы,
Дебреценский университет
(г. Дебрецен, Венгрия)
Научный руководитель – ***Ильдико Регеци,***
адъюнкт-профессор, доктор философии,
доктор литературы и культурных исследований (Dr. Habil),
доцент Института славистики
Дебреценского университета

ЯВЛЕНИЕ ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТИ В РОМАНЕ И. С. ТУРГЕНЕВА «ДВОРЯНСКОЕ ГНЕЗДО»

Персонажи романа «Дворянское гнездо» увлекаются музыкой в усадебной атмосфере. Роман богат музыкальными элементами, которые выполняют разные функции. Цель исследования состоит в том, чтобы подойти к теме интермедиальности в контексте мировой литературы и интерпретировать данный роман, фокусируя внимание на найденных музыкальных элементах. Голос и язык персонажей также рассматриваются как элементы музыкальности, текст будет исследован и на этих уровнях.

Ключевые слова*:* музыка, интермедиальность, голос, тон, ритм, характеристика

Музыка играет важную роль в литературном творчестве И. С. Тургенева. В тургеневоведении известен тот факт, что Тургенев сам любил музыку и имел тонкий слух, активно приобщался к музыкальной культуре в Париже и в Берлине. Свои музыкальные впечатления Тургенев переносил на страницы своих произведений, где музыка очень часто проявлялась в важных сценах, дополняя и усиливая эмоциональное напряжение героев. Русский писатель создавал психологически достоверный образ своих героев в том числе и с помощью введения в текст музыкальных эпизодов, с их помощью дополняя и усложняя эмоциональную окраску повествования.

Тургенев всегда называл музыкальное произведение, которое обсуждали или исполняли его герои. А. Н. Крюков утверждает, что выбор русским писателем музыкальных произведений далеко не всегда был в пользу русской музыки. Так, например, в своем раннем творчестве Тургенев сначала использовал французские и немецкие музыкальные произведения и только

позже стал вводить упоминания творений русских композиторов. Исследователи данной темы утверждают, что сам автор предпочитал зарубежную музыку, в молодости он много времени проводил за границей, а когда приезжал на родину, ходил либо на концерт, либо в театр, но русская музыка ему не нравилась. В последующем, благодаря знакомству с В. Стасовым, музыкальным критиком, его взгляды изменились, Стасов убедил Тургенева пересмотреть отношение к русской музыке. В результате этой переоценки писатель стал понимать музыку русских композиторов, и она тронула его до слёз. Русская музыка в произведениях Тургенева, написанных после встречи со Стасовым, становится важным средством раскрытия глубоких переживаний героев [1, 3].

В литературоведении достаточно широко исследована тема музыки в произведениях Тургенева. Музыкальные элементы в творчестве русского автора можно разделить на две группы: фиктивные и реальные. Упомянутые в тексте реальные музыкальные произведения можно воспринимать в широком смысле как интертекстуальные элементы, которые имеют разные функции. Например, в произведении «Рудин», написанном в 1855-м году, звучит реальное музыкальное произведение Ф. Шуберта «Erlkönig» («Лесной царь»). Шуберт сочинил данное камерно-вокальное музыкальное произведение, опираясь на одноименный текст баллады Гете. Музыка Шуберта введена Тургеневым в событийный контекст его первого романа, чтобы напомнить Рудину, главному герою, о его студенческих годах, проведенных в Германии. С одной стороны, музыка в тургеневской истории выполняет функцию воспоминания и создает ностальгическую атмосферу. А с другой стороны, данное музыкальное произведение выполняет и функцию уменьшительного зеркала: Тургенев использует так называемый приём «mise en abyme», благодаря которому создана параллель между содержанием баллады и жизнью Рудина. Замкнутая и загадочная личность Рудина характеризуется через Гетевскую балладу, но еще полнее раскрывается с помощью музыкального элемента. Баллада Шуберта начинается большим фортепианным вступлением, что передаёт сильное первое впечатление от Рудина у окружающих. Потом в произведении Шуберта развиваются сопровождающие партии, и мы узнаём о Рудине немного больше; позже у читателя формируется более целостное представление об образе Рудина. В музыкальном произведении есть вокальное обрамление, то есть вокальное вступление и послесловие, оно ведётся от лица рассказчика-повествователя. А основной мотив этой баллады – мотив своеобразного путешествия без достижения цели, без спасения – можно воспринимать метафорой жизни Рудина.

В эпохе романтизма проявляется кризис медиа, то есть язык литературы – по ощущению некоторых авторов – уже как будто бы «изживает» себя [5], [6, 153]. Потому писатели устремились к синтезу искусств и с удовольствием обратились в своих произведениях к другим видам искусства, в том числе к живописи, музыке и скульптуре. Приведём пример из английского романтизма. Английский романтический поэт, Джон Китс

(1795–1821), в своём цикле, состоявшем из 6-ти стихов, экспериментировал не только с жанрами, но и с приёмом „ut pictura poesis", он создал стихи, в которых, например, обратился к урне и картинам на урне («*Ода греческой урне»,* 1819), или в другом стихотворении – к образу соловья («*Ода соловью»,* 1819). Как видим, в этих произведениях представлена своеобразная игра различными типами восприятия искусства: визуальные элементы взаимодействуют с аудиальными. Явления *экфрасис*а и *гипотипосиса* в данном случае связаны с идеей романтизма о синтезе искусств.

Проявление музыкальности у Тургенева обусловлено влиянием романтизма. Цель нашего исследования состоит в том, чтобы проанализировать образы героев романа «Дворянское гнездо» (1959), увлекающихся музыкой.

Романтические персонажи в романе Тургенева оказываются как талантливыми и профессиональными исполнителями, так и просто любителями музыки. С помощью музыки и через выявление отношения к ней Тургенев углубляет характеристики своих персонажей и оценивает их образы. Музыкальность проявляется во всех элементах композиции романа «Дворянское гнездо». Подобные элементы позволяют читателю лучше воспринимать мир тургеневских героев: осознавать их психологическую глубину и ощущать их душевные переживания. Тургенев широко использует музыкальные средства, он считает важным, с точки зрения музыки, не только *голос*, то есть *тон*, *ритм* и *громкость* голоса его персонажей, но и *нарраторское слово*.

По мнению А. Н. Крюкова, те персонажи, которые наслаждаются музыкой, талантливые обладают широкой душой и способны чувствовать красоту жизни, их можно отнести к миру положительны героев, которые близки к автору, в том числе и в силу того, что сам Тургенев очень любил музыку. Нелюбовь же к музыке, по мнению этого исследователя, несерьёзное отношение героев к этому искусству – всегда отрицательная черта характеристики у Тургенева [1, 69]. У нас есть иной взгляд, более объемный, комплексный. Как нам представляется, не все талантливые музыканты являются положительными, их характеристика у Тургенева сложнее. Мы предпринимаем опыт анализа роли музыки через призму речевой деятельности тургеневских героев.

Уже в начале романа «Дворянское гнездо» мы узнаём о Паншине, что он пишет романсы, сам исполняет и поёт их. Он не настоящий художник, только дилетант. Однако герои романа оценивают его слишком высоко: «Когда он кончил, Лиза похвалила мотив, Марья Дмитриевна сказала: «Прелестно», а Гедеоновский даже крикнул: «Восхитительно! и поэзия, и гармония одинаково восхитительны!» [2, 17]. Всем понравилась романтическая песня молодого человека, но каким он является на самом деле, мы узнаём позже.

Когда Паншин заканчивает свою песню, мы сразу знакомимся с Христофором Федорычем, он даёт музыкальные уроки Леночке. Лемм является главным музыкантом в произведении, так как он аккомпанирует и сопровождает музыку любви главных героев. Тургенев считает важным

сделать отступление и описать прошлое музыканта. Ему не везло в любви и, соответственно, не удавались любовные романсы, он долго не сочинял ничего, но для Лизы написал кантату. Лемм, читавший Библию, опираясь на тест одного из псалмов, создал свое произведение и на заглавном листе написал: «Духовная кантата». Уже в начале романа ощущается, что мелодика души Лемма звучит меланхолично, и читатель сочувствует его несчастью.

Когда Лемм уходит от Лизы, мы знакомимся с главным героем произведения, с Лаврецким, про которого Тургенев пишет: «голос его звучал как-то слишком ровно» [2, 26]. Тургенев считает важным описать подробнее даже голос своих героев, делая их более живыми. Так как голос – тоже часть человеческого характера, читатель может сделать вывод: Лаврецкий – человек спокойный, уравновешенный, осознаёт свои чувства к Лизе постепенно. Можно упомянуть и то, что в музыкальных произведениях есть обращения композитора к исполнителю, он сообщает, какую именно атмосферу хотел передать слушателям, вводя характеристики ритмов (форте, пианиссимо, пиано, аллегро). Таким образом, описания голосов персонажей даёт Тургеневу возможность сделать героев более реалистичными, читатель может даже услышать их речь; наблюдается взаимосвязь музыки и вербальности.

Про Лаврецкого мы узнаём много. Мы получаем информацию о том, что его жена, Варвара Павловна, изменила ему, когда она возвращается к нему и появляется в доме Калитиных, поражает всех своим исполнительским талантом. Повествователь иронически комментирует её игру: «Варвара Павловна внезапно заиграла шумный штраусовский вальс, начинавшийся такой сильной и быстрой трелью, что Гедеоновский даже вздрогнул; в самом середине вальса она вдруг перешла в грустный мотив и кончила ариею из «Лучии»: Fra poco…Она сообразила, что весёлая музыка не идёт к её положению» [2, 128]. На самом деле читатель лучше узнаёт о прошлом жены Лаврецкого, когда она делает резкое отступление в пении, подумав о своём положении. В этом маленьком отрывке дана характеристика её и того, как она поступила с Лаврецким. Шумная, быстрая и стремительная игра отражает её кокетливую манеру поведения и храбрость появления в интимной сфере, что принесёт грусть Лаврецкому и Лизе. Когда она поёт с Паншиным, их голоса звучат фальшиво, но не для слушателей. Можно сказать, что Тургенев различает героев на основе того, как они относятся к музыке. В случае Варвары и Паншина Тургенев намекает на то, что, если персонаж играет и поёт восхитительно, это ещё не значит, что он является положительным, нравственным героем. Различается профессионализм и духовность. С помощью музыки и отношения к ней Тургенев способен изобразить сложную картину и не боится показать недостатки своих героев. Благодаря этому, его персонажи становятся настоящими, живыми образами, а не просто портретами.

Мелодичность проявляется, например, тогда, когда читатель слышит французские фразы в романе Тургенева. Французский язык был популярен в светском обществе XIX века, это был языком литературных салонов и людей

высшего сословия, но персонажи «Дворянского гнезда» по-другому относятся к иноязычной речи. Французский язык для них выполняет особую акустическую функцию. Венгерский литературовед, Иштван Фрид, утверждает, что у Тургенева французский язык является ироническим, а следовательно, критическим в отношении взглядов героев на искусство [4, 29].

Приведем пример. Впервые Лаврецкий увидел Варвару Павловну в театре, он с первого взгляда влюбился в нее. Они быстро поженились, но их брак оказался неудачным из-за французского любовника жены. Тургенев кратко и очень нейтрально описывает эти события, не детализируя совместную жизнь молодоженов. Однако в описании жены Лаврецкого можно наблюдать присутствие многих французских выражений, как, например: «la belle madame de Lavreczki скоро стала известна от Chaussée до d'Antin Rue de Lille» или «эта дама, настоящая по уму француженка (une vraie francaise par l'ésprit) – выше этого у французов похвал нет – мила и любезна, какая она необыкновенная музыкантша, и как она удивительно вальсирует» [2, 51]. На бумажке, которую написал любовник Варвары и которая оказалась однажды в руках Лаврецкого, тоже по-французски было написано: «мы опять споём ту песенку вашего поэта *Пускина* (de votre poete Pouskine), которой ты меня научила: Старый муж, грозный муж!» [2, 52]. Французские выражения опосредовано передают ироническое отношение автора к артистическому образу жизни этих героев. Ссылка на «песенку Пушкина» указывает на негативное и неправильное восприятие поэмы Пушкина; фрагмент песни цыганки, звучащий в романе, обнажает безнравственность характера Варвары. Вообще в романе французский язык и менталитет являются «чужими» по отношению с русским: наблюдается оппозиция «чужого» и «своего».

Как в музыкальном произведении есть вершина, так и сцена Лемма с Лаврецким является одним из важнейших музыкальных эпизодов в «Дворянском гнезде». Ночная импровизация Лемма показывает то, что происходит в душе Лаврецкого, чем он полон после встречи с Лизой [1, 70]. Оба (Лаврецкий и Лемм) влюблены в Лизу, в один момент через музыку ощущают счастье и надежду. В исполнении Лема отражается история возникновения и развития любви Лаврецкого и Лизы. Шпенглер указывает на «божий характер музыки», а также на то, что музыка Лемма связывает землю с «сверхъестественными силами», а сам Лемм превращается в «священника искусства». В то же время Лемм в изображении Тургенева предстает в двойственном освещении. С одной стороны, он немного смешон, иногда изображается с иронией, а с другой стороны, когда он сочиняет музыку, он «возвышается над всеми» [3, 52].

В эпилоге ещё раз звучит упомянутая музыка, правда, только её первая нота, напоминающая мелодию Лемма, образуя рамочную структуру произведения. Эта нота символизирует то, что чувства Лаврецкого к Лизе были чистыми и настоящими, но судьба не дала им сыграть эту мелодию. Лаврецкий, возвращаясь в дом Калитиных, продолжает слушать эту мелодию душой и думает о Лизе: их нереализованная любовь остаётся только воспоминанием.

В заключении романа этот эпизод позволяет нам утверждать то, что музыка является метафорой человеческой жизни. Не важно, что музыка закончилась, в воспоминаниях она продолжает звучать, иногда громко, будто целым оркестром, а иногда только одним тихим звуком способна возродить наши чувства.

В заключении можно сказать, что в романе «Дворянское гнездо» музыка постоянно сопровождает эмоции главных героев, отражает то, что происходит в их душах, проявляет то, что словами невозможно выразить. Тургенев описывает чувства своих персонажей особенно, либо с помощью образов природы, либо с помощью музыки, но музыка оказывается одной из главных формой выражения внутреннего мира героев. Музыкальные эпизоды часто имеют и интертекстуальные связи, что даёт возможность для дальнейших исследований.

Список литературы:

1. Крюков, А. Н. Тургенев и музыка / А. Н. Крюков. – Л.: Государственное музыкальное издательство, 1963. – 135 с.
2. Тургенев, И. С. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. / И. С. Тургенев. – Т. 6. – М.: Наука, 1981. – 495 с. – URL: https://rvb.ru/turgenev/toc.htm.
3. Шпенглер, Каталин. «Дворянское гнездо» И. С. Тургенева в свете немецкого романтизма / К. / Шпенглер / Русская литература между Востоком и Западом. Ред. Лена Силард – Аттила Холлош. Будапешт, Венгерский Институт Русистики, 1999. – С. 48–57.
4. Fried, István – Kelem Zoltán. Zene – szó... szó... szó... (Esszék zenéről, irodalomról). Szeged, József Attila Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karának Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszéke, 1995.
5. Neumann, Gerhard, Oesterle, Günter. Bild und Schrift in der Romantik / G. Neumann, G. Oesterle // Neumann, G., Oesterle, G. Bild und Schrift in der Romantik. – Würzburg, Königshausen & Neumann, 1999. – S. 9–23.
6. Orosz, Magdolna: „Az elbeszélés fonala”. Narráció, intertextualitás, intermedialitás / M. Orosz. – Bp., Gondolat, 2003.

THE PHENOMENON OF INTERMEDIALITY IN I. S. TURGENEV 'S NOVEL " THE NEST OF GENTLEFOLK"

Troicki Nora
Debreceni Egyetem

Abstract

All the characters in the novel „The Nest of Gentlefolk”, who live in the rural country estate home, are interested in music. Therefore, this novel is often recognised for its musical elements which have many functions. The aim of this paper is to analyse these musical elements in the novel by focusing on the phenomenon of intermediality in the context of world literature. Other aspects of musicality can be recognised in the novel, such as the voice and language use of the characters. In this paper I would like to analyse the text from these aspects as well.

Keywords: music, intermediality, voice, tone, rhythm, characteristics

Юлия Михайловна Черноокая,
аспирант, Национальная академия наук Беларуси
(г. Минск, Беларусь)
juliya_che@mail.ru
Научный руководитель – ***Инна Анатольевна Швед,***
докт. филол. наук, профессор,
декан факультета иностранных языков

ОБРАЗ СОЛДАТА В ЭЛЕКТРОННОМ СОЛДАТСКОМ АЛЬБОМЕ

Альбом – основная форма фиксации фольклора военнослужащих. Он прошел долгий путь эволюции: начиная с устного традиционного фольклора служивых, перешел в рукописную форму, а в настоящее время существует в электронном формате. Однако репрезентация образа солдата на страницах электронного альбома практически не отличается от его изображения в классических рукописных экземплярах. В статье в качестве примеров рассматриваются несколько современных электронных солдатских альбомов.

Ключевые слова: солдат, рукописный альбом, электронный альбом, армия, фольклор

Альбом – основная форма фиксации фольклора военнослужащих. Рассматривая фольклорный образ армейца со страниц солдатского альбома, читатель должен иметь в виду, что солдатский альбом, а соответственно и репрезентация образа солдата, способ его изображения, прошли долгий путь эволюции. Историческим предшественником современного фольклора военнослужащих является традиционный фольклор. Письменный фольклор солдат, в отличие от устного, не исследован по причине крайней «бедности» того материала, который сохранился до нашего времени. Достоверно известно лишь то, что во время Первой мировой войны некоторые солдаты заводили песенники. В наши дни сохранились многочисленные фронтовые альбомы, блокноты и песенники времен Великой Отечественной войны. Образ солдата песенных произведений этого периода характеризуется героизмом, самоотверженностью ради Родины. Что касается меморатов, то они далеко не всегда окрашены возвышенно-патриотическим пафосом, нередко описывают трудную судьбу военнослужащих, их переживания.

На протяжении XX – нач. XXI века солдатский альбом существует в двух основных формах – дембельский альбом и солдатский блокнот (подробнее см. [10]). Изображение образа солдата в них посредством вербального и визуального кодов непосредственно связано с тенденциями времени: 1950 – начало 1970-х гг. связаны с героизацией, сакрализацией солдат и солдатской службы; 1970-е гг. – переломный этап развития альбомов, показ трудности и опасности военной службы; 1980–1991-е гг. (классический солдатский альбом) – бинарность раскрытия солдатского образа: с одной

стороны, он все еще идеализированный, с другой – приобретает оттенок иронии; начиная с 1991-го года отмеченная выше оценочная полярность текстов альбома, двойственность раскрытия в нём образа солдата постепенно исчезает: определенная идеализация армии заменяется ироническим отношением к ней, что особенно ярко отразилось в визуальном ряду альбомов; начало 2000-х гг. классический дембельский альбом встречается редко, фактически перестает существовать как таковой, его функцию частично начал выполнять солдатский блокнот.

Изменения, произошедшие в последние десятилетия в экономической, социальной и технической сферах, обусловили серьезные сдвиги в культурных основах современного общества. Появилась новая платформа взаимодействия людей – мировая компьютерная сеть Интернет. Широкое использование в рамках данной отрасли нового способа распространения фольклора – четкое свидетельство изменения культурной ситуации. Сегодня Интернет в силу огромного числа пользователей для многих молодых людей стал главенствующим, а то и единственным источником получения информации, фольклорной в частности [7]. Интернет – это платформа, где сосуществуют различные субкультуры, фольклор которых подан в непривычной до недавнего времени форме – электронной. Специфика электронного альбома заключается в том, что исчезают границы между солдатским и дембельским альбомом, однако содержательно такой продукт фольклорного творчества не претерпел кардинальных изменений. Соответственно, образ солдата на страницах электронного альбома сохраняет все свои специфические черты, присущие классическому солдатскому альбому. В рамках данной статьи в качестве примеров рассмотрим несколько тематических страниц в одной из социальных сетей.

Электронное фольклорное творчество синкретично по своей природе, является особым сложным семиотический ансамблем. В Интернет-альбоме можно размещать не только неограниченное количество вербальных текстов самого разного содержания и происхождения, но и музыкальные и анимационные заставки. Важно отметить, что несмотря на всю простоту обращения с электронными текстами (в семиотическом значении), на страницы электронных альбомов попадают только те, которые близки армейскому сообществу и могут представить его как причастного к миру армии. Наиболее частотными текстами, на наш взгляд, в электронных альбомах являются те, которые являются тематически близкими к альбомам 1960–1970-х гг.; в них представлен героический образ солдата, «настоящего мужчины», который с честью защищает Родину, несмотря на все тяготы. Наиболее ярко это показано в «представлении» отдельных видов войск, в подписях к фотографиям с их изображением или гербом[5]: **Спецназ: не можешь но делаешь* [1]; *Если армия – это школа, то ВДВ – институт* [1]; *Честь дороже жизни* [1] (подпись к фото). Интересно, что часто страницы электронного альбома

[5] Текстовые примеры цитируются без изменения орфографии и пунктуации. Все смайлики сохранены.

открываются идентичными текстами рукописного солдатского альбома 1980–1990-х гг.: *Кто в армии не был / Кто пыль не глотал / Кто в дождь и морозы / На плацу не стоял / Он разве мужчина / Он жизнь не видал / Он маму за юбку / Все время держал / Страницы он эти не должен читать / Солдатские строки ему не понять* [2].

Репрезентируют солдата как члена элитного сообщества и различные фотографии армейского быта с подписью: *Кто был, тот поймет)* [3]; тексты, которые напрямую показывают оппозицию «служил – не служил», «армия – гражданка»: *В армию стоит сходить хотя бы для того, чтобы понять цену гражданской жизни* [3]; *Нет здоровей мужика, который бегал в ОЗК* [5]. Если в предыдущих примерах вторая часть оппозиции только подразумевалась, то в следующем тексте она декларируется напрямую: *Ты спишь дома, я – казарме. / Ты ночью в клуб, я – по тревоге подорвался. / У тебя удобные кроссовки, я в берцах на размер больше. / У тебя крутая машина, я постоянно бегом. / Ты кричишь на маму, я по ней скучаю. / Ты радуешься приезду девушки, я письмо от нее… / Ты думаешь, что ты крутой, а я это уже доказал* [1].

В армии юноши остро начинают осмысливать тему дружбы: *В армии понимаешь, что главное не количество друзей, а их качество* [3]; *Армия – лучший детектор лжи. / За год понимаешь, кто тебе настоящий друг* [3]. Солдат на страницах электронного солдатского альбома изображен как хороший друг и товарищ, который не забывает своих сослуживцев: *Где бы я не был, где бы не жил, / пацанов не забуду – тех, с кем служил!..* [1]. Можно встретить и своеобразные пожелания своим товарищам, которые в рукописном солдатском альбоме чаще всего использовались для подписей фотографий: *Не забывай казармы нашей, / Не забывай солдатских дней, / Среди которых пролетели / Год юности твоей* [2]. Ценит солдат не только друзей, находящихся рядом, но и тех, кто остался «на гражданке»: *Летят часы, проходят дни. / Служить всё меньше остаётся. / Ещё немного подожди, и мы с тобой опять напьёмся. / Тебе как другу старых лет, / И собутыльнику с гражданки. / Я шлю большой, большой привет. / Служу и помню наши пьянки* [2].

Несмотря на большую долю патриотизма, в армейском электронном альбоме много иронии и самоиронии. Это, в первую очередь, становится очевидным по различным «дефинициям» слова «солдат», характеристикам солдата как «технического устройства»: *Солдат – как маленький трактор, ворчит но едет, срок службы два года!* [5]; *«Солдат» / Вид: рядовой / Тип передвижения: самоходный / Вес: непостоянный / Скорость: неограниченная / Размер колодок: 41–46 / Покрышки: берцы / Тип обшивки: ВКПО / Проходимость: море по колено / Срок годности: 1 год / по истечению срока годности – отправлять изготовителям* [5]. Как основной армейский элемент представлен солдат в следующей аббревиатуре: *С самая / О обыкновенная / Л лошадь / Д дающая / А армии / Т тягу* [5]. При этом образ солдата сравнивается с тяговой лошадью.

Высмеиваются на страницах электронного альбома и несовершенность, порою абсурдность армейских будней: *Армия не школа, армия не дом. / Армия похожа на большой дурдом* [6]; *Кто в армии служил, тот в цирке не смеется* [6]. Посредствам текстов альбома создается образ вечно голодного солдата: *Гром гремит, земля трясётся, / Наша рота жрать несётся* [2]; *На гражданке есть режим, / Все поели и лежим. / Ну а в армии режим, / Все голодные бежим* [2].

Среди прочего, в армейском фольклоре часто встречаются переделки известных произведений, в которых в ироническом ключе показаны армейские распорядки, взаимоотношения со старшими по званию: *Наша Таня громко плачет, / Уронила в речку мячик... – / Рота по тревоге встала... / Таня – дочка Генерала* [8]. Солдат в таких произведениях, как и во многих других, показан безвольным, у него нет права принимать собственные решения. Преодоление возникших проблем, сопротивление личности солдата несправедливости окружения – лейтмотивы всего армейского фольклора. Соответственно вырисовывается и образ солдата: он постоянная жертва.

Основное назначение армейской службы, ее важность, как это выражено в вербальных и визуальных текстах, заключается в трудностях, которые необходимо пережить солдату. Эти испытания выполняют инициирующую функцию и позволяют солдату лучше осмыслить общечеловеческие ценности, в частности свободу, родительскую любовь: *Хочу увидеть свою мать, / Пожать отцу родному руку, / Хочу братишку я обнять, / Забыть солдатскую науку* [1]; *Знаю, батя, ты поймешь, / Как бегать с автоматом в дождь, / Как в бронниках ползти по грязи / И по плацу шагать и в стужу / И как родных всех вспоминать, / И есть солдатскую еду, / Как засыпаешь на ходу, / Ведь ты, отец, солдатом был / И тоже Родине служил* [2].

«Женская тема» активно разрабатывается в армейских афоризмах, стихах, песнях. Несомненно, женский образ исключительно важен для раскрытия образа солдата. Специфика разработки женского образа также выполняет по отношению к солдату идентифицирующую функцию. При этом парадоксально сочетаются преувеличенное циничное отношение к женщине с нежно-романтическими: очевидно, что первый вариант реализует стереотипы «гусарского» поведения в их отрицательном аспекте, второй – создает идеализированный образ подростка, который вынужден жить далеко от любимой [4, 218]: *Я служу только так, чтоб гордилась ты мною. / Я стараюсь быть лучшим во всём. / И от пота лицо вытирая рукой, / Представляю, как будем вдвоём* [5]. Девушка в «гусарских» текстах предстает развращенной и непостоянный: *И не давая обещания / Дождется лишь родная мать / А не какая-то девчонка / Что обещало вечно ждать / Ребята я хочу сказать / Не верьте девичьим объятьям / Они умеют изменять* [1]. Иногда разрыв с любимой легче переживается, если выполнять армейские нормативы: *Лучший способ от любви: / Бег в противогазе... / Пробежишь кружочка 3 / И лежишь в экстазе...* [1].

Как и в письменном фольклоре, тема времени важна для формирования целостного образа солдата электронного альбома. Каждый день сокращает срок службы: *С каждым шагом на плацу…* / *Служба движется к концу* [2]. Каждый период службы приносит позитивные изменения: время, проведенное в армии, воспринимается как отдельная жизнь, внутри которой есть свои рождение и смерть (крайние «возрасты» – *запахи (духи)* и *дембеля* – это состояние «рождения» и «смерти» солдата): *1. Запах – до присяги. 2. Дух (слон) – после присяги и до 6 мес. 3. Черпак – 6 мес – 1 год. 4. Фазан 1 год – 1,5 года. 5. Дед – 1,5 до 1 год 9 мес. 6. ДМБ -1 год 9 мес. до 2 лет* [8].

Время в армии может измеряться разными категориями, связанными с лишениями «гражданской» жизни: *Для солдата армия это: 1 год без гражданки / 12 месяцев без денег / 52 недели без пива / 365 дней без дома / 8760 часов без друзей / 525600 минут без любимой / 31536000 секунд без мамы!* [2].

В солдатском альбоме часто фиксируются музыкальные произведения армейской тематики. В рукописном альбоме к таким текстам зачастую можно было встретить и пометки с аккордами для исполнения под гитару. Интересно, что чаще всего вместо исполнителя произведения встречается запись «Армейские песни под гитару», что еще раз подтверждает тезис о единстве армейского сообщества как одной социальной группы. Альбом (в любой форме его существования) направлен на презентацию солдата только как части группы.

Одним из основных отличий электронного альбома от рукописного является включенность всех желающих в обсуждение актуальных армейскому сообществу тем. Формат группы в социальной сети позволяет для этого создавать специальные чаты: «Смешные случаи из службы и нелепые залеты», «Знакомимся) Кто откуда?!», «Сколько до дембеля?!», «Место службы, поиск сослуживцев», «М+Ж», «Кто как готовится к дембелю? Как планируете дембельку делать и украшать?» «Советы от дембелей (дедов)» [5] и т. д.; «Самые популярные / любимые фразы старшины», «Тот кто в наряде», «Перекур» [1] и т. д.; «Как ругаются в армии», «Девизы родов войск», «Дедовщина», «Сны в армии и об армии», «Форма на демобилизацию», «Крысы в армии!», «Что тебе дала и как на тебя повлияла армия», «Первый день в армии», «Советы призывникам» [6] и т. д. Общение в пределах альбомного пространства происходит здесь, таким образом, по модели диалога, который чаще всего превращается в полилог. Важно отметить, что в разговор вступают и призывники, и ныне служащие, и отслужившие мужчины. Этот факт позволяет обмениваться опытом между поколениями армейцев, новобранцам помочь осмыслить новые армейские реалии, социализироваться в непривычном для них обществе, систематизировать коллективный опыт, выразить своё отношение к происходящему (ранее эти функции выполнял солдатский блокнот), поддерживать контакты с товарищами. Отмеченное сближает солдатский электронный альбом с девичьим: еще рукописный девичий альбом (особенно анкета) всегда был рассчитан на коммуникацию,

армейский дембельский альбом в свою очередь был предназначен для презентации солдата «на гражданке» как члена престижного армейского сообщества.

Простота, доступность, информативность повлияли на то, что виртуальный альбом в настоящее время стал основной формой бытования фольклора военнослужащих. Представители армейской среды заводят (или ищут уже готовые, вступают в сообщества и группы) такие специальные альбомы при помощи связи с Интернетом через мобильный телефон. По свидетельствам информантов, «проносить» мобильники первые полгода на территорию воинской части категорически запрещается как со стороны официального руководства, так и военного сообщества (как и «духу» нельзя было заводить рукописные солдатские альбомы). Только с повышением статуса солдат мог в свободное время поддерживать отношения со знакомыми с помощью Интернета, презентовать себя для «гражданки» и внутри солдатского коллектива как части армейского мира.

Виртуальный альбом, по нашему мнению, лучше выполняет одну из главных функций альбома как такового – коммуникативную – доступ к странице получают все пользователи Сети, на странице проводится живой диалог между «гостем» (им может стать любой желающий) и «владельцем», посетители могут оставлять свои комментарии к находящейся информации. Как говорилось выше, несмотря на широкую компьютеризацию, солдатский альбом сохранил специфику рукописного оригинала (жанровый состав, композиционную организацию, традиции графического оформления), но при этом приобрел и новые формы (аудио- и видео-, возможность диалога). Можно сказать, что в наше время произошла трансформация формы существования солдатского альбома (с рукописной (реже печатной) в электронную), но это не мешает активно существовать альбому как явлению современного фольклора военнослужащих. Тематически современный электронный альбом схож с классическим рукописным солдатским альбомом 1980–1990-х, в котором соединяется образ солдата-патриота с образом солдата-жертвы, вынужденного терпеть все парадоксы и несправедливости армейской жизни. Для репрезентации бинарного образа солдата на страницах виртуального альбома получают вторую жизнь многие вербальные тексты фольклора армейцев, а визуальный ряд рукописных альбомов пополняется своеобразными электронными «синонимами», а зачастую в качестве иллюстраций размещаются фото страниц с рисунками дембельских альбомов.

Список литературы:

1. Армия // ВКонтакте [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://vk.com/armyfleetnew.

2. Армия. Дембель // ВКонтакте [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://vk.com/osrtyak_smex.

3. АрмиЯ – сила! // ВКонтакте [Электронный ресурс]. – 2019. – Режим доступа: http://vk.com/armypower.

4. Головин, В. В. Субкультура солдат срочной службы / В. В. Головин, М. Л. Лурье, Е. В. Кулешов // Современный городской фольклор : сб. научн. ст. / Российск. гос. гуманит. ун-т ; отв. ред. С. Ю. Неклюдов. – М., 2003. – С. 186–230.

5. Дембель неизбежен (Армия / Флот) // ВКонтакте [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://vk.com/dembel_neizbezen.

6. ДМБ (веселая армия, служба и дембель) // ВКонтакте [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://vk.com/vkazarme.

7. Красиков, М. М. Интернет как парта (Студенческая эпиграфика в сети) / М. М. Красиков // RUTHENIA [Электронный ресурс]. – 1999. – Режим доступа: http://www.ruthenia.ru/folklore/krasikov7.htm.

8. Подслушано. Армия. Военная служба // ВКонтакте [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://vk.com/podsluhka_army.

9. Типичный курсант. Армия // ВКонтакте [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://vk.com/typical_cadet.

10. Чарнавокая, Ю. М. Эвалюцыя салдацкага альбома: другая палова XX – пач. XXI стст. / Ю. М. Чарнавокая // Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтваў: зб. дакладаў і тэзісаў VI Міжнароднай навук.-практ. канф., Мінск, 19–20 лістапада 2015 г. / Цэнтр даследаванняў бел. культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі; рэдкал. А. І. Лакотка (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск: Права і эканоміка, 2016. – С. 537–540.

IMAGE OF A SOLDIER IN AN ELECTRON SOLDIER ALBUM

Julia M. Chernookaya

Abstract

The album is the main form of fixing the folklore of military personnel. It has come a long way of evolution: starting with oral traditional folklore of the servicemen, it has been converted to handwritten form, and now it exists in electronic format. However, the representation of the soldier’s image on the pages of an electronic album is practically the same as in classic manuscript copies. The article takes as an example several modern electronic soldiers' albums.

Keywords: soldier, handwritten album, electronic album, army, folklore

Чэнь Шаньшань
магистрант 2 курса, Ланьчжоуский университет
(г. Ланьчжоу, Китай)
1443037127@qq.com
Научный руководитель – ***Сы Цзюньцинь,***
докт. филол. наук, проф. факультета русского языка
и литературы Ланьчжоуского университета

ИССЛЕДОВАНИЕ СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ЖЕНСКОЙ ПРОЗЫ В КИТАЕ

С активным развитием западного женского освободительного движения в русском литературном мире развилась тенденция «женской прозы». За десятилетия развития женская проза превратилась в непреодолимую силу, способствующую продвижению русской литературы. Исследования по русской женской прозе в стране и за рубежом также становятся все более зрелыми. Данная статья обобщает исследования китайскими учеными русской женской прозы с трех точек зрения: переводы произведений русской женской прозы на китайский язык, основные темы русской женской прозы и образы женщин в женской прозе.

Ключевые слова: русская литература, женская проза, литературоведение

Л. Н. Толстой говорил, что литература вовсе не является женским делом. Он не признавал способности женщин создавать великие произведения в этой области. Он считал, что женщины всегда являются умеренными писателями. Если у женщин были бы неудержимые желания реализовать настоящий талант в духовном мире, это очень рассердило бы Толстого.

Однако по мере развития движения за освобождение женщин феминистские веяния начали выходить на сцену. До и после «перестройки» 1985 года ситуация в русской литературе начала меняться, и женщины стали добиваться успеха. Они вошли в современную русскую литературу со своими тонкими чувствами, острой восприимчивостью и большими творческими усилиями и стали объектом пристального внимания и исследований как в российских, так и в зарубежных академических кругах. С появлением «другой литературы» и «женская литература» постепенно выплыла на поверхность. Писатели-женщины привлекали к себе все больше внимания и получали признание в стране и за рубежом.

«Женская проза» имеет очень четкие характеристики: автор – женщина, главная героиня – женщина, проблематика так или иначе связана с женской судьбой. Существенную роль играет и взгляд на мир с точки зрения женщины, с учетом женской психологии. В 1990-х годах «женская проза» была официально признана литературным явлением. В настоящее время женская проза выделяется как устойчивое явление русской литературы, проходят

дискуссии, собираются конференции, публикуются специальные исследования, анализирующие творчество писателей-женщин.

В настоящее время на передний план выходит гендерная тематика в исследованиях русской литературы в России и за рубежом – это творчество ярких талантливых писателей-женщин, представляющих отдельную сферу новейшей популярной словесности: Л. Петрушевской, Т. Толстой, Л. Улицкой, М. Вишневецкой, М. Палей, В. Токаревой, Г. Щербаковой, О. Славниковой.

Русское научное сообщество уже достаточно глубоко изучило женскую прозу, а в Китае по русской женской прозе 1990-х годов не так много переводов и исследований, причем в основном они сосредоточены на творчестве нескольких писателей-женщин. Тем не менее в последние годы в Китае наблюдается тенденция повышения интереса к изучению российской женской литературы.

1. Переводы и популяриязация произведений

Что касается переводов и популяриязация произведений, то книга «Московская женщина» [7], составленная Сунь Мэйлин, является сборником, в котором сравнительно широко представлены произведения русской женской прозы 1990-х годов, сюда включены тексты Л. Петрушевской, Т. Толстой, Л. Улицкой, Д. Рубиной и др. (большинство остальных – произведения 1980-х годов).

В серии современных русских романов, изданной издательством «Куньлунь» в 1995 году, были напечатаны роман Л. Улицкой «Медея и ее дети» [13] (пер. Ли Иннан и Инь Чэн) и «Мария, не плачь: современная хрестоматия по русской литературе» [6], включившая рассказы таких писателей-женщин, как Л. Петрушевская, Т. Толстая, О. Чайковская.

В 2003 году издательство «Лицзян» опубликовало роман Улицкой «Казус Кукоцкого», отмеченный многими наградами. В китайских литературных журналах были опубликованы произведения некоторых русских писателей-женщин, например, в 1995 и 1996 годах для журнала «Русская литература и искусство» были отобраны два коротких рассказа о женской жизни, а в журнале «Мировая литература» (1997, № 2) был опубликован рассказ Л. Улицкой «Сонечка». В 2005 году в Шанхайском переводческом издательстве вышел роман Т. Толстой «Кысь» (пер. Чэнь Сюньмин).

В 2013 году в Чжэцзянском литературно-художественном издательстве опубликовали повесть Л. Петрушевской «Время ночь» [9]. В 2015 году в Шанхайском издательстве литературы и искусства опубликовали литературный сборник «Лабиринт» [10], в который вошли такие произведения Л. Петрушевской, как цикл рассказов «Песни восточных славян», сказка «Выживший», повесть «Три путешествия, или Возможность мениппеи» и др. (пер. Лу Сюеян).

Были подготовлены также некоторые связанные с этой темой статьи, такие как «Взгляды американцев на русскую литературу», опубликованная Хоу Вэйхуном в журнале «Обзор зарубежной литературы» [16]. В 2002 году в журнале «Иностранная литературная динамика» Чжан Сяоцян и Хоу Вэйхун

напечатали сообщение о содержании романа Л. Улицкой «Казус Кукоцкого» – победителя премии «Русский Букер».

Чжан Цзяньхуа в статье «Разнообразие обобщений русской литературы конца века» [14] представил русскую женскую прозу, Инь Гуйсян в статье «Русская литература в период трансформации» [2] также упоминает феномен современной русской женской прозы. Лю Цзюань подробно рассказала о развитии русской женской прозы в статье «Мое мнение о современной русской женской прозе» [5] и сделала комментарий нескольких произведений.

2. Темы русской женской прозы

В сборнике «Московская женщина» [7] всестороне описывается русская литература XX века. В предисловии к этому сборнику [12] Сунь Мэйлин представлен системный анализ развития русской женской прозы с начала XX века до конца 1980-х годов и дана характеристика женского творчества за последние 80 лет с точки зрения статуса женщин, войны, социальной морали и других аспектов. Исследователь также представила женскую литературу диаспоры и мемуарную литературу. В том числе автор кратко охарактеризовал творческие особенности трех современных писательниц: Л. Петрушевской, Т. Толстой и В. Нарбиковой. Эта статья явилась первой попыткой китайских литературоведов описать историю русской женской прозы с точки зрения феминизма, что приобрело важное значение.

Еще ранее в статье «Крылья русской женской прозы» [11] Сунь Мэйлин поставила вопрос о «существовании женской прозы в России». Она обобщила критические мнения русских писателей-мужчин о женской прозе и подробно описала различные темы женской прозы с конца XIX века до наших дней. Она считает, что женская литература – это сила, с которой необходимо считаться, потому что она стала новой волной в русской литературе и ее влияние становится все более впечатляющим по мере появления новых блестящих достижений.

В своей монографии «Исследование современных русских женских романов» [15] Чэнь Фан всесторонне рассмотрел развитие современной русской женской литературы и творчество современных российских писательниц – само явление женских романов, образную систему и творческий стиль, а также дал общее представление о предмете книги.

Сюй Ли в своей диссертации «Изучение тем русской женской прозы 1980-1990-х годов» [21] исследовала темы выживания, смерти и любви в русской женской прозе. Она считает, что русские писатели-женщины в конце XX века открыли свои собственные уникальные перспективы, открытое пространство, которое раскрывает глубокую психологию женских внутренних противоречий, депрессии и самоконтроля и использует их собственные слова для создания мира, в котором доминируют женщины, а не пассивного мира, в котором мужские желания и идеалы являются движущей силой.

В статье «Современная русская феминистская литература» [1] Дуань Лицзюнь рассмотрела развитие современной русской феминистской литературы и феминистской литературной критики, а также проанализировала

творчество нескольких наиболее известных писателей-феминисток и их произведения. Она отмечает, что современная русская феминистская литература демонстрирует явные гендерные политические тенденции, т. е. разоблачение и подрыв, как и феминистская литература в других западных странах. В диссертации «Творческие взгляды Л. Улицкой» [20] Лю Юфей рассказывает о темах и творческих особенностях Л. Улицкой, приводя в пример ее сборник рассказов «Бедные родственники».

Кроме того, в некоторых журнальных статьях также анализируется явление современной русской женской прозы, например, «Краткий обзор современной русской женской литературы» Лю Сяосянь [4], «Стиль и характеристики творчества русских писателей постмодерна» Ли Цзюнь, Гуань Юй [3] и др.

3. Образы женщин в женской прозе

Книга «Московская женщина» под редакцией Сунь Мэйлин была издана в 1996 году. После этого были опубликованы многочисленные статьи и монографии, посвященные женской литературе, которые вызвали беспрецедентный бум феминистических исследований в Китае. В последние годы китайские ученые описали почти всех женщин-писателей, активно работающих в русском литературном мире, и теперь уделяют больше внимания анализу персонажей женской литературы.

В последние годы были опубликованы диссертации о творчестве современных русских писателей-женщин и современной женской прозе, а также статьи в литературоведческих журналах: «Образ «маленького человека» в рассказе Т. Толстой» Хуан Лиинь (2013) [18], «Сила спасения: образ Сонечки в повести Л. Улицкой» Хань Юэ (2014) [17], «Трагическая интерпретация женской семейной жизни в романах современных русских писателей-женщин» Цзэн Цзя (2018) [22] и др.

Цзоу Цуньфан исследовала идеальный женский образ в русской литературе и причины трансформации современных женских образов в своей диссертации «Эволюция женских образов в русской литературе» (2014) [23], проанализировав женский образ романа Л. Улицкой «Искренне ваш Шурик». Ли Хуэй в своей диссертации «Анализ образов женщин в произведениях Петрушевской» (2010) [19] подробно проанализировала выживание и смерть женщин у Петрушевской. Она подчеркнула, что Петрушевская уделяет особое внимание женской судьбе в жестоком мире. Петрушевская в своем творчестве создала полностью независимый реальный мир, отражающий одинокую судьбу женщин разных возрастов.

Му Чжонхуай проанализировал образы мужчин и женщин русской женской прозы в статье «Анализ гендерных типов образов в современной русской женской прозе» [8]. Он считает, что образы женщин в современной русской женской прозе отражают мысли женщин об условиях жизни женщин: как они живут и как они озабочены своими духовными требованиями, что имеет глубокие национальные особенности и актуальное значение. В отличие от других писателей, отстаивающих феминизм, образы мужчин

в творчестве русских писателей-женщин демонстрируют типичный русский характер, а также показывают, что женщины пересматривают отношения между полами с новой точки зрения.

Таким образом, по мере развития исследований русской литературы в Китае современная русская женская проза превратилась в силу, с которой необходимо считаться, что также является результатом хороших отношений между Китаем и Россией в последние годы. Русская литература продолжает развиваться в Китае, и это требует от ученых серьёзной работы и укрепления контактов с иностранными экспертами.

Список литературы:

1. Дуань, Лицзюнь. Современная русская феминистская литература / Дуань Лицзюнь // Российские исследования. – 2006. – № 1. – С. 79–84 (на кит. яз)

2. Инь, Гуйсян. Русская литература в период трансформации / Инь Гуйсян // Вестник Университета Фудань. – 2003. – № 4. – С. 100–105 (на кит. яз)

3. Ли Цзюнь, Гуань Юй. Стиль и характеристики творчества русских писателей постмодерна / Ли Цзюнь, Гуань Юй // Время литературы. – 2015.– № 9. – С. 81–82 (на кит. яз).

4. Лю, Сяосянь. Краткий обзор современной русской женской литературы / Лю Сяосянь // Пограничная экономика и культура. – 2010. – № 12. – С. 121–122 (на кит. яз).

5. Лю, Цзюань. Мое мнение о современной русской женской прозе / Лю Цзюань // Журнал на иностранных языках. – 2012. – № 2. – С. 135–139 (на кит. яз).

6. Мария, не плачь: современная хрестоматия по русской литературе / Сост. Ву Цзэлинь. – Пекин: Изд-во Куньлунь, 1999. – 539 с. (на кит. яз).

7. Московская женщина / под ред. Сунь Мэйлин. – Шицзячжуан: Изд-во образования провинции Хэбэй, 1996. – 490 с. (на кит. яз).

8. Му, Чжонхуай. Анализ гендерных типов образов в современной русской женской прозе / Му Чжонхуай // Вестник Ляонинского университета. – 2017. – № 6. – С.129–135 (на кит. яз)

9. Петрушевская, Л. С. Время ночь / Л. С. Петрушевская / Пер. Шэнь Няньцзюй. – Ханчжоу: Чжэцзянское литературно-художественное издательство, 2013. – 156 с. (на кит. яз)

10. Петрушевская, Л. С. Лабиринт / Л. С. Петрушевская / Пер. Лу Сюеян. – Шанхай: Шанхайское издательство литературы, 2015. – 370 с. (на кит. яз).

11. Сунь, Мэйлин. Крылья русской женской прозы / Сунь Мэйлин // Русское искусство. – 1995. – № 2. – С. 47–53 (на кит. яз).

12. Сунь, Мэйлин. Московская женщина // Московская женщина. – Шицзячжуан.: Издательство образования провинции Хэбэй, 1996. – С. 490 (на кит. яз).

13. Улицкая, Л. Е. Медея и ее дети / Л. Е. Улицкая / Пер. Ли Иннан и Инь Чэн. – Пекин: Издательство Куньлунь, 1995. – 284 с. (на кит. яз).

14. Чжан, Цзяньхуа. Разнообразие обобщений русской литературы конца века / Чжан Цзяньхуа // Современная зарубежная литература. – 2001. – № 4. – С. 84–90 (на кит. яз).

15. Чэнь, Фан. Исследование современных русских женских романов / Чэнь Фан. – Пекин: Издательство Народного университета Китая, 2007. – 214 с. (на кит. яз).

16. Хоу, Вэйхун. Взгляды американцев на русскую литературу / Хоу Вэйхун // Обзор зарубежной литературы. – 1995. – № 2. – С.137–138 (на кит. яз).

17. 韩悦.
救赎的力量：乌利茨卡娅塑造的“索涅奇卡”形象[D].山东师范大学, 2014.

18. 黄莉颍. 论塔·托尔斯泰娅短篇小说中的“小人物”形象[D].南京大学, 2013.

19. 李惠. 彼得鲁舍夫斯卡娅作品中女性形象剖析[D].内蒙古师范大学, 2010.

20. 刘垣菲. 论乌利茨卡娅的创作观[D].吉林大学,2009.

21. 徐丽.
二十世纪八、九十年代俄罗斯女性文学创作主题研究[D].吉林大学, 2008.

22. 曾佳.当代俄罗斯女作家小说中女性家庭生活的悲剧性解读[J].文学教育(上),2018(11): 36–37.

23. 邹存芳. 俄罗斯文学中女性形象的嬗变[D].山东师范大学, 2014.

CONTEMPORARY RESEARCH INTO RUSSIAN FEMALE PROSE IN CHINA

Chen Shanshan

Abstract

With the vigorous development of women's liberation movement in the west, the trend of "women's literature" has emerged in the Russian literary circle. After decades of development, women's literature has developed into an overwhelming force to push forward Russian literature. The study of Russian female literature at home and abroad is also becoming more and more mature. This paper summarizes the study of Russian female literature by Chinese scholars from the perspectives of translation of Russian female prose into Chinese, its creative themes and characters.

Keywords: Russian literature, female literature, literary research

Мисаэль Росете Эстевес,
магистрант 1 курса, ФГАОУ ВО «Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет им. Н. И. Лобачевского»
(г. Н. Новгород, Россия)
misael39@icloud.com
Научный руководитель – ***Марина Генриховна Уртминцева,***
докт. филол. наук, профессор кафедры
русской литературы ННГУ им. Н. И. Лобачевского

РАССКАЗ Б. ШАПИРО-ТУЛИНА «ЖЕНЩИНА НА ТОМ БЕРЕГУ»: АНАЛИЗ СТРУКТУРЫ, СРАВНЕНИЕ С НЕКОТОРЫМИ ЛАТИНОАМЕРИКАНСКИМИ ТЕОРИЯМИ РАССКАЗА (COMPARISON WITH SOME LATIN AMERICAN THEORIES OF THE STORY)

Эта работа направлена на сближение в некоторых случаях далеких отношений между русской и латиноамериканской литературами. В соответствии с этой линией мы можем увидеть, что литературный анализ несет в себе серьёзную работу, которая, чем больше мнений присутствует, обогащает способ понимания различных эстетических проблем. В этом смысле с помощью данной работы мы хотим обратиться к современному русскому рассказу и рассмотреть его с латиноамериканской точки зрения. Во-первых, потому что такого анализа не так много, а во-вторых, потому что, возможно, таким образом мы могли бы посмотреть на литературный процесс с иного ракурса.

Ключевые слова: рассказ, вертикальная и горизонтальная плоскости, латиноамериканская литературная теория

Предисловие

Прежде, чем начать, хотелось бы сказать, что в этой работе анализируется текст рассказа «Женщина на том берегу» [1] через классификацию элементов структуры рассказа, задуманной как взаимосвязь горизонтальной и вертикальной плоскости.

Вертикальная и горизонтальная плоскость в рассказе

Из-за структурного характера рассказа как повествовательного жанра и в зависимости от элементов, составляющих его структуру, кажется, что есть два типа осей, которые формируют его внутреннее содержание. Эти элементы могут пониматься как зависимые вариации из каждой истории и в зависимости от положения, которое каждый из них может занимать. Хотелось бы сказать, что некоторые истории перемещаются между горизонтальными и вертикальными плоскостями, и что с помощью этого можно изучить их состав или значения, которые каждый из них представляет. Но что такое горизонтальная плоскость, и что такое вертикальная плоскость?

Горизонтальная плоскость

Горизонтальная плоскость относится к скоплению повествовательных горизонтов, которые можно увидеть в рассказе. Эти повествовательные горизонты делятся на:

а) те, которые сосредоточены на анализе сферы охвата истории по отношению к её начальной точке и точке выхода;

б) те, которые измеряют отношения как к повествовательным элементам, так и к сумме двойственностей рассказа. Что касается первой идеи, то можно сказать, что последние и первые строки рассказа имеют очень тесные отношения. По поводу второй идеи мы можем сказать, что горизонтальная плоскость анализирует амбивалентные отношения, которые может иметь рассказ. Например, рассказ может быть основан на истории высокого и мечтательного человека (как в случае Дон Кихота), и человека низкого роста и практического склада ума (как в случае Санчо).

Эти две идеи очень важны, потому что они измеряют траекторию и взаимодействие, которые может иметь рассказ. В этой связи, возможно, мы могли бы сказать, что: чем сильнее или яснее связь рассказа между его началом и концом, и между соответствиями его элементов, тем текст будет более сферическим; это означает, что расположение между его элементами влияет на единство и округлость, которую он может иметь.

Горизонтальная плоскость в рассказе «Женщина на том берегу»

Как уже упоминалось, горизонтальная плоскость – это сумма повествовательных горизонтов, которые могут быть в рассказе. В «Женщине на том берегу» мы видим, что начало и конец истории имеют очень тесные отношения, потому что в обоих случаях мы видим связь между фигурой женщины, домом и окнами. В начале история говорит: «Свет в окнах небольшого дома, где жила Женщина, гас по вечерам всегда в одно и то же время». И в конце истории мы находим: «А свет в окнах дома, где жила Женщина, горел в этот вечер долго». То есть эти элементы делают историю сферической, потому что, как только узел истории закончен, история возвращается к началу и снова показывает нам женщину внутри своего дома с освещением окон. И не только это, также в начале и в конце мы находим фигуру мужчины, только в начале истории это человек, фигура как присутствие: «Мужчина безошибочно различал ее окна среди множества других, светящихся на той стороне Березины», – и в конце как отсутствие: «Следующим вечером Мужчина на дачу уже не приехал».

Помимо значений, символики или эффекта, который может вызвать этот конец, необходимо отметить, что именно данные значения являются теми соответствиями между элементами рассказа, которые формируют отношение к себе, и в то же время делают его сферическим. С другой стороны, как «отсутствие и присутствие», вызванное человеком в начале и в конце рассказа, мы видим, что отношения также сохраняются в горизонтальной плоскости, потому что это сложение или вычитание элементов, измеренных

из четных отношений. И их взаимодействие влияет на экономику текста, потому что в зависимости от положения, в котором они появляются, они могут добавлять или вычитать ценности не по отношению к определенной логике, а к определяющей логике, обуславливающей гармонию рассказа.

В связи с этим в произведении «Женщина на том берегу» помимо фигуры человека в начале и в конце истории мы видим, что горизонтальная плоскость развивается из других четных элементов; ниже я назову некоторые из этих элементов: во-первых, у нас есть два основных персонажа, женщина и мужчина, сами по себе эти персонажи определяют развитие истории любовью, возникшей между ними. С другой стороны, в рассказе показана лодка с двумя именами, два берега реки, двое детей, две мечты, два дня, две ночи и два момента, когда свет виден из окон. «Женщина на том берегу» – название рассказа также говорит нам о двух людях: потому что, если есть женщина, которая находится на «другом» берегу, по логике существует и противоположный берег. Именно на этом противоположном берегу, вероятно, должен быть человек, который смотрит на женщину, спрятанную в названии истории.

Вертикальная плоскость

Как уже упоминалось выше, вертикальная плоскость служит для измерения напряжения в тексте. Однако необходимо сказать, что идея вертикальной плоскости была задумана, чтобы дифференцировать повествовательную силу, которая может иметь определенную историю, независимо от количества её страниц, а также независимо от того, когда и где они были написаны. В этой связи возможно после этого можно было бы написать ещё одну статью, в которой эти идеи могли быть реализованы и сопоставлены с различными историями из различных хронологических, пространственных и структурных характеристик.

В вертикальной плоскости по отношению к её напряжению выделяют три элемента: начало, узел и конец. Мы можем узнать напряжение, которое имеет текст: во-первых, с помощью горизонтальной плоскости – мы должны сравнить конец и начало рассказа; после того, как мы проанализировали их, мы должны увидеть их сходства и различия, как если бы мы взяли пальцами кончики этих двух элементов и попытались объединить их. После этого мы должны проанализировать узел истории; по логике узел будет находиться между началом и концом, и это движение по идее вертикальной плоскости будет напряжением рассказа. На практике это движение было бы всем, что связано с узлом истории. Чтобы быть более точным, это можно понять по движению, по всем действиям, которые окружают и находятся до и после узла рассказа, и всем факторам, которые его вызывают. Чтобы разоблачить его каким-то образом, рассмотрим пример: давайте представим, что рассказ – это нить с узлом на половине, что один из кончиков – это конец, а другой кончик этой нити – начало рассказа. Что если мы потянем два конца нити в противоположные направления? Может быть, узел развалится или, может быть, нет. Цель вертикальной плоскости состоит в том, чтобы так или иначе

потянуть за «кончики» рассказа и узнать, от каких узлов можно избавиться, а от каких нет. Потому что рассказы, в которых от узлов можно избавиться, будут без большой интенсивности, и наоборот, рассказы, от узлов в которых нельзя избавиться будут с большей интенсивностью.

Вертикальная плоскость в рассказе «Женщина на том берегу»

Вертикальная плоскость относится к напряжению, присутствующему в рассказе; это напряжение как позвоночник или как шкала, которая в зависимости от интенсивности измеряет высоту или глубину рассказа. То есть напряжение в тексте может быть положительным или отрицательным. Положительно, когда у рассказа много напряжения и отрицательно, когда он почти не напряжен. Но как это можно понять в тексте?

Идея вертикальной плоскости в рассказе «Женщина на том берегу» проявляется в отношениях между женщиной и мужчиной, потому что эти персонажи служат друг другу как противоположные элементы, которые порождают напряжение в истории по мере приближения их друг к другу. Это может быть подтверждено моментами, когда в истории рассказчик говорит нам, что мужчина наблюдает за женщиной, ожидающей пересечения реки, чтобы пойти к ней; когда он говорит, что человек не пересекает и ожидает, что она выключит свет. То есть структура текста определяется логикой созерцания, автор играет с двумя главными персонажами и делает одного из них наблюдаемым, а другого наблюдателем. Эта логика пассивного и активного субъекта – ось повествования; и именно через эти отношения история развивает своё напряжение. И это напряжение достигает своей высшей точки в то время, когда на несколько мгновений персонажи обмениваются своими ценностями, и женщина становится наблюдателем, а мужчина наблюдает, когда она смотрит на него.

С другой стороны, мы можем сказать, что, хотя напряженность истории отмечена ритмом двух главных героев, лодка с двумя именами, два берега реки, настоящее как воспоминание о прошлом и сказочные фантазии женщины тоже способствуют напряжению в истории. То есть в рассказе «Женщина на том берегу» расположение каждого из элементов способствует развитию интенсивности текста.

В этой связи я хотел бы сказать, что элементы данного рассказа ориентированы на структурный характер, основанный на взаимодействии между противоположными элементами и между элементами двойственными и дихотомическими, которые через взаимодействие порождают большую интенсивность.

В этом смысле, возможно, уместно упомянуть, что есть рассказы, которые очень интенсивны и от первых строк до последних не перестают передавать читателю очень сильные эмоции. Однако есть и другие виды рассказов, которые, мягко говоря, от построения атмосферы или ситуаций и от сложной системы взаимодействий между персонажами, порождают напряжение, пока оно не станет узлом истории, приводящим к концу рассказа. Такие истории разворачиваются более неторопливо и формируют атмосферу шаг за шагом,

через некоторое время они предопределяет появление узла, а затем развязки. Мы могли бы сказать, что рассказы первого типа будут нисходящими, потому что по шкале напряжения они идут сверху вниз, а второго типа – восходящими, потому что они идут снизу вверх по шкале напряжения.

Таким образом, стратегия рассказа или вообще любого текста влечет за собой действительно экстраординарные процессы. В случае рассказа «Женщина на том берегу» из-за расположения его элементов можно считать, что это тип восходящей истории, потому что, анализируя элементы, которые составляют его, мы можем увидеть, что его структура показывает неторопливое развитие, которое, несмотря на формирование напряжения, развивается постепенно.

Наконец, ещё одна особенность, которая, как нам кажется, помогает понять лучше типы рассказов, заключается в том, что восходящие и нисходящие истории могут одновременно вплетаться в структуру рассказа, т. е. их характеристики не исключают друг друга, потому что, хотя в принципе существует заметная разница между ними, эти элементы в некоторых текстах, как ни парадоксально, встречаются вместе.

Выводы

Что касается вертикальной и горизонтальной плоскостей, то хотелось бы сказать, что существует ряд типов структур и различных типов рассказов, которые не могут быть совместимы с идеей горизонтальных и вертикальных плоскостей. Это не проблема, наоборот: они просто дают возможность провести новый анализ и рассмотреть идеи, представленные в этом исследования, в новых масштабах.

Кроме того, хотя эта классификация была задумана для рассказа и только для анализа рассказа, возможно, она может быть не только эксклюзивной для данного литературного жанра, но может быть применима к роману. Также, возможно, было бы целесообразно провести ещё одно исследование, где мы можем увидеть, применима ли эта классификация и к другим жанрам. Гипотеза остаётся открытой, потому что роман или стихотворение могут иметь как очень сильные повествовательные эффекты, так и мягкие повествовательные эффекты. Поэтому, возможно, не беспочвенно утверждать, что эта классификация может быть адаптирована не только к одному жанру, но и к нескольким литературным жанрам.

Хотелось бы добавить, что суть концепции этих двух плоскостей – не оценить качество рассказа, а изучить его характеристики. Это подразумевает, что идея вертикальных и горизонтальных плоскостей является еще одним элементом среди многих других элементов, которые теоретически анализируют характеристики рассказов, поэтому априори рассмотренная концепция недостаточна для полного анализа многих других элементов, которые имеются в данном повествовательном жанре. Несмотря на это, возможно, эти идеи могут быть применены к любому типу рассказов, поскольку эти идеи были разработаны специально для этого литературного жанра и для явлений, связанных с ним, особенно в его структуре.

Список литературы:

1. ШАПИРО-Тулин, Б. Женщина на том берегу / Б. Шапиро-Тулин // История одной большой любви, или Бобруйск forever. – М.: Эксмо, 2016. – С. 84–91.

B. SHAPIRO-TULIN'S STORY «THE WOMAN ON THE OTHER SIDE»: ANALYSIS OF THE STRUCTURE

Rosete Estevez Misael

Abstract

This work is aimed at the rapprochement of distant, in some cases, relations between Russian and Latin American literature. In this vein, we consider literary analysis a serious work. So, more opinions are expressed more it enriches the way of understanding various aesthetic problems. In this work we want to turn to the modern Russian story from the Latin American point of view. Firstly, because there are not many such analyses. Secondly, because, perhaps, in this way we could look at the literary process in a different way.

Keywords: story, vertical and horizontal planes, Latin American literary theory in the story

РАЗДЕЛ VI. ЛИНГВИСТИЧЕСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ЦИФРОВУЮ ЭПОХУ

Умыт Худайбердиевич Атаев,
студент 2 курса, Воронежский государственный медицинский университет им. Н. Н. Бурденко (г. Воронеж; Туркменистан)
ataevu98@gmail.com
Научный руководитель – ***Владимир Александрович Корнев,***
канд. филол. наук, ст. преподаватель кафедры русского языка ВГМУ им. Н. Н. Бурденко
vkornev48@yandex.ru

СОЦИАЛЬНАЯ ОБУСЛОВЛЕННОСТЬ ПОВЕДЕНИЯ ПЕРЕВОДЧИКА

Перевод как вид человеческой деятельности имеет многовековую историю. Во все времена и при любом состоянии общества контакты между народами порождали необходимость в переводчике. Как ни парадоксально, эта древнейшая деятельность имеет весьма молодую теорию, которая возникла и оформилась как самостоятельная научная дисциплина лишь в середине XX века. При этом всё ещё имеет место заблуждение, согласно которому знания иностранного языка вполне достаточно для того, чтобы быть переводчиком. Помимо знания языка переводчик-профессионал должен обладать целым комплексом знаний, умений и навыков, а также определенными личностными качествами, формирующими его особую профессиональную компетенцию. При этом такой аспект профессиональной компетенции переводчика как техника перевода включает умение видеть переводческие проблемы и выбирать способы их решения. Одной из существеннейших проблем, на наш взгляд, является социальная обусловленность деятельности переводчика, рассмотрению которой и посвящена данная статья.

Ключевые слова: перевод, ритуализованные ситуации, паралингвистика, фоновые знания, речевые реакции, социальная обусловленность

Подобно речи перевод представляет собой вид символической, культурно регламентированной деятельности, в силу чего нормы, регулирующие этот вид деятельности, почти не ощущаются, вернее, ощущаются лишь тогда, когда их нарушают [1, 4].

Эту сторону перевода В. Д. Уваров предложил называть «ситуационной» или «социологической» [2]. К ней относится целый ряд прагматических аспектов перевода, и в частности, «цель коммуникации» (первым в отечественном переводоведении обратился к этому понятию В. Н. Комиссаров, посвятивший в монографии «Слово о переводе» целую главу

«переводу на уровне цели коммуникации» [3]). Систематизация и описание целей коммуникации и установление переводческих соответствий в этой плоскости – одна из ближайших задач социологического направления в переводоведении.

Другой задачей является изучение «переводческих ситуаций», в которых социологическая сторона накладывает существенные ограничения выбора из ряда семантически равноправных вариантов. К их числу относятся прежде всего ситуации, которые можно назвать «ритуализованными» или «формализованными» [4] и которые делятся на ряд классов: ситуации приветствия и прощания, вручения (грамот, премий) и выражения благодарности, одобрения и неодобрения и т. д. Смысловая сторона речевых произведений, порождаемых в такого рода ситуациях, как правило, сведена к указанию на определенный предмет, мотивировавший высказывание, а всё остальное является соблюдением правил оформления речи, или правил речевого оформления социального поведения. Причём сами эти речевые произведения могут быть сколь угодно длинными и порождаются индивидуально, хотя и состоят преимущественно из фиксированных речевых формул – «штампов».

К этому же ряду можно отнести и широкий набор формул обращения, именования и титулования участников ситуации, причем число последних, как показывают наблюдения, не ограничивается традиционной формулой «Отправитель (тот, кто говорит) – Получатель (тот, кому говорят) + Переводчик», но должно быть дополнено Третьим (тем, о ком говорят). Оформление высказываний в такого рода ситуациях определяется статусом каждого из участников, и его отношением к статусу остальных, + для Третьего различие ситуации его присутствия и ситуации его отсутствия [1, 8]. Установить переводческие соответствия между различными языками без предварительного изучения средств выражения данного плана в каждом из контактирующих в переводе языков и выяснения соотносительной поведенческой значимости каждого из них невозможно.

Из всех видов перевода в поле зрения социологической теории первым следует внести устный последовательный перевод, поскольку, заключая в себе все проблемы, которые может поставить письменный или синхронный перевод, он ставит и ряд дополнительных, обусловленных тем, что это единственный вид перевода, при котором все участники ситуации присутствуют физически, а не как обезличенный текст или голос, а значит здесь общение и перевод в наиболее наглядной форме выступают как социальное поведение, подпадающее под действие ряда социальных норм.

Попытаемся представить себе, что ожидает общество от переводчика и какие профессиональные знания и навыки необходимы последнему для того, чтобы быть на уровне.

Прежде всего можно сказать, что перевод считается тем лучше, чем меньше в нём ощущается присутствие посредника. Это значит, что участники общения должны как можно меньше подозревать обо всех

социо-культурно-этно-психо-лингвистических различиях; они должны быть уверены, что чем естественнее они себя ведут, тем лучше будут поняты. А это предполагает ряд более конкретных требований.

В ритуализованных ситуациях в переводе должно звучать не то, что было сказано, а то, что получатель сообщения ожидает услышать. Всякий речевой ритуал – приветствия, поздравления, обращения, благодарности, прощания и т. д. – облекается в словесную форму, которая случайна по отношению к содержанию, по традиционна и «естественна» для носителей данного языка. В терминологии В. Н. Комиссарова, перевод в таких случаях может осуществляться только «на уровне цели коммуникации». В цитируемой статье А. В. Садиков приводит такой сконструированный им пример: «Если ... выразить эту мысль образно, то переводчик, присутствующий при встрече европейского политического деятеля с маорийским вождем, должен принять рукопожатие от первого, подойти ко второму и потереться с ним носом об нос» [1, 10].

То же самое относится к эмоциональным речевым реакциям – способам выразить определенное чувство, например, радость, удивление, недоверие, гнев – на том или ином языке. Эти высказывания, которые традиционная грамматика отнесет к междометиям, а лексикология – к фразеологизмам, могут представлять собой довольно длинные отрезки текста, когнитивное содержание которых минимально и не зависит от длины и состава. Ср., например, кубинско-испанское: «¡Oyeme, ven acá, chico, qué cosa mas grande, figúrate!» или русское «Ведь это ж подумать только, ведь это ж убиться можно, ведь сказать, так не поверят!»

Переводчик должен быть подготовлен не только лингвистически, но и паралингвистически, в частности, должен быть готов перевести жест словом и наоборот. Например, преподаватель (русский) ведет занятие через переводчика с группой студентов (кубинцев). Вдруг один из студентов молча поднимается, одновременно поднимая вверх руку с вытянутым указательным пальцем, остальные пальцы сжаты в кулак. Указательный палец описывает в воздухе дугу по направлению к двери. Переводчик говорит: «Можно выйти?» (в русском языковом поведении эта просьба должна быть выражена словесно). Преподаватель говорит: «Пожалуйста!» Переводчик молча кивает головой: для кубинцев этот жест в данном случае означает разрешение выйти – и достаточен для этой цели.

Переводчик должен владеть по крайней мере двумя нормами каждого из языков, на которые он переводит, – литературной и разговорной, национальной и диалектной, наднациональной и национальной (в случае когда на одном и том же языке говорят более чем в одной стране), подходя к ним как к двум самостоятельным системам средств выражения, и знать правила переключения кода или, другими словами, ситуационную закрепленность каждой из норм.

Для переводчика испанского языка это означает, например, что официальная беседа должна идти по-общеиспански», неофициальная –

на разговорном языке Испании, «по-кубински», «по-аргентински», «по-мексикански» и т. д. Юмор может быть удачно передан лишь разговорной (диалектной, национальной) речью. Что же касается экспрессивной речи вообще, то существует определенная зависимость между экспрессивностью и закрепленностью за одной из трех только что указанных форм речи (какой из трех – зависит от конкретной языковой ситуации), противостоящих единой, литературной, стандартной норме.

При этом официальная и разговорная речь различаются не только предписывающими нормами словоупотребления, по также и запрещающими. Так, например, в официальной речи, обращенной к кубинцам, возможно употребление испанских слов templar и mandado, перетолкованных в непристойном смысле в кубинско-испанском разговорном языке.

В разговорной же речи на их употребление наложен запрет, то есть употребление их в словарном значении и нейтральном стиле, характерном для них в литературном языке, не выполнит коммуникативного задания и вызовет совершенно нежелательную реакцию. И наоборот, против употребления многих разговорных кубинизмов в официальной беседе или публичной речи будут возражать прежде всего сами кубинцы.

Наконец, переводчик должен заранее обладать всеми «фоновыми знаниями» о ситуации, необходимыми для правильного социолингвистического оформления высказываний, то есть знать о ней заведомо больше, чем любой из участников. Так, носитель любого европейского языка не обязан знать имя и отчество русского, к которому он обращается, и даже что вообще существует такое понятие, как отчество. В беседе он может сказать: «Как нам только что говорил директор...». В русском переводе высказывание может быть оформлено так только при отсутствии директора. В его присутствии, для того чтобы стиль общения не изменился, должно прозвучать: «Как нам только что говорил Иван Петрович...». В свою очередь русский, обращающийся к французу, не обязан обладать полным набором сведений о социальной иерархии вокативов во французском языке. Задание переводчику может иметь даже такую форму: «Скажите ему, что хорошо бы...». Дело переводчика – знать, уместно ли обратиться в данной ситуации к Получателю Jacques или Monsieur Jacques, Monsieur Lecuyer, или Monsieur le President.

Из сказанного следует, что анализ упомянутых и других социологически заданных высказываний и ситуаций общения с точки зрения и в интересах теории перевода требует включения в последнюю широкого набора социо-этно-психо-пара-лингвистических данных для осмысления с их помощью тех проблем, которые пока решаются переводчиками применительно к случаю, то есть каждый раз заново, интуитивно, приблизительно и по большей части неудовлетворительно.

Список литературы:

1. Садиков, А. В. Перевод как вид социального поведения / А. В. Садиков // Тетради переводчика, вып. 18 / под ред. проф. Л. С. Бархударова. – М.: Междунар. отношения, 1981. – С. 3–12.

2. Уваров, В. Д. О трех направлениях в переводческих исследованиях / В. Д. Уваров // Тетради переводчика. – Вып. 15. – М.: Междунар. отношения, 1978. – С. 9–17.

3. Комиссаров, В. Н. Слово о переводе / В. Н. Комиссаров. – М.: Междунар. отношения, 1973. – 216 с.

4. Корнев, В. А. Языковая интерференция в поле формализованных ситуаций общения / В. А. Корнев // Актуальные проблемы социально-гуманитарных наук: межвузовский сб. науч. трудов / Воронежская гос. лесотехн. акад.; под ред. И. М. Чвикалова. – Вып. 27. – Воронеж: ВГЛТА, 2002. – 120 с.

SOCIAL CONDITIONALITY OF THE BEHAVIOR OF THE TRANSLATOR

Umyt Kh. Atayev

Abstract

Translation as a human activity has a long history. At all times and in any state of society contacts between peoples created the need for an interpreter. Paradoxically, this ancient activity has a very young theory, which emerged and took shape as an independent scientific discipline only in the middle of the 20th century. At the same time, there is still a misconception that knowledge of a foreign language is enough to be a translator. In addition to language skills, a professional translator must possess a whole range of knowledge and skills, as well as certain personal qualities that form his special professional competence. At the same time, such aspect of professional competence as translation technique includes such component as the ability to see the problems of translation and choose the ways to solve them. One of the significant problems, in our opinion, is the social conditionality of the translator's activity, which is considered in this article.

Keywords: translation, ritualized situation, paralinguistic, cognitive science, background knowledge, verbal reactions, social conditioning

Елизавета Игоревна Болтикова,
студент 4 курса, Рязанский государственный
университет им. С. А. Есенина
(г. Рязань, Россия)
Научный руководитель – ***Анна Анатольевна Решетова,***
докт. филол. наук, доцент,
зав. кафедрой литературы РГУ им. С. А. Есенина

АВТОРСКАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ТЕКСТА В КУПЕЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XVII ВЕКА НА ПРИМЕРЕ «ПОВЕСТИ О ГОРЕ-ЗЛОЧАСТИИ»

Статья посвящена осмыслению роли авторского начала в русской купеческой литературе XVII века. На примере «Повести о Горе-Злочастии» показаны изменения, связанные с жанрово-стилистической эволюцией словесности и усилением индивидуального самосознания книжников.

Ключевые слова: авторская организация текста, образ автора, индивидуально-авторской стиль

Понятия «авторская организация текста» и «образ автора» в современной научной литературе представлены достаточно полно. В литературоведческой терминологии под автором понимают реальное биографическое лицо, создателя художественного текста, «субъект эстетической деятельности», выражающий единую личную позицию в отношении к миру и другому человеку (герою, читателю). В настоящее время ученые говорят о трех исторических формах авторского сознания: «я» частного человека; «я», «мы» народа («я», «мы» гражданина); «я» писателя (литератора).

Авторская организация художественного текста, в свою очередь, подразумевает наличие авторского сознания, творческой воли, единства сознательных и бессознательных устремлений личности. Через текст конкретный автор транслирует читателю не только основную мысль написанного им произведения, но и свои ценностно-смысловые ориентации, особенности мировоззрения и мировосприятия. Все это отражается в тексте (с помощью лексических, синтаксических, стилистических и художественных средств), а также в выборе темы, содержательном компоненте и композиционной структуре.

В современном литературоведении особый интерес представляет исследование авторской организации текста в древнерусской беллетристической литературе XVII века. Анализ научных трудов по этому вопросу показал, что среди древнерусских произведений большинство составляют тексты, не сохранившие сведений об авторах. Анонимность памятников древнерусской литературы является следствием религиозно-христианского отношения к художественному труду человека в феодальном обществе. Кроме того, в средневековье не существовало понятия авторского

права, и, соответственно, индивидуальные особенности личности писателя не получили такого яркого воплощения в текстах, как в литературе XVIII – XXI веков. Но несмотря на это, выражение авторской индивидуальности в организации текста можно проследить в памятниках раннего средневековья (например, в «Поучении Владимира Мономаха», «Хождении Игумена Даниила», летописных текстах).

Особой эпохой в истории становления категории авторства в Древней Руси следует считать XVII век – переломный период не только в литературном творчестве, но и в жизни общества в целом, вбирающий в себя в равной степени как старое, так и новое. В это время наблюдается усиленное развитие светской литературы, поскольку в этот период происходит освобождение культуры от подчинения церковным и узко государственным интересам, а общественное сознание начинает постепенно освобождаться от традиционного средневекового мировоззрения. Литература явилась средством осмысления социально-политических изменений, происходивших в древнерусском обществе. Изображение человека обретает приметы бытовой и социальной конкретики, при этом в литературе активно формируется индивидуально-авторский вымысел.

Исторически XVII век отмечен возрастанием роли посада – торгово-ремесленного населения городов; ведущим сословием в это время становится купеческое. Купцы-промышленники переходного периода оказали влияние на ценностную систему эпохи, переосмысляя ее в соответствии с собственным мировосприятием, базирующемся на народных представлениях.

Интерес к жизни купеческого сословия нашел свое выражение в большом количестве повестей и хождений, где главным действующим лицом становился выходец из этой среды. При этом, книжников интересовал не патриархальный уклад жизни купечества, а возможность отступления, отклонения от него. Именно поэтому главными персонажами купеческой литературы становятся представители молодого поколения, желающие показать свою взрослость, самостоятельность в выборе жизненного пути, а также стремящиеся к самореализации. Так появляется принципиально новый для древнерусской словесности тип литературного героя.

Пристальное внимание к человеческой личности приводит к тому, что в купеческих повестях и хождениях, как и во всей древнерусской литературе, наблюдается становление индивидуально-авторского стиля. Это связано с тем, что авторы получают творческую свободу в выражении собственного мнения о жизни и поступках своего литературного персонажа и самостоятельной точки зрения по поводу описываемой им действительность. Индивидуальное начало выражается в авторской оценке героя, в сопоставлении его с другими персонажами, в возможности не следовать литературным традициям раннего средневековья. Теперь книжник самостоятельно может выбрать ту тему или проблему, которая больше всего его интересует, и отразить её в произведении. В этом выражается мировоззрение, миропонимание автора, его восприятие и отношение к окружающей

действительности. Многие исследователи отмечают в купеческой литературе наличие целостной авторской художественной идеи, реализованной в тексте с помощью структурно-композиционных, лексических, выразительных средств.

Яркими примерами становления индивидуального стиля автора стали купеческие повести и хождения, датированные XVII веком, среди которых важное место занимает «Повесть о Горе-Злочастии».

В «Повести о Горе-Злочастии» безымянный молодец, не вняв наставлениям родителей, отправляется в кабак вместе с «надежным другом». С этого эпизода начинается странствие героя: он попадает к добрым людям, на чужой стороне налаживает свою жизнь и за хвастовство оказывается настигнут Горем-Злочастием. Дальнейшее повествование посвящено описанию попыток молодца освободиться из-под влияния своего спутника, убежище от которого он находит в монастыре. Однако «бегство» в святую обитель и принятие монашеского пострига представляется как вынужденное, как попытка избавиться от преследующего Горя-Злочастия, которое остается сторожить молодца у ворот монастыря, и ещё неизвестно, не овладеет ли им повторно, – на этот вопрос автор не дает ответа в тексте произведения.

«Повесть о Горе-Злочастии» органически сочетает в своей структуре элементы как устного народного творчества (почти полное соответствие строю былинного стиха, наличие в структуре общих с былиной мест, таких как приход героя на пир и его похвальба, использование автором характерных для былин поэтических приемов), так и традиционной средневековой книжности.

Использование повествовательной формы, близкой к народному лирическому стиху, здесь является не случайным. Изначально, лирика зародилась как вид народного или литературного творчества, служащий вне зависимости от церковно-религиозных догм выражению чувств по отношению к свободной личности человека. Отголоски традиционной народной лирики, в которой были отражены в песенной форме или форме причитания жалобы на судьбу и жизненную долю, мы видим и в «Повести о Горе-Злочастии». Она близка к своеобразной автобиографии, отражающей личную заинтересованность автора в судьбе своего героя [3, 456].

Во вступлении к повести автор намеренно отступает от текста Библии, объяснив наказание Адама и Евы тем, что они вкусили «плода виограднаго», т. е. плода, из которого делают вино, а не плода от древа познания добра и зла, как говорится в Священном писании [5, 31]. В этом продуманном искажении библейского текста мы видим выражение индивидуального авторского мнения. Книжник считает, что употребление напитков из виноградного плода не может привести человека к чему-то хорошему. Кроме того, в отличие от литературы раннего средневековья, употребление спиртных напитков литератор представляет как сознательный выбор своего героя, его стремление проявить себя, показать свою молодецкую удаль, а не козни дьявола. В целом, в выборе жизненного пути главным героем повести дьявольские силы не принимают никакого участия: это сознательный, но не вполне осознанный выбор самого персонажа. Злоключения молодца, власть над ним Горя-Злочастия, по мнению

автора, также явились результатом его пьяного разгула. Избавляет молодца от окончательной гибели «спасенный путь», приводящий его в монастырь, у стен которого отстает от него по пятам преследующее его Горе-Злочастие. Однако молодец приходит в монастырь не по велению души или высших божественных сил, а для избавления от персонифицированной судьбы, тяжелой участи, выпавшей на его долю из-за отказа следовать традиционному укладу жизни.

Автор-рассказчик в тексте не столько оценивает действия молодца, сколько по-человечески жалеет молодца, сопереживает его неудачам, несчастью. Мы не видим в произведении прямого осуждения поступков и поведения молодца: автор выражает свои мысли в отдельных деталях, в их противопоставлении друг другу, в описании самого главного героя, а также людей, которых он встречает на своем жизненном пути. Его симпатия к созданному персонажу, которую отмечают некоторые исследователи повести (Н. С. Демкова, Д. С. Лихачев, А. М. Панченко), свободна от религиозных суждений [3, 456]. Во вступлении к «Повести о Горе-Злочастии» автор следует традиционным канонам средневековой письменности, но уже здесь, как было сказано раньше, переосмысляет текст Священного писании в соответствии с собственным замыслом. В остальных же частях текста он и вовсе пишет совершенного свободно от каких-либо норм или традиционных установок.

Само заглавие повести не случайно обещает рассказать, как Горе-Злочастие (злая сила, овладевшая молодцом) довело его до иноческого чина. Это позволяет сделать вывод о принадлежности автора «Повести о Горе-Злочастии» к светской, а не монашеской среде: для него жизнь в монастыре и служение Богу представляется не лучшей, высокой формой бытия, а вынужденной мерой для грешника, ищущего избавление от неправедной жизни. Об этой принадлежности говорит и отличие образа Горя-Злочастия – злой доли, судьбы – от образа врага всего человечества – дьявола. Горе, неотступно следующее за молодцом, неотделимо от его личности. Этот образ, по замыслу автора, олицетворяет личную судьбу героя, сознательно им выбранную, неотступно следующую за ним и впоследствии подчинившую его себе. Писатель на протяжении всего повествования показывает, что изменения внутри самой личности молодца обуславливают развитие всех предвиденных и непредвиденных событий в его жизни. Так, в самом начале повествования говорится, что молодец понадеялся на «друга милого» и отправился с ним в кабак, поскольку не хотелось ему ослушаться своего товарища. Эта наивность главного героя привела его к тому, что остался он без одежды и «собины» только в «гуньке кабацкой», а нежелание молодца в таком срамном виде показаться в родительском доме послужило причиной начала его странствий в «чужой стране, дальной, незнаемой» [5, 33–35]. Следовательно, сам книжник является сторонником следующей позиции: все обстоятельства жизни молодца (и любого другого человека тоже) – прямое отражение изменений его личности. Эти изменения подчиняются лишь одной главной мысли повести, положенной в основу произведения автором:

«человеческое сердце несмысленно и неуимчиво» [3, 456]. Герой вступает на опасный путь соблазнов потому, что само его сердце, независимо от существования вне человека противоборствующих начал зла и добра, способно свободно избирать тот или иной путь. По мнению автора, если молодой человек еще не узнал жизни, при «неполном уме» и «несовершенном разуме» неизбежно склоняется к злу, к непокорству, к соблазнам и прельщениям.

Немаловажным в историко-литературной характеристике повести А. С. Демин считает исследование авторской художественной идеи. По его мнению, основная цель «Повести о Горе-Злочастии» не показать губительность неправедной жизни героя, а рассмотреть относительность категорий хорошего и плохого. В доказательство своей точки зрения, исследователь приводит целый ряд противоречивых деталей в памятнике, в которых прослеживается некий пессимизм автора: хорошее всегда чем-либо испорчено. Так, в самом начале повести автор-рассказчик отмечает, что «будетъ молодецъ в разуме, въ беззлобии», но тут же уточняет: «молодецъ се мал был и глупъ, не в полном разуме и несовершен разумомъ» [5, 32]. Смена деталей от хорошего к плохому наблюдается и в изображении «добрых людей», с которыми встречается молодец во время своих странствий. Автор показывает, как, с одной стороны, они проявляют верх любезности: берут главного героя под руки, настойчиво разъясняют принятое у них главное правило жизни: «не буди спесивъ<…> смирение ко всемъ имеи и ты с кротостию<…>то тебе будетъ честь и хвала великая<…> за твое смирение и за вежество» [5, 37]. Однако те же самые «люди добрыя» усаживают молодца к себе за стол только убедившись в его старательном «вежестве»: «… а что видятъ молотца люди добрые, что гораздъ он креститися, ведетъ онъ все по писанному учению» [5, 35]. Они же не оставляют расскаявшегося путника-гостя у себя: «накормив-напоив», одев, просят молодца отправиться на «свою сторону». Исходя из авторского представления о движении хорошего к плохому, Демин делает вывод о том, что «обманчивость «жития» людей, в первую очередь, современников автора, и была главной художественной идеей «Повести о Горе-Злочастии», выраженной в образах, сюжетах и предметных деталях» [2, 744].

В бытовой обстановке, нашедшей свое отражение в повести, имеются намеки на консервативный купеческий уклад жизни, поэтому можно предположить, что и сам автор её принадлежал к той же консервативной купеческой или близкой к ней среде посадских людей.

Таким образом, в анализируемом памятнике древнерусской словесности нашли отражение основные тенденции развития литературы этого столетия: представление о внутренне противоречивой структуре мира и человека, дисгармония бытия, неустойчивость норм и ценностей человеческой жизни, а также усиление интереса к личности автора и присутствие специфических, индивидуально-авторских особенностей текста.

Обобщая выше сказанное, можно сделать вывод о начале формирования личностного начала и усилении авторской организации текстов

в древнерусской купеческой литературе, являющейся неотъемлемой частью русской литературы и культуры в целом.

Список литературы:

1. Власенко, Т. Л. Литература как форма авторского сознания: пособие для студентов филологических факультетов / Т. Л. Власенко. – М.: Логос, 1995. – 200 с.

2. Демин, А. С. Повесть о Горе-Злочастии / А. С. Демин // Литература Московской и домосковской Руси: Аналитическое пособие / Отв. ред. А. С. Демин; Мос. гос. ун-т им. М. В. Ломоносова; ин-т мировой литературы РАН им. А.М. Горького. – М.: Языки славянской культуры, 2008. – С. 738–744.

3. Демкова, Н. С. Сюжетное повествование и новые явления в русской литературе XVII в. / Н. С. Демкова // Истоки русской беллетристики: возникновение жанров сюжетного повествования в древнерусской литературе. АН СССР / Н.С. Демкова, Д. С. Лихачев, А. М. Панченко. – Л.: Наука, 1970. – С. 450–475.

4. Лихачев, Д. С. Развитие русской литературы X – XVII веков. Эпохи и стили: монография / Д. С. Лихачев. – СПб.: Наука, 1999. – 204 с.

5. Повесть о Горе-Злочастии: Библиотека литературы Древней Руси / РАН. ИРЛИ; под ред. Д. С. Лихачева, Л. А. Дмитриева, Н. В. Понырко. – СПб.: Наука, 2006. – Т. 15: XVII век. – С. 31–43.

6. Тамарченко, Н. Д. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / Н. Д. Тамарченко. – М.: Издательство Калугиной, 2008. – 358 с.

7. Черная, Л. А. Русская культура переходного периода от Средневековья к Новому времени / Л. А. Черная. – М.: Языки русской культуры, 1999. – 288 с.

THE AUTHOR'S ORGANIZATION OF THE TEXT IN MERCHANT LITERATURE OF THE 17th CENTURY AS EXEMPLIFIED BY «POVEST O GORE-ZLOCHASTII»

Elizaveta I. Boltikova

Abstract

The article is devoted to the role of the author's principle in the Russian merchant literature of the 17th century. «Povest o Gore-Zlochastii» shows the changes associated with the genre-stylistic evolution of literature and the strengthening of individual consciousness of scribes.

Keywords: author's organization of the text, author's image, individual author's style

Олеся Андреевна Дудля,
студент 2 курса, Магнитогорский государственный
технический университет им. Г. И. Носова
(г. Магнитогорск, Россия)
o.dudlia2015@yandex.ru
Научный руководитель – ***Светлана Викторовна Рудакова,***
докт. филол. наук, профессор кафедры языкознания
и литературоведения МГТУ им. Г. И. Носова

ЯЗЫКОВЫЕ СРЕДСТВА ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ, ИСПОЛЬЗУЕМЫЕ СМИ

Статья посвящена анализу средств выразительности речи, к которым обращаются представители средств массовой информации. Обозначены основные цели использования этих языковых средств – привлечение внимания читателя, наиболее точная передача информации, придание информационному тексту в зависимости от темы особого настроения.

Ключевые слова: средства массовой информации, языковые средства выразительности, троп, статья

Средства массовой информации с момента их появления и по сей день оказывают огромное влияние на сознание своих читателей, зрителей и слушателей. Из печатных и телевизионных источников, на просторах Интернета и посредством радио мы чаще всего узнаем последние новости, о том, что произошло в стране и в мире. Иногда мы попросту не замечаем, насколько велико воздействие журналистского текста на наше личное восприятие информации.

Как известно, для разных публицистических жанров установлены довольно жёсткие требования к их внутренней стилистике, что так или иначе ограничивает журналиста в выражении своих самых ярких мыслей. В связи с этим я задумалась: а могут ли вообще представители печатных изданий активно использовать в своих статьях языковые средства выразительности, или же подобные тексты носят сугубо информационный характер и не должны содержать в себе фигуры речи.

При знакомстве с каким-либо литературным произведением мы осознаём, что разнообразные средства изобразительности делают авторское творение поистине красивым, способствуя созданию своеобразной образной системы [см.: 1, 36–40]. То же самое происходит и с публицистическим текстом, когда в нём используются его всевозможные тропы.

Применение средств речевой выразительности, к которым обращаются СМИ, может сделать газетные новостные публикации более интересными и понятными, поспособствовать привлечению внимания разнообразного круга читателей, положительно сказаться и на эффективности воздействия, и на качестве восприятия той или иной информации [10].

Передаваемые журналистом новости воспринимаются легче, если в информационном тексте используются просторечные слова, широко распространенные фразеологические обороты, пословицы и поговорки, которые близки как рабочей среде, так и образованной интеллигенцией, ведь представители разных слоёв населения знакомятся с новостями, знакомясь с одними и теми же изданиями. Например, в известной каждому жителю нашего города газете «Магнитогорский металл» была опубликована заметка о бдительности пенсионерки, которую мошенники не смогли обмануть. Говорящее название – «Не попалась на удочку» – сразу привлекает читателя своим, казалось бы, простым и понятным, но в то же время интересным контекстом [3, 7].

В следующем выпуске газеты крылатое латинское выражение «В здоровом теле – здоровый дух» подверглось неким изменениям в соответствии с темой статьи. Автор Сергей Нербеков написал о том, как руководители ПАО «ММК» поучаствовали в спортивном многоборье, посвящённом Дню города. Свою публикацию он назвал «В здоровом теле – корпоративный дух» [4, 7], что прямо указывает на основную мысль статьи – объединение управленцев не только в рабочие, но и в спортивные команды.

В названии другого газетного материала – «На чужой каравай…» [4, 4] – журналистом была использована часть известной пословицы. В заметке говорилось о том, как сотрудники полиции пресекли деятельность всероссийской финансовой пирамиды. Следовательно, автору публикации было достаточно только начать пословицу, чтобы каждый читатель догадался, как она должна быть продолжена, поэтому знакомство с таким заголовком дает возможность любому мгновенно предположить основную тему заметки.

Не менее интересно использование в газетных статьях слов, которые понятны только жителям определённого города. Например, в одном из выпусков «Магнитогорского металла» журналист Сергей Нербеков пишет: «”Первичке” ММК исполнилось 88 лет» [3, 6]. Под взятым в кавычки словом автор публикации подразумевает первичную профсоюзную организацию ПАО «ММК» ГМПР. Жителям Магнитогорска известно о серьёзной роли данной организации в пределах города, однако не каждый посторонний человек поймёт истинное значение авторского слова.

Многие журналисты обращаются к сторонним текстам и фрагментам из них, если слова из подобных источников подходят для того, чтобы обозначить тему статьи. Например, в период празднования 90-летия Магнитогорска на полосах городских газет появилось несколько статей, названиями которых стали цитаты из известной песни «Магнитка» (композитор Александра Пахмутова, автор слов Николай Добронравов), являющейся гимном нашего города. Так, в газете «Магнитогорский рабочий» была опубликована статья, в которой сообщалось о том, как жители отметят главный профессиональный праздник, под заголовком «Снова вспыхнут былые костры» [6, 2]. Именно с этих слов начинается песня «Магнитка»: «Словно в песне, у Магнитной горы / Снова вспыхнули былые костры…». В следующем номере

той же газеты одна из статей была названа «Над Магниткой нашей юности свет» [7, 3], что так же было цитатой из упомянутой знаменитой песни: «Годы жизни – годы бед и побед <…> / Над Магниткой нашей юности свет». В данной статье говорится о личностях, которые внесли огромный вклад в историю города и которые являются ровесниками Магнитки (потому обращение к знаковой для нашего города песне представляется убедительным).

Также особое внимание стоит уделить вступительному слову, краткому обзору статьи – самой «броской» части любого информационного текста, на которую читатель обращает внимание прежде всего, а уже после решает, нужно ли ему знакомиться с материалом дальше, интересно ли это ему. Довольно часто вначале статей можно встретить риторические вопросы. Постановка вопросов дает возможность читателю понять, насколько проницателен автор материала, актуальна заявленная тема, а также а также сделать выводы о сходствах и различиях между собственной точкой зрения и мнением журналиста.

Так, с огромным количеством риторических вопросов я столкнулась в статьях из российского журнала «Psychologies», где многие авторы задают какой-то животрепещущий вопрос уже во вступительной части своего материала. Например, в одном из номеров Эльза Лествицкая пишет: «Быть услышанным значит получить признание своей уникальности, подтверждение своего существования. Это, наверное, самое распространённое в наши дни стремление – но в то же время самое рискованное. Как в окружающем шуме сделать так, чтобы нас было слышно? Как разговаривать “по-настоящему”?» [9, 69].

Два риторических вопроса по окончании первого абзаца наталкивают читателя на определённые мысли: он решает, будет ли ему интересно ознакомиться со статьёй, предполагает, какие именно аргументы приведёт автор в качестве доказательства своей позиции.

Немаловажным средством воздействия сна читателя, используемым в современных СМИ, является метафора. Как справедливо заметила лингвист Н. Д. Арутюнова, «метафора – это приговор без суда» [2, 28]. Если рассматривать такое определение в контексте публицистических текстов, то можно утверждать, что каждый журналист, используя метафору, выносит неформальный вердикт, даёт собственную оценку тому или иному событию или определённой личности.

Например, журналист Елена Лещинская одну из своих статей в газете «Магнитогорский металл» озаглавила так: «Гореть творчеством и зажигать других» [3, 15]; в этом названии явно обнаруживается сразу две метафоры. В тексте описывается жизненный и творческий путь легендарной фигуры Магнитогорского театра куклы и актёра «Буратино» – Ирины Барановской.

В заметке из другого номера той же газеты написано: «Взгляни на корни…» [5, 10]. Здесь речь идёт о том, как важно сохранять кровные узы, не терять контакт со своими близкими, помнить тех, благодаря кому мы живём на этом свете. То есть под «корнями» здесь подразумеваются родственные,

генеалогические связи разных поколений. По итогу мы видим скрытое сравнение этих связей с корнями в первом значении этого слова – следовательно, используется выразительная метафора.

Сотрудник «Магнитогорского металла» Ольга Балабанова в заглавии одной из публикаций использовала выражение «На экваторе года» [4, 3]. Думающий человек сразу выдвинет своё предположение, что это могло бы значить, и приступит к чтению статьи, дабы проверить свои суждения. В тексте говорится о том, какие изменения в законодательстве вступили в силу с первого июля. Стоит отметить, что именно эта дата символизирует собой середину года. Здесь прослеживается метафора, то есть неявное сравнение временного значения с географическим термином.

Безусловно, авторы журналистских текстов стараются всячески украсить своё творение, добавляя в его содержание всевозможные устойчивые выражения, часто используемые в речи народа. В информационных текстах также важны некие «украшения», поэтому журналисты выступают активными пользователями, а в некоторых случаях даже создателями новых речевых оборотов.

К примеру, выражение «мирное небо над головой» регулярно встречается в статьях, посвящённых празднованию годовщин со дня окончания каких-либо военных действий. Словосочетание «малая родина» используется в биографических текстах, а также в интервью, где речь идет о жизненном пути выдающейся личности. Несколько раз мне встречалось словосочетание «криминальная летопись». В заметках с подобными словами, как правило, восстанавливается хроника совершившихся за определённый промежуток времени преступлений, рассказывается о ходе расследования, о потерпевших и виновных.

Нельзя оставить без внимания телевизионных журналистов, которым крайне важно передать свои эмоции не только мимикой, но и словами, в чём им, конечно же, помогают, языковые средства выразительности. Особенно это касается репортёров, задачей которых выступает комментирование всевозможных ярких торжеств, сезонных праздников или же, напротив, печальных событий, связанных с техническими происшествиями, стихийными бедствиями и т. д. С помощью художественно-выразительных средств журналисты описывают случившееся более точно, будучи очевидцами, они делают акцент на своих чувствах, передавая эмоции читателям, зрителям или слушателям.

Также мне удалось заметить, что у корреспондентов, ведущих определённых телеканалов по мере накопления опыта появляются своеобразные «слова-скрепы», которые они используют как связующие «мостики» между своими репликами. Ярким примером выступают, например, повторяющиеся фразы ведущих программы «Доброе утро» на Первом канале. Как известно, во время эфира каждые полчаса здесь транслируются новости, и, чтобы это как-то ознаменовать, ведущие говорят: «Сейчас пришло время узнать, что нового произошло в стране и в мире к этому часу. Мы передаём

слово нашим коллегам из информационной службы Первого канала». Спустя 6–7 минут уже ведущий новостей передаёт ответное слово своим коллегам. Я думаю, подобные «мостики» не только облегчают работу журналистам, но и делают сказанную ими информацию более понятной для слушателя.

Средства массовой информации выступают одной из быстро развивающихся «ниш» современного мира, и, чтобы максимально правильно понимать информацию, часто излагаемую с помощью разнообразных языковых средств выразительности, нам необходимо обладать хорошими знаниями из области русского языка и умениями ими пользоваться.

Список литературы:

1. Абрамзон, Т. Е., Зайцева, Т. Б., Петров, А. В., Рудакова, С. В. Основы теории литературы [Электронное издание] / Т. Е. Абрамзон, Т. Б. Зайцева, А. В. Петров, С. В. Рудакова. – Магнитогорск: ФГБОУ ВО «Магнитогорский государственный технический университет им. Г. И. Носова», 2017. – 110 с.
2. Арутюнова Н. Д. Метафора и дискурс / Н. Д. Арутюнова // Теория метафоры. – М.: Прогресс, 1990 – С. 5–32.
3. Газета «Магнитогорский металл». –2.07.2019. – № 72 / 13577.
4. Газета «Магнитогорский металл». – 4.07.2019. – № 73 / 13578.
5. Газета «Магнитогорский металл». – 6.07.2019. – № 74 / 13579.
6. Газета «Магнитогорский рабочий». – 9.07.2019. № 98 / 22891.
7. Газета «Магнитогорский рабочий». – 10.07.2019. – № 99 / 22892.
8. Ломакина, Е. А. Лексико-прагматические средства манипуляции в политической коммуникации / Е. А. Ломакина // Libri Magistri. – 2018. – №5. – С. 92-95.
9. Российский журнал «Psychologies». – 2019. – №38 / 03.
10. Сергеева, О. Е. Языковые средства выразительности в костанайских СМИ [Электронный ресурс] / О. Е. Сергеева // Язык. Культура. Коммуникация. – 2015. – № 2. – Режим доступа: https://journals.susu.ru/lcc/article/view/138/341.

LINGUISTIC MEANS OF EXPRESSION USED BY THE MEDIA

Olesya A. Dudlya

Abstract

The article is devoted to the analysis of the means of speech expression, which are used by representatives of the mass media. The main purposes of the use of these language means are the attraction of reader’s attention, the most accurate transmission of information, giving the information text a special mood depending on the topic.

Keywords: mass media, linguistic means of expression, tropes, article

Мария Сергеевна Жавнерович,
студент 2 курса, Магнитогорский государственный
технический университет им. Г. И. Носова
(г. Магнитогорск, Россия)
o.dudlia2015@yandex.ru
Научный руководитель – ***Светлана Викторовна Рудакова,***
докт. филол. наук, профессор кафедры языкознания
и литературоведения МГТУ им. Г. И. Носова

ФУНКЦИЯ ПЕРЕВОДА В РОМАНЕ ЛЮДМИЛЫ УЛИЦКОЙ «ДАНИЭЛЬ ШТАЙН, ПЕРЕВОДЧИК»

Данная статья посвящена функции перевода в романе Людмилы Улицкой «Даниэль Штайн, переводчик». В работе говорится о роли перевода в современном мире. Анализируется название произведения. Рассматривается образ главного героя художественного текста как переводчика. Приведены определения литературного термина «автор», выясняется, какие функции выполняет Улицкая в романе. Уточняется идея произведения.

Ключевые слова: Людмила Улицкая, роман «Даниэль Штайн, переводчик», Даниэль Штайн, перевод, название, автор, идея

Ещё с далёких времен перевод помогал наладить контакт между людьми, способствовал преодолению барьеров между представителями разных культур. Но не случайно именно XIX век называют «веком перевода». В настоящее время, в эпоху глобализации, когда с огромной скоростью возрастает интенсивность международных контактов, перевод играет всё более значительную роль, являясь не только лингвистическим, но и культурным актом (см., например: [5]; [10[; [18]), а профессия переводчика становится востребованнее. Не случайно в литературе появляется множество произведений, в которых «одним из центральных персонажей <…> стал переводчик» [18, 309]. «Помимо наиболее точной передачи формы исходного сообщения, от переводчика <…> требуется максимально полно передать смысл данного сообщения». [15, 135].

Важную функцию выполняет перевод и в романе Людмилы Улицкой «Даниэль Штайн, переводчик», повествующем о жизни еврея, который был католическим священником и обладал блестящими лингвистическими способностями. Герой произведения пользовался своими навыками для спасения людей в различных сложных ситуациях. Например, он помог избежать гибели многим евреям во время Второй мировой войны, когда служил в гестапо и намеренно неправильно переводил информацию немцам [7]. У Даниэля Штайна есть прототип, Освальд Руфайзен, который тоже был католическим монахом еврейского происхождения.

Следует обратить внимание на название произведения Улицкой, чтобы лучше понять, какова функция перевода в этом художественном тексте.

Сначала может показаться, что автор создаёт такое заглавие только лишь для того, чтобы указать на имя главного героя, вокруг которого разворачиваются основные события, однако при этом выделяется заголовке и слово «переводчик». Подобным образом писательница подчёркивает значимость перевода в художественном пространстве своего романа. То есть названием своего произведения автор обращает наше внимание на несколько планов повествования – героя и род его деятельности (переводчик и перевод). По утверждению литературоведа В. И. Тюпы, название является не простым индексом знакового комплекса, а символом некоторого смысла. Заглавие текста в качестве имени произведения есть энергия сущности самого произведения [12]. А Л. С. Выготский, в свою очередь, считал, что в названии заключено смысловое содержание целого художественного текста [6, 350]. Из данных рассуждений можно сделать вывод о том, что заглавие помогает понять основные идеи произведения [1, 57–59]. Для Улицкой для более глубокого раскрытия основного смысла своего романа принципиально важен образ центрального героя, а также имеет значение тот факт, что Даниэль Штайн был переводчиком. Поэтому можно предположить, что понятие «перевод» – ключевое в романе Улицкой, оно помогает читателю лучше понять основные идеи и главный смысл произведения.

Чтобы доказать эту мысль и выявить центральную идею романа, подробно рассмотрим образ героя произведения (в честь которого оно и было названо) как переводчика. В военное время Даниэль Штайн, польский еврей, благодаря хорошей учёбе в школе отлично знавший немецкий язык, смог солгать, что он полунемец-полуполяк и устроиться переводчиком в гестапо на территории оккупированного белорусского города Эмска. Будучи посвященным в планы немцев, он предупреждал евреев о погромах и помогал тем из них, кто оказался в гетто. Герой спас сотни соплеменников. После разоблачения Штайн бежал и укрылся у монахинь в тайном монастыре. Проведя пятнадцать месяцев под их крышей, Даниэль принял католицизм. После войны он переехал в Израиль и создал там религиозную общину католиков, к которой при желании могли примкнуть все: от протестантов до униатов – монах Даниэль был терпим ко всем. Более того, он критиковал отрыв католической церкви от иудаизма [13]. Можно сделать вывод, что он исповедовал не ортодоксию, а ортопраксию, то есть для него главным было не правильное мышление, а правильные поступки.

Уже перечисленные факты дают понять, что Даниэль Штайн являлся переводчиком не только в прямом смысле этого слова. Он был своеобразным «переводчиком» между людьми разных конфессий, убеждений, национальностей. Даниэль даже изучал арабский язык, чтобы выполнить своё предназначение, проводя службы на данном языке. Однако к герою впоследствии пришло понимание того, что именно иврит является тем языком, который знали все его прихожане [13]. Для католического священника проведение служб на иврите – особый риск, но Даниэль пошёл на этот шаг,

чтобы объединить представителей разных культур и народов, осуществляя таким образом своеобразную глобализацию католической церкви.

Кроме того, главный герой стал «переводчиком» между людьми и Богом. Даниэль Штайн доносил людям Божью истину, «переводил» её, но делал это по-своему. Например, он не разделял догмата о Святой Троице, потому что Христос о ней никогда не говорил, а придумали её, как считал герой, греки [13]. После выхода романа данный взгляд на Троицу был раскритикован многими, в их числе и Ю. Малецкий, который считал, что это ересь, похожая либо на древнее арианство, либо на позднейшее унитарианство как крайнюю форму протестантизма [8].

Также Даниэль осуществлял «перевод» иных проявлений духовной жизни человека, становясь своеобразным проводником между сознанием человеком и его душой. Так, он посоветовал Ефиму, искавшему настоящее Православие, вместе со своей женой Терезой родить ребёнка, чтобы не было никаких духовных проблем. Ещё Даниэль говорил своей помощнице Хильде, которая встречалась с женатым мужчиной, отцом троих детей, что её решение уйти в монастырь неверно, так как туда идут от любви к Богу, а не убегают из-за любви к мужчине. Священник советовал героине терпеть: «От жизни никак нельзя уклониться, она свое берет. Не кахзни себя. Потерпи!» [13].

Рассмотрев образ Даниэля Штайна как переводчика, мы можем лучше понять идею романа, заключающуюся в утверждении важности правильных поступков в жизни, самоотверженного служения Богу и людям, объединения представителей разных культур, чтобы не возникало серьёзных конфликтов между ними, значимости сохранения верности себе. Ведь иначе сложно остаться Человеком в этом сложном мире. Именно с помощью «перевода» главный герой совершал праведные действия, а автор произведения отмечал, что «он [Даниэль Штайн. – *М. Ж.*] всей своей жизнью втащил сюда целый ворох неразрешённых, умалчиваемых и крайне неудобных для всех вопросов. О ценности жизни, которая обращена в слякоть под ногами, о свободе, которая мало кому нужна, о Боге, которого чем дальше, тем больше нет в нашей жизни, об усилиях по выковыриванию Бога из обветшавших слов…» [13]. Поэтому можно сделать вывод, что перевод помогает нам понять смысл романа, а также полнее раскрыть образ Даниэля Штайна.

Однако католический священник не единственный переводчик в этом художественном тексте, таковым является и автор произведения – Людмила Улицкая. Прежде чем рассмотреть её образ в романе, следует сказать о том, кто такой автор и каковы его функции в художественном тексте (см., например: [1, 231–260]; [3]; [4]; [6, 59–67]; [9]; [11, 310–314]; [12]; [16]; [17]). Б. О. Корман в теоретическом литературоведении категорию «автор» понимается как субъект сознания, выражением которого является все литературное произведение. Субъект сознания, превращаясь в объект сознания, то есть личность в произведении, удаляется от автора, превращаясь в героя. Так повествователь близок субъекту сознания, то есть автору, а рассказчик\нарратор – далёк [3, 316]. В свою очередь, В. Хализев писал: «Слово «автор» (от лат. auctor

– субъект действия, основатель, устроитель, учитель и, в частности, создатель произведения) имеет в сфере искусствоведения несколько значений. Это, во-первых, творец художественного произведения как реальное лицо с определённой судьбой, биографией, комплексом индивидуальных черт. Во-вторых, это образ автора, локализованный в художественном тексте, т. е. изображение писателем, живописцем, скульптором, режиссером самого себя. И наконец, в-третьих (что сейчас для нас особенно важно), это художник-творец, присутствующий в его творении как целом, имманентный произведению. Автор (в этом значении слова) определённым образом подает и освещает реальность (бытие и, его явления), их осмысливает и оценивает, проявляя себя в качестве субъекта художественной деятельности» [16, 159–160]. Несмотря на то, что автор как реальное лицо и образ автора, представленный в произведении, имеют существенные отличия, всё же эти понятия друг с другом связаны. Так, В статье «О задачах познания Пушкина» С. Л. Франк замечал: «При всем различии между эмпирической жизнью поэта и его поэтическим творчеством, духовная личность его остается все же единой, и его творения так же рождаются из глубины этой личности, как и его личная жизнь и его воззрения как человека. В основе художественного творчества лежит, правда, не личный эмпирический опыт, но все же его духовный опыт» [14]. В этом плане показателен роман в стихах А. С. Пушкина «Евгений Онегин». В данном произведении появляется герой-автор Пушкин, однако при всей близости лица реально биографического (Пушкина) образу автора в художественном тексте между ними обнаруживается много отличий [4].

Интересен образ автора и в романе «Даниэль Штайн, переводчик», представлен он в романе в разных эстетических формах. Так, писательница включает в повествование Людмилу Улицкую как рядового персонажа своего романа, причем, на первый взгляд, не самого главного. Она появляется в произведении не так часто, как другие. Героиня Людмила Улицкая выступает в своём произведении как часть творимого мира, она такая же, как остальные персонажи. Так она снимает с себя ответственность за художественный текст, ведь она как будто выступает в роли только помощника, но не творца. Улицкая в романе пишет письма редактору Елене Костюкович, в которых рассказывается о реальных событиях из жизни писательницы: рождение внука, болезни, комната с медитативным ковром [13]. Однако не случайно в этом произведении появляется автор. Ведь Улицкая – один из участников цепочки сложных взаимодействий с главным героем. Так, в романе представлена история знакомства писательницы с Даниэлем Руфайзеном, которое произошло в августе 1992 года: «В те годы у меня было много претензий не то что к Церкви, а к самому Господу Богу. Все старые открытия, которыми так дорожила, вдруг показались засаленным старьём, скучной ветошью. Такая духота, такая тошнота в христианстве» [13]. Встретившись со священником, Улицкая находит для себя ответы на многие вопросы. Автор в романе оставляет за собой право, с одной стороны, выражать позицию внешнего наблюдателя, как происходит это в пушкинском «Евгении Онегине», а с другой – субъекта,

причастного к изображаемому, так как она является носителем собственных знаний о Даниэле, предстаёт человеком, знакомым со своим героем. Поэтому становится понятным, почему Улицкая, как и главный герой произведения, – «переводчик». Писательница «переводит» читателю, какие из персонажей жили в действительности, какие – плод её фантазии, она даёт разъяснения относительно сложности монтажных задач, позволивших «оживить» документы в романе. Примечательно, что Улицкая имеет еврейские корни, оба её деда, Яков Самойлович Улицкий и Борис Ефимович Гинзбург, были репрессированы и находились в заключении. Как мы знаем, в романе поднимается и «еврейский вопрос», поэтому писательница также «переводит» для нееврейского читателя сущность этой проблемы, позволяя лучше понять её. Рассмотрев образ автора, мы осознаём, что «перевод» даёт разъяснения относительно композиции, позволяет разобраться в сути «еврейского вопроса», с помощью него читатель может определить основной смысл романа.

Таким образом, мы можем сделать вывод, что перевод в романе Людмилы Улицкой «Даниэль Штайн, переводчик» выполняет следующую функцию: донести идею художественного текста о том, что нужно сохранять человечность даже в тяжёлых условиях жизни, принимать всех людей, независимо от их культуры, взглядов или национальности, учиться их понимать. Данный смысл раскрывается через образы автора и главного героя произведения, с которыми перевод неразрывно связан. Ведь, по словам Улицкой, сказанным в 2006 году в интервью «Эху Москвы», несмотря на то, «что ненависти делается всё больше и больше, непонимания делается всё больше и больше...», есть такие люди, как Даниэль Штайн, доказывающие «всей своей биографией, обликом и образом жизни, что, оказывается, это можно побеждать».

Список литературы:

1. Абрамзон, Т. Е., Зайцева, Т. Б., Петров, А. В., Рудакова, С. В. Основы теории литературы [Электронное издание] / Т. Е. Абрамзон, Т. Б. Зайцева, А. В. Петров, С. В. Рудакова. – Магнитогорск: ФГБОУ ВО «Магнитогорский государственный технический университет им. Г. И. Носова», 2017. – 110 с.
2. Абрамзон, Т. Е., Рудакова, С. В. Проблема поэтического перевода (А. А. Ахматова и сербские поэты) // Взаимоотношения России и Сербии: гуманитарные науки сегодня. – Белград, 2017. – С. 69–81.
3. Бахтин, М. М. Автор и герой: к философским основам гуманитарных наук / М. М. Бахтин. – СПб.: Азбука, 2000. – 336 с.
4. Бендарская, Л. Д. Метапоэтическая функция образа автора в романе А. С. Пушкина «Евгений Онегин» / Л. Д. Бендарская // Textus. – 2018. – № 12–1 (12). – С. 76–82.
5. Владимирова, Т. С. Образ переводчика и сюжет перевода в современной русской литературе: дисс. … канд. филол. наук: 10.01.01 / Т. С. Владимирова. – Нижний Новгород, 2018. – 156 с.

6. Выготский, Л. С. Собр. соч.: в 6 т. / под ред. В. В. Давыдова. – М.: Педагогика, 1982. – Т. 2. – 504 с.

7. Корман, Б. О. Теория литературы. Избранные труды / Б. О. Корман. – Ижевск: Ин-т компьютерных исслед., 2006. – 551 с.

8. Малецкий, Ю. И. Случай Штайна: любительский опыт богословского расследования [Электронный ресурс] / Ю. И. Малецкий. – Режим доступа: https://magazines.gorky.media/continent/2007/133/sluchaj-shtajna-lyubitelskij-opyt-bogoslovskogo-rassledovaniya.html.

9. Молнар, А. Дискурс автора в «Романе» В. Сорокина / А. Молнар // Libri Magistri. – 2015. – № 2. – С. 74–86.

10. Овчарова, С. В. К вопросу эффективности способов преодоления языковых и культурных барьеров в современной межкультурной коммуникации / С. В. Овчарова // Libri Magistri. – 2019. – № 2(8). – С. 114–121.

11. Рудакова С. В. Системность художественного мышления Е. А. Боратынского – лирика: дисс. … д-ра филол. наук: 10.01.01. – Екатеринбург, 2014. – 555 с.

12. Тюпа, В. И. Аналитика художественного (Введение в литературоведческий анализ) [Электронный ресурс] / В. И. Тюпа. – Режим доступа: http://litved.com/docs/Tupa-Analitica.pdf.

13. Улицкая, Л. Е. Даниэль Штайн, переводчик [Электронный ресурс] / Л. Е. Улицкая. – М.: Эксмо, 2008. – 528 с. – Режим доступа: https://nice-books.ru/books/proza/sovremennaja-proza/14646-lyudmila-ulickaya-daniel-shtain-perevodchik.html.

14. Франк, С. Л. О задачах познания Пушкина [Электронный ресурс] / Л. С. Франк. –Режим доступа: http://feb-web.ru/feb/pushkin/critics/pfk/pfk-422-htm.

15. Харитонова, С. В. Анализ перевода рекламных слоганов продукции компаний мобильных телефонов / С. В. Харитонова // Libri Magistri. – 2019. – № 1(7). – С. 134–146

16. Хализев, В. Е. Теория литературы / В. Е. Хализев. – М.: Высшая школа, 2000. – 398 с.

17. Широкова, И. Я. Образ автора в художественном произведении: отражение отражаемого / И. Я. Широкова // Вестник Челябинского государственного университета. Филология. Искусствоведения. – 2014. – № 23 (353). – Вып. 92. – С. 103–106.

18. Юхнова, И. С. Образ переводчика и проблема межкультурной коммуникации в современной отечественной литературе / И. С. Юхнова // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. – 2015. – № 2–2. – С. 309–313.

LYUDMILA ULITSKAYA'S "DANIEL STEIN, THE TRANSLATOR": THE FUNCTION OF TRANSLATION

Maria S. Zhavnerovich

Abstract

This article is devoted to the function of the translation in Lyudmila Ulitskaya's novel "Daniel Stein, the Ttranslator". The paper deals with the role of translation in the modern world. The title of the work is analyzed. The image of the main character of a literary text as a translator is also considered. The definitions of the literary term "author" are given. The functions Ulitskaya performs in the novel are examined. The idea of the work is determined.

Key words: Lyudmila Ulitskaya, novel "Daniel Stein, translator", Daniel Stein, translation, title, author, idea

Юлия Аликовна Саитбатталова,
аспирант 3 г. о., Башкирский государственный университет
(г. Уфа, Россия)
j.gimranova@gmail.com
*Научный руководитель – **Флюза Габдуллиновна Фаткуллина,***
докт. филол. наук, профессор, заведующий кафедрой
русской и сопоставительной филологии БашГУ

К ВОПРОСУ О ПОНЯТИИ КУЛЬТУРНО-ЗНАЧИМОГО КОМПОНЕНТА В ПЕРЕВОДОВЕДЕНИИ

В контексте исследовательской работы последнего времени наше внимание сфокусировано преимущественно на потенциале взаимного влияния культурно обусловленных аспектов действительности (в частности, межкультурной коммуникации) и переводческой деятельности, а посему нельзя обойти вниманием концепцию культурно-значимых компонентов текста. В рамках данной статьи мы обращаемся к тому, что мы подразумеваем под культурно-значимым компонентом и предпринимаем попытку сделать обзор существующих в современной науке подходов и точек зрения по теме.

Ключевые слова: переводоведение, диалог культур, проблемы перевода, культуроспецифичность, лингвокультурология, культурный компонент значения

Еще во второй половине XX века, размышляя в своих работах о структуре языка и структуре общества, Ф. К. Бок обосновал понятие культурной формы. По его мнению, «культурная форма – это набор взаимосвязанных и частично произвольных ожиданий, пониманий, верований и соглашений, разделяемых членами социальной группы, который <...> воздействует или воздействовал на поведение некоторых членов данной группы» [5, 151]. Сам автор предлагает

рассматривать в качестве культурных форм в том числе и формы языковые. Мы, в свою очередь, склоняемся к тому, чтобы также отнести к культурным формам и так называемые культурно-значимые смысловые компоненты, которые можно выявить даже в небольшом по объему тексте на определенном языке.

Первое, на что следует обратить внимание, – культурно-значимые компоненты в тексте: понятие достаточно широкое. То есть к ним можно отнести все то, что так или иначе является отражением, отпечатком определенной культуры (экономической, религиозной жизни, быта и т. п.) в языке, в тексте: описание реалий, пословицы, поговорки, фразеологизмы и многое другое. Все они образуют сложную «картину мира», специфическую для каждого языка. Кроме того, вплетение культурно-значимой информации в содержание, к примеру, фразеологических единиц способствует приобретению ими качества знаков языка культуры. Такие явления, по мнению В. Н. Телии, становятся очевидны при лингвокультурологическом анализе лишь на достаточных массивах идеографических полей (или полей значений), так как «культурно-национальная специфика… может быть обнаружена не на единичных примерах, а на массивах данных» [6, 142]. Смежные понятия – «культурно-специфический элемент» и «лексика с культурным компонентом значения» – значительны уже сами по себе, можно даже сказать, что понятие «культурно-значимые компоненты» включает их в себя.

Одним из базовых инструментов понимания культуры посредством языка являются ключевые слова – те, что особенно важны и иллюстративны для отдельно взятой культуры. Язык неизбежно отражается в человеческом восприятии окружающей действительности через языковую картину мира и становится средством концептуальной ориентации в реальности. «Обусловленные культурой ключевые слова» – так принято называть самые важные, показательные и характерные для отдельно взятой культуры концепты. Такого рода группы уходят корнями в недра истории, а их «судьбу» возможно проследить через текстовый материал философов, писателей и просто носителей языка вплоть до наших дней. Симптоматично, что одним из главных в рассматриваемой сфере языкознания является понятие «культуроспецифичность». Его соотносят с англоязычным culture-specific, что можно перевести как «присущий конкретной культуре, выражающий специфику этой культуры».

В лингвистике данная категория представлена культурно-специфически коннотированными словами и словосочетаниями, словами, обозначающими некие реалии, артефакты, лексическими единицами, обладающими устойчивыми ассоциативными связями, а также культурно-значимыми текстами и фрагментами текстов, наиболее ярко иллюстрирующих национальную словесность [4, 43]. Именно взятый в культурно-специфическом контексте концепт является базовой единицей лингвокультурологического описания. Любопытно, что В. В. Воробьев в своих работах трактует единицу лингвокультурологического описания иначе, попутно вводя понятие

«лингвокультурема» [3, 129]. Однако совпадая по своим наиболее существенным характеристикам (соотнесенность с понятием, единство лингвистического и экстралингвистического содержания, межуровневый характер) с концептом, лингвокультурема может считаться его синонимом, однако термин «концепт» все же более универсален и общеупотребителен.

Стоит заметить, что, помимо культурного компонента, оценочное и образное значение также является культурно-специфичным. Поэтому культурно-специфическим следует называть не то, что касается аспекта подбора слова или сферы его употребления, но то, что отражает характерную для данной культуры реалию либо стереотипы восприятия ее. В этом отношении культурный компонент значения присущ едва ли не любому слову языка. Можно говорить о том, что термины «культурный компонент лексического значения» и «национальная специфика языкового знака» соотносимы между собой как целое и его часть. Притом различные слова имеют способность передавать культурную информацию и посредством денотативного компонента (эксплицитно), и посредством коннотативного компонента (имплицитно). Исходя из этого, мы можем рассуждать о смешанной, денотативной и коннотативной, природе культурных компонентов. Исследователь Г. Д. Томахин разделяет культурно-значимые компоненты текста на денотативные реалии, обозначающие явления и предметы определенной культуры, не имеющие соответствий в других культурах (по крайней мере, культуре ПЯ), и коннотативные реалии, обозначающие предметы и явления, у которых имеются аналоги в иных культурах, но также в рамках этой культуры присутствуют дополнительные значения, основой которых служат «национально-специфичные культурно-исторические ассоциации» [7, 25].

Говоря о культурно-значимом компоненте текста, нельзя не упомянуть мифологемы, культуронимы и реалии, которые могут выступать в качестве единиц лингвокультурологического анализа, обладающих особой информативностью. Понятие «мифологема», в частности, пришло в лингвистику из психологии, им описывается совокупность неотделимых друг от друга в рамках магического мышления понятий, а также все древние символы, относящиеся к этим понятиям [1, 81]. Материалом при лингвокультурологическом анализе, как правило, выступают мифологемы-концепты, а также мифологемы-слова, репрезентирующие их. Это могут быть наименования персонажей, слова особого содержания, связанные с древним магическим мышлением – им присущ этнокультурный компонент.

Существует, как и было сказано, еще одна категория культурно-значимой лексики – культуронимы. Так принято называть слова, выражающие элементы любых культур, в независимости от конкретного языка, термин ввел В. В. Кабакчи. Своеобразная сумма всех культуронимов содержит наименования элементов всех существующих культур – на всех существующих языках. Сами культуронимы подразделяются на типы: полионимы и идиокультуронимы, а также идионимы и ксенонимы. Универсальные

культуронимы, доступные для употребления в ориентации на различные культуры, мы называем полионимами (например, «собака» / «dog»). Противоположностью полионимов считаются идиокультуронимы – наименования элементов культур, обладающих спецификой («пельмени» или «marshmallow»). Идиокультуронимы, в свою очередь, делятся на идионимы («пельмени») – идиокультуронимы данного языка, «своей» культуры, и ксенонимы – иноязычные идиокультуронимы, из «внешней» культуры («pelmeni», «маршмеллоу»).

В теории перевода «национально-специфическими реалиями» или просто «реалиями» принято называть элементы языка, которые не поддаются адекватному переводу в силу того, что в ПЯ попросту отсутствуют понятия или явления, а также слова, способные описать вышеупомянутые, существующие лишь в пределах ИЯ. Так, представляя собой наименования отдельных понятий, предметов и явлений быта, культуры, истории конкретного народа, возможно, даже целой страны, реалии в обязательном порядке должны отражаться в переводном тексте [2, 126]. Реалии культуро-специфичны на денотативном уровне, и, в силу своей специфичности, нуждаются в лингвокультурологическом комментарии. В целом в работах различных авторов культурно-специфичные компоненты и, в частности, реалии определяются весьма расплывчато и по-разному, обычно приводятся те или иные признаки, выделяются различные типы, зачастую для их обозначения употребляются расхожие термины. Одни исследователи включают в группу безэквивалентной лексики те слова, что обозначают лишь иностранные реалии, к примеру, отражающие особенности национального быта, государственного строя и т. п. Некоторые другие, в свою очередь, дают реалиям более обширное толкование, причисляя к ним также и все события общественной и культурной жизни, общественные организации, традиции, обычаи и прочее.

В результате детального изучения понятия культурно-значимых компонентов переводного текста мы пришли к выводу, что типология их весьма размыта, так же, как и сами термины, относимые к данной категории, и даже специалист порой не способен провести четкой границы между, скажем, реалией и культуронимом. В ходе сопоставления рассматриваемых понятий можно заключить следующее. Прежде всего отметим, что понятия единого ряда «реалия», «мифологема», «языковая реалия», «культуроним», «лингвокультурема» и им сопутствующие употребляются в основном для обозначения специфических предметов и явлений отдельно взятой культуры. Кроме того, эти термины вводились для различных направлений исследования соотносимых с языковым и культурным смыслом языковых единиц – лингвистики, культурологии, лингвокультурологии, лингвострановедения и т. п., а потому имеют свои «оттенки» значения. Национально-маркированный референт, т. е. соответствующий объект внеязыковой действительности, является тем самым объединяющим элементом для рассмотрения данных понятий в качестве частей целого, соответственно,

каждое из этих понятий соотносится с национально-маркированными единицами языка.

Список литературы:

1. Батуева, А. А. Мифологема добра и зла в индоевропейских языках: автореф. дис. … канд. филол. наук: 10.02.20 / А. А. Батуева. – М., 2008. – 20 с.
2. Влахов, С. И., Флорин, С. П. Непереводимое в переводе / С. И. Влахов, С. П. Флорин. – М.: Изд-во Р. Валент, 2009. – 360 с.
3. Воробьев, В. В. Лингвокультурология: теория и методы / В. В. Воробьев. – М.: Изд-во Росс. ун-та Дружбы народов, 1997. – 331 с.
4. Добросклонская, Т. Г. Медиалингвистика: системный подход к изучению языка СМИ: современная английская медиаречь: учеб. пособие / Т. Г. Добросклонская. – М.: Флинта; Наука, 2008. – 264 с.
5. Ерофеева, Т. И. Культурно значимые компоненты в тексте билингва / Т. И. Ерофеева [Электронный ресурс] / Т. И. Ерофеева // Социо- и психолингвистические исследования. – 2014. – № 2. – Режим доступа: http://splr.psu.ru/wp-content/uploads/2014/11/ЕрофееваТИ2014.pdf (дата обращения 03.05.2019).
6. Телия, В. Н. Первоочередные задачи и методологические проблемы исследования фразеологического состава языка в контексте культуры / В. Н. Телия // Фразеология в контексте культуры / отв. ред. В. Н. Телия. – М.: Языки русской культуры, 1999. – С. 13–24.
7. Томахин, Г. Д. Реалии – американизмы. Пособие по страноведению: Учеб. пособие для ин-тов и фак. иностр. яз. / Г. Д. Томахин. – М.: Высш. шк., 1988. – 239 с.

ON THE CONCEPT OF A CULTURALLY SIGNIFICANT COMPONENT IN TRANSLATION STUDIES

Yuliya A. Saitbattalova

Abstract

In the context of recent research, our attention is focused mainly on the potential for mutual influence of culturally conditioned aspects of reality (in particular, intercultural communication) and translation activities, and therefore we cannot ignore the concept of culturally significant components of the text. In this article, the author addresses to what is meant by a culturally significant component and attempts to review the existing approaches and points of view in modern science on the topic.

Keywords: translation studies, dialogue of cultures, translation problems, cultural specificity, linguoculturology, cultural component of meaning

ИНФОРМАЦИЯ О VI МЕЖДУНАРОДНОЙ МОЛОДЕЖНОЙ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ «МИРОВАЯ ЛИТЕРАТУРА ГЛАЗАМИ СОВРЕМЕННОЙ МОЛОДЕЖИ. ЦИФРОВАЯ ЭПОХА»

Приглашаем бакалавров, магистрантов, аспирантов, молодых преподавателей учреждений высшего и среднего образования принять участие в работе молодежной V международной научно-практической конференции **«Мировая литература глазами современной молодежи. Цифровая эпоха».**

Срок проведения: 14-16 октября 2020 г.

Цель и задачи конференции:

- изучить основные направления в развитии цифровой гуманитаристики (Digital Humanities);
- проанализировать зарубежный и российский опыт начала XXI века в области цифровой филологии;
- рассмотреть новые подходы к исследованию литературы с использованием цифровых технологий, компьютерных методов и моделей для обработки гуманитарных данных;
- способствовать развитию интереса у молодых ученых к междисциплинарной исследовательской и проектной деятельности в области Digital Humanities.

Планируемые основные тематические направления работы конференции (секции):

- цифровые проекты в гуманитарных науках (цифровые издания текстов; электронные каталоги; электронные библиотеки; специфика и опыт создания литературных интернет-журналов, дневников, сайтов, посвященных филологической тематике; рецепция литературы в социальных сетях, лонгриды, 3D-экскурсии и музеи и т.д.)
- вечные темы, сюжеты, архетипы, концепты в мировой литературе;
- интермедиальность (художественная литература и другие виды искусства и творческой деятельности);
- сетевая литература (ориджинал и фанфикшен), в том числе видеопоэзия, и методы ее изучения;
- виртуальное жанроведение, проблема классификации веб-жанров (сайт; блог; социальная сеть; лонгрид; электронная библиотека; электронное письмо; форум; чат; доски объявлений; рекламные баннеры; виртуальная конференция; пост, или заметка автора; комментарий и т.д.);
- цифровые инструменты в филологических исследованиях (использование теории графов, методов анализа социальных сетей, сетевого анализа, технологии big data, методов стилометрии и т.д.);
- ближнее чтение vs дальнее чтение (современные технологии чтения, проблемы использования цифровых инструментов для интерпретации произведений);
- традиции отечественной филологии как основа развития цифровой филологии (формальные подходы к изучению текстов);

- компьютерная лингвистика.

Планируется проведение ***круглых столов.***
Формы участия: очная и заочная (стендовый доклад).
Языки конференции: русский и английский.

Прием заявок до 15 апреля 2020, материалы докладов (до 12 тыс. печ. знаков), оформленные в соответствии с требованиями, принимаются до **3 июня 2020 г**. по электронным адресам: rudakovamasu@mail.ru (Рудакова Светлана Викторовна) и tbz@list.ru (Зайцева Татьяна Борисовна). Требования к статьям будут представлены в информационном письме на сайте конференции.

Издание материалов

Доклады, направленные участниками для выступления и публикации, проходят **рецензирование** и будут опубликованы в **сборнике материалов конференции,** издание его планируется **к началу конференции**. **Публикация бесплатная**. Электронный вариант сборника материалов рассылается **бесплатно** по указанному в заявке электронному адресу.

Материалы конференции **постатейно** будут размещены в **РИНЦ**.

Оплата проезда, питания и проживания производится за счёт командирующей стороны.

Контактные телефоны:
+7 (3519) 22-74-74 – кафедра языкознания и литературоведения

Наличие публикации будет вам полезно:

- при поступлении в магистратуру;
- при поступлении в аспирантуру;
- при участии в стипендиальных и грантовых программах;
- при участи в программах по обмену студентами между российскими и зарубежными вузами.

Информационное письмо и дополнительная информация о конференции доступны на сайтах: http://magtu.ru/; http://project666364.tilda.ws/page2787512.html; **https://vk.com/lyudi_slova; https://vk.com/lab_filolog**

Архив конференции

Мировая литература глазами современной молодежи. Цифровая эпоха. Магнитогорск, 2018. **https://elibrary.ru/item.asp?id=36812030**

Мировая литература глазами современной молодежи. Магнитогорск, 2017. **https://elibrary.ru/item.asp?id=32552989**

Мировая литература глазами современной молодежи. Магнитогорск, 2016. **https://elibrary.ru/item.asp?id=28412570**

Русская литература глазами современной молодежи. Магнитогорск, 2015**.** **https://elibrary.ru/item.asp?id=36818407**

Научное текстовое электронное издание

МИРОВАЯ ЛИТЕРАТУРА ГЛАЗАМИ СОВРЕМЕННОЙ МОЛОДЕЖИ. ЦИФРОВАЯ ЭПОХА

Сборник материалов V международной молодежной научно-практической конференции

16-17 октября 2019 г.

3,96 Мб
1 электрон. опт. диск

г. Магнитогорск, 2019 год
ФГБОУ ВО «МГТУ им. Г.И. Носова»
Адрес: 455000, Россия, Челябинская область, г. Магнитогорск, пр. Ленина 38

ФГБОУ ВО «Магнитогорский государственный технический университет им. Г.И. Носова»
Кафедра языкознания и литературоведения
Центр электронных образовательных ресурсов и дистанционных образовательных технологий
e-mail: ceor_dot@mail.ru