

**МАГНИТОГОРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ТЕХНИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ ИМ. Г.И. НОСОВА**
Институт гуманитарного образования
Кафедра языкознания и литературоведения
Лаборатория филологических интернет-стратегий НИИ ИАФ
**ГОМЕЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМ. ФРАНЦИСКА СКОРИНЫ**
Кафедра русского, общего и славянского языкознания



**МИРОВАЯ ЛИТЕРАТУРА
ГЛАЗАМИ СОВРЕМЕННОЙ МОЛОДЕЖИ.
ЦИФРОВАЯ ЭПОХА**

Магнитогорск
2020



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

**МИРОВАЯ ЛИТЕРАТУРА
ГЛАЗАМИ СОВРЕМЕННОЙ МОЛОДЕЖИ.
ЦИФРОВАЯ ЭПОХА**

*Сборник материалов VI международной молодежной
научно-практической конференции*

14-15 октября 2020 г.

Магнитогорск
2020

УДК 800
ББК 80; 81; 83; 85

Рецензенты:

доктор филологических наук,
профессор кафедры русской и зарубежной литературы и методики обучения,
ФГБОУ ВО «Вятский государственный университет»

А.Г. Маслова

доктор филологических наук,
профессор кафедры права и культурологии,
ФГБОУ ВО «Магнитогорский государственный технический университет им. Г. И. Носова»

В.Б. Волкова

Редакционная коллегия:

- доктор филологических наук, профессор кафедры языкознания и литературоведения МГТУ им. Г.И. Носова **Рудакова Светлана Викторовна (научный редактор)**;
- доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры языкознания и литературоведения МГТУ им. Г. И. Носова **Абрамзон Татьяна Евгеньевна (зам. научного редактора)**;
- доктор филологических наук, доцент кафедры языкознания и литературоведения МГТУ им. Г.И. Носова **Зайцева Татьяна Борисовна**;
- доктор филологических наук, профессор кафедры языкознания и литературоведения МГТУ им. Г.И. Носова **Петров Алексей Владимирович**;
- 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 VI международной молодежной научно-практической конференции, 14-15 октября 2020 г. / под ред. С.В. Рудаковой ; ФГБОУ ВО «Магнитогорский государственный технический университет им. Г.И. Носова». – Электрон. текстовые дан. (4,90 Мб). – Магнитогорск : ФГБОУ ВО «МГТУ им. Г.И. Носова», 2020. – 1 электрон. опт. диск (CD-R). – Систем. требования : IBM PC, любой, более 1 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 978-5-9967-1964-8

Сборник материалов VI международной научно-практической молодежной конференции «Мировая литература глазами современной молодежи. Цифровая эпоха» (14-15 октября 2020 г., **РФ, г. Магнитогорск, Магнитогорский государственный технический университет им. Г. И. Носова, институт гуманитарного образования, кафедра языкознания и литературоведения; Беларусь, г. Гомель, Гомельский государственный университет им. Ф. Скорины, кафедра русского, общего и славянского языкознания**) включает в себя статьи, посвященные актуальным вопросам изучения мировой литературы в цифровую эпоху. Среди рассмотренных проблем и вопросов – юбилей А. П. Чехова, цифровые проекты в гуманитарных науках; вечные темы, сюжеты, архетипы, концепты в мировой литературе; сетевая литература; традиционные и современные филологические методы исследования; компаративные и интермедийные исследования; виртуальное жанроведение, цифровые проекты в гуманитарных науках, лингвистические исследования в цифровую эпоху.

УДК 800
ББК 80; 81; 83; 85

ISBN 978-5-9967-1964-8

© ФГБОУ ВО «Магнитогорский
государственный технический
университет им. Г.И. Носова», 2020

Содержание

ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО

8

РАЗДЕЛ I. К ЮБИЛЕЮ А. П. ЧЕХОВА (160 ЛЕТ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ)

<i>Аксёничкова-Бирюкова А. А.</i> КОНЦЕПТЫ «РАДОСТЬ» И «ПЕЧАЛЬ» В ТВОРЧЕСТВЕ А. П. ЧЕХОВА	9
<i>Волкова В. В.</i> РЕЦЕПЦИЯ ЧЕХОВСКОГО СЮЖЕТА В ПЬЕСЕ О. БОГАЕВА «РУССКАЯ НАРОДНАЯ ПОЧТА»	16
<i>Дарвина Д. В.</i> ПАРТИТУРА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОСТРАНСТВА В ПЬЕСЕ А. П. ЧЕХОВА «ДЯДЯ ВАНЯ» (НА ПРИМЕРЕ ОБРАЗА СОНИ)	19
<i>Еремина С. Е.</i> ПРОБЛЕМЫ ПЕРЕВОДА РАССКАЗА А. П. ЧЕХОВА «ДАМА С СОБАЧКОЙ»	24
<i>Завтريкова П. С.</i> ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ МЕСТОИМЕННО-ПОСЕССИВНЫХ КОМПЛЕКСОВ С КЛЮЧЕВЫМ СЛОВОМ <i>ЖИЗНЬ</i> В ИДИОСТИЛЕ А. П. ЧЕХОВА	30
<i>Симакова В. В.</i> ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ ПЬЕСЫ А. П. ЧЕХОВА «ТРИ СЕСТРЫ»	36
<i>Krasnyh A.</i> THE PLAY BY A. CHEKHOV «THE SEAGULL» AND ITS ADAPTATION BY MICHAEL MAYER: AN INTERMEDIAL ANALYSIS	41

РАЗДЕЛ II. СЕТЕВАЯ ЛИТЕРАТУРА

<i>Гасанян Т. Г., Фомина А. А., Мусеева М. А., Провоторова Д. А.</i> ВСЁ ОТНОСИТЕЛЬНО, ИЛИ КАК МЕНДЕЛЕЕВУ СНИЛАСЬ БУЗОВА	51
<i>Исаков А. В.</i> КАК ФИКРАЙТЕРЫ ИЗУЧАЮТ ФАНФИКИ: КРИТИКА И ТЕОРИЯ ФАНФИКШН НА САЙТЕ FICBOOK.RU	56
<i>Лазарева А. С.</i> ХУМАНИЗАЦИЯ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА В ФАНФИКШН	61
<i>Лучкина М. В.</i> ЖАНР БАЛЛАДЫ В ТВОРЧЕСТВЕ СОВРЕМЕННОГО СЕТЕВОГО АВТОРА ВЕССЫ БЛЮМЕНБАУМ	65
<i>Мельникова А. Р.</i> ПОЭТИКА ЛОНГРИДА VISITATION	71

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

<i>Ахмедова С. А.</i> АНАКРЕОНТИЧЕСКИЕ СТИХИ И. М. ДОЛГОРУКОВА (НА ПРИМЕРЕ ЦИКЛА «МОИ СУББОТЫ»)	76
<i>Ахмедова С. А.</i> КОНЦЕПТ «ИГРА» В КНИГЕ О. ГРИГОРЬЕВА «КОНФЕТЫ»	80
<i>Базаркина А. А.</i> СОЖЖЕНИЕ КНИГ КАК СИМВОЛИЧЕСКИЙ АКТ В РОМАНЕ РЭЯ БРЭДБЕРИ «451 ГРАДУС ПО ФАРЕНГЕЙТУ»	83

Базарова Е. Р. МУЗЫКАЛЬНЫЕ МОТИВЫ В «ТАИНСТВЕННЫХ ПОВЕСТЯХ» И. С. ТУРГЕНЕВА	88
Битюцкая А. А. КОНЦЕПЦИЯ ЖИЗНЕТВОРЧЕСТВА ФЕДОРА СОЛОГУБА	95
Бурейко О. С. ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ РОМАНА Т. ТОЛСТОЙ «КЫСЬ»	97
Гмызин В. А. ОСОБЕННОСТИ ВОПЛОЩЕНИЯ ОБРАЗА ГОРОДА В ПОЭЗИИ В. ШЕРШЕНЕВИЧА 1910-Х ГГ.	100
Годи Ю. ОТРАЖЕНИЕ ЭВОЛЮЦИИ АРХЕТИПА РЫЦАРЯ В ИТАЛЬЯНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ ПРОТОРЕНЕССАНСА	105
Горюнова М. А. СПЕЦИФИКА ИЗОБРАЖЕНИЯ МИРА ПОДРОСТКОВ В ФЭНТЕЗИЙНОМ ПОВЕСТВОВАНИИ СЕРГЕЯ ЛУКЬЯНЕНКО	110
Гуреева С. Е. СВОЕОБРАЗИЕ ЖЕНСКИХ ОБРАЗОВ ИЗ СБОРНИКА Н. В. ГОГОЛЯ «ВЕЧЕРА НА ХУТОРЕ БЛИЗ ДИКАНЬКИ»	114
Дудля О. А. МЕСТО И РОЛЬ ОХОТЫ В ЖИЗНИ ГЕРОЕВ ПИСАТЕЛЕЙ XIX ВЕКА	122
Дусалакова М. Ж. МОТИВ ВОЗВРАЩЕНИЯ В ЭЛЕГИЯХ «ВНОВЬ Я ПОСЕТИЛ» А. ПУШКИНА И «РУСЬ СОВЕТСКАЯ» С. ЕСЕНИНА	129
Исаева Э. К. СВОЕОБРАЗИЕ ЖЕНСКОЙ ПРОЗЫ Т. ТОЛСТОЙ	133
Каирбекова Г. Ж. ОБРАЗ ЕДЫ И ПИТЬЯ В РОМАНЕ А. С. ПУШКИНА «ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН»	137
Колесникова А. С. ФОРМЫ ГРОТЕСКА В ТВОРЧЕСТВЕ А. ГРИНА 1920 - Х ГГ.	145
Коробейникова У. Е. «АПОКАЛИПТИЧЕСКИЕ МОТИВЫ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XIX ВЕКА (НА ПРИМЕРЕ РОМАНА М. Е. САЛТЫКОВА-ЩЕДРИНА «ИСТОРИЯ ОДНОГО ГОРОДА»)	149
Королёва Е. А. ИНФЕРНАЛЬНАЯ ЖЕНЩИНА КАК ЦЕНТРАЛЬНЫЙ ОБРАЗ В ТВОРЧЕСТВЕ СЕРГЕЯ ЕСЕНИНА	154
Кузнецова И. Н. СПЕЦИФИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОСТРАНСТВА ДЕТЕКТИВНЫХ СЮЖЕТОВ ДЭНА БРАУНА (НА ПРИМЕРЕ РОМАНА «АНГЕЛЫ И ДЕМОНЫ»)	157
Латкина О. А. ОБРАЗ ВЕДЬМЫ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Н. В. ГОГОЛЯ	163
Лукьяненко А. А. АПОКАЛИПТИЧЕСКИЕ МОТИВЫ В ТВОРЧЕСТВЕ В. С. СОЛОВЬЕВА	166
Маханькова А. Л. РОЗА В ПОЭЗИИ К. Н. БАТЮШКОВА И В. А. ЖУКОВСКОГО: АССОЦИАТИВНЫЙ РЯД И МОТИВНЫЙ КОМПЛЕКС	171
Предеина С. А. КОНЦЕПТ «ЗВЕЗДА» В ЛИРИКЕ Н. ЗАБОЛОЦКОГО	176
Провалова Е. В. ФЛОРИСТИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ В РАСКРЫТИИ СУИЦИДАЛЬНОГО МОТИВА (ПО ТРАГЕДИИ ШЕКСПИРА «ГАМЛЕТ»)	180
Сеничкина М. А. «ГЛАВНОЕ, ЧТОБЫ КОСТЮМЧИК СИДЕЛ...»: ОДЕЖДА И ХАРАКТЕР ГЕРОЕВ РОМАНА-ЭПОПЕИ Л. Н. ТОЛСТОГО «ВОЙНА И МИР»	187

<i>Сулемова Е. А.</i> «ПРОСТРАНСТВО СКАЗКИ» В ПРОИЗВЕДЕНИИ А. Т. БОЛОТОВА «ЖИЗНЬ И ПРИКЛЮЧЕНИЯ АНДРЕЯ БОЛОТОВА, ОПИСАННЫЕ САМИМ ИМ ДЛЯ СВОИХ ПОТОМКОВ»	191
<i>Федотов В. О.</i> ОБРАЗ МОСКВЫ В ПРОИЗВЕДЕНИИ А. ЧАЯНОВА «ПУТЕШЕСТВИЕ МОЕГО БРАТА АЛЕКСЕЯ В СТРАНУ КРЕСТЬЯНСКОЙ УТОПИИ»	196
<i>Чебешева П. Е.</i> РЫЦАРСКИЕ СЮЖЕТЫ В ДРАМЕ А. БЛОКА «РОЗА И КРЕСТ»	201
<i>Шапарева А. К.</i> Н. В. ГОГОЛЬ В ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ В. В. НАБОКОВА	204
<i>Юнг Д. А.</i> ОБРАЗ ДОМА В ЦИКЛЕ И. А. БУНИНА «ТЕМНЫЕ АЛЛЕИ»	209
<i>Яковлюк И. Г.</i> ОСОБЕННОСТИ ПРОБЛЕМАТИКИ И ПОЭТИКИ ПРОЗЫ В. МАКАНИНА КОНЦА 1980-Х ГГ. (ПОВЕСТИ «УТРАТА», «ОТСТАВШИЙ»)	213

РАЗДЕЛ IV. ТРАДИЦИОННЫЕ И СОВРЕМЕННЫЕ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ МЕТОДЫ ИССЛЕДОВАНИЯ

<i>Бутаков С. А.</i> ПРИМЕНЕНИЕ МЕТОДА КОНТЕНТ-АНАЛИЗА В ИССЛЕДОВАНИИ РАННЕГО ТВОРЧЕСТВА БОБА ДИЛАНА	219
<i>Евстигнеева Е. Н.</i> ПРОБЛЕМА КОММУНИКАЦИИ В ПОЭМЕ М. Ю. ЛЕРМОНТОВА «ПЕСНЯ ПРО ЦАРЯ ИВАНА ВАСИЛЬЕВИЧА, МОЛОДОГО ОПРИЧНИКА И УДАЛОГО КУПЦА КАЛАШНИКОВА»	225
<i>Каиуба М. Г.</i> КРЕАТИВНЫЕ ФОРМЫ БИБЛИОТЕЧНОЙ РАБОТЫ С ОБУЧАЮЩИМИСЯ КАК ФАКТОР ФОРМИРОВАНИЯ ИХ ЧИТАТЕЛЬСКОЙ КУЛЬТУРЫ	230
<i>Кирияк А. Р.</i> РОМАН «ОБЫКНОВЕННАЯ ИСТОРИЯ» И. А. ГОНЧАРОВА: КОММУНИКАТИВНЫЙ АСПЕКТ	235
<i>Литвинович Д. А.</i> «ЛЮБОВНАЯ КОММУНИКАЦИЯ» И ЕЕ ПЕРИПЕТИИ В ЛИРИКЕ Р. РОЖДЕСТВЕНСКОГО: МОТИВНЫЙ И МЕТАТЕКСТУАЛЬНЫЙ АНАЛИЗ	239
<i>Логинова А. А.</i> ОБЛОМОВ: АПАТИЧНЫЙ БАРИН ИЛИ АРТИСТИЧЕСКИЙ ИДЕАЛ (НА МАТЕРИАЛЕ СТАТЕЙ Н. А. ДОБРОЛЮБОВА И И. Ф. АННЕНСКОГО)	244
<i>Пискунова В. В.</i> МЕТАСЮЖЕТ О СУДЬБЕ РУССКОГО ПИСАТЕЛЯ В XX СТОЛЕТИИ	248
<i>Степаненко А. П.</i> СВОЕОБРАЗИЕ ЖЕНСКОЙ ПОЭЗИИ XVIII ВЕКА В ЖУРНАЛЕ Н. М. КАРАМЗИНА «АОНИДЫ»: ГЕНДЕРНЫЙ АНАЛИЗ	253
<i>Теплов А. И.</i> СВОЕОБРАЗИЕ ХРОНОТОПА РОМАНА Д. ГЛУХОВСКОГО «МЕТРО 2033»	262
<i>Федина А. А.</i> К ВОПРОСУ ОБ АВТОРСКОЙ СТРАТЕГИИ ПИСЬМА В ДНЕВНИКЕ М. БАШКИРЦЕВОЙ	266
<i>Хабиров К. А.</i> ФУТУРИЗМ: ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА, СОЗДАНИЕ НОВЫХ СТРАТЕГИЙ РАЗВИТИЯ ЯЗЫКА	271

РАЗДЕЛ V. КОМПАРАТИВНЫЕ И ИНТЕРМЕДИАЛЬНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

<i>Боднева Д. К.</i> РЕАЛИЗАЦИЯ ОСНОВНЫХ ПОЛОЖЕНИЙ «БОЖЕСТВЕННОЙ КОМЕДИИ» ДАНТЕ В СОВРЕМЕННОМ ИГРОВОМ ПРОСТРАНСТВЕ (НА ПРИМЕРЕ ИГРЫ «DANTE'S INFERNO»)	284
<i>Горбунова А. Б.</i> РЕЦЕПЦИЯ ТВОРЧЕСТВА АБЭ КОБО В РУССКОЯЗЫЧНОЙ КРИТИКЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX В.	288
<i>Кириченко В. В.</i> ЛИТЕРАТУРНОЕ СЛОВО В КОМПЬЮТЕРНЫХ ИГРАХ ЖАНРА КВЕСТ	294
<i>Ковпан В. Е.</i> ОБРАЗ РОКОВОЙ ЖЕНЩИНЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ГРИГОРИЯ ЛЕПСА	298
<i>Костромина А. П.</i> ДЕДУШКА КАМАДЗИ (ЯП. 釜爺): СЮЖЕТНЫЕ ФУНКЦИИ И МИФОЛОГИЧЕСКИЕ ПРООБРАЗЫ	303
<i>Крапивина А. Ю.</i> ТРЁХМИРИЕ ПОЭЗИИ ВЕРЫ ПОЛОЗКОВОЙ	307
<i>Паремузян Г. О.</i> РЕЦЕПЦИЯ ТВОРЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ УМБЕРТО ЭКО В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЯЗЫЧНОЙ КРИТИКЕ	313
<i>Скворцова Р. Т.</i> ВИДЕОПОЭЗИЯ СОЛЫ МОНОВОЙ: ПРИЁМЫ ВИЗУАЛИЗАЦИИ ТЕКСТА	317
<i>Спирина О. И.</i> ПРЕДАНИЯ ИНДОЕВРОПЕЙСКОЙ ОБЩНОСТИ В КОНТЕКСТЕ ДРЕВНЕЙШЕЙ ОБЩЕМИРОВОЙ РЕЛИГИИ	323
<i>Шерстнева В. А.</i> КОНЦЕПТЫ ЛЕГЕНДЫ О ДОН ЖУАНЕ В РАССКАЗЕ В. ТЕНДРЯКОВА «ДОННА АННА»	326
<i>Шумеляк Е. Г.</i> «ОБРАЗЫ «СТАРШЕЙ ЭДДЫ» В СОВРЕМЕННОМ КИНОИСКУССТВЕ	330
<i>Штейнбрехер А. В.</i> ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ОБРАЗОВ СКАНДИНАВСКОЙ МИФОЛОГИИ В СОВРЕМЕННОМ ЛИТЕРАТУРНОМ И МЕДИАПРОСТРАНСТВЕ	335

РАЗДЕЛ VI. ЦИФРОВЫЕ ПРОЕКТЫ В ГУМАНИТАРНЫХ НАУКАХ

<i>Дворжецкая Е. А.</i> ФИЛОЛОГИЧЕСКОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ САЙТОВ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ УЧРЕЖДЕНИЙ КАК АПРИОРНОЕ УСЛОВИЕ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОЙ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ИНФРАСТРУКТУРЫ	340
<i>Дворжецкий Р. В.</i> ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ ДИСТАНЦИОННОГО ОБУЧЕНИЯ В УЧРЕЖДЕНИЯХ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ ДЕТЕЙ В УСЛОВИЯХ СОВРЕМЕННЫХ РЕАЛИЙ	343
<i>Осколкова О. Н.</i> КОММУНИКАЦИИ ВИРТУАЛЬНОГО МУЗЕЯ В СОВРЕМЕННЫХ УСЛОВИЯХ	347

РАЗДЕЛ VII. ЛИНГВИСТИЧЕСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ЦИФРОВУЮ ЭПОХУ

<i>Иванова К. Г.</i> КОНЦЕПТ «ЛЮБОВЬ» В ЯЗЫКОВОЙ КАРТИНЕ МИРЕ	351
<i>Неверов Е. А.</i> ЛИНГВИСТИЧЕСКАЯ ИГРА КАК СТРАТЕГИЯ В РОМАНЕ Е. ВОДОЛАЗКИНА «АВИАТОР»	354
<i>Рузаева И. В.</i> ЭТНОГРАФИЧЕСКИЙ И ФОЛЬКЛОРНЫЙ АНАЛИЗ ЭТИМОЛОГИИ ТОПОНИМОВ «БЕРИКУЛЬ» И «БЕРЧИКУЛЬ» КЕМЕРОВСКОЙ ОБЛАСТИ	358
<i>Soloveva I. S.</i> THE PROBLEM OF HARMONIZING ABBREVIATIONS IN THE EU AND UNESCO DOCUMENTS	364
<i>Черемных С. А.</i> ОСОБЕННОСТИ ПЕРЕВОДОВ РОМАНА А. С. ПУШКИНА «ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» (НА ПРИМЕРЕ АНАЛИЗА СЦЕНЫ ДУЭЛИ)	368

Информация о VII международной молодежной научно-практической конференции «Мировая литература глазами современной молодежи. Цифровая эпоха»	377

ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО

Дорогие коллеги, студенты и все заинтересованные читатели!

В очередной, уже шестой раз, кафедра языкознания и литературоведения Института гуманитарного образования МГТУ им. Г. И. Носова проводит международную молодежную научно-практическую конференцию «МИРОВАЯ ЛИТЕРАТУРА ГЛАЗАМИ СОВРЕМЕННОЙ МОЛОДЕЖИ. ЦИФРОВАЯ ЭПОХА» (14–15 октября 2020 г., г. Магнитогорск, РФ).

В работе конференции участвует студенческая молодежь из вузов и научно-исследовательских центров Кемерово, Магнитогорска, Москвы, Нижнего Новгорода, Орла, Санкт-Петербурга, Саранска, Тулы, Улан-Удэ, а также из Беларуси. Работа секций организована по 7 направлениям, многие из которых стали уже традиционными для конференции и её участников:

- 1) К юбилею А. П. Чехова.
- 2) Сетевая литература.
- 3) Вечные темы, сюжеты, архетипы, концепты в мировой литературе.
- 4) Традиционные и современные филологические методы исследования.
- 5) Компаративные и интермедийные исследования.
- 6) Цифровые проекты в гуманитарных науках.
- 7) Лингвистические исследования в цифровую эпоху.

Как и прежде, молодых исследователей более всего интересуют «вечные» темы, сюжеты и архетипы: от «Старшей Эдды» до Гоголя, от Долгорукова и до Лукьяненко. По-прежнему интерес вызывают фанфики и лонгриды, компьютерные игры и современная поп-музыка, проблемы современного образования.

Отрадно осознавать, что и новые участники конференции, и те студенты, которые участвуют в ней уже не первый раз, показывают высокий научный уровень своих работ и заинтересованность в научных исследованиях.

Мы планируем проведение следующей конференции «Мировая литература глазами современной молодежи. Цифровая эпоха» в 2021 году в середине октября. Приглашаем к дальнейшему сотрудничеству всех заинтересованных лиц!

Редколлегия

РАЗДЕЛ I. К ЮБИЛЕЮ А. П. ЧЕХОВА (160 ЛЕТ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ)

*Ангелина Александровна Аксёнчикова-Бирюкова,
студент 4 курса филологического факультета,
Гомельский государственный университет им. Ф. Скорины
Angelaleks99@mail.ru
(г. Гомель, Беларусь)*

КОНЦЕПТЫ «РАДОСТЬ» И «ПЕЧАЛЬ» В ТВОРЧЕСТВЕ А. П. ЧЕХОВА

Данное исследование выполнено в рамках когнитивной лингвистики, затрагивая такую ее интересную область, как эмоциональная концептосфера. Предметом изучения в данной работе является репрезентация и смысловое содержание эмоциональных концептов «радость» и «печаль» на материале текстов А. П. Чехова. Целью данного исследования является выделение средств, представляющих разные аспекты появления и протекания эмоций: внутреннее эмоциональное состояние; поведение, мотивированное эмоцией; физиологические и поведенческие реакции на эмоции. В работе используется метод сплошной выборки концептуальных языковых единиц; метод концептуального анализа, метод обобщения. Исследователи творчества А. П. Чехова детально изучили многие эмоциональные концепты, однако в рассмотренных нами источниках не было найдено анализа концептов «радость» и «печаль» в произведениях писателя, исследование которых помогло бы выявить как общие, так и специфические индивидуально-авторские черты функционирования данных концептов. В этом состоит актуальность исследования. Анализ концептов «радость» и «печаль» показывает, что они имеют большое значение в индивидуально-авторской картине мира А. П. Чехова. Это связано с психологическими особенностями писателя и неординарностью его мировоззрения, а также используемым им в творчестве художественным методом. Полученные в исследовании результаты раскрывают специфику авторского мироощущения и особенности стиля А. П. Чехова. Практическая значимость исследования заключается в возможности использования его материалов и результатов на вузовских занятиях по русскому языку, а также в спецкурсах по когнитивной лингвистике, лингвокультурологии и семинарах, посвященных изучению идиостиля писателя.

Ключевые слова: эмоциональные концепты, радость, печаль, А. П. Чехов, поведение, стимулы, физиологическая реакция

В XX веке такие ученые-психологи, как П. Экман, Р. Вудвортс, К. Изард занимались изучением эмоций. В ходе исследований они доказали наличие универсальных эмоций, присущих всем людям. По мнению К. Изарда,

«некоторые отдельные эмоции являются универсальными, общекультурными феноменами» [4, 10]. Радость и печаль представляют собой такие ключевые эмоции, которые испытывает каждый человек вне зависимости от его национальности или культуры.

В настоящее время в лингвистике получило широкое распространение исследование эмоциональных концептов как в синхроническом, так и в диахроническом аспекте. Н. А. Красавский исследует концепт «радость», основываясь на данных словарных статей и ассоциативного словаря [8, 50]. При этом он раскрывает ассоциативно-образные и ценностные составляющие данного концепта. А. Б. Пеньковский, сопоставляя концепты «радость» и «удовольствие», выявляет более выделенное присутствие чувственно-физиологической природы последнего и чувственно-психической природы первого [13, 155]. Е. Г. Озерова, М. Ю. Покручина исследовали особенности концепта «радость» на материале прозаических текстов Н. С. Лескова, И. С. Тургенева и И. А. Бунина [12, 10]. Л. И. Захарова анализирует содержание концепта «радость» в языковом сознании молодежи, основываясь на результаты анкетирования [7, 66]. И. А. Вотякова исследует синонимические способы, характеризующие концепт «печаль», анализирует их словообразовательный потенциал [2, 137].

Выполнялись работы по исследованию эмоциональных концептов в рамках сопоставительного анализа. И. В. Сироткина исследует русские и английские фразеологизмы, выражающие печаль, выявляет национально-культурную специфику передачи эмоции в двух лингвокультурах [14, 10]. К. В. Кондратьева, рассматривая специфику понятийной составляющей концепта «радость» в польской и русской лингвокультурах, выявляет наличие общности понятийного ядра данного концепта [6]. Н. Э. Арсланбекова осуществляет анализ концепта «радость» в русском и английском языках с учетом историко-этимологического аспекта [1, 265].

Не остается без внимания анализ данных концептов, основанный на материале творчества русских поэтов и писателей. Так, в работах К. В. Шмугуровой исследуются концепты «тоска», «радость» в поэтической картине мира И. А. Бунина, Ф. Сологуба, И. Ф. Анненского [15, 5]. В. А. Маслова рассматривала лирические тексты М. И. Цветаевой, выделяя наличие «христианского представления о радости» в лирике поэтессы [9, 232]. А. А. Козакова проанализировала изменения, происходившие в репрезентации концепта «радость» в различные периоды творчества поэтессы.

Исследователи творчества А. П. Чехова Е. Б. Гришанина и Г. Е. Маханова детально изучили концепты «тоска», «скука» по материалам рассказов и писем писателя [3, 127], [10, 195]. Следует отметить, что в рассмотренных нами источниках не было найдено детального анализа концептов «радость» и «печаль» в произведениях А. П. Чехова, исследование которых помогло бы выявить как общие, так и специфические индивидуально-авторские черты функционирования. В этом состоит актуальность данного исследования.

Предметом данного исследования является специфика репрезентации эмоциональных концептов «радость» и «печаль» в художественных произведениях А. П. Чехова. Материалом исследования являются тексты произведений А. П. Чехова, включенные в национальный корпус русского языка (НКРЯ) [11]. Целью данного исследования является определение средств, представляющих разные аспекты появления и протекания эмоций: внутреннее эмоциональное состояние; поведение, мотивированное эмоциями; физиологические и поведенческие реакции на эмоции. В работе используется метод сплошной выборки концептуальных языковых единиц, метод концептуального анализа, метод обобщения.

В ходе исследования выявлено, что эмоциональное состояние печали возникает при взаимодействии человека с окружающей его природой, где одним из провоцирующих факторов выступает увядание: *«от плит и увядших цветов, вместе с осенним запахом листьев, веет прощением, печалью и покоем»* («Моя жизнь») [11]. Печаль нередко связана с состоянием покоя и ассоциируется со смертью: *«степь возле могилы кажется грустной, унылой и задумчивой, трава печальней и кажется, что кузнецы кричат сдержанней»* («Степь») [11].

Печаль свойственна природе, и она способна проецировать свои эмоции на человека: *«и тут тоже запустение и старость; прошлогодняя листва печально шелестела под ногами, и в сумерках между деревьями прятались тени»* («Дом с мезонином») [11]. В качестве дополнительных элементов к печальному состоянию относятся глухие звуки и мрачная цветовая гамма пейзажа: *глухо и печально шумели волны. Природа у А. П. Чехова может одушевляться: «с высокого берега смотрели вниз чахлые, больные деревья; здесь на открытом месте каждое из них в одиночку ведет жестокую борьбу с морозами и холодными ветрами, и каждому приходится осенью и зимой, в длинные страшные ночи, качаться неугомонно из стороны в сторону, гнуться до земли, жалобно скрипеть, – и никто не слышит этих жалоб»* («Остров Сахалин») [11]. В данном случае причиной печали становятся негативные явления, свойственные состоянию человека, – болезнь, старость, одиночество, непонимание.

Печаль может быть вызвана тревогой и переживанием о бедах других людей: *«со спутниками Крузенштерна они обнимались, а когда заболел Л. И. Шренк, то весть об этом быстро разнеслась среди гиляков и вызвала искреннюю печаль»* («Остров Сахалин») [11]. Интересно, что стимулом, рождающим печаль, служат также противоречивые, не всегда понятые окружающим душевные переживания: *«чем нужно было объяснить эту ее печаль? Не начало ли раскаяние грызть бедную девушку? Или, быть может, ее тщеславие ожидало еще большей помпы?»* («Драма на охоте») [11]. Печаль в душе человека могут рождать и обыденные, повседневные дела: *«перед тем, как идти в гости, она завязала Лаевскому галстук, и это пустое дело наполнило ее душу нежностью и печалью»* («Дуэль») [11].

Кроме того, необходимо отметить употребление лексемы «печаль» в значении забота. В этом случае эмоция связана с обеспокоенностью человека

отсутствием у него средств к существованию: *«и мое напоэтизированное воображение не хотело мешать себе мыслью о зиме и хлебе, этих двух печалях, загоняющих поэтов в холодный, прозаический Петербург и в нечистоплотную Москву»* («Драма на охоте») [11]. Стимулами печали в данном случае выступают *грязь, голод и холод*.

Для стиля А. П. Чехова характерно практически полное отсутствие эпитетов, характеризующих печаль. Печаль, согласно Чехову, может быть только искренней: *«это как-то не шло к ее искренней печали»* («Рассказ неизвестного человека») [11]. Спецификой репрезентации концепта «печаль» становится использование при описании данного эмоционального состояния однородных рядов, в которых используются синонимы: *печаль-тревога, печаль-тоска, скорбь-печаль, грусть-печаль-скука*, что дает возможность более полно раскрыть эмоциональную палитру переживаний человека: *«она стыдилась себя и боялась, что даже тоска и печаль не помешают ей уступить нечистой страсти, не сегодня, так завтра, – и что она, как запойный пьяница, уже не в силах остановиться»* («Дуэль») [11]. Кроме того, для Чехова характерно введение в текст однородных контекстуальных синонимов, расширяющих содержание печали – *печаль-нежность, печаль-покой, доброта-печаль*: *«это была красота мотыльковая, к которой так идут вальс, порханье по саду, смех, веселье и которая не вяжется с серьезной мыслью, печалью и покоем»* («Красавицы») [11].

Чехов не акцентирует внимание на отображении физиологической реакции человека, находящегося в состоянии печали. Печаль, по мнению автора, сосредоточена не только в сердце и душе человека, но и в его мыслях, поэтому и внешним проявлением эмоции является покачивание головой: *«увидев меня, она всякий раз печально качает головой и говорит со вздохом»* («Моя жизнь») [11]. Она, словно тяжелая ноша, давит на человека, наклоня к земле, сжимая грудь: *«он печально бродил по парку и все вздыхал»* («Черный монах») [11]. Печальный человек отрешен от мира, он сосредоточен на своих мыслях и переживаниях: *«Соня не слышит его, она стоит, печально опустив голову»* («Дядя Ваня») [11]. Таким образом Чехов подчеркивает интимность данной эмоции, которая выражается тихо и практически незаметно для окружающих. Но иногда человек испытывает острую потребность в том, чтобы рассказать кому-либо о своей печали, в надежде уменьшить степень тяжести своего состояния: *«печалью надо поделиться. Кому повем печаль мою»* («Тоска») [11].

Концепт «радость» имеет огромное значение в индивидуально-авторской картине мира А. П. Чехова. Радость изображается как некое неземное, легкое и хрупкое существо, летящее по небу: *и «казалось тогда преосвященному, что радость дрожит в воздухе»* («Архиерей») [11]. Она может проявляться в виде светлой, прохладной жидкости, которая разливается в человеке: *«всё сердце, всю грудь обдало холодком, залило чувством радости, восторга»* («Невеста») [11] [11]. Радость заполняет собой и тело человека.

Но радость подобна и солнцу, согревающему своими лучами землю. Это чувство проникает в душу человека, успокаивая ее: *«мы насадим новый сад,*

роскошнее этого, ты увидишь его, поймёшь, и радость, тихая, глубокая радость опустится на твою душу, как солнце в вечерний час, и ты улыбнёшься, мама!» («Вишневый сад») [11]. Радость ассоциируется со светом, который преобразует человека изнутри и виден окружающим: *«Лицо Матвея сияло радостью, он пел и при этом вытягивал шею, как будто хотел взлететь» («Убийство»)* [11]. Но если присутствие радости делает человека невесомым, способным к полету, то моменты, когда радость проходит, безусловно, болезненны для него. Человек, словно бы опускается на землю, чувствуя при этом не только душевную, но и физическую тяжесть: *«Но вот, протерев глаза, она глядит на то место, где так недавно ворочался Вася, и обхватывавшее ее чувство радости сваливается с нее, как тяжелая пуля» («Конь и трепетная лань»)* [11]. Таким образом, можно говорить о небесном, божественном происхождении радости.

Радость может быть тихой, глубокой и проявляться в виде улыбки: *«суровый постник невольно улыбнется, и в его груди из-под тяжелой скорби о грехах, как из-под камня, вдруг польется ручьем тихая, безгрешная радость» («Княгиня»)* [11]. Однако реакция на данное эмоциональное состояние может быть и более бурной: *«радость захватывает у него дыхание, бежит мурашками по телу, дрожит в пальцах» («Гусев»)* [11]. Радость может полностью овладевать человеком, и даже стать причиной его смерти: *«Офицер боится умереть от радости и держится за сердце» («Записи на отдельных листах»)* [11].

Интересно, что поведенческая реакция человека на радость и печаль или грусть схожи: *«и радость вдруг перехватила ей дыхание: она вспомнила, что она едет на волю, едет учиться, а это все равно, что когда-то очень давно называлось уходить в казачество. Она и смеялась, и плакала, и молилась» («Невеста»)* [11]. Во всех подобных эмоциональных состояниях могут появляться смех, слезы и желание обратиться к Богу.

Необходимо отметить наличие у Чехова противопоставления «печаль» – «радость» – «счастье». Радость – является, по его мнению, более естественным состоянием человека, которое напрямую связано со счастьем: *«И опять потекла мирная счастливая жизнь без печалей и тревог. Настоящее было прекрасно, а на смену ему приближалась весна, уже улыбавшаяся издали и обещавшая тысячу радостей. Счастью не будет конца!» («Попрыгунья»)* [11]. В этом тяжелом мире А. П. Чехов не проповедует философию отчаяния. Он нашел рецепт счастья и делится им с читателями: *«Для того, чтобы ощущать в себе счастье без перерыва, даже в минуты скорби и печали, нужно: а) уметь довольствоваться настоящим и б) радоваться сознанию, что “могло бы быть и хуже”» («Жизнь прекрасна!»)* [11].

Чехов утверждает, что для радости не нужны особенных причин, а способность человека испытывать радость полностью находится в его руках: *«чем выше человек по умственному и нравственному развитию, чем он свободнее, тем большее удовольствие доставляет ему жизнь. Радуйся же и будь счастлив» («Черный монах»)* [11]. Самым важным источником радости является, по его мнению, общение: *«Если бы вы знали, друг мой, как надоели мне*

всеобщее безумие, бездарность, тупость, и с какою радостью я всякий раз беседую с вами!» («Палата № 6») [11]. Разговор с умными людьми вдохновляет, приносит наслаждение. Иногда достаточно встречи с хорошим человеком, чтобы ощутить радость: *«верите ли, от радости, что хороших людей увидел, даже сон прошел» («Жена»)* [11]. Яркая, полноценная жизнь человека в обществе – вот основной источник радости: *«досада ничто в сравнении с тою радостью, какую я испытываю уже 30 лет, когда беседую с учениками, читаю им, приглядываюсь к их отношениям и сравниваю их с людьми не их круга» («Скучная история»)* [11].

Однако причиной появления радости может быть и смерть: *«похоже было на то, как будто она в самом деле умирала и была рада, что наконец уходит навеки из этой избы, от гробов, от Якова...» («Скрипка Ротшильда»)* [11]. В данном случае смерть ассоциируется с избавлением от ноши земных страданий, а значит – с облегчением и освобождением. И это поистине печальное явление становится радостным.

Чувство печали в индивидуально-авторской картине мира А. П. Чехова является глубоким внутренним переживанием, которое практически не имеет внешних проявлений. Печаль присуща не только человеку, но и природе. Стимулами печали являются грязь, голод, увядание, болезнь, смерть. Радость, по мнению писателя, является более естественным состоянием человека, чем печаль, а умение радоваться жизни – важнейшим принципом счастливой жизни. Интересно, что в качестве основной причины, вызывающей данную эмоцию, определено общение с хорошими людьми. Радость может проявляться как в веселье и возбуждении, так и в трепетности и спокойствии, ассоциируясь с легкостью и светом.

Литература

1. Арсланбекова Н. Э. Концепт «радость» в языковом сознании британского и русского народов: историко-этимологический аспект // Проблемы истории, филологии, культуры. 2016. № 2. С. 364–371.
2. Вотякова И. А. Изучение синонимических связей в словообразовательной репрезентации концептов (на примере концепта печаль) // Вестник Удмуртского университета. Серия «История и филология». 2012. № 4. С. 136–139.
3. Гришанина Е. Б. Лексические средства выражения художественной идеи в рассказе А. П. Чехова «Тоска» // Творчество А. П. Чехова. Ростов-на-Дону: Изд-во Ростов. гос. пед. ин-та, 1980. С. 126–135.
4. Изард К. Эмоции человека / [Пер. с англ.] Кэррол Е. Изард; Под ред. Л. Я. Гозмана, М. С. Егоровой. Москва: Изд-во Москов. ун-та, 1980. 439 с.
5. Козакова А. А. Концепт «радость» в поэтическом идиолекте М. Цветаевой // Языковая система и речевая деятельность: лингвокультурологический и прагматический аспекты. Ростов-на-Дону: НМЦ Логос, 2007. С. 226–228.
6. Кондратьева К. В. Понятийный компонент эмоционального концепта «радость» в польской и русской лингвокультурах (на материале словарей) // Электронный научно-образовательный журнал ВГСПУ «Грани познания». 2013. №7 (27). С. 89–92.

7. Концепт «радость» в русском языковом сознании (по результатам анкетирования молодежи 23–35 лет) // Мир русского слова. 2011. № 3. С. 60–66.
8. Красавский Н. А. Эмоциональная концептосфера: к вопросу о методах исследования // Новое в когнитивной лингвистике: Материалы I Международной научной конференции «Изменяющаяся Россия: новые парадигмы и новые решения в лингвистике» Кемерово: КемГУ, 2006. С. 47–54.
9. Маслова В. А. Эмоциональные концепты счастье, радость // Маслова В. А. Когнитивная лингвистика. Минск: ТетраСистемс, 2004. С. 227–233.
10. Маханова Г. Е. «Человек скучный» в мировоззрении А. П. Чехова (семантико-когнитивный аспект) // Вестник самарского университета. 2016. №2. С. 193–199.
11. Национальный корпус русского языка [Электронный ресурс]. URL: <http://www.ruscorpora.ru> (дата обращения: 02.02.2020).
12. Озерова Е. Г, Покручина М. Ю. Концепт «радость» в лингвокультуре русского языка и его репрезентация в русских прозаических текстах // Научные ведомости. Серия 4. «Гуманитарные науки». 2016. № 7 (228). С. 37–43.
13. Пеньковский А. Б. Радость и удовольствие в представлении русского языка // Логический анализ языка: Культурные концепты. Москва, 1991. С. 148–154.
14. Сироткина И. В. Национально-культурные особенности репрезентации эмоции «печаль» фразеологическими средствами в русской и английской лингвокультурах // Вестник Челябинского государственного университета. 2012. № 5 (259). С. 147–151.
15. Шмугурова К. В. Концепты «тоска» и «радость» в художественной картине мира (на материале лирики И. А. Бунина, Ф. К. Сологуба, И. Ф. Анненского): автореф. дисс. ... канд. филол. наук: 10.02.01. Новосибирск, 2011. 24 с.

THE CONCEPTS OF «JOY» AND «SORROW» IN THE WORKS
OF A. P. CHEKHOV

Anhelina A. Aksionchikova-Biryukova

Student, Francisk Skorina Gomel State University (Gomel, Belarus)

Abstract

This study was carried out within the framework of cognitive linguistics. It deals with such an interesting area as the emotional conceptosphere. The subject of the study in this work is the representation and semantic content of the emotional concepts of «joy» and «sadness» in the texts by A. P. Chekhov. The purpose of this study is to establish the means which represent various aspects of the appearance and the flow of the emotions: an internal emotional state; behavior motivated by emotions; physiological and behavioral reactions to emotions. The paper uses the method of continuous sampling of conceptual language units; the method of conceptual analysis and the generalization method. Researchers of A. P. Chekhov's works studied many emotional concepts in detail. However, in the sources we examined, there was no analysis of the concepts of «joy» and «sadness» in the writer's works, the study of

which would help to identify both general and specific individual-author's features of how these concepts function. This is the relevance of the study. The analysis of the concepts of «joy» and «sadness» shows that they are of great importance in the individual-author's picture of the world of A. P. Chekhov. This is due to the psychological characteristics of the writer and the eccentricity of his worldview, as well as the artistic method used in his works. The results obtained in the study reveal the specifics of the author's attitude and features of the style of A. P. Chekhov. The practical significance of the study lies in the possibility of using its materials and results in university classes in the Russian language, as well as in special courses in cognitive linguistics, linguoculturology and seminars on the study of the idiostyle of the writer.

Keywords: emotional concepts, joy, sadness, A. P. Chekhov, behavior, stimuli, physiological reaction

Валерия Владимировна Волкова,
*студент 3курса, Магнитогорский государственный
технический университет им. Г. И. Носова
valeriy199818@yandex.ru
(г. Магнитогорск)*

*Научный руководитель – Вероника Валентиновна Цуркан
кандидат филол. наук, доцент кафедры языкознания
и литературоведения МГТУ им. Г. И. Носова*

РЕЦЕПЦИЯ ЧЕХОВСКОГО СЮЖЕТА В ПЬЕСЕ О. БОГАЕВА «РУССКАЯ НАРОДНАЯ ПОЧТА»

В статье анализируется пьеса современного драматурга О. Богаева, созданная по мотивам рассказа «Ванька» А. Чехова. Автор статьи исследует, как в «новой драме» взаимодействуют традиционное и новаторское, как осуществляется деконструкция образной системы и сюжета пратекста. Подчеркивается близость ремейка и рассказа А. Чехова, проявляющаяся в тождественности стилевой манеры писем, а также в общности хронотопа произведений.

Ключевые слова: О. Богаев, абсурд, интертекстуальность, фантастика, «новая драма»

О. Богаев – известный драматург, главный редактор журнала «Урал». Его успех и востребованность среди читателей и зрителей – во многом заслуга «уральской школы» драматургии, которая, благодаря стараниям Н. Коляды, заставила говорить о себе как о всероссийском явлении.

Современная драма отражает распад и разрушение нравственных ценностей общества посредством изображения действительности через «депрессивный контекст» [3, 408]. Ее отличает гипернатурализм, стремление объективно

оценивать пороки современного мира. Особое внимание в пьесах О. Богаева уделено проблеме отсутствия идеалов у современного человека, которому трудно порой найти себя в жестоком, разобщенном мире. Несмотря на это, писатель часто использует приемы комического, абсурдного. Так происходит в пьесе «Русская народная почта» (1995).

Пьеса О. Богаева является ремейком на рассказ «Ванька» А. Чехова. Произведение не случайно имеет подзаголовок «Комната смеха для одинокого пенсионера в одном действии». Главный герой пьесы – семидесятипятилетний пенсионер постсоветской эпохи Иван Сидорович Жуков. Это одинокий бедолага, живущий в мире своих фантазий. Герой О. Богаева влачит убогое существование в изолированном пространстве обветшалой квартиры, с трудом выживая в предложенных обществом обстоятельствах. Драматург обнаруживает в своем персонаже черты «маленького человека» – Самсона Вырина и Акакия Акакиевича Башмачкина. И, конечно же, Ваньки Жукова, пишущего письмо «на деревню дедушке».

С чеховским героем современный пенсионер связан не только мотивом одиночества. На сюжетном уровне текста повторяется главная ситуация чеховского рассказа: создание персонажем альтернативной реальности через погружение в процесс написания писем. В современном варианте парадокс присутствия ложного адресата доводится до абсурда – старик Иван ведет активную переписку с директором Центрального телевидения, с Президентом Российской Федерации, с королевой Англии Елизаветой II, с инопланетянами, с советскими космонавтами, с незаконнорожденным сыном Адольфа Гитлера. Весь этот паноптикум – своеобразная «метафора стереотипного восприятия мира, терпящего крах в процессе превращения <...> завершенности – в незавершенность, закрытого смысла – в открытый» [6, 64].

Родство ремейка с классическим пратекстом прослеживается в копировании стилевой манеры писем, а также в общности пространственно-временных континуумов: маленький Ванька писал свое послание деду на Рождество, а состарившийся Иван Сидорович – в канун Нового года. Единый календарный хронотоп вновь подчеркивает неустроенность и духовную скудность жизни персонажей.

Вместе с тем, между ними есть и существенные отличия. Иван Сидорович начинает писать самому себе письма после того, как мир живых покидают близкие его сердцу люди, в том числе и жена. Спасаясь от одиночества, герой О. Богаева затевает замысловатую игру: пишет письма, прячет их в разные места комнаты, потом находит и отвечает вымышленным адресатам, после чего бросает «полученные» письма в комод.

Реальный и вымышленный мир сплетаются воедино. Граница между ними проницаема. Она стирается ремарками, в которых подробно описывается внутреннее состояние героя, предметы интерьера. В одной из них герой «ходит по комнате, тревожно поглядывает на стену, где висит зеркало. Думает – как бы похитрее обмануть себя. Вот подходит к зеркалу, просовывает руку, достает письмо. Оглядывается. Положил письмо на стол» [1, 64]. Ремарки, обретающие

самостоятельное значение, находятся на стыке прозы и драмы, указывая на то, что сценическая интерпретация не является необходимой частью авторского замысла. Не только зритель, но и читатель пьесы располагает достаточным количеством информации для того, чтобы в его фантазии разыгралось «воображаемое “театральное представление”» [3, 208].

Реальная жизнь Ивана Сидоровича не содержит в себе ничего экстраординарного, даже «странности» старика остаются в области «разумного». Этого нельзя сказать об иллюзорном мире, ведь в «тавтологичной реальности текста каждый персонаж потенциально занимает место другого» [5, 78]. Герой пьесы общается с персонажами-симуляторами: королевой Елизаветой II и вождем русской революции В. И. Лениным. Исторические лица изображаются с бытовой стороны, они постепенно «прорастают» в реальность, становясь хозяевами в доме Ивана Сидоровича. Без стеснения они пользуются его личными вещами, за игрой в домино разговаривают на обывательские темы, поднимая вопрос о том, кого из них герой любит больше и кому, в связи с этим, достанется его квартира. Их речи о бескорыстии и жертвенности героя осуществляют функцию историко-идеологического комментария современности.

Абсурд, с которым сталкивается богаевский герой, призван подчеркнуть вариативность, непознаваемость окружающего мира. Этой задаче помогают приемы психологизма (пребывание героя в состоянии сна, галлюцинаций), использование интертекстуальных связей (фон пьесы расширяется и за счет пародийных отсылок к текстам А. Платонова, А. Твардовского, Н. Коляды). Стилиевые особенности ещё ярче высвечивают судьбу «маленького» человека, находящегося в пограничном состоянии неопределенности/«жизнеспирити», в котором «нет ничего фантастического и пограничного» [1, 769], но в котором в максимальной степени проявляется его душа. С одной стороны, письма одинокого пенсионера являются криком отчаяния человека без права на светлое будущее, а с другой стороны, включение в пьесу новогоднего хронотопа свидетельствует о том, что писатель «верит в чудо и напоминает своим современникам о необходимости проявлять милосердие и сострадание к людям» [4, 194].

Таким образом, современному драматургу, хотя и пришлось отойти от основного замысла А. Чехова, всё же удалось сохранить гуманистическое звучание и эмоциональность исходного текста, достичь органического синтеза трагического и комического.

Литература

1. Богаев О. А. Русская народная почта: 13 комедий / сост. В. Э. Исхаков. Екатеринбург: Журнал «Урал», 2012. 776 с.
2. Кислова Л. С. «Апокалипсис нашего времени» в драматургии «уральской школы» (О. Богаев, В. Сигарев, В. и О. Пресняковы). Екатеринбург: АМБ, 2006. С. 406–412.
3. Рычлова И. «Русская народная почта» О. Богаева как альтернатива «Новой русской драматургии» // Русская и белорусская литературы на рубеже XX–XXI вв.: сб. науч. ст. Минск: РИВШ, 2010. С. 207–211.

4. Скворцова Р. Т. Своеобразие хронотопа рассказа И. Гончарова «И некуда падать звезде» // Мировая литература глазами современной молодежи. Цифровая эпоха: сб. материалов IV междунар. молодеж. 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.192–195

5. Цуркан В. В. Концепт «Другой» в романе А. Битова «Улетающий Монахов» // Libri Magistri, 2019. №2 (8). С. 76–84.

6. Цуркан В. В. Особенности репрезентации концепта «музей» в романе А. Битова «Пушкинский дом» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2017. № 12—2 (78). С. 64–67.

THE RECEPTION OF CHEKHOV'S PLOT IN THE PLAY BY O. BOGAEV «RUSSIAN PEOPLE'S MAIL»

Valeria V. Volkova

Abstract

The article analyzes the play of the modern playwright O. Bogaev, based on the story «Vanka» by A. Chekhov. The author explores how traditional and innovative ideas interact in the «new drama», how the deconstruction of the system of images and the plot of the pratext is implemented. The closeness of the remake and the story of A. Chekhov is emphasized. The closeness manifests itself in the identity of the style of letters, as well as in the community of the chronotope of the works.

Keywords: O. Bogaev, absurdity, intertextuality, science fiction, «new drama»

*Дарья Витальевна Дарвина,
студент 4 курса, Магнитогорский государственный
технический университет им Г. И. Носова
dariyadr@mail.ru
(г. Магнитогорск)*

*Научный руководитель – Татьяна Борисовна Зайцева,
доктор филол. наук, доцент кафедры языкознания
и литературоведения МГТУ им. Г. И. Носова*

ПАРТИТУРА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОСТРАНСТВА В ПЬЕСЕ А. П. ЧЕХОВА ДЯДЯ ВАНЯ (НА ПРИМЕРЕ ОБРАЗА СОНИ)

Статья посвящена исследованию художественного мира и его структурных составляющих в пьесе А. П. Чехова «Дядя Ваня» на примере образа Сони.

Ключевые слова: А. П. Чехов, образ Сони, художественное пространство, художественное время, хронотоп, художественный мир

Понятие художественного мира очень важно для понимания любого произведения литературы, так как именно оно фиксирует связь между окружающей нас реальностью и авторским вымыслом, образуя параллель (реальный мир – художественный мир). Целостное восприятие произведения возможно только в том случае, когда мы исследуем совокупность составляющих его элементов, которыми в данном случае являются мир и язык: «Причем эти эстетические реальности неразделимы, но находятся в разных плоскостях: глядя на страницу и видя только слова, мы теряем мир; глядя сквозь страницу в мир, мы должны перестать воспринимать текст в его лингвистической определенности» [2, 214].

«Изучение пространственно-временной организации художественного текста целиком связано с вопросами сюжета и вещественным миром писателя» [1, 213]. Структурные уровни художественного мира включают в себя пространство и время (хронотоп), действие, персонажей. Пространство всегда создается в соответствии с задачей, которую преследует автор, ведь именно в сконструированный им мир он помещает своих героев, разворачивает действие в том или ином месте. «В драме описания пространства обычно содержат начальные, «заставочные» ремарки, и смена хронотопа происходит, как правило, на границах действий или картин. Но опять-таки пространственные характеристики могут «прорасти» в диалоги и монологи персонажей» [2, 268]. Любое место наделено особой атмосферой, которая оказывает влияние на действующих лиц произведения: «Партитура атмосфер – это смена семантически значимых, эстетически осознанных образов пространства» [2, 268]. Наиболее целостное представление о пространственных образах можно получить путем исследования предметного мира произведения, который формируется из подробностей и деталей.

В хронотопе время и пространство сливаются, образуя качественно новое единство. Именно хронотопом, по мнению М. М. Бахтина, определяется жанровая специфика произведения.

«Время – форма потенциального бытия, существования литературного текста...» [2, 284]. Важно заметить, что, исследуя художественное пространство произведения, необходимо заострять внимание не на читательском времени восприятия, а на времени изображенном, событийном. Основными его характеристиками являются продолжительность и прерывность или непрерывность. Особенность драматического произведения состоит в синхронизации событийного времени и времени восприятия. При этом, хотя продолжительность драматического времени может быть достаточно большой, его реальное изображение сводится к нескольким эпизодам [1, 290].

В литературе каждой культуры существует определенный набор устоявшихся хронотопов, в русской таковыми являются: большой город, провинциальный город, дворянская усадьба, деревня, большая дорога [2, 303].

Важной составляющей любого произведения является действие, которое определяет последовательность событий и его динамическую структуру. Каждая ситуация, если она противоречива, рождает конфликт, который необходимо

решить. Конфликты могут быть внешними (героя с окружающим миром) и внутренними (героя с самим собой).

Обратимся к пьесе А. П. Чехова «Дядя Ваня», чтобы на примере героини Сони рассмотреть окружающее ее художественное пространство, а также затронем другие структурные элементы данного литературного произведения, чтобы увидеть, какую важную роль они играют в создании образа персонажа.

Впервые мы видим героиню, выходящую из глубины сада в компании Серебрякова, Елены Андреевны и Телегина. Из экспозиции удастся узнать, что на улице пасмурно, а время – третий час дня. В речи Войницкого проскальзывают слова «жарко», «душно». Вероятно, такая погода и унылое затишье должны наводить на присутствующих тоску. Не успевшие появиться герои во главе с Серебряковым скрываются в доме. Но скоро Соня появляется вновь и торопливо просит нянечку выйти к пришедшим мужикам: «Там, нянечка, мужики пришли. Поди поговори с ними, а чай я сама...» [4]. Спешность, с которой она произносит эти слова, говорит о ее хорошем отношении к простым работникам. По её дальнейшим репликам можно понять, что ко всем окружающим людям она относится с нежностью: «Илья Ильич – наш помощник, правая рука. Давайте, крестненький, я вам еще налью» [3]. Тем не менее, она не готова разделять пессимистичный настрой дяди Вани: «Дядя Ваня, скучно!» [4]. В разгоревшемся споре между Войницким и Марией Васильевной она берет на себя роль примирителя, и в речи её слышится мольба: «Бабушка! Дядя Ваня! Умоляю вас!» [4]. Способна она и понять философию жизни Астрова, которую никто вокруг не разделяет. Действие заканчивается тем, что Соня снова уходит в дом, только в компании Астрова. Таким образом, мы видим, что смена двух пространств в данном случае циклична: сад – дом – сад – дом. Героиня будто мечется между двумя полюсами. Время здесь застывает, затягивается. Внешняя обстановка давит на всех окружающих, но Соню она не задевает.

Дальнейшие действия разворачиваются в доме. Гроза, о которой сообщает вошедший в столовую Войницкий, говорит о зарождении будущего конфликта: «На дворе гроза собирается» [4]. Подтверждением недоброго предзнаменования является сверкнувшая вслед за произнесенными словами молния. Соня с привычной ей деловитостью отказывается потакать капризам отца и спешит покинуть столовую. Позже она возвращается, чтобы укорить дядю Ваню за то, что он выпил. Мы видим, насколько ей безразлична судьба их общего хозяйства: «Сено у нас все скошено, идут каждый день дожди, а ты занимаешься миражами. Ты совсем забросил хозяйство...» [2]. Здесь мы наблюдаем и слабый упрек, и одновременно материнскую заботливость, с которой Соня затем обращается и к Астрову. Она готова пожалеть каждого.

В диалоге с доктором два мира – его и Сони – на миг сливаются, образуя единое целое. Они отлично понимают друг друга, оба имеют одинаковое представление о долге трудящегося человека, о любви мнимой и настоящей. Сострадательная девушка выслушивает Астрова не только потому, что любит его, но и потому что чувствует в нем человека, близкого ей по духу. Он делает важное дело – честно лечит людей. Кроме того, он заботится о лесе, который

любит, ценит. Астров верит, что через красивый лес можно улучшить человеческую душу. При этом он не страдает манией величия, а просто ему хочется, чтобы его работа оказалась полезной для всех людей в будущем. Говорящая фамилия Астрова выражает устремленность героя «к звездам, к абсолютным идеалам и ценностям» [3, 38], что, безусловно, близко героине. Но различия между ними все же есть: Соня покорно несет крест своей судьбы, не сетуя на её несправедливость, а доктор, как и дядя Ваня, беспрестанно жалуется на жизнь и не упускает случая пропустить рюмочку-другую, хотя и продолжает трудиться. Явная противоположность обнаруживается между Соней и Еленой Андреевной, которые, решив раскрыть душу перед друг другом, так и остаются чужими людьми, не способными вырваться из рамок собственных представлений. Каждый из них говорит только о себе, о своих чувствах, желая привлечь внимание к своей боли или к своему счастью. Так, Соня в ответ на заявление Елены Андреевны о том, что для нее в этой жизни нет счастья, отвечает: «Я так счастлива... счастлива!» [4]. Эти реплики показывают несовместимость их миров – мира труда, терпения и прощения и мира красоты, ограниченности и пошлости. Интересно, что все душевные разговоры второго действия – разговор Войницкого и Астрова, Астрова и Сони, Сони и Елены Андреевны – происходят ночью, которая будто бы разрешает героям поделиться сокровенными тайнами и обещает сохранить их под своим покрывалом темноты.

В следующем действии на Соню обрушивается сразу две катастрофы: она убеждается в том, что Астров не может разделить ее чувства, а также становится свидетельницей объяснения Серебрякова с Войницким, которое заканчивается двумя выстрелами. Она призывает отца быть сострадательным к горю тех людей, которые всю свою жизнь трудились ради его благополучия: «Надо быть милосердным! Вспомни, когда ты был помоложе, дядя Ваня и бабушка по ночам переводили для тебя книги, переписывали твои бумаги... все ночи, все ночи!». Время здесь ускоряется за счет быстрой смены реплик разных лиц, идущих одна за другой. Возникает ощущение, спешки, давки, в воздухе ощущается напряжение. Хотя весь конфликт происходит в гостиной, в ремарке указано, что в неё есть вход с трех сторон. Серебряков произносит фразу, которая подтверждает мысль о том, что в доме все пребывает в хаосе и беспорядке, каждый из героев находится в дисгармонии с самим собой и не знает, как ему выпутаться из сложившейся ситуации: «Не люблю я этого дома. Какой-то лабиринт. Двадцать шесть громадных комнат, разбредутся все, и никого никогда не найдешь» [4]. Здесь также звучит мотив глубокой отчужденности, затерянности всех персонажей, живущих в этом доме.

Финал пьесы помогает раскрыть характер целомудренной и терпеливой Сони, здесь происходит явное смещение акцентов с, казалось бы, главного героя пьесы – дяди Вани. Все пространство, до сих пор тонувшее в мраке, заполняется светом: это и лампа, которую Соня зажигает на столе, готовясь работать, и свеча, с которой она провожает Астрова. Чем дальше удаляются люди, нарушавшие обычный строй жизни смирных тружеников, тем ярче горит огонь жизни в кабинете дяди Вани. В ремарке к действию А. П. Чехов дает следующее описание

этого дня: «Осенний вечер. Тишина» [4]. Но тишина здесь не тягучая, не вынужденная, а благодатная. По сути, автор снова приводит нас к началу произведения в его конце, и никакой надежды на лучшее своим героям он не дает. Телегин так же бьет по струнам, как и в начале первого действия, Марина снова подносит теперь уже уезжающему Астрову рюмку водки. Но чувство безысходности внезапно нарушается порывом Сони сказать самое главное: «Мы, дядя Ваня, будем жить... будем терпеливо сносить испытания, какие пошлет нам судьба... а когда наступит наш час, мы покорно умрем и там за гробом мы скажем, что мы страдали... и Бог сжалятся над нами, и мы с тобою дядя, милый дядя, увидим жизнь светлую, прекрасную, изящную... и отдохнем».

Этот крик смиренной души, эта молитва, идущая от страдающего сердца, но страдающего не за себя, а за другого человека, будто вырывает племянницу и её дядю из реального мира, перед ними открывается совершенно иное пространство, в котором можно «услышать ангелов и увидеть небо в алмазах». Небо в алмазах – это то недостижимое место, где процветают любовь и человечность, где царит чистота и правда – мир справедливого Бога, который всё видит и всё знает. Соня не ждёт счастья от жизни на Земле, но горячо верит, что оно возможно там, далеко, за пределами мирского бытия.

Литература

1. Собко Д. А. Особенности изображения пространства в поэме Н. В. Гоголя «Мертвые души» // Мировая литература глазами современной молодежи. Цифровая эпоха: сборник материалов V междунар. молодеж. науч.-практ. конф., 16–17 октября 2019 г. / под ред. С. В. Рудаковой. Магнитогорск: Изд-во Магнитогорск. гос. тех. ун-та им. Г.И. Носова», 2019. С. 212–220.

2. Сухих И. Г. Структура и смысл: Теория литературы для всех Санкт-Петербург: Азбука, 2016. 907 с.

3. Флоря А. В. Система образов и философские нюансы драмы А. П. Чехова «Дядя Ваня» // Libri Magistri. 2017. Вып. 4. С. 36–43.

4. Чехов А. П. Дядя Ваня [Электронный ресурс]. URL: <https://ilibrary.ru/text/972/p.1/index.html> (дата обращения: 30.05.2020).

THE SCORE OF THE ARTISTIC SPACE IN THE PLAY BY ANTON CHEKHOV “UNCLE VANYA” (USING THE EXAMPLE OF SONYA’S IMAGE)

Darya V. Darvina

Abstract

The article is devoted to the study of the artistic world and its structural components in A. P. Chekhov's play «Uncle Vanya» using the example of the image of Sonya.

Keywords: A. P. Chekhov, Sonya's image, art space, art time, chronotope, art world

Станислава Евгеньевна Еремина,
студентка 3 курса, Магнитогорский государственный
технический университет им. Г. И. Носова
stanislavo4ka10@gmail.com
(г. Магнитогорск)

Научный руководитель – **Светлана Викторовна Рудакова**
доктор филол. наук, профессор кафедры языкознания
и литературоведения МГТУ им. Г. И. Носова

ПРОБЛЕМЫ ПЕРЕВОДА РАССКАЗА А. П. ЧЕХОВА «ДАМА С СОБАЧКОЙ»

Литературный перевод является важным компонентом для межкультурной коммуникации. Но в его процессе возникают различные проблемы, которые могут в разной степени повлиять на смысл переводимого произведения. В данной статье анализируются те части текста, которые могут являться наиболее сложными для перевода на английский язык.

Ключевые слова: А. П. Чехов, «Дама с собачкой», перевод, русский язык, английский язык

Язык является основным средством коммуникации людей. В мире существует множество языков, поэтому появляется необходимость в переводчиках и их трудах. С развитием культуры более востребованным становится художественный перевод. Он представляет собой перевод произведений художественной литературы [6], [2, 69–70]. Художественный перевод может отличаться по стилю перевода. Он может быть либо дословным, но неполноценным в художественном плане, либо художественно полноценным, но тогда он будет далек от оригинала, такой перевод иначе называют свободным. Из этого появляются две позиции в определении перевода – лингвистическая и литературоведческая, относительно которых размышляют и переводчики, и исследователи (см.: [2], [3], [4], [5], [7], [8], [9], [10]).

Произведения А. П. Чехова и судьба их переводов

Судьба переводов произведений А. П. Чехова довольно неоднозначна. Сам писатель не очень хотел, чтобы его рассказы и пьесы переводились на другие языки. Он считал, что иностранные читатели не смогут понять национальные особенности, которые заложены в его творчестве. Сложности смыслов текстов Чехова вызывают вопросы и у российских исследователей (см. подробнее: [1], [4], [5], [7], [8], [10], [11]).

Увлечение Чеховым в англоговорящих странах начинается с публикации собрания «Рассказов Чехова» в переводе Констанс Гарнетт.

Но все эти переводы, при дальнейшем изучении, оказались стилистически неадекватны подлинникам. Большинство переводчиков заменяли русские реалии на те, которые были присущи их стране и времени. Это привело к потерям при передаче авторского замысла. А многие юмористические рассказы Чехова и

вовсе не переведены, потому что в его шутках присутствует сильный местный колорит. Сложной задачей для переводчика становится и перевод диалогов, так как, в основном, речь героев таких рассказов далека от литературной нормы и своеобразна (см. о этом подробнее: [1], [2], [4], [7]).

Несмотря на это произведения Чехова всё же переводятся на английский язык. В этой работе мы попытаемся выделить проблемы перевода «Дамы с собачкой» Чехова.

Перевод имен героев и географических мест

В XIX веке распространенным обращением к человеку было обращение по имени и отчеству. И если имя в плане понимания не составляет особой проблемы, то такой категории, как отчество, попросту нет в английском языке. В этом случае переводчик может либо использовать транслитерацию, либо заменить обращением, присущим языку переводчика.

К. Гарнетт в своем переводе [13] использует транслитерацию для имен главных героев. Дмитрий Дмитрич Гуров – Dmitri Dmitrich Gurov, а Анна Сергеевна – Anna Sergeyevna. Стоит отметить, что Гарнетт не восстанавливает отчество Гурова до литературной формы, а оставляет разговорную. Такая форма имени Гурова, как Димитрий, также переводится с помощью транслитерации.

Географические места не являются особой проблемой при переводе, для них используется транслитерация. Но они могут оказаться важным для смыслового плана произведения. Поэтому некоторые переводчики добавляют примечания, чтобы читатели лучше понимали, о чём идет речь. Это нужно и для понимания некоторых особенностей места, в котором происходят события произведения.

Гарнетт, переводя «Даму с собачкой» Чехова таким образом, помогает читателю. Благодаря её примечаниям и сноскам читатели знают, что Ялта – это курортный город у берега Чёрного моря. Другие города, которые упоминает Чехов в произведении, Гарнетт также не оставляет без примечаний. Поэтому иностранные читатели имеют представление о том, где находятся Белев и Жиздра.

Сложностью для переводчика могут быть и те географические места, которые напрямую не названы, но будут понятны читателю той страны, в которой живет и создаёт свои произведения писатель. Но тот, кто не знаком с этими местами, может и вовсе не понять, о чем речь.

Гарнетт добавляет примечание для слова «водопад». Само слово простое для перевода и имеет вполне конкретный аналог в английском языке. Но примечание обусловлено тем, что Чехов пишет не про какой-либо абстрактный водопад, а про конкретный водопад возле Ялты. Поэтому переводчица добавляет конкретики, чтобы читатели перевода понимали, о чём идет речь.

Русские реалии произведения

В своих произведениях Чехов использует довольно большое количество русских реалий. Они могут затруднить процесс перевода, потому что переводчик может не знать, как лучше передать ту или иную реалию.

Одной из таких реалий в «Даме с собачкой» является стиль описания жены Гурова. Её ироническая характеристика приверженцев новой орфографии

передается с помощью аллюзии реформы орфографии. Гарнетт вовсе решает отказаться от данной характеристики. Получается, что такая характеристика жены Гурова как: «Она много читала, не писала в письмах» [12, 128], отсутствует в английском варианте. Из-за чего образ получается неполным.

Следующей реалией является зимняя Москва. Сложность в переводе её описания может возникнуть при переводе наречия «по-зимнему», которое использует Чехов. В тексте, оно отображает не только климатические условия, но и выполняет эстетическую функцию. Гарнетт переводит это наречие с помощью словосочетания «winter routine», что дословно переводится как «зимняя рутина».

Особенность перевода Гарнетт состоит и в том, что для перевода слова «чай» она не использует аналогичное слово «tea», а использует английскую реалию «breakfast», что переводится как «завтрак». Поэтому это можно рассматривать как подмену реалий в процессе перевода.

Также стоит обратить внимание на часть текста, где упоминается посыльный. Чехов не использует это слово, а пишет «человек в красной шапке». Гарнетт дословно переводит это и не добавляет каких-либо пояснений. Поэтому читатель должен опираться на общий контекст произведения, чтобы понять, что это за человек в красной шапке.

Лексико-грамматические особенности текстов Чехова

Многие лексико-грамматические особенности оригинального текста Чехова вполне понятны русскоязычному читателю. Но они могут стать проблемой при переводе на английский язык.

В самом названии рассказа Чехов использует уменьшительно-ласкательный суффикс, поэтому главная героиня рассказа Чехова представлена именно как дама с собачкой. Гарнетт, чтобы создать коннотацию трогательности, использует прилагательное «little». Она делает это потому, что в английском языке отсутствуют схожие русским суффиксы. Но благодаря прилагательному «маленький» читатель может понять, что дама с маленькой собакой, то есть с собачкой. Слова «дама» удачно передается английским «lady» и не вызывает никаких трудностей.

Особое место занимают обращения. В XIX веке преобладает уважительное обращение «на вы». В английском языке оно имеет единственный эквивалент «you», поэтому не вызывает особого затруднения при переводе. Но, так как в английском это местоимение используется по отношению к одному человеку, как «ты», а также как уважительное «вы», то читатель может лишь по общему контексту догадываться, какой смысл был вложен у Чехова.

У Чехова есть и эмоционально окрашенные обращения. Например, такое обращение Анны Сергеевны к Гурову, как «Мой милый, добрый, дорогой мой» [12, 140]. Гарнетт в своем переводе сохраняет эту эмоциональную насыщенность. Поэтому в её «My dear, dearest, darling» [13, 32] Гуров схож по стилистике с тем, которого описывает Чехов. А благодаря повторам Гарнетт удается сохранить эстетику оригинального чеховского произведения.

Но при переводе обращения «папа» Гарнетт использует английское «father». С лексической стороны, это слово, конечно же, подходит для перевода. Но со смысловой точки, это английское слово более близко к русскому «отец». Поэтому в тексте Гарнетт пропадает та доверительная коннотация, которую вкладывает в оригинал Чехов.

Стоит обратить внимание на перевод такой метафоры, как «Тебе, Димитрий, совсем не идет роль фата» [12, 137]. Нужно начать с самого определения слова «фат». В словаре русского языка под редакцией А. П. Евгеньевой этому слову дано следующее определение: «Самодовольный франт, щеголь, любящий рисоваться, пустой человек» [9]. Гарнетт этому слову подбирает такой английский эквивалент как «soxcomb» [13, 26], что близко по значению к оригинальному чеховскому слову.

Фразеологизмы и их перевод также могут быть трудностью для переводчика. Здесь переводчик может выбрать, по какому пути ему пойти. Дословно перевести фразеологизм и дать к нему комментарий, или же найти аналог в том языке, на который производится перевод. Второй путь может повлечь за собой подмену реалий, а также может пострадать авторская задумка.

Гарнетт при переводе такого фразеологизма, как «нечистый попутал» [12, 133] идёт по первому пути. Поэтому появляется «the devil entrapped» [13, 18], а в сносках переводчица объясняет для читателей значение этой фразы.

Кроме того, ещё один возможный путь при переводе фразеологизмов – полное удаление из текста и замена их значением. Гарнетт не делает этого, что помогает сохранить особенность чеховского языка.

Переводчику также важно передать правильный смысл слова. Именно тот, который вкладывает в него оригинальный автор. Например, при переводе фразы «он понял ясно» [12, 139] главное передать качество осознания, а не его скорость или иные другие возможные качества. Гарнетт удачно использует для этого «he understood clearly» [13, 30], благодаря чему, смысл, который вложил Чехов, не меняется в переводе.

Замены при переводе

Иногда переводчик вынужден прибегнуть к разного родам заменам, чтобы создать более приближенный к оригиналу текст.

Так, в тексте своего произведения автор использует слово «листва». Данное слово имеет в русском языке только единственное число, но обозначает при этом множество листьев. В переводе Гарнетт единственное число заменяется на множественное «the leaves». Такая замена не искажает оригинального текста, а помогает передать его смысловые особенности.

Замены могут быть необходимы для того, чтобы грамотно передать мысль на иностранном языке. Это обусловлено тем, что грамматика двух языков не совпадает. Примером может быть замена времени глагола. Чаше всего это связано с особенностями при переводе прямой речи в косвенную. Кроме того, в русском языке часто встречаются разные времена в рамках одного предложения, когда в английском все глаголы должны быть связаны одним временем. Так, например, Чехов легко использует прошедшее и настоящее времена в одном

предложении: «Она жаловалась, что дурно спит и что у нее тревожно бьется сердце...» [12, 134]. Но, так как в английском языке такое невозможно, то Гарнетт переводит все предложение в прошедшем времени: «She complained that she slept badly, that her heart beat alarmingly...» [13, 20].

Кроме того, встречаются случаи, когда одна часть речи заменяется другой. Они могут быть обусловлены тем, что в языке, на который производится перевод, слова такой части речи попросту не существует. Но это может немного исказить первоначальный замысел автора.

Примером может послужить отрывок, где Гуров говорит о себе. Если у Чехова Гуров москвич, то в переводе Гарнетт он приезжает из Москвы: «he came from Moscow» [13, 13]. Происходит это из-за того, что в английском просто нет слова «москвич». В этой ситуации такая замена не влияет на смысл текста, а её использование вполне понятно. Также в тексте встречаются замены одного члена предложения на другой. Но в переводе Гарнетт это не влияет на передачу смысла текста. Возможно, при таком типе замены теряются особенности авторского языка Чехова, но они обусловлены тем, что не имеют другой формы выражения в английском языке.

Характеристика героев

Характеристика героя является важным компонентом при переводе. С помощью неё читатель пытается понять героя, его чувства и поступки. Кроме того, на её основе формируется то или иное отношение к герою и произведению в целом.

Так, например, описание отрывка, где Гуров стоит у дома Анны Сергеевны. «Он ходил, и все больше и больше ненавидел серый забор, и уже думал с раздражением, что Анна Сергеевна забыла о нем и, быть может, уже развлекается с другим, и это так естественно в положении молодой женщины, которая вынуждена с утра до вечера видеть этот проклятый забор» [12, 138]. Он действительно в гневе, но гнев распространяется лишь на него самого. Гарнетт удается это передать без изменения эмоциональной окрашенности этого эпизода. Она передает восприятие героя и сцены, не искажая его.

Важно не исказить даже те черты образа, которые могут показаться незначительными. Так, образование главного героя, о котором он говорит сам важно для понимания судьбы героя. Гуров говорит о том, что по образованию филолог. У Гарнетт он «was philologist by education» [13, 13]. Благодаря наличию в английском языке слова, которое является прямым аналогом русского, это часть образа героя предстает для англоязычного читателя без искажений.

Часто Гарнетт использует в своём переводе стилистически отличные слова от тех, что в оригинале использует Чехов. Где-то это не играет важной роли, не меняет эмоциональную окрашенность текста или отдельных сцен. Но есть и такие моменты, которые неверно передают отношения между героями.

Вывод

Таким образом, проблемы перевода, в частности русской литературы, состоят в сложности перевода устойчивых лексических единиц, имён собственных и названия географических мест, а также ситуаций, которые будут

понятны при чтении носителю языка, а иностранному читателю требуются дополнительные примечания. Кроме того, необходимо помнить, что перевод никогда не может быть полностью эквивалентным оригинальному произведению.

Литература

1. Абрамзон Т. Е., Зайцева Т. Б., Рудакова С. В. Романтическая концепция красоты в рассказе Чехова «Красавицы» // Проблемы истории, филологии, культуры. 2016. № 2 (52). С. 343–355.
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. Гацура Н. И. Психолингвистический взгляд на адекватность перевода (на материале английского и русского текстов рассказа А. П. Чехова «Дама с собачкой» // Омский научный вестник. 2013. №1 (115). С. 92–95.
4. Дудик Н. А. Проблемы переводимости русскоязычного художественного текста на английский язык (на примере переводов рассказа А. П. Чехова «Ванька») // Вестник Российского университета Дружбы народов. Серия: лингвистика. 2014. № 3. С. 140–155.
5. Зайцева Т. Б. Экзистенциалистская точка зрения А. П. Чехова на феномен смерти // Проблемы истории, филологии, культуры. 2008. № 19. С. 271–282.
6. Комиссаров В. Н. Теория перевода (лингвистические аспекты). Учеб. для ин-тов и фак. иностр. яз. Москва: Высшая школа, 1990. 253 с.
7. Мельникова О. Н., Белодед В. А. Об особенностях перевода произведений А. П. Чехова на китайский язык // Libri Magistri. 2020. № 2(12). С. 33–44.
8. Мирзабаева А. М. Переводы произведений Чехова на иностранные языки // Молодой ученый. 2015. № 4 (84). С. 783–788.
9. Словарь русского языка: в 4 т. / РАН, ИН-т лингвистич.исследований; под ред. А. П. Евгеньевой. 4-е изд., стер. Москва: Рус.яз.; Полиграфресурсы, 1999.
10. Чарычанская И. В. Коммуникативное намерение переводчика как фактор перевода (на примере характеристик главного героя рассказа А. П. Чехова «Дама с собачкой» // Вестник ВГУ. Серия лингвистика и межкультурная коммуникация. 2002. № 2. С. 92–99.
11. Чеснокова О. С. «Дама с собачкой» А. П. Чехова: лингвостилистика переводов на английский и испанский языки // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Русский и иностранные языки и методика их преподавания. 2011. № 3. С. 69–78.
12. Чехов А. П. Дама с собачкой // Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. Т. 10. [Рассказы, повести], 1898–1903. Москва: Наука, 1977. С. 128–143.
13. Chekhov A. The Lady with the Dog / пер. с рус. Garnett Constance. Санкт-Петербург: КАРО, 2014. 256 p.

THE PROBLEMS OF TRANSLATION OF A. P. CHEKOV'S STORY «THE LADY WITH THE DOG»

Stanislava E. Eremina

Abstract

Literary translation is an important component for intercultural communication. But in his process various problems arise that can, to varying degrees, affect the meaning of the translated book. This article analyzes those parts of the text that may be the most difficult to translate into English.

Keywords: A. P. Chekhov, Lady with the dog, translation, Russian, English

Полина Сергеевна Завтрикова

*магистрант, Гомельский государственный
университет им. Ф. Скорины*

tumanika1@gmail.com tumanika1@gmail.com

(г. Гомель, Беларусь)

*Научный руководитель – Елена Владимировна Ничипорчик,
доктор филол. наук, заведующий кафедрой русского, общего
и славянского языкознания ГГУ им. Ф. Скорины*

ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ МЕСТОИМЕННО-ПОСЕССИВНЫХ КОМПЛЕКСОВ С КЛЮЧЕВЫМ СЛОВОМ *ЖИЗНЬ* В ИДИОСТИЛЕ А. П. ЧЕХОВА

Статья посвящена изучению функционирования местоименно-посессивных комплексов с ключевым словом *жизнь* в текстах произведений А. П. Чехова. Проанализированы синтаксические позиции, которые занимает слово *жизнь*, входя в местоименно-посессивные комплексы, определены семантические закономерности, связанные с каждой из синтаксических реализаций. Выявлены типы пропозиций и типовые ситуации, которые обозначаются предложениями, включающими в свой состав местоименно-посессивные комплексы с ключевым словом *жизнь*.

Ключевые слова: жизнь, местоименно-посессивный комплекс, синтаксическая роль, типовая ситуация, А. П. Чехов

Лингвисты задаются вопросами о том, как человек структурирует мысль об окружающей действительности, что именно сообщает о ней, к каким категориям прибегает, когда выражает свою мысль на языке, с какой целью передает ту или иную информацию. Получение ответов на эти вопросы позволяет делать частные выводы о взаимодействии мышления и речи, о ценностных ориентациях носителей языка.

Учеными было разработано множество подходов к изучению языка. Одно из основных «противостояний» разных лингвистических концепций долгое время связывалось с вопросом о том, какую языковую составляющую ставить во главе угла: форму или содержание. Задачи современной лингвистики дают стимул комплексному подходу, при котором язык изучается как единство формального и содержательного планов. Развитие данной тенденции наблюдается в изучении всех уровней языка.

Значительный шаг в объединении формальной и семантической теорий в синтаксисе был сделан учеными кафедры современного русского языка Уральского государственного университета. Коллектив лингвистов под руководством Л. Г. Бабенко разработал концепцию глагольных классов слов, их грамматической, лексико-семантической, лексикографической категоризации. Результаты проведенной работы положены в основу «Экспериментального синтаксического словаря». Как отмечается в описании, «Словарь является попыткой лексикографической интерпретации взаимодействия лексики и синтаксиса, обнаруживаемого на уровне семантических моделей русских глагольных предложений и их лексико-синтаксических репрезентаций» [1].

Объектом изучения в настоящей статье являются местоименно-посессивные комплексы с ключевым словом *жизнь* (*моя жизнь, твоя жизнь, наша жизнь, ваша жизнь, его жизнь, ее жизнь, их жизнь, своя жизнь*) в идиостиле А. П. Чехова. Поставлены две задачи:

- 1) определить синтаксические позиции, которые занимает слово *жизнь*, входя в местоименно-посессивные комплексы;
- 2) выявить типовые ситуации, которые обозначаются предложениями, включающими в свой состав местоименно-посессивные комплексы с ключевым словом *жизнь*.

При помощи ресурсов Национального корпуса русского языка [2] было выявлено, что местоименно-посессивные комплексы с ключевым словом *жизнь* встречаются в 62 текстах писателя. В них в совокупности фиксируются 304 контекста с искомыми сочетаниями.

А. П. Чехов обращается к характеристике жизни практически во всех своих произведениях. Герои размышляют о своей или чужой жизни, об условиях жизни, её целях и смысле. Исследуемые комплексы встречаются в текстах разных периодов творчества писателя: самое раннее обращение фиксируется уже в первой пьесе автора – «Безотцовщина», – написанной им в 18 лет, а наиболее позднее – в пьесе «Вишневый сад», изданной в 1904 г., незадолго до смерти писателя.

Такой интерес к феномену жизни объясняется, вероятно, тем, что каждый человек чувствует или осознает ценность жизни, и потому стремится к её многостороннему осмыслению. Рассмотрим корпусные иллюстрации, чтобы определить, как структурируются мысли о жизни в ее местоименной посессивной детерминации и к каким типовым ситуациям данные структуры имеют отношение.

В текстах произведений А. П. Чехова слово *жизнь* в составе местоименно-посессивных комплексов занимает синтаксические позиции дополнения (113 контекстов), обстоятельства (87 контекстов), подлежащего (60 контекстов), несогласованного определения (37 контекстов) и компонента сказуемого (6 контекстов). Каждая из представленных функций в большей или меньшей степени характеризуется своей спецификой и закономерностями реализации.

Наиболее регулярно слово *жизнь* в составе исследуемых сочетаний выступает в синтаксической роли дополнения и занимает позицию объекта. Типичными в данном случае оказываются событийные пропозиции – ситуации интеллектуальной деятельности, при переосмысленном употреблении предикатных слов – физического воздействия на объект.

В большей части контекстов иллюстрируется интеллектуальное осмысление жизни:

«Ольга Ивановна вспомнила всю свою жизнь с ним, от начала до конца, со всеми подробностями, и вдруг поняла, что это был в самом деле необыкновенный, редкий и, в сравнении с теми, кого она знала, великий человек» (А. П. Чехов. Попрыгунья (1892)) [2];

«Беликов жил в том же доме, где и я, – продолжал Буркин, – в том же этаже, дверь против двери, мы часто виделись, и я знал его домашнюю жизнь» (А. П. Чехов. Человек в футляре (1898)) [2].

Частотно выражение оценочного отношения к чьей-либо жизни:

«Он уже не называл меня ни сектантом, ни господином маляром и не относился с одобрением к моей рабочей жизни, как раньше» (А. П. Чехов. Моя жизнь (1896)) [2];

«Если человек одет богато и имеет средства, то это еще не значит, что он доволен своей жизнью» (А. П. Чехов. Новая дача (1899)) [2].

В образных моделях, используемых для квалификативно-оценочной характеристики чьей-либо жизни, в предикатной позиции используются глаголы физического воздействия:

«Отчего вы не женитесь? Зачем вы тратите попусту, кидаете за окно свои жизни?» (А. П. Чехов. Драма на охоте (1884)) [2];

«Ей казалось, что все уже пропало, что неправда, которую она сказала для того, чтобы оскорбить мужа, разбила вдребезги всю ее жизнь» (А. П. Чехов. Именины (1888)).

Типичные ситуации «разбития», «уничтожения» «переворачивания», «перестраивания» жизни свидетельствуют о том, как серьезно человек относится к изменениям в жизни, как остро реагирует на них и как трудно их переживает.

В перечне фиксаций слова *жизнь* в синтаксической функции дополнения встречаются контексты, в которых исследуемый комплекс входит в состав несвободного сочетания со значением времени:

«Ничего же поэтому нет удивительного, что последние месяцы своей жизни я омрачил мыслями и чувствами, достойными раба и варвара, что теперь я равнодушен и не замечаю рассвета» (А. П. Чехов. Скучная история (1889)) [2];

*«По твоей милости я **истребил, уничтожил** лучшие годы своей жизни!»* (А. П. Чехов. Дядя Ваня (1897)) [2].

Осмысление жизни как временного промежутка типично в связи с одним из общеупотребительных значений слова *жизнь* – ‘время от рождения до смерти человека или животного’ [4].

В предложениях со словом *жизнь*, входящим в местоименно-посессивный комплекс и занимающим позицию обстоятельства, регулярно обозначается событийная пропозиция: констатируется бытие, наличие или отсутствие чего-либо в жизни:

*«Бывают страшные ночи с громом, молнией, дождем и ветром, которые в народе называются воробьиными. Одна точно такая же воробьиная ночь **была и в моей личной жизни**»* (А. П. Чехов. Скучная история (1889)) [2];

*«К счастью или к несчастью, **в нашей жизни не бывает** ничего, что не кончалось бы рано или поздно»* (А. П. Чехов. О любви (1898)) [2].

Данное употребление становится закономерным, поскольку жизнь представляется людям как набор, «коллекция» ситуаций, событий, чувств. Обозначение бытия тех или иных категорий в жизни позволяет систематизировать бытие в целом, привести хаос в порядок и расставить важные для говорящего акценты.

Количественно преобладают реализации в роли обстоятельств места (1), времени (2) и образа действия (3):

*Вы очень умны, образованны, серьезны, у вас громадный талант и, быть может, вас ожидает блестящая будущность, а я неинтересная, ничтожная девушка, и вы сами отлично знаете, что **в вашей жизни я буду только помехой*** (1) (А. П. Чехов. После театра (1892)) [2];

*«Мавра, женищина здоровая и не глупая, **во всю свою жизнь** нигде не была дальше своего родного села, никогда не видела ни города, ни железной дороги, а в последние десять лет все сидела за печью и только по ночам выходила на улицу»* (2) (А. П. Чехов. Человек в футляре (1898)) [2];

*«Она **жила своею** особенною **жизнью** и для матери, и для сестры была такою же священной, немного загадочной особой, как для матросов адмирал, который все сидит у себя в каюте»* (3) (А. П. Чехов. Дом с мезонином (1896)) [2].

Эти закономерности отражают осмысление жизни как «вместилища» событий, эмоций (обстоятельство места), определенного периода (обстоятельство времени) и подчеркивают важность способа жизни, отличающего бытие одного человека от бытия другого (обстоятельство образа действия).

Встречаются иллюстрации, в которых обстоятельственные отношения контаминируются с объектно-комплетивными:

*«Слезы капали у меня в раскрытый чемодан, было нестерпимо грустно, но как хотелось жить! Я готов был обнять и **вместить в свою** короткую **жизнь** все, доступное человеку»* (А. П. Чехов. Рассказ неизвестного человека (1893)) [2];

«Он помнил, как у отца в деревне, бывало, со двора в дом нечаянно влетала птица и начинала неистово биться о стекла и опрокидывать вещи, так и эта

женщина, из совершенно чуждой ему среды, влетела в его жизнь и произвела в ней настоящий разгром» (А. П. Чехов. Супруга (1895)) [2].

Подобный синкретизм нерегулярен. Судя по всему, в сознании говорящего смешиваются вышеупомянутые образная модель представления жизни как «вместилища» событий, эмоций и представление о жизни как отрезке времени.

В контекстах с фиксацией слова *жизнь* в синтаксической роли подлежащего типично обозначение логической пропозиции, ситуации характеристики, оценочной квалификации жизни. Основной компонент сказуемого чаще всего выражен краткой формой прилагательного:

«Мне страшно хочется жить, хочется, чтобы наша жизнь была свята, высока и торжественна, как свод небесный» (А. П. Чехов. Рассказ неизвестного человека) (1893)) [2];

«И как бы там ни было, милая моя, надо вдуматься, надо понять, как нечиста, как безнравственна эта ваша праздная жизнь» (А. П. Чехов. Невеста (1903)) [2].

Как видно из контекстов, характеристика жизни может быть и положительной, и отрицательной. Негативное отношение к жизни встречается чаще. Это, по всей видимости, связано с остросоциальной тематикой произведений писателя, а также с тем, что его герои редко счастливы: бедные или богатые, они всегда оказываются в центре конфликта либо с другими персонажами, либо с самими собой.

Фиксируется употребление слова *жизнь* в синтаксической роли подлежащего и при глагольном сказуемом. Формально жизнь представляется как «действующий» субъект, однако контекст показывает, что жизнь «не действует» сама по себе, она изменяется под воздействием внешних факторов: *«Но если бога нет? Тогда пропала ее жизнь»* (А. П. Чехов. Володя большой и Володя маленький (1893)) [2].

Занимая позицию несогласованного определения, слово *жизнь* чаще всего оказывается в смысловой и грамматической связи со словами, которые имеют отношение к сфере идеального, представляют абстрактные категории. Типичным для данных реализаций является обозначение ситуации интеллектуальной деятельности (1), в образных моделях – физического воздействия на объект (2):

«Точно желая разгадать тайну своей жизни, она в недоумении пожимала плечами, качала головой и всплескивала руками» (А. П. Чехов. Огни (1888)) [2];

«Как я мог судить по опыту прошлых лет, должно будет произойти что-нибудь отвратительное, что перевернет весь порядок нашей жизни» (А. П. Чехов. Жена (1892)) [2].

Немногочисленны реализации, в которых слово *жизнь*, входя в состав местоименно-посессивного комплекса, фиксируется в роли компонента сказуемого:

«Она, то есть сожительство с ней – счастье и цель его жизни» (А. П. Чехов. Дуэль (1891)) [2];

«Обойти то мелкое и призрачное, что мешает быть свободным и счастливым, – **вот цель и смысл нашей жизни**» (А. П. Чехов. Вишневый сад (1904)) [2].

В этих предложениях обозначается логическая пропозиция отождествления.

Один контекст представляет реализацию слова *жизнь* в синтаксической функции обращения: «*О мой милый, мой нежный, прекрасный сад! **Моя жизнь**, моя молодость, счастье мое, прощай! Прощай!*» (А. П. Чехов. Вишневый сад (1904)) [2].

В данном случае актуализируется значение слова *жизнь* – ‘смысл существования’ [3].

Проанализировав корпусные иллюстрации, мы видим, что местоименно-посессивные комплексы с ключевым словом *жизнь* занимают в текстах А. П. Чехова разные синтаксические позиции. Наиболее частотными для слова *жизнь* в составе местоименно-посессивного комплекса оказываются реализации в роли дополнения. Это означает, что жизнь в ее местоименной посессивной детерминации регулярнее всего осмысливается как объект направленного действия или отношения.

Предложения, включающие в свой состав местоименно-посессивные комплексы с ключевым словом *жизнь*, являются обозначениями как событийных, так и логических пропозиций. Чаще всего обозначаются ситуации бытия и интеллектуального осмысления жизни, а в предложениях, представляющих образную модель, – ситуации физического воздействия на жизнь.

Литература

1. Бабенко Л. Г. Экспериментальный синтаксический словарь [Электронный ресурс]. URL: <https://www.slovari.ru/default.aspx?s=0&p=2847> (дата обращения: 17.07.2020).
2. Национальный корпус русского языка [Электронный ресурс]. URL: <http://www.ruscorpora.ru> (дата обращения: 14.07.2020).
3. Ожегов С. И., Шведова, Н. Ю. Толковый словарь русского языка [Электронный ресурс]. URL: <https://www.slovari.ru/default.aspx?p=244> (дата обращения: 19.07.2020).
4. Ушаков Д. Н. Толковый словарь русского языка [Электронный ресурс]. URL: <https://ushakovdictionary.ru/> (дата обращения: 19.07.2020).

THE FUNCTIONING OF PRONOMINAL-POSSESSIVE COMPLEXES WITH THE KEY WORD *LIFE* IN A. P. CHEKHOV'S IDIOSTYLE

P. Zavtrikova

Abstract

The article is devoted to the study of the functioning of pronominal-possessive complexes with the key word *life* in the A. P. Chekhov's texts. The syntactic positions that the word *life* occupies in pronominal-possessive complexes are analyzed, semantic regularities are related to each of the syntactic implementations are determined. The

types of propositions and typical situations, which are indicated by sentences that include pronominal-possessive complexes with the keyword *life*, are identified.

Keywords: life, pronominal-possessive complex, syntactic role, typical situation, A. P. Chekhov

*Валентина Алексеевна Симакова,
студент 4 курса, Магнитогорский государственный
технический университет им. Г.И. Носова
valentina_simakova2802@mail.ru
(г. Магнитогорск)*

*Научный руководитель – Татьяна Борисовна Зайцева,
доктор филол. наук, доцент кафедры языкознания
и литературоведения МГТУ им. Г. И. Носова*

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ ПЬЕСЫ А.П. ЧЕХОВА «ТРИ СЕСТРЫ»

Интертекстуальность в пьесе А. П. Чехова «Три сестры» играет ключевую роль и показывает всю многозначность данной пьесы. Реминисценции из произведений А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова и ранних чеховских драматических произведений в пьесе «Три сестры» дают своеобразный ключ к пониманию персонажей и авторского замысла.

Ключевые слова: А. П. Чехов, интертекстуальность, «Три сестры», Лукоморье, А. С. Пушкин, М. Ю. Лермонтов

Пьеса А. П. Чехова «Три сестры» после постановки её на сцене Харьковского театра в 1910 году вызвала множество противоречивых отзывов. Может быть, это первая пьеса в русской литературе, породившая такое количество споров, которые не прекращаются по сей день. Это одна из самых литературно насыщенных пьес Чехова.

«Три сестры» – пьеса об ожидании счастья, которым живут герои. Их мечты и надежды – вера в радужное будущее. Эта пьеса волнует читателя, заставляет сочувствовать главным героям, возвращает к собственным сокровенным мыслям. «Во многих произведениях автор немало места уделяет размышлениям своих героев о возможных и невозможных, необходимых и достаточных условиях счастья, среди которых можно назвать любовь, свободу, ум, молодость, здоровье, праздность, покой, гармонию с природой, веру, всеобщее счастье» [1, 128].

Цель данной статьи – показать, как проявляет себя интертекстуальность в пьесе А. П. Чехова «Три сестры».

Интертекстуальность – это своеобразный диалог между текстами, при котором элементы одного текста частично или полностью имеют сходство с другим текстом. По Ю. Кристевой, «любой текст строится как мозаика цитаций,

любой текст – впитывание и трансформация какого-либо другого текста» [3, 167]. Интертекстуальность – это общее свойство текстов, выражающееся в наличии связей между ними. С помощью этих связей тексты или их части приобретают разнообразие, ссылаясь друг на друга. Таким образом, интертекстуальность – это рождение одного текста из множества других.

А. П. Чехов в пьесе «Три сестры» опирается на тексты предшественников, используя цитаты, скрытые и явные, реминисценции, аллюзии и т. д. На примере данного произведения можно увидеть, как драматург реализует своеобразный диалог текстов в своей пьесе.

Так, в пьесе часто встречается следующая цитата: «У лукоморья дуб зеленый, золотая цепь на дубе том...». Чехов специально взял эту фразу из поэмы А. С. Пушкина «Руслан и Людмила»: Маша Прозорова повторяет её трижды.

«Лукоморье» – особая, сказочная страна. А сестры Прозоровы только и мечтали о том, как переехать в Москву. Они считали, что там счастливая, сказочная жизнь, для них столица – олицетворение чего-то магического и реального одновременно. Поэтому с уверенностью можно сказать, что автор использовал цитату из Пушкина, чтобы усилить значение образа Москвы. «Нередко для Чехова «быть счастливым» означает «поймать удачу за хвост», случайно и неожиданно добиться успеха, оказаться в фаворитах судьбы» [1, 129]. А это легче всего сделать в столице – так думали сестры. Вот почему они так в Москву и рвались.

Читатель постоянно задумывается о том, почему переезд в Москву кажется таким недостижимым. Изначально Москва представляется в сказочном ореоле. Ольга уже в первом действии говорит: «Сегодня утром проснулась, увидела массу света, увидела весну, и радость заволновалась в моей душе, захотелось на родину страстно» [6, 119–120]. Дело в том, что Прозоровы уехали из Москвы 11 лет назад. Москва в «Трёх сестрах» представляет собой волшебный край, попасть куда очень хочется только потому, что там иная жизнь. Там другие законы жизни, другие люди.

Маша отличается от своих сестер тем, что она лишена мечты о переезде в Москву. Она как замужняя девушка выключена из семейных планов. Единственное, о чём она может мечтать, – это поездка в столицу на всё лето. Символом безысходности становится черное платье, в котором постоянно ходит Маша. Чёрное платье имеет прямое отношение к «магическому» и показывает нам всю безвыходность ситуации. С чёрным цветом ассоциируют мёртвое, лишённое возможностей.

Для раскрытия характеров сестёр важны темы любви, замужества и семьи. «Особенности проявления концепта «Любовь» в творчестве Чехова можно рассмотреть через призму европейской и русской философии.

Любовь в жизни героев Чехова нередко остается в сфере идей, тщательно избегает действительности» [2, 705]. Героиня Ольга приравнивает замужество к долгу: «Ведь замуж выходят не из любви, а только для того, чтобы исполнить свой долг. Я по крайней мере так думаю, и я бы вышла без любви. Кто бы не посватал, все равно бы пошла, лишь бы порядочный человек. Даже за старика бы

пошла...» [6, 168]. Из этих строк мы видимо, что Ольга лишена самой мечты о любви. Главная цель для неё – выйти замуж. Думаю, что в то время это было не редко – считать целью жизни замужество. Выйти удачно замуж – это обеспечить будущее не только себе, но и своей семье.

Ирина же, напротив, всё ещё в ожидании своей любви: «Я все ждала, переселимся в Москву, там мне встретится мой настоящий, я мечтала о нем, любила... Но оказалось, все вздор, все вздор...» [6, 168]. Опять же отсылка к мечте о «Лукоморье».

И только Маша мыслит позитивно: «Когда читаешь роман какой-нибудь, то кажется, что всё это старо и все так понятно, а как сама полюбишь, то и видно тебе, что никто ничего не знает и каждый должен решать сам» [6, 169]. Для Маши скорее важна больше тема веры, чем тема любви, если только речь не идет о любви к Богу. Она говорит, что человек должен быть верующим или должен искать веры, иначе жизнь его пуста. (Это не единственный персонаж Чехова, для которого была важна вера. Таким же качеством обладали Соня из пьесы «Дядя Ваня» и Варя из «Вишневого сада». Для них вера – это жизнь со смыслом).

Обратимся к рассмотрению еще одного персонажа из пьесы «Три сестры» – Наташи. Она очень отличается от сестёр Прозоровых. Если Ольга, Маша и Ирина воплощают высокую книжную культуру, то Наташа – носитель мещанской культуры. Именно этим объясняется невозможность сестер и Наташи понять друг друга. В последней сцене Наташа произносит такую фразу: «Велю прежде всего срубить эту еловую аллею, потом вот этот клен. По вечерам он такой страшный, некрасивый... И тут везде я велю понасажать цветочков, цветочков, цветочков, и будет запах» [6, 186].

Не случайно Наташа у Чехова повторяет слово «цветочков» три раза. Драматург хочет заострить на этом внимание. В человеческом сознании заложено, что цветы – это нечто прекрасное. В русском языке есть даже расхожая фраза, речевой штамп «Дети – цветы жизни». Цветы воплощают возрождение и расцвет во всех сферах. При этом цветы ассоциируются с женским образом, женщину часто сравнивают с прекрасным цветком.

В русском фольклоре цветы являются непременным атрибутом девичьих праздников. На Зеленые святки, на Егория, на Купалу девушки плели венки из цветков. Девичий венок связан с браком. Опуская венок в реку, девушки гадали на замужество. Отсюда напрашивается вывод, что цветы использовались в любовной магии. Народная сказка тоже тесно связана со свадебным обрядом. Например, в сказке Сергея Аксакова «Аленький цветочек» дочь просит отца привезти ей в подарок аленький цветочек, а цветок приводит её к прекрасному жениху.

Чехов хотел не только отослать читателя к символично-мифологическому подтексту, но и подчеркнуть контраст между высоким значением цветов как символа красоты и пошленьким смыслом «цветочков» Наташи, чья жизнь исчерпывается материальными благами.

Уделим внимание и второстепенным персонажам. Например, няня Анфиса из «Трёх сестер» и Соня из «Дяди Вани». Этих героев объединяет одно – любовь

к труду. В семье Прозоровых Анфиса воспитала не одно поколение, она была прекрасной няней. Она единственный человек, которому не нужны перемены. Анфиса полностью довольна своей жизнью. Для неё самая лучшая награда за труд – это покой.

Соня же в финальной сцене произносит знаменитый монолог, в котором как раз отражается тема труда и покоя. «Что же делать, надо жить! Мы, дядя Ваня, будем жить. Проживем длинный-длинный ряд дней, долгих вечеров; будем терпеливо сносить испытания, какие пошлет нам судьба; будем трудиться для других и теперь, и в старости, не зная покоя, а когда наступит наш час, мы покорно умрем и там за гробом мы скажем, что мы страдали, что мы плакали, что нам было горько, и бог сжадется над нами, и мы с тобою, дядя, милый дядя, увидим жизнь светлую, прекрасную, изящную, мы обрадуемся и на теперешние наши несчастья оглянемся с умилением, с улыбкой – и отдохнем. Я верую, дядя, я верую горячо, страстно... (Становится перед ним на колени и кладет голову на его руки; утомленным голосом.) Мы отдохнем!» [5, 115–116].

Можно сказать, что Чехов через этих героев хотел нам показать, что за трудом всегда следует покой. Можно ли предполагать, что он показывает двойственность труда – его тяжесть и надежду на вознаграждение? Вероятно, да. Ведь в пьесе «Три сестры» восьмидесятидвухлетняя старуха всю жизнь работала, а теперь наслаждается покоем. Почти все герои пьесы «трудятся – серьезно, ответственно, часто фанатично. И не уважают тех, кто не трудится» [4, 37].

Ещё в пьесе «Три сестры» один из героев, Солёный, цитирует М. Ю. Лермонтова. «Так-с... Помните стихи? А он, мятежный ищет бури, как будто в бурях есть покой...» [6, 179]. На что Чебутыкин ответил «Да. Он ахнуть не успел, как на него медведь напал» [6, 179].

На наш взгляд, эти строчки полностью определили отношения Андрея Прозорова и Наташи. Андрей – сын генерала, секретарь земской управы. Сестры о нём хорошего мнения: «Он у нас ученый, и на скрипке играет, и выпиливает разные штучки, одним словом, мастер на все руки». С помощью данного образа А. П. Чехов пытается решить ту же проблему, что и с помощью Войницкого из пьесы «Дядя Ваня», Гаева из пьесы «Вишневый сад», Иванова из пьесы «Иванов». Эта проблема – зря прожитая жизнь. До женитьбы Андрей мечтал стать профессором, и на это у него были все шансы. «Боже мой, я секретарь земской управы, той управы, где председательствует Протопопов, я секретарь, и самое большее, на что я могу надеяться, это – быть членом земской управы! Мне быть членом здешней земской управы, мне, которому снится каждую ночь, что я профессор московского университета, знаменитый ученый, которым гордится русская земля!» [6, 141].

Но все его мечты распались, как карточный домик. Герой очень одинок, хотя у него есть семья, он нигде не может найти тот самый душевный покой. Жена его не понимает, а сестёр он вообще боится, потому что они могут его засмеять. Андрей всё чаще играет в карты и проигрывает немалые суммы, как будто таким способом он пытается забыться. Может быть, эта и есть та самая «буря», в которой он ищет покой.

Таким образом, отсылки к творчеству А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова и даже к ранее написанным чеховским драматическим произведениям в пьесе «Три сестры» позволяют определить направление интерпретации центральных образов пьесы. С помощью интертекстуальных связей писатель даёт ключ к пониманию персонажей и авторского замысла.

Литература

1. Жусупова А. Р. Зайцева Т. Б. Концепт «счастье» в эпистолярном наследии А. П. Чехова. // Мировая литература глазами современной молодежи: сб. материалов IV междунар. молодеж. науч.-практ. конф. Магнитогорск: Магнитогорск. гос. техн. ун-т им. Г. И. Носова. 2018. С. 127–131.
2. Зайцева Т. Б. Концепт «Любовь» в творчестве А. П. Чехова // Проблемы истории, филологии, культуры. № 3 (33). 2011. С. 705–711.
3. Кристева Ю. Семиотика. Москва: Изд-во МГУ, 1970. 218 с.
4. Флоря А. В. Система образов и философские нюансы драмы А. П. Чехова «Дядя Ваня» // Libri Magistri. 2017. Вып. 4. С. 36–43.
5. Чехов А. П. Дядя Ваня // Чехов А. П. Полн. собр. соч.: в 30 т. Москва: Наука, 1978. Т. 13. С. 61–116.
6. Чехов А. П. Три сестры // Чехов А. П. Полн. собр. соч.: в 30 т. Москва: Наука, 1978. Т. 13. С. 117–188.

INTERTEXTUALITY OF CHEKHOV'S PLAY «THREE SISTERS»

Valentina. A. Simakova

Abstract

Intertextuality in A. P. Chekhov's play «Three sisters» plays a key role and shows all the ambiguity of this play. Reminiscences from the works of A. S. Pushkin, M. Y. Lermontov and early Chekhov's dramatic works in the play «Three sisters» give a kind of a key to understanding the characters and the author's idea.

Keywords: A. P. Chekhov, intertextuality, « Three sisters», Lukomorye, A. S. Pushkin, M. Yu. Lermontov

Anastasija A. Krasnyh,
2nd year student, Nosov Magnitogorsk State Technical University
krasnyh_nastya@mail.ru
(Magnitogorsk)

Scientific advisors – Svetlana Viktorovna Rudakova,
Doctor of Philology, Professor, Department of Linguistics
and literary criticism of NMSTU

THE PLAY BY A. CHEKHOV «THE SEAGULL» AND ITS ADAPTATION BY MICHAEL MAYER: AN INTERMEDIAL ANALYSIS

Abstract

This article discusses the film «The Seagull» directed by Michael Mayer in the context of the original play by A.P. Chekhov. Using the intermedia analysis that underlies the methodology of this work, the features and problems of visualization of the literary text are highlighted, in addition, the points of contact and discrepancy between the play and its adaptation are determined. The article also touches on the uniqueness of the vision of a literary text in a foreign culture, namely in cinema.

Keywords: M. Mayer, “The Seagull”, film adaptation, intermediality, stage, camera work

The director of the film, Michael Mayer, has a direct connection with the theater. He has spent most of his career in theater productions, and is best known for his work on Broadway and the West End. Writing the script was entrusted to the talented playwright Stephen Karam. And what is remarkable, after «The Seagull» the screenwriter continued his acquaintance with the work of A.P. Chekhov, and in 2016 he adapted the play «The Cherry Orchard» on the Broadway stage.

Filming began in June 2015 in New York, but did not premiere until April 2018 at the Tribeca Film Festival and was released in May. In Russia, the premiere was postponed until 2019. The location for the shooting was Arrow Park Lake and Lodge and the 1909 Italian mansion located on its territory.

First of all, let's start with the crudest and most unfortunate discrepancy between the script and the original text. The chronology is violated in the film. It all starts with the fourth act, later returns to the first, and eventually comes to the starting point of the film. Thus, a ring composition is built. This technique was calculated to give the game dynamics and fuel the interest of the audience, but in the end it turned out to be meaningless and, moreover, only confused the unprepared viewer.

The camera work requires special attention. The film adaptation is dominated by close-ups. Thanks to this camera arrangement, the viewer concentrates his attention on the characters' facial expressions, which allows him to feel their emotional state. It is impossible to achieve such an effect on the theatrical stage: “Close-up allows the viewer to make maximum emotional contact with the inner world of the hero, to follow the slightest impulses of his soul” [1, 25]

In the scene in the boat at the 43rd minute of the film, we can observe a very interesting camera work. During the dialogue between Trigorin and Nina, the frame seems to be cut off, switching from one interlocutor to another, thereby forming an invisible wall of misunderstanding. During the dialogue, they do not interact in any way, which is already a prerequisite for their break. They both have different status in society: a famous writer who does not strive for fame, and an aspiring actress living with a dream to become famous. Boris does not share Nina's views, for him there are completely different values, he has a completely different outlook on life, therefore it is quite obvious to the viewer that their relationship with Nina will not last too long.

The operator also introduces a general plan in order to perpetuate nature in all its glory. With the help of such an arrangement of the camera, the viewer does not focus his attention on something specific, but contemplates the whole plan as a whole. According to N. A. Apofonov, such a technique can be compared with the view of a theatrical stage, since such a plan is the least expressive scale of screen time [1, 25].

Color correction plays an important role. The film uses a complementary color scheme, combining warm and cold colors. Together they harmonize and create a lively frame. Alternating warm and cold tones, the director seems to be playing up the discussions that revolved around the play regarding its genre. Despite the fact that there is a huge amount of research on Chekhov's work, there is still no clear answer to this question. Chekhov himself defines his play as a comedy, but now people refer it to a tragicomedy.

Michael Mayer decides to make a bold decision and refuses off-screen scenes, in which he undoubtedly loses to the original play. Offscreen scenes are of great importance, because thanks to them Chekhov achieved emotional stress.

First, the veil is opened to the viewer on Konstantin's suicide attempts. The first attempt occurs at the 49th minute of the film, when a young man puts a gun to his head and fires a shot that leaves bloody streaks on the window. The second and already fatal attempt falls on the 92nd minute of the film, then he slightly modifies the method of suicide so that there is no misfire, and Konstantin inserts the muzzle of the rifle into his mouth.

Secondly, we are also shown the murder of that unfortunate seagull, which Kostya brought to Nina's feet at the 37th minute. It is noteworthy that the effigy of this seagull did not appear in the finale, as it did in the play.

Thirdly, during Konstantin's story about Nina's fate, we are shown three off-screen scenes, as if sending us back to the recent past. These three scenes literally reflect the entire life of the poor actress, from her rise to fall. In all scenes Nina sits opposite the boudoir; and one gets the feeling that all this is in the same time interval. However, this is not quite true. In the first scene, it is immediately evident that she has just returned from the performance, as evidenced by the bright makeup and styled hair, as well as a proud look. In the next scene, she is a completely different person: disheveled hair, sad and tear-stained eyes, and there is a bottle of vodka and a glass on the boudoir table. The scene is followed by a close-up of Zarechnaya's face. The focus is on her teary eyes. The viewer conveys her mental breakdown and he can clearly see that abyss of despair in which all her thoughts are immersed. The screenwriter delves

deeper into the psychological state of Nina, and emphasizes that the girl in her condition should have abused alcohol, although there is no word whether she actually does it.

It is also worth noting that Michael Mayer failed to convey the atmosphere of 19th century Russia. Despite the fact that the most serious work was done in terms of creating the scenery and costumes, there were still details that gave out the English flavor. All the inscriptions were strictly in English: theatrical posters, books, notes in Trigorin's notebook. However, despite this, he adhered to the artistic space of the original story and all events took place in Russia, although some modern film adaptations did not only change the scene, but also altered the plot line to the present.

In the film, we are more informed about Irina Nikolaevna's acting career and literally plunged into the whirlpool of her creative life. From the very first minutes we see her behind the scenes of the Imperial Theater in Moscow after her regular performance, and in the background there is a standing ovation. Later we will find out in which production she played and what role she played. It was Shakespeare's tragedy Macbeth, and she was playing Lady Macbeth. And besides this, other theater posters were hung on the estate. They featured the well-known tragedy of Antigonus and, in contrast to it, the comedy of the famous French comedian Moliere «Tartuffe». Which again refers us to the discussions of the genre of the play.

Also, the actress demonstrated her singing talents at the 33rd minute of the film, performing the old romance by Evgeny Grebyonok "Black Eyes". At the time of Konstantin's attempt to commit suicide, the frame is transferred to Irina Nikolaevna, who admires herself in front of the mirror. So it is shown that, being too narcissistic, she did not notice the state of mind of her son at all.

In the final scene, a huge red heart-shaped flower flaunts on Irina Nikolaevna's chest, on her dress. This flower brings our attention to the dress; it has not just a decorative effect, but betrays some symbolism, it denotes the blood-drenched heart of a mother who has lost her only child. However, this is not its only meaning. If you look closely at its structure, you can recognize it as an orchid. An orchid is considered to be a flower symbolizing youth, perfection and elegance. And the color component gives even more information. A red flower with a yellow heart symbolizes a passion for creativity. And one cannot but agree that this flower matches her image [2].

Nina's figure is just as notable. Throughout the film, we are never given her last name – Zarechnaya. Although in the play, she was often addressed by her last name. Brushing aside her name, the director wanted to emphasize the insignificance of the actress from the province. Not possessing genius and brilliant talent, one cannot make yourself stand out from the crowd of actors who are equally ambitious and chasing a dream. Nina is just one of them, that's what they wanted to show with this technique. However, the absence of a surname tells us about another important detail. After Nina leaves, she completely breaks off relations with her family. And the only thing that remains of her past life is the name given to her at birth, which cannot be taken away from her. Her surname endowed her with a certain status, but, having left her father's house, she loses both her status and her surname.

The girl appears in the frame even before the events described in the play. She visits the estate in the early morning to meet Konstantin, after that she leaves again. Thus, Nina is the first and last person with whom Konstantin communicated in the film adaptation. Also, one important detail is added to the film: after breaking up with Boris, the girl became addicted to alcohol. Thus, a parallel can be drawn with Masha, who like Nina treated her broken heart with alcohol.

In addition, the screenwriter puts more emphasis on Shakespeare.

Apart from citing the play «Hamlet», Romeo's monologue from the play «Romeo and Juliet» appears: «Arise, fair sun, and kill the envious moon, who is already sick and pale with grief» [5].

Thus, emphasizing the tragedy of Constantine's love for Nina.

This is done in order to reveal the innovative and original thinking of Konstantin more fully, to note his originality. Instead of the usual theatrical performance, we see shadow theater on the screen. Nina, towering over a white sheet, reads the text, while behind the sheet the shadows of paper figures of various creatures strung on wooden sticks slip. These directions, like no other, are able to convey the aspirations of the young writer for new forms in art.

It should also be noted that the scenes with Masha are enlarged in the adaptation. Which is an undoubted plus, because it is impossible without admiration and awe to look at the talented play of Elizabeth Moss. As for Masha's feelings for Kostya, the viewer can guess about them from the first minutes of the film, when she furtively glanced at him while swimming. We catch this look full of melancholy throughout the whole picture.

The final scene is also notable for a very interesting directorial move, instead of Dorn's remark: "Take Irina Nikolaevna somewhere, away from here. The fact is, Konstantin Gavrilovich has shot himself.» [4, 108], - a piece from the theatrical production of Konstantin reads: «All lives, all lives all lives, having accomplished their doleful circle, have died out. Already, thousands of centuries have passed since the Earth has borne one living creature. And in vain, the poor moon shines her light» [4, 106].

And while reading this passage, the focus is on Irina Nikolaevna. If we turn to the original, then this monologue is read by Nina when she visits Treplev before leaving. But the fact that the frame is focused on the mother reinforces the tragedy that fell to her lot, because, despite the indifference to his work, she loved him with all her heart, like any mother loves her child.

The production is dominated by musical works by Russian composers, in particular Pyotr Ilyich Tchaikovsky and Sergei Rachmaninoff. Thus, the director strove to get closer to Russian culture in musical terms.

During Treplev's first attempt to lay hands on himself, the background is played by the soprano aria in Italian by the composer George Friedrich Handel «Lascia Ch'io Pianga», which literally means «Let me mourn the sad fate.» This song is a bridge between the seagull and Kostya. The seagull is a collective image that, in particular, absorbs the fate of the young writer. Therefore, at the climax, the song becomes an omen of a terrible event. Konstantin's soul sought after freedom, he was a hostage of

his own feelings and, like the lines from the aria: «Lascia ch'io pianga mia cruda sorte», which means «To go out of the darkness into freedom», he strove for freedom and tranquility.

Thus, the film synthesizes two artistic principles: music and cinema. Cinema, borrows the sound principle from music, complicates and transforms it into a multi-component sound image, as a result, an audiovisual narration is created.

In conclusion, I would like to note that the imposition of a literary text on cinematography is always difficult. Cutting a three-hour production literally in half and at the same time conveying the essence and the main idea of the author requires extraordinary talent. In general, if you do not concentrate on American coloring and focus on the talented acting, camera work and the work of the screenwriter, the film can be considered a worthy film adaptation of Chekhov. Not all innovations presented in this work can be called successful, but the inaccuracies are due to the fact that the director works with a completely different material, a different language of art – cinema. Therefore, the innovation is a different vision, and not a desire to deviate from the original source, in the hope of creating something new.

The director of the film, Michael Mayer, has a direct connection with the theater. He has spent most of his career in theater productions, and is best known for his work on Broadway and the West End. Writing the script was entrusted to the talented playwright Stephen Karam. And what is remarkable, after «The Seagull» the screenwriter continued his acquaintance with the work of A.P. Chekhov, and in 2016 he adapted the play «The Cherry Orchard» on the Broadway stage.

Filming began in June 2015 in New York, but did not premiere until April 2018 at the Tribeca Film Festival and was released in May. In Russia, the premiere was postponed until 2019. The location for the shooting was Arrow Park Lake and Lodge and the 1909 Italian mansion located on its territory.

First of all, let's start with the crudest and most unfortunate discrepancy between the script and the original text. The chronology is violated in the film. It all starts with the fourth act, later returns to the first, and eventually comes to the starting point of the film. Thus, a ring composition is built. This technique was calculated to give the game dynamics and fuel the interest of the audience, but in the end it turned out to be meaningless and, moreover, only confused the unprepared viewer.

The camera work requires special attention. The film adaptation is dominated by close-ups. Thanks to this camera arrangement, the viewer concentrates his attention on the characters' facial expressions, which allows him to feel their emotional state. It is impossible to achieve such an effect on the theatrical stage: “Close-up allows the viewer to make maximum emotional contact with the inner world of the hero, to follow the slightest impulses of his soul” [1, 25]

In the scene in the boat at the 43rd minute of the film, we can observe a very interesting camera work. During the dialogue between Trigorin and Nina, the frame seems to be cut off, switching from one interlocutor to another, thereby forming an invisible wall of misunderstanding. During the dialogue, they do not interact in any way, which is already a prerequisite for their break. They both have different status in society: a famous writer who does not strive for fame, and an aspiring actress living

with a dream to become famous. Boris does not share Nina's views, for him there are completely different values, he has a completely different outlook on life, therefore it is quite obvious to the viewer that their relationship with Nina will not last too long.

The operator also introduces a general plan in order to perpetuate nature in all its glory. With the help of such an arrangement of the camera, the viewer does not focus his attention on something specific, but contemplates the whole plan as a whole. According to N. A. Apofonov, such a technique can be compared with the view of a theatrical stage, since such a plan is the least expressive scale of screen time [1, 25].

Color correction plays an important role. The film uses a complementary color scheme, combining warm and cold colors. Together they harmonize and create a lively frame. Alternating warm and cold tones, the director seems to be playing up the discussions that revolved around the play regarding its genre. Despite the fact that there is a huge amount of research on Chekhov's work, there is still no clear answer to this question. Chekhov himself defines his play as a comedy, but now people refer it to a tragicomedy.

Michael Mayer decides to make a bold decision and refuses off-screen scenes, in which he undoubtedly loses to the original play. Offscreen scenes are of great importance, because thanks to them Chekhov achieved emotional stress.

First, the veil is opened to the viewer on Konstantin's suicide attempts. The first attempt occurs at the 49th minute of the film, when a young man puts a gun to his head and fires a shot that leaves bloody streaks on the window. The second and already fatal attempt falls on the 92nd minute of the film, then he slightly modifies the method of suicide so that there is no misfire, and Konstantin inserts the muzzle of the rifle into his mouth.

Secondly, we are also shown the murder of that unfortunate seagull, which Kostya brought to Nina's feet at the 37th minute. It is noteworthy that the effigy of this seagull did not appear in the finale, as it did in the play.

Thirdly, during Konstantin's story about Nina's fate, we are shown three off-screen scenes, as if sending us back to the recent past. These three scenes literally reflect the entire life of the poor actress, from her rise to fall. In all scenes Nina sits opposite the boudoir; and one gets the feeling that all this is in the same time interval. However, this is not quite true. In the first scene, it is immediately evident that she has just returned from the performance, as evidenced by the bright makeup and styled hair, as well as a proud look. In the next scene, she is a completely different person: disheveled hair, sad and tear-stained eyes, and there is a bottle of vodka and a glass on the boudoir table. The scene is followed by a close-up of Zarechnaya's face. The focus is on her teary eyes. The viewer conveys her mental breakdown and he can clearly see that abyss of despair in which all her thoughts are immersed. The screenwriter delves deeper into the psychological state of Nina, and emphasizes that the girl in her condition should have abused alcohol, although there is no word whether she actually does it.

It is also worth noting that Michael Mayer failed to convey the atmosphere of 19th century Russia. Despite the fact that the most serious work was done in terms of creating the scenery and costumes, there were still details that gave out the English

flavor. All the inscriptions were strictly in English: theatrical posters, books, notes in Trigorin's notebook. However, despite this, he adhered to the artistic space of the original story and all events took place in Russia, although some modern film adaptations did not only change the scene, but also altered the plot line to the present.

In the film, we are more informed about Irina Nikolaevna's acting career and literally plunged into the whirlpool of her creative life. From the very first minutes we see her behind the scenes of the Imperial Theater in Moscow after her regular performance, and in the background there is a standing ovation. Later we will find out in which production she played and what role she played. It was Shakespeare's tragedy *Macbeth*, and she was playing Lady Macbeth. And besides this, other theater posters were hung on the estate. They featured the well-known tragedy of *Antigonus* and, in contrast to it, the comedy of the famous French comedian Moliere «*Tartuffe*». Which again refers us to the discussions of the genre of the play.

Also, the actress demonstrated her singing talents at the 33rd minute of the film, performing the old romance by Evgeny Grebyonok "Black Eyes". At the time of Konstantin's attempt to commit suicide, the frame is transferred to Irina Nikolaevna, who admires herself in front of the mirror. So it is shown that, being too narcissistic, she did not notice the state of mind of her son at all.

In the final scene, a huge red heart-shaped flower flaunts on Irina Nikolaevna's chest, on her dress. This flower brings our attention to the dress; it has not just a decorative effect, but betrays some symbolism, it denotes the blood-drenched heart of a mother who has lost her only child. However, this is not its only meaning. If you look closely at its structure, you can recognize it as an orchid. An orchid is considered to be a flower symbolizing youth, perfection and elegance. And the color component gives even more information. A red flower with a yellow heart symbolizes a passion for creativity. And one cannot but agree that this flower matches her image [2].

Nina's figure is just as notable. Throughout the film, we are never given her last name – Zarechnaya. Although in the play, she was often addressed by her last name. Brushing aside her name, the director wanted to emphasize the insignificance of the actress from the province. Not possessing genius and brilliant talent, one cannot make yourself stand out from the crowd of actors who are equally ambitious and chasing a dream. Nina is just one of them, that's what they wanted to show with this technique. However, the absence of a surname tells us about another important detail. After Nina leaves, she completely breaks off relations with her family. And the only thing that remains of her past life is the name given to her at birth, which cannot be taken away from her. Her surname endowed her with a certain status, but, having left her father's house, she loses both her status and her surname.

The girl appears in the frame even before the events described in the play. She visits the estate in the early morning to meet Konstantin, after that she leaves again. Thus, Nina is the first and last person with whom Konstantin communicated in the film adaptation. Also, one important detail is added to the film: after breaking up with Boris, the girl became addicted to alcohol. Thus, a parallel can be drawn with Masha, who, like Nina, treated her broken heart with alcohol.

In addition, the screenwriter puts more emphasis on Shakespeare.

Apart from citing the play «Hamlet», Romeo's monologue from the play «Romeo and Juliet» appears: «Arise, fair sun, and kill the envious moon, who is already sick and pale with grief» [5].

Thus, emphasizing the tragedy of Constantine's love for Nina.

This is done in order to reveal the innovative and original thinking of Konstantin more fully, to note his originality. Instead of the usual theatrical performance, we see shadow theater on the screen. Nina, towering over a white sheet, reads the text, while behind the sheet the shadows of paper figures of various creatures strung on wooden sticks slip. These directions, like no other, are able to convey the aspirations of the young writer for new forms in art.

It should also be noted that the scenes with Masha are enlarged in the adaptation. Which is an undoubted plus, because it is impossible without admiration and awe to look at the talented play of Elizabeth Moss. As for Masha's feelings for Kostya, the viewer can guess about them from the first minutes of the film, when she furtively glanced at him while swimming. We catch this look full of melancholy throughout the whole picture.

The final scene is also notable for a very interesting directorial move, instead of Dorn's remark: «Take Irina Nikolaevna somewhere, away from here. The fact is, Konstantin Gavrilovich has shot himself.» [4, 108], - a piece from the theatrical production of Konstantin reads: «All lives, all lives all lives, having accomplished their doleful circle, have died out. Already, thousands of centuries have passed since the Earth has borne one living creature. And in vain, the poor moon shines her light» [4, 106].

And while reading this passage, the focus is on Irina Nikolaevna. If we turn to the original, then this monologue is read by Nina when she visits Treplev before leaving. But the fact that the frame is focused on the mother reinforces the tragedy that fell to her lot, because, despite the indifference to his work, she loved him with all her heart, like any mother loves her child.

The production is dominated by musical works by Russian composers, in particular Pyotr Ilyich Tchaikovsky and Sergei Rachmaninoff. Thus, the director strove to get closer to Russian culture in musical terms.

During Treplev's first attempt to lay hands on himself, the background is played by the soprano aria in Italian by the composer George Friedrich Handel «Lascia Ch'io Pianga», which literally means «Let me mourn the sad fate.» This song is a bridge between the seagull and Kostya. The seagull is a collective image that, in particular, absorbs the fate of the young writer. Therefore, at the climax, the song becomes an omen of a terrible event. Konstantin's soul sought after freedom, he was a hostage of his own feelings and, like the lines from the aria: «Lascia ch'io pianga mia cruda sorte», which means «To go out of the darkness into freedom», he strove for freedom and tranquility.

Thus, the film synthesizes two artistic principles: music and cinema. Cinema, borrows the sound principle from music, complicates and transforms it into a multi-component sound image, as a result, an audiovisual narration is created.

In conclusion, I would like to note that the imposition of a literary text on cinematography is always difficult. Cutting a three-hour production literally in half and at the same time conveying the essence and the main idea of the author requires extraordinary talent. In general, if you do not concentrate on American coloring and focus on the talented acting, camera work and the work of the screenwriter, the film can be considered a worthy film adaptation of Chekhov. Not all innovations presented in this work can be called successful, but the inaccuracies are due to the fact that the director works with a completely different material, a different language of art – cinema. Therefore, the innovation is a different vision, and not a desire to deviate from the original source, in the hope of creating something new.

Литература

1. Абрамзон Т. Е., Власкин А. П., Зайцева Т. Б., Петров А. В., Рудакова С. В. Филологический анализ текста (на материале произведений русской литературы последней трети XIX века): учебно-методическое пособие [Электронное издание]. Магнитогорск: Изд-во Магнитогорск. гос. техн. ун-та им. Г. И. Носова, 2016.
2. Агафонова Н. А. Общая теория кино и основы анализа фильма. Минск: Тесей, 2008. 392 с.
3. Зайцева Т. Б. Художественная антропология А. П. Чехова экзистенциальный аспект (Чехов и Киркегор): автореф. дис. ... докт. филол. наук: 10.01.01. Екатеринбург, 2015. 43 с.
4. Назарычева А. И., Скворцова М. Л. Межкультурные аспекты экранизации литературной классики // Libri Magistri. 2019. № 4 (10). С. 83–90.
5. Ознобишин Д. П. Селам, или Язык цветов: роман. Санкт-Петербург: Просвещения., 1830. 132 с.
6. Стайан Д. Чехов и американская драма (1910–1950-е гг.): Обзор / Пер. с англ. В. А. Ряполовой // Чехов и мировая литература: В 3 кн. / Ред.-сост. З. С. Паперный, Э. А. Полоцкая; Отв. ред. Л. М. Розенблюм. Москва: Наука, 2005. С. 740–759.
7. Сулова Н. В. Деконструкция как стратегия интерпретации комедии А. П. Чехова «Чайка» (на материале пьесы Б. Акунина «Чайка») // Libri Magistri. 2020. № 2 (12). С. 68-78.
8. Чайка [Видеозапись] / реж. Майкла Майера; в ролях: С. Ронан, Б. Хоул, К. Столл, А. Бенинг; Sony Pictures Classics. Москва: Премьер-видеофильм, 2019. 1 вк. Фильм вышел на экраны в 2018 г.
9. Чехов А. П. Чайка. Вишневый сад: сборник пьес. Санкт-Петербург: Азбука, 2015. 366 с.
10. Шекспир У. Полное собрание сочинений в одном томе. Москва: Альфа-книга, 2011. 1278 с.

*Анастасия Андреевна Красных,
студент 2 курса, Магнитогорский государственный
технический университет им. Г. И. Носова
krasnyh_nastya@mail.ru
(г. Магнитогорск)*

*Научный руководитель – Светлана Викторовна Рудакова,
доктор филол. наук, профессор кафедры языкознания
и литературоведения МГТУ им. Г. И. Носова*

ПЬЕСА А. П. ЧЕХОВА «ЧАЙКА» И ЕЕ ЭКРАНИЗАЦИЯ МАЙКЛОМ МАЙЕРОМ: ИНТЕРМЕДИАЛЬНЫЙ АНАЛИЗ

В данной статье рассматривается фильм «Чайка» режиссера Майкла Майера в контексте оригинальной пьесы А. П. Чехова. С помощью интермедиального анализа, который лежит в основе методологии данной работы, выделяются особенности и проблемы визуализации литературного текста, помимо этого определяются точки соприкосновения и расхождения пьесы с ее экранизацией. Также в статье затрагивается уникальность видения литературного текста в иностранной культуре, а именно в кинематографе.

Ключевые слова: М. Майер, «Чайка», экранизация, интермедиальность, сцена, операторская работа

РАЗДЕЛ II. СЕТЕВАЯ ЛИТЕРАТУРА

Тамара Гамлетовна Гасанян
Анастасия Александровна Фомина,
Дарья Алексеевна Провоторова,
студенты 2 курса, ФГБОУ ВО «Орловский государственный
университет им. И. С. Тургенева»
(г. Орел)

Научные руководители – **Наталия Владимировна Кургузова,**
кандидат филол. наук, доцент кафедры
истории русской литературы XI-XIX веков
ОГУ им. И. С. Тургенева

Мария Александровна Федорчук,
кандидат филол. наук, специалист по УМР кафедры
истории русской литературы XI-XIX веков
ОГУ им. И. С. Тургенева
mari-korobok2009@yandex.ru

ВСЁ ОТНОСИТЕЛЬНО, ИЛИ КАК МЕНДЕЛЕЕВУ СНИЛАСЬ БУЗОВА

В статье описываются интерпретативные стратегии при создании фанатских текстов о реальных личностях. В результате проведенных подсчетов отмечается сходство персонажей фанфиков и реальных ученых в описании внешности при полном игнорировании их исследовательской деятельности. Особое внимание фикрайтеров сосредоточено на описании личных отношениях ученых.

Ключевые слова: фанфикшн, фандом, фанфик, фикрайтер, ученый, сюжет

В XXI веке научная мысль развивается все быстрее и выходит за рамки ученого сообщества. Популяризация науки приводит к тому, что неспециалисты оказываются прямо или косвенно связаны с научными открытиями, которые прочно оседают в повседневной жизни. Деятельность ученых и сами научные деятели привлекают внимание современной молодежи. Их исследования и статьи активно изучают в школе, жизнь ученых становится предметом книг и фильмов, их цитаты встречаются в популярных пабликах и группах социальных сетей. Фанфикшн как творческая практика не остается в стороне. Авторы фанфиков предпринимают попытки раскрыть характеры гениев разных эпох, показать их как обычных людей с личной жизнью, богатым и сложным внутренним миром.

На популярном ресурсе фанфикшн «Книга Фанфиков» [1] существуют фандомы, посвященные разным ученым. В качестве материала мы выбрали сообщества, посвященные Леонардо да Винчи, Альберту Эйнштейну и Дмитрию

Ивановичу Менделееву. Общий объем исследуемого материала составил 30 текстов.

В результате статистического анализа текстового материала было обнаружено, что наиболее популярными в сообществе являются фанфики без возрастных ограничения (рейтинг PG-13). Самый частотный жанр любительских произведений – слэш (57% от общего объема текстов). По размеру фанфики в исследуемых сообществах маркируются как драбблы (48% работ). Популярны фанфики с исторически достоверными фактами, зачастую грустными концовками или новыми открытиями в сфере науки (жанры «Историческая эпоха», «Романтика», «Стихи» и «Ангст»). Возможно, это объясняется желанием фикрайтеров раскрыть внутренний мир известных деятелей науки: их терзания и первые шаги в науке. М. А. Федорчук справедливо отмечает, что «на первое место выходят описания эмоциональных переживаний персонажа, что свидетельствует о стремлении авторов фанфиков к усилению лирического начала» [8, 13].

Проведенный анализ говорит о стремлении фикрайтеров делать небольшие зарисовки бытового характера, в центре внимания которых отношения любовные отношения и научные открытия. В связи с этим интересно обратить внимание на особенности интерпретации образа каждого ученого фикрайтерами.

Один из самых богатых текстами фандомов – «Леонардо да Винчи» (13 текстов). Человек искусства, гений эпохи Возрождения, скульптор, живописец, философ, писатель, ученый, полимат (универсальный человек). Сегодня он известен, в первую очередь, как художник, чьи полотна украшают самые известные музеи мира. Леонардо был талантливым ученым, его изобретения до сих пор поражают исследователей.

Благодаря автопортретам и письменным источникам, мы знаем, как выглядел Леонардо да Винчи. Он был очень высокого роста даже по современным меркам – 1 метр 90 сантиметров, удивительно красив, пропорционально сложен, очарователен в общении, обладал необыкновенной силой. Да Винчи был наделён удивительным зрением и памятью. Благодаря своей поразительной одаренности и ореолу таинственности, который всегда окружал Леонардо, еще при жизни он стал легендой, а после смерти рассказы о нем стали приобретать фантастический характер [5]. Джорджо Вазари в книге «Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих» [2] называл Леонардо божественным. С другой стороны, ученого именовали антихристом, безбожником, убийцей, сумасшедшим. В 1476 году он был арестован по обвинению в мужеложестве, но вскоре отпущен, т. к. его преступление не было доказано.

Его исследовательская деятельность находит отражение в творчестве фикрайтеров, но больший интерес вызывает бытовая сторона жизни, а также переживания героя и его отношение к науке. Авторы фанфиков видят, прежде всего, человека сильного, мужественного, с большим сердцем и удивительным талантом. Часто описываются его высокий рост и длинные тонкие руки, красивая борода и мощный подборок, отмечаются особый баритон голоса и стальной

взгляд ярких голубых глаз: *«Он был высокий и держался прямо. <...> Джованни поджал губы, испытующе глядя в голубые глаза незнакомца, видимо, ожидая, что тот представится. Но он лишь погладил свою коричневую бороду, чуть прищурился. Антонио отметил про себя, что мужчина смотрит на него с изучающим любопытством»* («Пути Господни неисповедимы») [1].

В большинстве фанфиков описываются любовные отношения Леонардо да Винчи с мужчинами, что можно объяснить историческими свидетельствами и популярностью направленности слеш среди фикрайтеров и фикридеров. В 70% фанфиков художник-изобретатель находится в отношениях с Джованни Антонио Болтрафио, который был учеником да Винчи. В фанфиках Леонардо да Винчи выступает в роли сильного и властного мужчины. Он защищает своего возлюбленного, всегда является инициатором отношений и не боится чувств, хотя и не говорит о них открыто: *«Он громко смеется, вскидывает руки вверх и смотрит с детской благодарностью на меня. А я не могу не улыбнуться, думая о том, как сильно я его люблю. Но конечно вслух произносить я не собираюсь это»* («Оргии в эпоху Ренессанса») [1]. («Оргии в эпоху Ренессанса») [1].

Достаточно популярен в сообществе сюжет «Забота», в рамках которого Леонардо да Винчи оберегает своего ученика. Он трепетно относится к небольшой травме своего протеже, нежно обрабатывает рану, приносит персики, чтобы порадовать своего юного возлюбленного: *«Что это? Давно ты поранился? – учитель бережно прикоснулся к пальцам Салаи.*

– Это заноза... – начал юноша, – ай!» («Персик») [1].

Фикрайтеры практически не упоминают научные исследования, над которыми работал Леонардо да Винчи (прожектор, подводная лодка, ножницы, дельтаплан и др.). Видимо, причиной тому становится невежество молодежи, т. к. чаще всего имя гения ассоциируется с произведениями изобразительного искусства.

Дмитрий Иванович Менделеев также вызывает интерес фикрайтеров. Современники описывают его как гениального ученого, который оставил след во всех областях науки. Всю свою жизнь он работал страстно, вдохновенно. Внешность Менделеева также была выразительна и неповторима: длинные серебристые волосы до самых плеч, напоминающие львиную гриву, большая борода, высокий лоб, сосредоточенно сдвинутые брови, густые ресницы, проникновенный взгляд синих глаз, могучая, широкоплечая, немного сутуловатая рослая фигура. Жена Менделеева Анна Ивановна сравнивала ученого с Зевсом, а химик В. Я. Яковлев – с микеланджеловским Моисеем [7].

Современные школьники не могли обойти вниманием личность Менделеева, и на сайте фанфикшна есть семь работ, в которых фигурирует личность великого ученого. Это небольшие рассказы и стихи, написанные в качестве домашнего задания или работы на школьные конкурсы. В некоторых работах Дмитрий Иванович Менделеев попадает в альтернативный мир с альтернативной историей. Например, фанфик «Альтернативная история открытия таблицы Менделеева» автора AAAGhhh AAAGhhh («Альтернативная

история таблицы Менделеева») [1]. История начинается с традиционного сказочного зачина: *«Жил был однажды химик, звали его Менделеев»*.

В одном из текстов Менделеев встречается с Ольгой Бузовой и смотрит современные мультфильмы: *«Я спал и мне снилась Ольга Бузова. Мы сидели с ней за столом и пили чай, она показывала мне таблицу периодичности, потом я приручал дракона и смотрел финал Игры Престолов. Конец»* («Метка “Ревность”») [1].

В фанфиках про ученого нет места романтике, они написаны в рамках направления «джен». Авторам интереснее показать бытовую сторону жизни великого ученого-энциклопедиста, чем углубляться в его личные отношения.

Фикрайтеры не могли обойти вниманием и фигуру Эйнштейна. Гениальный физик-теоретик, общественный деятель-гуманист, лауреат Нобелевской премии, Эйнштейн был человеком необыкновенно талантливым, он не был похож на своих соотечественников, это проявлялось даже в его фигуре: невысокий и совершенно неспортивный, с хитрыми карими глазами и широкими бровями. Он всегда корчил рожицы и совсем не следил за своей внешностью [4]. Он был настолько необычным, что в его существовании даже сомневались: *«Я вам пишу, чтобы узнать, существуете ли Вы в действительности»* [9].

Эйнштейн стал практически символом современной науки, персонажем фильмов, пьес, воплощением эксцентричной гениальности. В фанфиках образ Эйнштейна, рассеянного, непрактичного, в простом свитере, с растрепанными волосами (хотя он выглядел так далеко не всегда), связан с литературной традицией изображать «безумных ученых» и «забывчивых профессоров». Журнал «Time» даже назвал Эйнштейна «сбывшейся мечтой мультипликатора», фактически низведя его до персонажа комикса [4].

В фанфиках большое внимание уделяют только одному достижению ученого – его теории относительности. *«Он ждал этого несколько лет, и не просто надеялся и верил, он знал что получит Нобелевскую премию. Когда он услышал свое имя, к горлу подступил комок. Ведь целых 12 лет борьбы прошли. Он доказал. Сумел»* («Притяжение») [1].

Важным для фикрайтеров является душевное состояние Альберта Эйнштейна, его жизнь с любимым человеком. Парой для Эйнштейна в фанфиках становится Марсель Кросман, швейцарский математик, друг Эйнштейна и соавтор его первых работ по общей теории относительности. Авторы фанфиков описывают Марселя молодым и неопытным парнем, а Альберта, наоборот, – взрослым и состоявшимся мужчиной. Отношения у них развиваются быстро и образуют страстный клубок интриг и ревности:

«–Ревную? – произнес Марсель с наигранным весельем. – К кому? Или к чему?»

Альберт прищурил глаза, чтобы лучше рассмотреть выражение лица ученого. Затем удивленно протянул:

– Точно ревнуешь!.. <...>

– Не ревнуй, я люблю только тебя» («Все относительно») [1].

В сообществе популярен сюжет «Тоска по утраченному герою», кульминацией которого становится убийство Альберта Эйнштейна из-за его научного открытия, способного спасти весь мир: *«Он не успел даже вдохнуть в последний раз, его сердце проткнул клинок. Глаза физика закрылись, и он упал. Убийца наклонился и забрав из холодеющих, измазанных в крови пальцев письмо, положил его на грудку пергамента, и опрокинул свечу. Письмо загорелось, уничтожая последнюю надежду человечества на выживание»* («Кровавое письмо») [1]. При этом тоску по утраченному герою ощущает весь мир в рамках фанфика.

Образ ученого, ставший популярным еще в XX веке, эпохе техногенных катастроф и научных открытий, сегодня привлекает внимание школьников. Фикрайтеры вместо реальных сведений о реальных личностях оперируют стереотипами массовой культуры, подменяя уникальные характеры ученых их образами из комиксов или мультфильмов. В фандомах, посвященных личностям реальных ученых, популярны сюжеты «Забота», «Тоска по утраченному герою», «учитель-ученик» и др. Это свидетельствует об универсальности сюжетных комплексов для фанфикшн в целом. Отношения в паре «гений-ученый и его неопытный друг» сводятся к типичному сюжету «Барышня и хулиган». Научная деятельность да Винчи, Менделеева и Эйнштейна получает мало внимания со стороны фикрайтеров и фикридеров, их привлекает изображение внутреннего мира ученых, так как фанфикшн склонен к лиризации сюжета.

Литература

1. «Книга фанфиков». [Электронный ресурс]. URL: <https://ficbook.net/> (дата обращения: 21.09.2019).
2. Вазари Дж. Жизнеописание наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих [Электронный ресурс] // «Азбука-Аттикус». 2018. URL: https://booksafe.net/read/dzhordzho_vazari-zhizneopi (дата обращения: 21.09.2019).
3. Великие мужчины XX века – Виталий Вульф / [Электронный ресурс] // Эксмо. 2014 URL: <https://iknigi.net/avtor-vitaliy-vulf/80688-velikie-muzhchiny-xx-veka-vitaliy-vulf/read/page-1.html> (дата обращения: 28.10.2019).
4. Интересные факты из жизни Альберта Эйнштейна. [Электронный ресурс]. URL: https://kvn201.com.ua/albert_einstein.htm (дата обращения: 20.10.2019).
5. Личность Леонардо да Винчи. Леонардо да Винчи. Феномен гениальности. [Электронный ресурс]. URL: <https://psihologiyaotnoshenij.com/stati/lichnost-leon> (дата обращения: 31.10.2019).
6. Писаржевский О. Менделеев / [Электронный ресурс] // «Молодая гвардия». 1949. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=197340&p=1> (дата обращения: 10.10.2019).
7. Смирнов Г. Менделеев / [Электронный ресурс] // «Молодая гвардия» 1974. URL: https://royallib.com/book/smirnov_german/mendeleev.html (дата обращения: 1.10.2019).

8. Федорчук М. А. Специфика текстопорождения в фанфикшн (на материале русскоязычных фандомов): дисс. ...канд. филол. наук: 10.01.01. Орел, 2017. 252 с.

9. Однажды Нью-Йоркская школьница написала письмо Альберту Эйнштейну... [Электронный ресурс]. URL: <https://theosophist.livejournal.com/73414.html> (дата обращения: 1.10.2019).

EVERYTHING IS RELATIVE,
OR HOW MENDELEEV DREAMED OF BUZOVA

T. Gasanyan, A. Fomina, D. Provotorova

Abstract

The article describes the interpretive strategy for the creation of fan texts about real personalities. As a result, the calculations which were made in the current research showed the similarity between fan fiction characters and real scientists in the description of appearance, at the same time their research activities are completely ignored. The special attention of fic-writers is focused on describing the personal relationships of scientists.

Keywords: fanfiction, fanfic, fandom, ficrighter, scientist, plot

Александр Викторович Исаков
студент 3 курса, Восточно-Сибирский
государственный институт культуры
isakov.nikol@gmail.com
(г. Улан-Удэ)

Научный руководитель – Зоя Александровна Серебрякова
доктор филол. наук, доцент кафедры
литературы и языкознания ВСГИК

**КАК ФИКРАЙТЕРЫ ИЗУЧАЮТ ФАНФИКИ:
КРИТИКА И ТЕОРИЯ ФАНФИКШН НА САЙТЕ FICBOOK.RU**

В статье исследуются тексты, размещённые в разделе «Фикбук и всё, что с ним связано» на сайте ficbook.ru. Данные тексты представляют собой форму саморефлексии фаншикшн-сообщества. На основе концепции Г. Дженкинса, согласно которой сетевые сообщества являются «сообществами знания» и носителями «коллективного интеллекта», написание подобных текстов фикрайтерами интерпретируется как способ формирования коллективного знания о фанфикшн в среде фикрайтеров.

Ключевые слова: фанфикшн, фикрайтер, сетевые сообщества, сообщества знания, коллективный интеллект

Фанфикшн как явление любительской сетевой литературы давно стал объектом разностороннего изучения в зарубежной и отечественной науке. Субкультура фанфикшн демонстрирует интересный путь развития: некогда она была частью фанатской субкультуры, но постепенно выделилась в отдельную сферу любительского творчества. Об этом свидетельствует появление специальных сайтов, объединяющих огромное число разных фандомов. В Рунете крупнейшим таким фанфикшн-сообществом является сайт «Книга фанфиков» (чаще называемый «Фикбук», ficbook.ru). О том, что фанфикшн понимается теперь шире, чем фанатское творчество, говорит и явление «ориджинала» – творчества участников фанфикшн-сообществ, не связанного с какими-либо уже существующими произведениями. Таким образом, явление фанфикшн следует уже рассматривать отдельно от фанатской культуры. Фанатские субкультуры ориентированы на производство контента, основанного на оригинальных произведениях, но удовлетворяющего специфические запросы участников фанатского сообщества [2]. Субкультура фанфикшн ставит в центр процесс литературного творчества, а связь этого творчества с явлениями массовой культуры остаётся на личное усмотрение многочисленных авторов-любителей. Можно сказать, что фанфикшн-культура была порождена впечатлением от произведений массовой культуры и стремлением им подражать, но со временем она обрела самостоятельность и собственные творческие традиции. Неслучайно на сайте ficbook.ru наряду с разделами, посвящённым «вселенным» фанфикшн, есть раздел «Фикбук и всё, что с ним связано», посвящённый собственно фанфикшн-сообществу. Тексты в этом разделе представляют собой опыт саморефлексии сообщества фикрайтеров. Эти тексты функционально схожи с текстами литературных критиков и теоретиков литературы, если сравнивать фанфикшн-сообщество с социальным миром традиционной литературы. В данной статье мы кратко рассмотрим содержание, прагматику этих текстов и их роль в творческой деятельности фанфикшн-сообщества.

Один из крупнейших исследователей фанатских и иных субкультурных сообществ современности Г. Дженкинс в своей книге «Конвергентная культура» [1] описал характерный для интернет-среды тип творческого сообщества. Участники такого сообщества объединены на основе общего интереса, и в процессе общей творческой деятельности они развивают свои творческие, интеллектуальные и социальные навыки. Важной характеристикой этих сообществ является «коллективный интеллект» – форма знания, при которой отдельные члены сообщества делятся с другими своими открытиями и наблюдениями, тем самым формируя общее знание. Сообщества, направленные на получение всестороннего знания о каком-либо предмете, называют «сообществами знания». Фанатские сообщества и сообщества фикрайтеров вполне соответствуют этому определению. Во-первых, фикрайтеры стремятся расширять свои знания о художественных «вселенных», где происходят действия их любимых произведений, во-вторых, объектом общего знания в фанфикшн-сообществах выступает сам процесс литературного творчества – приёмы повествования, создания интересных персонажей и т. д. Появление в

фанфикшн-сообществе текстов, направленных на всестороннее описание его творческой деятельности, на наш взгляд, связано именно с формированием такого коллективного знания.

Для начала попытаемся классифицировать тексты, представленные в разделе «Фикбук и всё, что с ним связано», по содержанию и прагматике. Можно выделить следующие основные типы текстов.

1) *Тексты-инструкции.* Авторы этих текстов предлагают другим участникам сообщества инструкции по различным аспектам написания фанфиков, например, как создать убедительного отрицательного персонажа или как подобрать хорошие сравнения. Встречаются и инструкции для читателей фанфиков – например, как по названию и аннотации отличить хороший фанфик от плохого.

2) *Тексты теоретического характера.* В таких текстах авторы пытаются систематизировать знания о каком-либо предмете, связанном с творчеством фикрайтеров. Данные тексты могут быть результатом знакомства с научно-популярными книгами по литературному мастерству, но могут отражать и размышления самих фикрайтеров. Так, например, есть текст «Классификация сюжетных расстройств», основанный на общеизвестных рекомендациях начинающим драматургам, а есть текст с наукообразным названием «Ментальность, религиозность и мотивация в историческом произведении», автор которого пытается объяснить, в чём суть исторического повествования и как устроены персонажи исторических произведений, тем самым как бы заново совершая открытия, сделанные писателями-романтиками в XIX веке. В целом тексты первой и второй групп не всегда можно строго разграничить, так как тексты-инструкции часто включают в себя абстрактное осмысление литературного творчества, а тексты теоретического характера нацелены на практическое применение в творчестве фикрайтеров.

3) *Эссе.* Эссе фикрайтеров посвящены размышлениям о собственном творческом опыте и жизни фанфикшн-сообщества. Это могут быть, например, размышления о том, зачем фикрайтеры пишут фанфики, или о том, справедливо ли выделять в сообществе фикрайтеров «старших», более авторитетных участников. Тексты данной категории пытаются ответить на вопросы сообщества о самом себе и о природе творчества фикрайтеров.

4) *Рассказы, зарисовки о жизни фикрайтеров и их сообщества.* Эти тексты, в отличие от предыдущей группы, представляют собой не рассуждение, а повествование. Однако цель их написания, кажется, та же самая – лучше понять образ жизни и природу сообщества фикрайтеров. Это может быть рассказ о том, как фикрайтер «в муках творчества» создаёт очередной фанфик, а может быть и ироничное повествование, например, о борьбе пользователей сайта с техническими ошибками. Для всех текстов данной категории характерна самоирония: обращаясь к внутренней жизни сообщества, фикрайтеры с удовольствием шутят над собой, причём большинство шуток рассчитаны именно «на своих». В этих текстах часто употребляются те же приёмы, что и при написании фанфиков, такие как пейринг, «попаданчество», «кроссовер»

(например, когда фикрайтер попадает в мир любимого произведения или неожиданно встречается с автором оригинала), только здесь они уже становятся осознанным объектом иронии.

Тексты раздела «Фикбук и всё, что с ним связано» представляют собой опыт исследования фикрайтерами собственного творчества. Авторы этих текстов стремятся к обнаружению типичных явлений в фанфикшн, пытаются понять механизмы создания художественных произведений, обобщить свой творческий опыт. Характерная черта всех текстов – установка на равноценность творческого опыта автора и читателя, то есть равенство «критика» и «писателя», объяснимое тем, что и «критик» в данном случае тоже является «писателем». «Критики» и «теоретики», вышедшие из числа фикрайтеров, в своих текстах ориентируются на творческую практику: все результаты их размышлений предназначаются для использования в процессе создания новых фанфиков. Нередко в исследуемых текстах встречаются литературоведческие термины и ссылки на теоретические положения литературоведения, однако они привлекаются только для прояснения отдельных вопросов литературного творчества. В целом исследовательская установка фикрайтеров-критиков и теоретиков состоит в освоении различной информации о литературном творчестве с целью собственного творческого развития. Рассмотренные тексты интересны также сочетанием эмоционального и рационального отношения к процессу творчества. Эмоциональное отношение первично, оно связано с удовольствием от написания фанфиков и ценностным восприятием тех или иных явлений в фанфикшн. Рациональное отношение к творчеству проявляется тогда, когда требуется обобщить творческий опыт, найти пути решения типичных творческих задач. Это характерно для всех «сообществ знания»: внешнее (например, литературоведческое) знание интересует участников сообщества ровно в той мере, в какой оно способствует достижению общей цели всех участников сообщества.

В творческой практике фанфикшн-сообщества всегда присутствовал элемент оценки со стороны других участников сообщества. Во всех фанфикшн-сообществах существует явление бета-ридеров [3], которые берут на себя роль редакторов только что написанного фанфика. Также оценочную функцию выполняет комментирование опубликованных фанфиков другими фикрайтерами. В обоих случаях подразумеваются некие общепризнанные критерии качества, в соответствии с которыми фикрайтеры оценивают тексты друг друга. При этом очевидно, что такие критерии формируются именно в процессе постоянного перекрёстного оценивания, способствующем саморефлексии сообщества. Раздел «Фикбук и всё, что с ним связано» тоже служит формированию общего взгляда на творчество участников сообщества и формированию образцов. В данном разделе каждый участник, опираясь на личный творческий опыт, может внести вклад в представления сообщества о самом себе и о том, каким должно быть его творчество. Работая по принципу «коллективного интеллекта», фанфикшн-сообщество постепенно создаёт «теоретическую базу» собственной деятельности, при этом теория выражается через личный опыт, возведённый в статус образца.

Таким образом, в процессе развития фанфикшн-сообщества литературный опыт фикрайтеров стал сопровождаться саморефлексией, выраженной в текстах публицистического характера, адресованных всем участникам сообщества. В этих текстах происходит обобщение творческого опыта сообщества и формирование его коллективного самосознания. Дальнейшее изучение данного материала позволит нам лучше понять отношение фикрайтеров к своему литературному опыту и выявить новые коллективные факторы творческого процесса в фанфикшн-сообществах.

Литература

1. Дженкинс Г. Конвергентная культура. Столкновение старых и новых медиа. Москва: РИПОЛ Классик, 2019. 384 с.
2. Fiske J. The Cultural Economy of Fandom // The Adoring Audience: Fan Culture and Popular Media. London: Routledge, 1992. Pp. 30–49.
3. Karpovich A. I. The audience as editor: The role of beta readers in online fan fiction communities [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://www.researchgate.net/publication/288948808_The_audience_as_editor_The_role_of_beta_readers_in_online_fan_fiction_communities (дата обращения: 01.06.2020).

HOW FAN WRITERS STUDY FAN FICTION: CRITICISM AND THEORY OF FAN FICTION ON THE SITE FICBOOK.RU

Alexandr V. Isakov

Abstract

The article examines the texts posted in the section «Ficbook and everything connected with it» on the site ficbook.ru. These texts are a form of self-reflection of the fan fiction community. Based on the concept of H. Jenkins, according to which network communities are “communities of knowledge” and bearers of “collective intelligence”, the writing of such texts by fan writers is interpreted as a way of forming collective knowledge of fan fiction among the fan writers.

Keywords: fan fiction, fan writer, network communities, knowledge communities, collective intelligence

*Анастасия Сергеевна Лазарева,
студент 5 курса института филологии,
Орловский государственный университет им. И.С. Тургенева
a_lazareva97@mail.ru
(г. Орел)*

*Научный руководитель – Кургузова Наталия Владимировна,
кандидат филол. наук, доцент кафедры
русской литературы XI – XIX вв.*

ХУМАНИЗАЦИЯ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА В ФАНФИКШН

Персонификация (или гуманизация) городов – популярная тенденция в фанфикшн, на протяжении длительного времени она интересует как фикридеров, так и фикрайтеров. В данной статье рассматривается структура художественного образа Санкт-Петербурга в литературе фанфикшн, включение образа Петербурга в систему образов других гуманизированных городов.

Ключевые слова: фанфикшн, фикрайтер, гуманизация, город, образ

Фанфикшн является одним из наиболее популярных молодежных течений, его цель – создание любительских сочинений по мотивам полюбившихся книг, фильмов и сериалов, видеоигр, комиксов (фандомов). Авторы фанфиков (фикрайтеры) публикуют свои сочинения на различных форумах, главным образом на ficbook.net [2].

Один из популярных фандомов на ficbook.net – это персонификация. Согласно определению, данному на фикбуке, персонификация – «представление природных явлений, предметов, отвлечённых понятий в образе человека или признание за перечисленными человеческих свойств». Фикрайтеры представляют в человеческом образе следующие явления: деньги, времена года, планеты, литературные течения, животных. Персонификация (или гуманизация) городов – одно из самых востребованных и популярных течений в данном фандоме. В основном внимание читателей и фикрайтеров сосредоточено на двух основных городах: Чернобыль и Санкт-Петербург. Ранее мы исследовали гуманизацию на материале чернобыльских текстов [9], а также изучали гуманизацию городов как ресурс молодежного туризма [5]. В данной статье мы подробнее рассмотрим особенности текстов, посвященных Санкт-Петербургу.

Феномен «петербургского текста» в русской литературе давно известен литературоведам и культурологам, в исследовательской литературе отмечают, что «петербургская идея сильно пострадала и во многих отношениях приобрела искаженный вид из-за чрезмерной идеологизации» [8]. Стоит отметить, что в фанфикшн мы не встречаем отрицательного отношения к городу, в основном оно положительное, зачастую идеализированное за счет сопоставления его с Москвой. Тексты, посвященные взаимоотношениям Москвы и Санкт-Петербурга, составляют основную часть петербургских текстов. В зависимости от направленности фанфиков образы Петербурга и Москвы варьируются, но

почти в каждом тексте автор противопоставляет эти города. Так, один автор комментирует свои работы следующим образом: *«Для начала, многие из тех, кто следит за моим москвабургом, в курсе, что заставляет меня жажда крови и конца цивилизации: образ Москвы как хамского, самовлюбленного, истеричного, эгоистичного и жестокого города, обязательно ленивого, паразитирующего на несчастных городах России-матушки, и прочая, прочая, прочая... В отношениях с Петербургом такая Москва непременно груба»* [1].

Петербург воспринимается как культурный, исключительный и претендующий на особое место по отношению к другим городам. Москва на его фоне становится холодной, зачастую высокомерной героиней. Внешность Москвы не конкретизируется, но во многих текстах, а также в артах, прикрепленных к ним, мы видим златовласую или рыжеволосую молодую женщину: *«Великопная до невозможности златовласая Венера, на точеных плечах которой – меха пушистого снега, словно горностаевая мантия, а на гордо вздернутой голове – россыпью бриллиантовых и золотых звезд, соединенных тончайшими серебряными и жемчужными нитями – тиара городских огней»* («Ледяная королева») [2]. («Ледяная королева») [2]. Описывая Петербург, фикрайтеры часто упоминают одежду персонажа – пальто и шарф. При этом пальто символизирует собой почву или сеть улиц города, а шарф – Неву.

«Темные волосы в свете луны отливают серебром, на тёмно-синем шарфе золотыми полосками чуть колышутся отражения фонарей, а по пальто, и, кажется, всему телу города бегают и мелькают разноцветные огоньки, складываясь в причудливые узоры, которых постепенно становится всё меньше, меньше» (“Turn The Lights Off”) [2].

Образ Петербурга статичен, спокоен. Он может быть прилежным учеником или студентом, проявляющим интерес к литературе и архитектуре. *«Санкт-Петербург же был напротив спокойным, несколько холодным, чуть-чуть богемным. Он не мог удержаться на одной оценке, но не из-за желания обхватить все сразу, а из-за небольшой ленцы и из-за соседки, которая постоянно куда-то спешила, даже не подождав его. Он редко принимал участие в мероприятиях, для него была важнее учеба»* («Такие разные одноклассники») [2].

В фанфиках часто присутствует мотив конкуренции между этими персонажами: *Петербург знал Москву с детства. Между ними всегда было веяние соперничества* [3].

«Петр злился. Не столько даже на Москву, сколько на себя. За то, что открыл ему несколько часов назад. За то, что не может хоть как-то повлиять на то, что происходит в его же доме. За то, что он снова поддается столице, позволяя ему быть ведущим, а самому – ведомым» («Новогодний гость») [2].

В фанфиках находит свое отражение и представление о Петербурге как об одном из самых курящих городов России. Более того, в текстах упоминается и недавно введенный антитабачный закон: *«Кстати, с первого января я еще сильнее ограничу курящих. Как тебе нравится, например, увеличение*

продолжительности рабочего дня для любителей табака? – Знаешь, если бросаешь ты, это не значит, что и все вокруг тоже» («Новогодний гость») [2].

В фанфикшн образ Петербурга на фоне образа Москвы приобретает европейские черты: подчеркиваются его страсть к моде, восхищение зарубежной поэзией (в частности, Бодлером) и способность говорить на французском языке: *«Эта квартира была, в некотором роде, парадоксом: в ней как будто сплетались воедино разные времена и вместе с тем словно не было времени совсем. Отделана и обставлена она была современно, по-европейски» («Бодлеру и не грезилося»)* [2].

Особое внимание в петербургских фанфиках уделяется литературе. И если Москва читает в основном «Мастер и Маргариту», то Петербург в подобных текстах, как правило, читает «Медный всадник» или цитирует «Евгения Онегина». Иногда гуманизированный Петергоф гордится тем, что был некогда знаком с Пушкиным, более того фикрайтеры подчеркивают их внешнее сходство: *«Из меня Пушкин получше выйдет: ростом мал, остёр на язык, люблю повеселиться, и даже самую малость смугл...» («Цилиндр Александра Сергеевича»)* [2].

Однако в фанфиках встречается и другое осмысление взаимоотношений этих двух городов. Они осознают свою причастность к истории, имеют общие воспоминания. Так, в одном из фанфиков Москва и Петербург просматривают фотоальбом, вспоминая основные исторические события: *«Гляди! Бородино! Помнишь? Ты помнишь, как мы тогда отожгли? – Шутка про «отожгли» из твоих уст звучит как-то по-мазохистски...» («Будет, что вспомнить»)* [2].

В петербургских текстах прослеживаются два постоянных мотива: мотив памяти и мотив запрета на любовь. Именно поэтому Москва и Петербург либо скрывают свои отношения, либо вовсе в них не вступают: *«А зачем мы вообще начали его вести? – неожиданно спросил Петербург. – Чтобы ничего не забыть. Видишь, мы помним почти все...» («Будет, что вспомнить»)* [2]. *«Если уж начистоту, иногда ему просто по-человечески не терпелось сойти на платформу и сжать Москву в коротких, но крепких объятиях – большей интимности они на публику не выносили» («Бодлеру и не грезилося»)* [2].

Важную часть «петербургских фанфиков» составляют работы, посвященные отношениям Санкт-Петербурга и Берлина, и они связаны с темой Великой Отечественной войны. Исследователи уже отмечали, что «город может быть не только изоморфен государству, но и олицетворять его, быть им в некотором идеальном смысле, но он может быть и его антитезой. Urbis и orbis terrarum могут восприниматься как две враждебные сущности» [5]. Аналогичное явление мы наблюдаем и в фанфикшн: города и правительство в текстах не отождествляются. Города наделены сознанием, способны давать свою оценку происходящему и, как правило, не согласны с политическими решениями. Именно поэтому между Петербургом и Берлином во всех текстах устанавливаются дружеские, а иногда и романтические отношения: *«Мне страшно. Меня разрушают чужие люди, у меня граждане гибнут, на моих глазах, на улицах моих! И я молчу! Я ничего не делаю, потому что мне страшно!»*

Я позволяю с собой так обходиться, потому что мне страшно! Саша думает, что города подобны людям, – заговорил он. – Что это они принимают политические решения, или что они всегда с принятыми решениями согласны. Это не так» («Зона комфорта») [2].

В фанфиках с этим пейрингом, как правило, ослаблено сюжетное действие. В них говорится об истории их взаимоотношений, принятых решениях. Часто персонажам приходится жертвовать собственными чувствами, подчиняться воле людей, отказываться от любви. Так, несмотря на доверительные отношения и взаимопонимание, Берлин вместе с тем нередко испытывает вину: *«Как быть, как ему извиниться перед Санкт-Петербургом? Людям просто, они обычно дарят всякие материальные предметы. “Привет, Питер, прости меня, вот тебе ящик новых поездов, чтобы курил меньше”»?* («Обещание») [2].

Немецкий город фикрайтеры представляют в текстах как мужской образ, но больше никакой информации читатель о его внешности не получает. Лишь в одном тексте было найдено описание внешности Берлина: *«Берлин – стройный молодой парень в поношенной куртке цвета хаки, голубых джинсах и небрежно накинутом на плечи сине-бурым шарфе – присел на корточки над целым рядом бумажных самолётиков разных цветов, расставленных перед ним»* («Однажды на карте») [2].

Петербург и Берлин, как правило, встречаются на берегу Балтийского моря. Этот мотив является устойчивым для всех фанфиков: *«Впереди, ориентировочно за Балтийским морем, в белом тумане замаячила высокая фигура. Ещё один парень в тёмно-сером пальто стоял вдали, опираясь на какую-то невидимую Берлину опору, и, кажется, курил сигарету»* («Однажды на карте») [2]. («Однажды на карте») [2].

Итак, гуманизация в петербургских текстах опирается на исторические реалии, стереотипы, личное восприятие автором географического пространства. Важную роль при создании текстов играет сложившийся в культуре фанфикишн архетипический образ города.

Хуманизация на ficbook.net постоянно развивается, об этом говорит увеличивающееся число текстов, создание форумов, посвященных городской гуманизации и популяризация этого явления в фанарте. И проведенное нами исследование все равно не охватывает гуманизацию как социокультурный феномен, он требует более глубокой разработки.

Литература

1. «Городалия» [Электронный ресурс]. URL: <https://vk.com/gorodaliya>. (дата обращения: 21.09.2019).
2. «Книга фанфиков». [Электронный ресурс]. URL: <https://ficbook.net/> (дата обращения: 21.09.2019).
3. Барабаш В. Перпендикуляр // Проза.ру. URL: <https://proza.ru/2012/05/28/1235> (дата обращения: 21.09.2019).
4. Баянбаева Ж. А. Локальный текст и его функции (на примере алматинского локального текста) // Вестник РУДН. Серия Литературоведение. 2016. № 2. С. 84–89.

5. Интеграция туризма в экономическую систему региона: перспективы и барьеры: материалы I междунар. научно-практической конференции, 25-26 апреля 2019 года, г. Орёл): в 2 ч. Ч. 2. Орёл: ОГУ им. И. С. Тургенева, 2019. 450 с.
6. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров // Лотман Ю. М. Семиосфера. Санкт-Петербург: «Искусство–СПБ», 2000. С. 150–390.
7. Степанов А. В. Genius Loci Гатчины // Проблемы истории архитектуры: тез. докл. Всесоюз. науч. конф. Суздаль, 1991 г.: в 2 ч. Ч. 1. Москва: ВНИИТАГ, 1990. С. 86.
8. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. Москва: Издательская группа «Прогресс» – «Культура», 1995. С. 259–367.
9. Лазарева А. Н. Хуманизация городов в фанфикшн // Мировая литература глазами современной молодежи. Цифровая эпоха: сб. материалов IV междунар. молодеж. 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. 39–44.

HUMANIZATION OF ST. PETERSBURG IN FANFICTION

A. Lazareva

Abstract

The personification (or humanization) of cities is a popular trend in fanfiction, for a long time it has been of interest to both free-riders and free-writers. This article discusses the structure of the artistic image of St. Petersburg in fan fiction, the inclusion of the image of St. Petersburg in the system of images of other humanized cities.

Key words: fanfiction, humanization, fan writer, city, image

Мария Вадимовна Лучкина,

*студентка 4 курса, Магнитогорский государственный
технический университет им. Г. И. Носова*

luchkinamaria99@bk.ru

(г. Магнитогорск)

*Научный руководитель – Алексей Владимирович Петров,
доктор филол. наук, профессор кафедры языкознания
и литературоведения МГТУ им. Г.И. Носова*

ЖАНР БАЛЛАДЫ В ТВОРЧЕСТВЕ СОВРЕМЕННОГО СЕТЕВОГО АВТОРА ВЕССЫ БЛЮМЕНБАУМ

Статья посвящена исследованию творчества современной сетевой поэтессы Вессы Блюменбаум. Проанализировав баллады автора «Вкус крови», «Зимняя сказка», «Бронзовый король» и «Черный Граф», мы выяснили, какие

характерные жанровые черты в них присутствуют и в чем новаторство поэтессы. В результате проделанной работы мы установили, что жанр баллады очень актуален в современной русской литературе.

Ключевые слова: баллада, Весса Блюменбаум, сетевой автор, эволюция жанра

Жанр баллады возник в европейской литературе еще в XII веке как один из последних фольклорных жанров Средневековья и один из первых – Нового времени. Во время устного бытования баллады на протяжении XVI–XXI вв. сформировались её сюжетный комплекс и основные архетипы [4].

В России интерес к балладе появился в XVIII веке. Её становление и развитие в русской литературе связывают с такими писателями, как В. К. Тредиаковский, А. П. Сумароков, Н. М. Карамзин, И. И. Дмитриев, С. С. Бобров. Их произведения восходят к европейским традициям и имеют экспериментальный характер [5].

Баллады поэтов конца XVIII в. Н. М. Карамзина и Н. А. Львова далеки от традиции народной баллады, возникшей в позднем Средневековье. Если они и обращались к прошлым эпохам, то факты истории использовали лишь «для раскрытия характеров персонажей, а не для освещения исторических проблем» [3].

Творчество В. А. Жуковского сильно отличалось от творчества его предшественников. Жуковского считают родоначальником русского романтизма. Предромантизм и романтизм обращались к фольклору, к народным преданиям и легендам. Так как баллада изначально была фольклорным жанром, то не удивительно, что Жуковский им заинтересовался [1].

Помимо Жуковского, баллады писали также А. С. Пушкин и М. Ю. Лермонтов. Позднее балладами занимались А. А. Фет и А. К. Толстой.

К основным чертам классической баллады можно отнести:

- наличие фабульной основы, сюжета;
- напряженный драматический, таинственный или фантастический сюжет;
- символический характер пространства и времени;
- непредвиденное вмешательство сверхъестественных сил;
- нередко присутствие фольклорного начала;
- моралистический итог.

Писатели Серебряного века тоже интересовались этим жанром. Нам хорошо известны баллады В. Брюсова, Н. Гумилева, А. Белого, М. Цветаевой, А. Ахматовой, З. Гиппиус. Балладное творчество поэтов Серебряного века представляет собой заметную и пеструю картину, но, по сравнению с другими этапами развития жанра, не очень богатую. Баллада XX века одновременно претерпевает сильные изменения, но в тоже время тяготеет к традиционным формам. Баллада Серебряного века по-новому трактует традиционные темы, но и осваивает новые, причем свойственные лирике. Меняются принципы создания драматизма. В балладе Серебряного века драматизм – это следствие напряженности чувств героя или автора. Изменения происходят и в сюжете.

Действие стремится к «мигу», т. е. к фабуле не развернутой, а «точечной». В них также наблюдается усиление философичности [3].

Интерес к балладе силен и в XXI веке. Доказательством тому служит творчество современного сетевого поэта Вессы Вадимовны Блюменбаум. Об этом авторе известно только, что она родилась в Петербурге 31 января 1994 года. Публикуется на разных сайтах, в основном это «Стихи.ру» – русский литературный портал.

В творчестве Вессы Блюменбаум многие из признаков классической баллады либо исчезли вообще, либо изменены. Цель нашего исследования – выяснить, какие традиционные черты баллады поэтесса использует в своих произведениях, и узнать, что нового она вносит в данный жанр.

Начнем со стихотворения «Черный Граф», которое было написано в 2018 году. Сюжет произведения представляет собой рассказ лирической героини о том, что ей приснился Черный Граф, который оказался смертью, пришедшей за ней. Повествование выстроено в хронологическом порядке, а это значит, что в произведении фабульный сюжет. Действие в произведении нельзя назвать напряженным, но оно совершенно точно таинственное. Героиня рассказывает Черному Графу о своих бедах и только в самом конце узнает, что за ней приходила Смерть:

Смерть явилась, прикинувшись сном...
Душу ведьмы бесстрастно забрав,
Увозил на коне вороном
В царство мертвых меня Черный Граф [2].

События в «Черном Графе» происходят между сном и реальностью, что свидетельствует о символическом характере места и времени. Говоря о времени, стоит заметить, что в балладе описывается средневековье, когда на кострах сжигали ведьм, еретиков, и неверных. Как и в классической балладе, в данном стихотворении присутствует непредвиденное вмешательство сверхъестественных сил. От смерти героиню спас «сам рок», некие высшие силы:

В ночь помчались мы ветра быстрее,
Но сам рок меня сбросил с седла... [2].

Подводя итог, данное стихотворение можно определить как балладу, потому что в нём присутствуют как минимум четыре характерных черты балладного жанра. Вессе Блюменбаум удалось написать произведение, максимально похожее на классическую балладу.

«Зимняя сказка» – произведение на стыке баллады и сказки, написанное в 2019 году. Сюжет повествует о том, как две маленькие девочки решили сбежать от родителей-тиранов к колдунье Мэри. В итоге дети умерли, Мэри унесла их души в замок, где они больше никогда не узнают горе.

Если рассматривать это произведение сквозь призму сказки, то тогда в нём можно выделить следующие характерные сказочные черты:

- герои уходят из дома;
- есть герои-антагонисты (родители и соседи);

- описывается преодоление сложного пути;
- к героям приходит спасение (хотя по сюжету дети и умерли, но для них это спасение, ведь теперь им больше не придется терпеть издевательства родителей);
- имеются волшебные атрибуты (крылатые кони).

Что же в «Зимней сказке» есть от баллады? Во-первых, фабульный сюжет. Все события развиваются в хронологической последовательности. Во-вторых, сюжет напряженный, драматический, с элементами фантастики. В произведении встречаются два мира: реальный и небесный. Происходит это в тот момент, когда Мэри спустилась к девочкам в колеснице и унесла их души с собой. Очевидно, что Мэри олицетворяет смерть, а ее замок – это Рай:

Вы – сестры. Все беды терпели вдвоем,
Вдвоем же сбежали из дома...
Теперь жить вы будете в замке моем,
Забыв, что вам горе знакомо.

Я здесь, чтобы вас от страданий навек
Умчать на своей колеснице... [2].

Третья черта баллады – вмешательство сверхъестественных сил. Наконец, у Мэри есть волшебный атрибут – крылатые кони. Получается, что «Зимняя сказка» – это классическая баллада по всем пунктам. Но при этом у неё есть черты очень печальной сказки.

Следующая баллада Вессы Блюменбаум – «Вкус крови», она написана в 2017 году. Эта баллада выделяется среди остальных своим мистицизмом, поскольку главный герой произведения – вампир. Сюжет стихотворения состоит в том, что вампир, желающий насладиться человеческой кровью, случайно убивает свою возлюбленную Ирму.

Этот сюжет фабульный и фантастический. В нём присутствует также характерный для многих баллад неожиданный сюжетный поворот: после того, как вампир убил девушку, он понял, что это его возлюбленная Ирма, которая шла на кладбище с цветами:

Глянул мельком на жертвы лицо,
И как будто упала с глаз ширма;
Жуткий страх овладел мертвецом,
И вскричал он в отчаяньи:
- Ирма!!! [2].

Опять-таки в этой балладе встречаются два мира – живых и мертвых: вампир, будучи мертвецом, наделяется чувствами и эмоциями. Например: «Жуткий страх овладел мертвецом...», «И вскричал он в отчаяньи...», «Сел вампир возле тела, печалась...» [2].

В целом, «Вкус крови» – это мрачная мистическая баллада, где сопереживаешь вампиру – существу, которое традиционно вызывает страх и ненависть. Но в балладе Вессы Блюменбаум вампир приближен к человеку, у него есть чувства. И все-таки последние строки произведения показывают, что сущность вампира в герое побеждает сущность человека:

Растерзал я тебя, словно зверь...
Я – вампир, и вся суть в этом слове:
Ни любви мне не нужно теперь,
Ни прощения. Только вкус крови [2].

Баллада «Бронзовый Король», написанная в 2017 году, рассказывает нам о девушке, которая влюбилась в бронзовую статую Короля. За это её считали сумасшедшей, пытались лечить, но Мари всегда сбегала. Однажды ночью Бронзовый Король ожил, и они с Мари стали вместе гулять по ночному городу. В один день девушка тоже превратилась в статую рядом с Королем.

Сюжет об ожившей статуе в литературе не нов. Он берет свое начало ещё в античности, в мифе о Пигмалионе и Галатее. Оживающую статую мы видим, например, в пьесе «Дон Жуан» Ж-Б. Мольера, в «Медном всаднике» А. С. Пушкина и так далее. «Бронзовый Король» Вессы Блюменбаум – ещё одно произведение с сюжетом об ожившей статуе.

Как уже можно было заметить, сюжет произведения опять фабульный и фантастический. В балладе противопоставлены день и ночь. День в данном случае – это время, когда Мари пленена морально и физически: из-за своих предрассудков люди считают ее сумасшедшей. А ночь – это время свободы, когда Мари может сбежать к возлюбленному и быть счастливой.

Бронзовый Король оживает после того, как Мари признается ему в любви. Это напоминает «Медного всадника» А. С. Пушкина, момент, когда Евгений злобно шепнул статуе «Ужо тебе!..» и бросился бежать, потому что ему показалось, что лицо Медного всадника изменилось. У Пушкина статуя была пробуждена гневным словом, а у Блюменбаум – словом любовным:

«Считают все – сумасшедшая,
Что же, перетерплю
Я, счастье свое нашедшая
В том, что тебя люблю!..»

В груди, что из бронзы делалась,
Дрогнуло сей момент –
И ожил – глазам не верилось –
Бронзовый монумент [2].

Влюбленные могли наслаждаться своим счастьем только ночью. Но однажды Мари также стала бронзовой, как и Король. Она навсегда осталась рядом с ним, она стала частью бронзового монумента. И в этом главный вывод баллады: когда кого-то любишь всей душой, становишься похожей на него; при глубокой взаимной любви люди превращаются в одно целое, как превратились Мари и Король в бронзовую композицию.

Таким образом, «Бронзовый Король» – это баллада о любви, по своим признакам очень близкая к классической, в которой использован и немного изменен известный сюжет.

Проанализировав баллады Вессы Блюменбаум, мы пришли к выводу, что данный жанр многогранен, интересен и актуален. Поэтессе XXI века удастся

сохранить в своих произведениях характерные черты баллады, но при этом добавить что-то новое. К чертам классической баллады, обнаруженным в творчестве Блюменбаум, можно отнести следующие:

- наличие фабульного сюжета;
- присутствие тайны либо фантастики,
- описывание вмешательства сверхъестественных сил.

Но при этом Весса Блюменбаум выступает как новатор. Она вносит в балладу следующие изменения:

- смешивает различные жанры (например, в «Зимней сказке»);
- использует известные сюжеты и при этом необычно их трактует (например, в «Бронзовом Короле»: оживший Бронзовый Король не только не убил, а осчастливил Мари);
- демонстрирует нестандартный взгляд на проблемы современного общества (в «Бронзовом Короле» и в «Зимней сказке»);
- изображает глубокие эмоциональные переживания героев (в балладе «Вкус крови»);
- проводит параллели между миром средневековым и современным (в большинстве баллад атмосфера средневековая, но поведение героев и проблемы современные).

Литература

1. Биджиева А. А. Особенности поэтики баллад Василия Андреевича Жуковского: выпускная квалификационная работа: 44.03.05. Карачаевск, 2017. 59 с.
2. Блюменбаум В. Стихи. [Электронный ресурс] // stichi.ru: сайт. URL: <https://stichi.ru/avtor/vessablyumenba> (дата обращения: 04.06.2020).
3. Борицких Л. Я. Эволюция балладного жанра в поэзии серебряного века // Вестник ВГУ. Серия «Филология. Журналистика». 2011. № 2. С. 5–10.
4. Шумахер А. Е. Русская литературная баллада конца XVIII – начала XIX века: сюжетно-мотивный репертуар и жанровые границы: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Новосибирск, 2015. 170 с.
5. Шумахер А. Е. Баллады Державина в историко-литературном контексте конца XVIII – начала XIX вв. // Сибирский филологический журнал. 2012. № 4. С. 21–26.

BALLAD GENRE IN THE WORKS OF MODERN NETWORK AUTHOR VESSA BLUMENBAUM

Marija V. Luchkina

Abstract

The article is devoted to the study of the creativity of the modern network poet Vessa Blumenbaum. Having analyzed the ballads «Taste of blood», «Winter's tale», «The Bronze king» and «The Black Count», the author figured out the what characteristic genre features are there and what the innovation of the poetess is. As a result of the work done, the author of the article has established that the ballad genre is very relevant in modern Russian literature.

Keywords: ballad, modern ballad, Vessa Blumenbaum, network author, evolution of the genre

*Алина Руслановна Мельникова,
студент 3 курса, ФГБОУ ВО «Кемеровский
государственный университет»
alinamelnikova2298@mail.ru
(г. Кемерово)*

*Научный руководитель – Наталья Валерьевна Налегач,
доктор филол. наук, профессор кафедры журналистики
и русской и русской литературы XX в. КемГУ*

ПОЭТИКА ЛОНГРИДА VISITATION

Формат лонгрида в большей степени связан с журналистикой. Однако в его природе заложен принцип долгого вдумчивого чтения, поэтому мы предполагаем, что литературные произведения также могут существовать в этом формате. В статье рассматривается лонгрид как способ представления художественного смысла на примере спецпроекта Visitation, опубликованного на портале «Такие дела». Мы изучили особенности формата, которые позволяют ему иметь художественное содержание, сопоставили литературный лонгрид с таким явлением, как сетература.

Ключевые слова: лонгрид, сетература, креолизованный текст

После публикации редакцией The New York Times проекта Snow Fall на сайте издания в 2012 г. лонгриды стали новым трендом в журналистике. Медиа начали активно использовать этот формат для раскрытия неоднозначных, сложных тем, требующих глубокого анализа. Лонгрид подразумевает долгое вдумчивое чтение, эта особенность даёт возможность создавать в этом формате не только журналистские проекты, но и литературные. Использование невербальных элементов: музыки, иллюстраций, фотографий, видео открывает простор для диалога искусств и позволяет воздействовать на современного читателя, уже привыкшего к мультимедийной подаче информации, не только с помощью слова. Однако потенциал лонгрида в области литературы пока почти не реализован. В своей статье мы рассматриваем прецедентный проект – рассказ Ольги Брейнингер Visitation, посвящённый 25-й годовщине вооружённого кризиса 1993 года, опубликованный в формате лонгрида на сайте издания «Такие дела», анализируем, как невербальные элементы взаимодействуют с текстом, расширяют спектр значений и смыслов.

Исследователи расходятся в определении понятия «лонгрид», нам ближе взгляд Д. П. Чигаева: «Лонгрид – формат подачи медиатекстов большого объема, характеризующийся высокой степенью креолизации вербальных и медийных

элементов» (прилагательное «медийный» употребляется в значении нетекстовый, невербальный; информация, подаваемая в иллюстративно-визуальном и звуковом виде) [3]. В этой дефиниции подчёркивается синтетическая природа формата, несмотря на то, что лонгрид является гетерогенной структурой, он представляет собой целостность. Д. П. Чигаев подразделяет лонгриды на вербальноцентрические, медийноцентрические, интегративные и комплексные. Классификация основана на выявлении первичного элемента креолизованного текста [3]. Если мы говорим о литературном лонгриде, то очевидно, что он будет вербальноцентрическим, поскольку текст в этом случае выступает каркасом, базисом. В проекте Visitation центральным элементом является рассказ Ольги Брейнингер, а вторичными компонентами – фон, статичные и анимированные изображения (иллюстрации Аксаны Зинченко, фотография телебашни Останкино).

Прежде чем перейти к характеристике роли отдельных элементов лонгрида, дадим синопсис рассказа, поскольку некоторые содержательные моменты будут важны для анализа взаимосвязи текста и визуальных компонентов. В России к власти пришла Партия Памяти: «Память в России стала главным словом года, десятилетия. Все хотели слушать про память, писать про память, прорабатывать память, устраивать акции, поднимать архивы и исправлять национальные ошибки». Главную героиню рассказа нарратолога Елену Сотникову приглашают в научный проект фонда Visitation, который объединил историков, журналистов, нарратологов для работы с коллективной травмой, ради достижения утопичной цели: «из историй создать историю», опросить сотни тысяч очевидцев октябрьского путча 1993 года и составить из разрозненных воспоминаний единый нарратив. Исследование проводилось в закрытом центре – шарашке в Софино с марта по март 2015–2017 гг. Там Елена встречает Евгения Арбицкого, с которым у неё был роман в 1990-е гг., они снова становятся близки. Однако проект теряет основной источник финансирования, и поэтому, чтобы было возможным продолжить исследование, героям приходится согласиться на создание симулякра, иммерсивного квеста, основанного на событиях 1993 г., который смог бы привлечь спонсоров.

Так происходит девальвация главной идеи проекта. В марте 2018 г. политическая ситуация в стране меняется, и фонд Visitation закрывают, а его исследовательская и научно-развлекательная программы остаются незавершёнными. Прерываются также и романтические отношения героев, многие вещи остаются невысказанными. Елена сохраняет карточки с комментариями очевидцев, которые она писала в ходе проекта, пытаясь самостоятельно составить из кусочков мозаики единую картину, позже они помогают героине сделать некоторые выводы: самое распространенное среди россиян воспоминание об октябрьском путче – это телевизор, второй частотный образ – Белый дом, а третий – «Останкино».

Начнём анализ визуальных компонентов лонгрида Visitation с описания фона. Он состоит из белых и чёрных областей. Однако они не являются однотонными, а имеют вкрапления, это похоже на дисперсную систему. Чёрные

области занимают меньшую часть пространства, они не ровные и будто распылены аэрозолем. При этом в них начерчены линии.

В контексте содержания лонгрида возникают две противоречащие друг другу ассоциации. Параллельные линии, непересекающиеся между собой, как истории людей, переживших 1993 год, которые нельзя связать в единый нарратив. Или, наоборот, линии воплощают в себе общие траектории, которые выявляет в рассказах очевидцев Елена, ведь прямая состоит из точек, соединённых между собой, точки – это воспоминания участников событий. Таким образом рождается неоднозначность, двуплановость. Чёрно-белая гамма создаёт ощущение напряжённости, замкнутости. Герои рассказа также находятся в тяжёлом психологическом состоянии, груз чужих переживаний начинает давить на них спустя определённое время, они изолированы от мира в софинской шарашке.

Рассмотрим, какую функцию в лонгриде играют иллюстрации. В Visitation дважды встречается рисунок мясорубки с крутящейся ручкой: как титульное изображение и между шестнадцатой и семнадцатой частями рассказа. Важно отметить, что в тексте слово «мясорубка» ни разу не упоминается. Этот визуальный образ является самостоятельным. Его можно интерпретировать по-разному. С одной стороны, что может означать образ мясорубки, если мы говорим о событиях 1993 г.: разрушение всего, что было прежде, дробление ценностей, взглядов. При этом последствия этого процесса ощущаются до сих пор, ведь речь в рассказе ведётся о современной России. С другой стороны, этот образ относится и к жизни героев. В шестнадцатой и семнадцатой частях, которые разделены рисунком мясорубки, рассказывается о работе над квестом: «Чем дольше и азартнее мы клепали нашу параллельную реальность, наше победоносное маленькое иммерсивное шоу, тем глубже мы впечатывали в себя стыд и ощущение, что где-то свернули не на ту дорогу. Стыд оказался сильным отрезвляющим фактором – и, оставаясь наедине, мы с Женей отчего-то стали чувствовать неловкость. Неловкость постепенно перерастала в отчужденность – в работе, редко пересекающихся теперь взглядах в коридорах, в разговорах за закрытыми дверями. И чем дальше я оказывалась теперь от Жени – тем больше разгоралось внутри: не могу понять не могу понять не могу понять» [4]. Героев будто тоже пропустили через мясорубку, пошатнулась их вера в идею работы с памятью, исправления ошибок прошлого, ради которой они пришли в проект. Слушая истории других людей, Елена, Евгений и другие обитатели шарашки проживали жизнь за жизнью, чувствовали чужую боль. Герои запутались. Рисунок мясорубки – это изобразительная метафора, которая расширяет смысловое поле.

Остальные рисунки в лонгриде выполняют иллюстративную функцию, они изображают то, что описывается в тексте. Четвёртая часть рассказа начинается так: «Представьте себе: первая по величине страна в мире днем и ночью горит голубыми прямоугольниками. Мерцают Пермь и Чукотка, Благовещенск и Орел, Питер, Тюмень, Ульяновск, Набережные Челны. Все города мерцают. Все

наблюдает и ведет ночной дозор: что происходит сейчас там, в Москве. Что будет с нами всеми.

В самой Москве тоже едва ли найдешь темное окно. Люди не спят или спят урывками, с плохими предчувствиями, со страхом. В зале, в спальнях родителей, на кухне днем и ночью жужжит телевизор – и включают то футбол, то новости.

И каждая семья сидит и ждет. Чего-то ждет. Не отходя от экрана. Обрывистые разговоры то и дело возникают и стихают, и все снова начинают напряженно, боясь упустить важное, страшное, смотреть телевизор» [4].

В конце этой части размещён рисунок пятиэтажки, окна которой мерцают от света телевизионного экрана.

В двенадцатой части героям сообщают, что они должны будут вести допросы, что вызывает возмущение исследователей из-за ассоциативных связей, которые возникают с этим словом: «Но даже разочарование от архивов вызвало в шарашке меньше споров и негодования, чем одно-единственное слово, наводнившее Софино в последнюю неделю инструктажа.

– Вот ты как себе это представляешь – вести допросы? – спросил меня Женя, пока мы шагали в конференц-зал, прижимая к груди папки тыльной стороной, чтобы не было видно надписи. <...>

Кроме допроса. Сегодня нарратологи знакомились со своими командами, заселялись в новые офисы и разогревали комнаты для групповых планерок. Логистика, расписание встреч с очевидцами, интервенции от айти-стаффа и обучение тройному шифрованию. Неприятные новости каждая группа обнаружила в свое время – но к обеду все вернулись в конференц-зал с папками, на которых стояли наши имена, и наверху – слово “допрос”. Допрос свидетелей. Протокол допроса. В ходе допроса» [4].

После двенадцатой части располагается иллюстрация, на ней изображены два стоящие друг против друга стула, на которые падает свет от включенной над ними лампы.

Двадцать первая часть, в которой Елена рассказывает о своих выводах, сделанных на основе сведений, полученных в ходе проекта, реализуемого фондом Visitation, разделяется рисунком карточек, составленных главной героиней, на которых написаны наиболее частотные *lieu de mémoire* октябрьского путча в России: 1) Телевизор; 2) Расстрелянный Белый дом; 3) «Останкино». В конце лонгрида помещена фотография Останкинской телебашни [4].

Невербальные элементы лонгрида Visitation выполняют несколько функций: создают настроение, воздействуют на эмоции, отражают содержание рассказа и порождают новые смыслы. Визуальные компоненты выступают как бы аранжировкой текста.

Мы считаем, что литературные произведения, опубликованные в формате лонгрида, стоит рассматривать в рамках сетературы, поскольку создание таких креолизованных текстов возможно именно благодаря интернет-инструментам.

Литература

1. Анисимова Е. Е. Лингвистика текста и межкультурная коммуникация (на материале креолизированных текстов): учебное пособие. Москва: Academia, 2003. 122 с.
2. Сарин Л. Современная русская литература в сети: основные художественные тенденции и свойства: диссертация канд. филол. наук: 10.01.01. Москва, 2017. 192 с.
3. Чигаев Д. П. Лонгрид как разновидность креолизованного текста [Электронный ресурс] / Д. П. Чигаев // Медиаскоп. 2017. № 1. URL: <http://www.mediascope.ru/2270> (дата обращения: 03.03.2020).
4. Visitation // Такие дела. URL: <https://1993.takiedela.ru/22/> (дата обращения: 03.03.2020).

POETICS OF LONGREAD VISITATION

A. Melnikova

Abstract

Format of longread in a greater degree is used in journalism. However, we suppose that literary efforts can be created in this format because it implies long careful reading. The article considers longread as a way of presentation of artistic meaning through the example of project Visitation, published on portal Takie dela. The characteristics of the format have been researched, which enable to have artistic content. The literary longread has been compared with electronic literature.

Keywords: longread, electronic literature, creolized text

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

*Сабина Адилевна Ахмедова,
студент 4 курса, Магнитогорский государственный
технический университет им. Г. И. Носова
akhmeedova@mail.ru
(г. Магнитогорск)*

*Научный руководитель – Алексей Владимирович Петров,
доктор филол. наук, профессор кафедры языкознания
и литературоведения МГТУ им. Г. И. Носова*

АНАКРЕОНТИЧЕСКИЕ СТИХИ И. М. ДОЛГОРУКОВА (НА ПРИМЕРЕ ЦИКЛА «МОИ СУББОТЫ»)

В статье рассматриваются анакреонтические стихи русского поэта рубежа XVIII–XIX вв. – И. М. Долгорукова. В силу своих жизненных ориентиров и ценностных установок поэт-дилетант писал лирические стихотворения, близкие в жанровом отношении к анакреонтической оде. На материале авторского цикла доказывается тезис о том, что Долгоруков был своеобразным подражателем идей и традиций анакреонтической оды.

Ключевые слова: И. М. Долгоруков, Анакреонт, анакреонтическая ода, эпоха Просвещения, русская поэзия рубежа XVIII–XIX вв.

Один из значимых этапов в восприятии поэтического наследия античности связан с изданием Анри Этьеном сборника лирических миниатюр, в котором сохранились подлинные фрагменты из Анакреонта – легендарно известного древнегреческого поэта [9]. На этом издания греческого автора не закончились. Издание Анакреонта и его многочисленных подражателей длилось вплоть до XVIII в. [4, 132]. Своеобразным литературным феноменом анакреонтический жанр становится именно в XVIII столетии.

Особый интерес к личности Анакреонта и к анакреонтической оде испытывали отечественные поэты-классицисты, опирающиеся в создании русской анакреонтики на западноевропейских авторов. Западноевропейское Просвещение, предложив новую картину мира, выдвинуло на передний план проблему «наслаждения» в качестве ключевого понятия в жизни человека и государства в целом: оно объявлялось высшей духовной ценностью и конечной целью человеческого существования [1, 125].

Тематическую основу анакреонтической оды составляют мотивы любви, вина и наслаждения. В различных культурных традициях они сплетаются с разными идеями: от дионисийского экстаза до философской рефлексии о бренности земных радостей [4, 18]. Именно поэтому специфика анакреонтической поэзии заключается в разнонаправленности её

потенциального развития. Анакреонтическая ода в русской литературе интересовала многих поэтов, начиная с Кантемира, Ломоносова и заканчивая Державиным и Пушкиным [6]. В ряду с известными авторами находим и поэта княжеского рода – И. М. Долгорукова. Любитель праздности, флирта и легкомысленных кокеток, он оказался оригинальным продолжателем традиций анакреонтической оды на рубеже XVIII–XIX вв.

Художественному миру *Ивана Михайловича Долгорукова* (1764–1823) свойственна игра с разными жанровыми канонами, и в этом плане он выступает поэтом-дилетантом, но не в смысле «плохим стихотворцем», а «стихотворцем, не занимающимся творчеством как профессией» [10, 57]. Это главное отличие Долгорукова от большинства именитых его современников, литераторов-профессионалов, живущих на литературные гонорары (Карамзин, Жуковский, Державин, Дмитриев) [8]. В конце 1810-х гг. в период издания им собрания сочинений *«Бытие сердца моего, или Стихотворения князя Ивана Михайловича Долгорукова»* (ч. 1–4) [2] он активно продвигает свою литературную продукцию под «масками» поэта-дилетанта, «лёгкого» поэта, сатирика. Излюбленные темы его стихотворений – любовь, дружба (между женщиной и мужчиной), праздная жизнь, веселье и счастье частного человека. Способность испытывать «земное» наслаждение можно расценивать, пожалуй, как неосознанную «социокультурную практику» Долгорукова. Так, духовность, участливость, праздность, счастье и веселье – эти качества, понятия, ценностные ориентиры во многом определяли поведение человека XVIII века. В качестве тем они в особенности заметны в тех стихотворениях Долгорукова, которые близки в жанровом отношении к анакреонтической оде.

В рамках данной статьи своё внимание мы уделим авторскому циклу *«Мои субботы»*, представленному в третьей части сборника *«Бытия сердца моего»* [3] с примечанием поэта: «Так я назвал мои разные стихотворения, которые по условию с одним приятельским обществом читал я в своём доме на субботних *вечеринках*» [курсив мой. – С. А.] [3, 73]. Для анализа мы выбрали наиболее показательные анакреонтические стихи: *«К Амуру»* [3, 78]; *«На шутку жены моей»* [3, 80]; *«Мой кабинет»* [3, 92].

Обратимся к дебютному стихотворению цикла *«К Амуру»*. Долгоруков обращается к божеству, связанному со сферой Любви в древнеримской мифологии – к Амуру, отождествляя его не только с Любовью, но и с символами блаженства и свободы. Стихотворение пронизывают мотивы радости и эротических переживаний. Вот, например, поэт выдвигает на первый план свои чувственное удовольствие, страсть и любовную негу:

*Я здесь вседневно созерцаю
Его улыбку, милый вид,
Его лобжу, его ласкаю,
Он мне не делает обид* [3, 78-79].

К концу стихотворения отчётливо вырисовывается создаваемый Долгоруковым «культ» Амура. Божество любви, свободы и блаженства играет немаловажную роль на протяжении всего творчества поэта. В его сознании Амур

– это тот, кому можно отдать всю свою душу. В последней строфе Долгоруков просит Амура не покидать его «во веки», ведь именно любовь и блаженство обеспечивают ему истинное счастье в жизни.

Перейдём к стихотворению «На шутку моей жены». В композиционном отношении его можно разделить на три части: 1) размолвка с женой; 2) собственный мир поэта, полный чувственных наслаждений; 3) серая повседневность. Так, по сюжету стихотворения, жена поэта обвиняет его в неумении петь песни, с чем Долгоруков с досадой соглашается [5]: *«Что любовь я певши, вою / С правдой мысль твоя сходна»*. Долгоруков с присущей ему лёгкой весёлостью представляет себя певцом, способным непосредственно и легко петь песенки, услаждать слух всех женщин (не только жены!): *«Если б мог я так прекрасно / Как соловушки свистать / Стал бы я тогда всечасно / Тебя песнями забавлять»*. Автор соединяет в своих песенках две основные составляющие: «нежные чувства» и «весёлость».

И последнее стихотворение цикла – «Мой кабинет». В нём обрисован повседневный быт, в котором князь находил истинное удовольствие. Долгоруков был человеком, придающим значение мелочам жизни, прельщающимся земными «наслаждениями». В быту он получал не меньше удовольствий и наслаждений, нежели в своей бурной государственной деятельности на виду у всех. Итак, в стихотворении Долгоруков перечисляет то, что он по-настоящему любит, например, вид из своего окна, письменный стол, диван и т. д. Что интересно в стихотворении, так это использование поэтом особого хронотопа. Его пространство – это бытовая жизнь, в которой время словно останавливается: *«Ни от скуки, ни с печали / На часы я не гляжу; / Хоть идут они, хоть стали / Нужды в них не нахожу»*.

Подведём итоги:

1. На рубеже XVIII–XIX вв. И. М. Долгоруков писал анакреонтические стихи, в которых отразились его ценностные ориентиры. Мотивы веселья и праздной жизни подвергнуты в этих стихах философской рефлексии.

2. Лирика И. М. Долгорукова близка сентиментальной литературе. Оттуда, в частности, идет тяга автора к размышлениям на излюбленные им темы любви, уединения и грусти.

3. Форма анакреонтической оды была близка самому духу поэзии и жизни автора-дилетанта и сибарита.

Литература

1. Абрамзон Т. Е. К вопросу о русском счастье (поэзия XVIII века) // Libri Magistri. 2015. Вып. 1. С. 116–133.

2. Ахмедова С. А. Образ «счастья» в стихотворениях на «случай» И. М. Долгорукова (на именины княжны В. П. Волконской) // Студент и наука (гуманитарный цикл). Магнитогорск: Изд-во Магнитогорск. гос. техн. ун-та им. Г. И. Носова, 2019. С. 597–600.

3. Бытие сердца моего, или Стихотворения князя Ивана Михайловича Долгорукаго: в 4-х частях. Т. 3. Москва: Университетская типография, 1817–1818.

4. Гуковский Г. А. Ранние работы по истории русской поэзии XVIII века / общ. ред. и вступ. ст. В. М. Живова. Москва: Языки русской культуры, 2001. 352 с.
5. Петров А. В. Брачно-свадебная поэзия в русской литературной культуре XVIII – начала XIX веков: Монография. Магнитогорск: МаГУ, 2013. 238 с.
6. Петров А. В. Из истории маргинальных жанров в русской поэзии XVIII века (эпические стихи, эпиграмма, баллада): Учеб. пособие. Магнитогорск: Изд-во МаГУ, 2012. 138 с.
7. Петров А. В. «Эротико-политические формулы» в торжественных одах 1741–1742 гг. (материалы к словарю одических топонимов) // Проблемы истории, филологии, культуры. 2011. № 3 (33). С. 342–346.
8. Петров А. В., Еськова А. С. Становление поэтики литературного быта в письмах Карамзина к Дмитриеву // Libri Magistri. 2018. Вып. 6. С. 99–108.
9. Салова С. А. Русская анакреонтика XVIII – начала XIX века (генезис, культурно-исторический контекст, поэтика): автореф. дис. ... доктора филол. наук: 10.01.01. Москва, 2006. 42 с.
10. Федута А. И. «Кто б ни был ты, о мой читатель...»: проблема читателя в литературе пушкинской эпохи. Минск: Лимариус, 2015. 400 с.

ANACREONTIC POEMS BY I. M. DOLGORUKOV
(USING THE EXAMPLE OF THE CYCLE «MY SATURDAYS»)

Sabina A. Akhmedova

Abstract

The article considers the anacreontic poems of the Russian poet of the turn of the 18th–19th centuries – Dolgorukov. Due to his life orientations and values, the dilettante poet wrote lyrical poems that are close in genre to the anacreontic ode. On the example of the author's cycle the thesis that Dolgorukov was a kind of imitator of the ideas and traditions of the anacreontic ode is proved.

Keywords: Dolgorukov, Anacreon, anacreontic ode, The Age of Enlightenment, Russian poetry of the turn of the 18th–19th centuries

Сабина Адиловна Ахмедова,
студент 4 курса, Магнитогорский государственный
технический университет им. Г. И. Носова
akhmeedova@mail.ru
(г. Магнитогорск)

Научный руководитель – Вероника Валентиновна Цуркан,
кандидат филол. наук, доцент кафедры языкознания
и литературоведения МГТУ им. Г. И. Носова

КОНЦЕПТ «ИГРА» В КНИГЕ О. ГРИГОРЬЕВА «КОНФЕТЫ»

В статье анализируется концепт «игра» в «детском» творчестве поэта-шестидесятника О. Григорьева. Изучаются особенности как игровой поэтики в целом, так и структурно-семантические черты концепта «игра», его традиционное и индивидуально-авторское наполнение, определяется место феномена в концептосфере художника. Подчеркивается роль игры в самоидентификации О. Григорьева, «зашифровавшего» в героях-чудаках «детских» стихотворений свою оценку действительности.

Ключевые слова: О. Григорьев, поставангард, концепт, герой-чудак, игровая поэтика

В современном мире концепция игры охватывает ряд отраслей культуры. Вышедшая в 1938 году книга «Homo ludens» Й. Хёйзинги стала особенно востребованной в филологии [3]. Созданная голландским философом теория игры оказалась созвучна эстетике и онтологии русского литературного поставангарда. В отечественном литературоведении интерес к феномену игры актуализировался благодаря возвращению читателю художественного наследия детских поэтов-обэриутов А. Введенского, Д. Хармса, Н. Олейника. В отличие от произведений этих поэтов, творчество О. Григорьева, начинавшего свой путь в литературу в послеоттепельную эпоху, и по сей день остается малоизученным. Между тем в григорьевской «детской поэзии» концепт «игра» является одним из самых значимых.

В сборнике «Конфеты» (2001) [1], изданном после смерти поэта, понятийный слой концепта «игра» базируется на определении данного феномена как формы свободного самовыявления персонажа, который может фантазировать, творить, дурачиться, грустить, капризничать. Григорьевский герой-чудак постоянно попадает в необычные ситуации, демонстрируя «открытость миру возможного» [5, 486] в школе, в семье, на улице, во дворе, на пути из магазина. Игра в «Конфетах» репрезентируется «в виде состязания», но чаще «в виде представления (исполнения, репрезентации) кому-либо ситуаций, смыслов, и состояний» [3, 110].

Феномен игры заложен в самом названии сборника. Каждое стихотворение, входящее в него, – это «конфета-карамелька», обладающая своим неповторимым цветом, вкусом и запахом. «Конфеты» могут быть сладкими, как в

стихотворениях «Пирог», «Что лучше», «Варенье», а могут быть кислыми и даже горькими, как пилюли. Все зависит от того, какую цель ставит перед собой автор. В миниатюре «Что лучше?» герой оказывается в «пограничной» ситуации: *«Как вы думаете, / Где лучше тонуть? / В пруду или в болоте?»* [1, 14]. Выбор, который предлагает автор, неожидан и одновременно приятен – конечно, лучше тонуть «в компоте». И хотя контрастные образы «пруда»/«болота» и «компота» по-постмодернистски уравниваются, читатель счастлив от того, что сладкое берет верх над противным и страшным. Поэт же не готов подчеркнуть, что мир имеет как светлые, так и темные стороны.

В творчестве О. Григорьева игра обладает многоаспектностью: будь то игра психологическая, интеллектуальная или лингвистическая. В процессе игры одно понятие может заменяться другим: вместо «букета маков» возникает «букет раков» («Букет»); качели превращаются в карусели («Если»); нарисованный на листе бумаги утюг вдруг материализуется и с грохотом падает в ведро («Стук»).

Метаморфоза – излюбленный прием игровой поэтики О. Григорьева. Стихотворение «Ветер», как и «Стук», строится на приеме реализованной метафоры: *«Ходил я против ветра носом / Остался на всю жизнь курносым...»* [1, 11]. Пытаясь объяснить особенности своей внешности, лирический герой спорит с общепринятыми представлениями о жизни. Конечно, комфортнее держать нос по ветру, как это делают взрослые, но герой О. Григорьева не желает ходить проторенными дорогами.

По логике поэта, именно дети могут понять остроту несправедливости, царящей в мире. Маленькие герои-чудаки, за лицами которых прячется сам О. Григорьев, – личности и «играющие», и «страдающие» [6, 19]. Например, в стихотворении «Ваза» оплошности взрослого и маленького персонажей расцениваются по-разному. Если вазу опрокинул отец, то это «к счастью», а если ребёнок, то он – «разиня» и «растяпа» [1, 35].

Развенчание «взрослых» стереотипов продолжается в стихотворении «Солнце грело, грело...». Здесь в игровом ключе интерпретируется смена дня и ночи. Наивное восприятие подсказывает, что ночь наступает не в силу действия известных законов природы, а по понятной ребенку причине: оно «перегорело», и *«вместо солнца вышла на – / вышла на небо луна»* [1, 2]. Функциональное сходство (солнце – источник света и тепла – сравнивается с бытовым электрическим прибором) поддерживается умелой языковой игрой с омонимичной рифмой «ла на»/«луна», обнаруживающей новое отношение слова и реальности.

Поэт подчеркивает ценность детского взгляда на мир, как на источник чуда, и в стихотворении «Звезды и месяц». Герой вновь вовлекает в игру небесные светила: *«Звезды и месяц купались в реке, / Удочку крепко держал я в руке. / Вижу: под воду ушёл поплавок, / Месяц я ловким движеньем подсёк, / Круто взметнулся он синим хребтом, / Звонкую леску отсёк как серпом / И улетел, ослепляя глаза, / Вместе со звёздами в небеса»* [1, 12]. В детском воображении картина мироздания и игра соединяются воедино. Играя, можно поймать на удочку месяц, если он, как рыба, не порвет леску и не улетит на небеса.

«Настроение его стиха, как правило, неординарно, – пишет об О. Григорьеве М. Яснов. – А я считаю, писатель или поэт с того и начинается, что мыслит не в общепринятом русле <...> Олег Григорьев задал новое направление художественной мысли» [7].

Вместе с тем, стихи О. Григорьева не перегружены философией и словесными излишествами. Они образны и лаконичны, по-игровому ритмичны и динамичны за счет использования глаголов, акцентирующих активность персонажей. Игровая драматургия стихотворения «Бабушка» создается благодаря использованию в двенадцать строчках десяти глаголов, обладающих повышенной экспрессивностью. Шум и звуки наполняют всё пространство миниатюры, главными героями которой являются бабушка и её непослушный внучек. Чего только не делает «старая» и «слабая» старушка, чтобы попасть домой: она и «ухнула», и «в дверь кулаком бахнула» – да так, что привычная картина мира развалилась, как карточный домик. Гиперболизация силы бабули, использование приема градации, передающего последовательность ее действий («ухнула», «бахнула», «дубовая дверь рухнула», «соседка на кухне ахнула» [1, 17]), направлены на то, чтобы вызвать у читателя бурю эмоций (смех и страх, восторг и ужас). А еще – напомнить о зловещей старухе Бабе Яге. Несмотря на «чернушный» подтекст [2], «игра в сказку» завершается традиционно – равновесие в мире восстановлено: «Упала с полки кастрюля / И бабушкин маленький ключик» [1, 18]. Цель достигнута: в разбуженном воображении читателя начинается игра в ассоциации (ведь историй, в которых встречаются образы бабушки, внучка и ключика, в литературе множество).

Таким образом, в оригинальной, разрушающей стереотипы восприятия игровой поэтике О. Григорьева отразились распад привычных связей, пространственные и временные сдвиги, переходящие в гротеск несообразности, столь характерные для поэтики обэриутов. Вместе с тем, феномен игры позволил художнику «зашифровать» в недотехах и чудаках «детских» стихотворений своего «Другого» [4, 84] как «необходимое условие осмысления собственной личности», авторскую точку зрения и оценку всего, к чему его слово прикасалось.

Литература

1. Григорьев О. Конфеты Москва: РИО «Самовар», 2001. 46 с.
2. Солодкин С. И. Основные черты жанра ужасов // Мировая литература глазами современной молодежи: сб. материалов III междунар. студент. 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. 179–184.
3. Хейзинга Й. Homo Ludens. В тени завтрашнего дня / пер. с нидерланд. В. Ошиса. Москва: ООО «Издательство АСТ», 2004. 539 с.
4. Цуркан В. В. Концепт «Другой» в романе А. Битова «Улетающий Монахов» // Libri Magistri, 2019. №2(8) С. 76–84.
5. Цуркан В. В. Игровое начало в творчестве Татьяны Толстой // Интертекст в художественном и публицистическом дискурсе: сб. докл.

междунар. науч. конф. (Магнитогорск, 12–14 ноября 2003г.) Магнитогорск: Магнитогорск. гос. ун-т, 2003. С. 486–491.

6. Черняк М. Петербургский акцент в литературе абсурда XX века (об эффекте нарушения формальной логики) // Библиотечное дело: абсурд в натуре и литературе. 2014. № 24. С. 2–8.

7. Яснов М. Путешествие в Чудетство. Книга о детях, детской поэзии и детских поэтах [Электронный ресурс] // СПб.: Союз писателей СПб.: Фонд «Дом детской книги», 2014. 380 с. URL: http://vokrugknig.blogspot.com/2018/12/blog-post_6.html?m=1 (дата обращения: 25.05.2020).

THE CONCEPT OF «GAME» IN O. GRIGORIEV'S BOOK «CANDIES»

Sabina A. Akhmedova

Abstract

The article analyzes the concept of «game» in the «children's» creativity of the poet of the sixties O. Grigoriev. The article explores the features of game poetics in general, as well as the structural and semantic features of the concept «game», its traditional and individual author's content, and determines the place of the phenomenon in the artist's conceptual sphere. The role of a game in the self-identification of O. Grigoriev, who «encrypted» his assessment of the soviet reality in the eccentric characters of «children's» poems, is emphasized.

Keywords: O. Grigoriev, post-avant-garde, concept, eccentric character, game poetics

*Анна Алексеевна Базаркина,
студентка 2 курса, Магнитогорский государственный
технический университет им. Г.И. Носова
bazarkina.nyuta@mail.ru
(г. Магнитогорск)*

*Научный руководитель – Константин Николаевич Савельев,
доктор филол. наук, профессор кафедры языкознания
и литературоведения МГТУ им. Г. И. Носова*

СОЖЖЕНИЕ КНИГ КАК СИМВОЛИЧЕСКИЙ АКТ В РОМАНЕ РЭЯ БРЭДБЕРИ «451 ГРАДУС ПО ФАРЕНГЕЙТУ»

В статье анализируется символическое значение такого репрезентативного акта, как сожжение книг; на примере анализа романа Р. Брэдбери «451 градус по Фаренгейту» предпринимается попытка выяснить отношение героев к книге как «памяти человечества».

Ключевые слова: сожжение книг, Р. Брэдбери, тоталитаризм, антиутопия, символика

Понятие сожжение книг включает в себя уничтожение книг в огне. Это прежде всего варварское явление, которое впервые получило свою практику в далекой древности, и его нередко можно увидеть и сегодня. Сожжение книг является репрезентативным символическим актом, который может включать в себя и элемент цензуры, и религиозную нетерпимость, и презрительное отношение к автору и к содержанию самой книги, желание привлечь к самому этому процессу внимание общественности. Следует добавить, что и сами авторы зачастую прибегают к сжиганию своих произведений. Достаточно вспомнить, как со своим вторым томом «Мертвых душ» поступил Н. В. Гоголь, или А. Ахматова со своей драмой «Энума Элиш» («Пролог, или Сон во сне»). Но всё же главным образом за сжиганием книг стоит желание нивелировать те идеи, которые в этих книгах представлены. Поэтому неслучайно, что сам процесс сожжения книг становится предметом пристального рассмотрения со стороны культурологов, писателей. Наглядным примером тому служат романы В. Сорокина «Манарага» (2017) и Р. Брэдбери «451 градус по Фаренгейту» (1953). В своей статье мы рассмотрим процесс сжигания книг сквозь призму романа «451 градус по Фаренгейту», выясним, что стоит за этим явлением, какая смысловая нагрузка заключена в самом этом акте. Ж – ж

Истоки сжигания книг отсылают нас к 221 году до н. э. в Китай, к событию, которое вошло в китайскую культуру как «сожжение книг и погребение книжников». Цинь Шихуан, первый правитель объединенного Китая, был последователем школы легизма, противопоставленной школе конфуцианства, поэтому он официально запретил «бесполезные» книги – то есть, в первую очередь, связанные с конфуцианством. Были сожжены все «бесполезные труды», а их авторы заживо закопаны в землю. Из Нового Завета известно о сожжении колдовских книг людьми, обратившимися от чародейства. В эпоху европейского Средневековья католическая церковь не раз публично уничтожала Талмуд, как книгу, «искажающую слово Божие»; известны случаи массового сожжения светских книг, флейт, духов, богатых нарядов и зеркал, как вещей, развращающих душу, получившее название «Костер тщеславия».

Пожалуй, самым известным сожжением является сожжение книг в нацистской Германии. После прихода к власти нацистов, гонениям подверглись евреи, марксисты, пацифисты. Велась активная пропаганда – «Акция против негерманского духа», были выдвинуты «Двенадцать тезисов против негерманского духа», а затем в ходе этой акции студентами, профессорами и местными руководителями *нацистской партии* были сожжены десятки тысяч книг преследуемых авторов – данное сожжение получило название «Праздник костра». В числе «сгоревших» авторов были Эрих Мария Ремарк, Карл Маркс, *Зигмунд Фрейд*, Карл Каутский, Эрнест Хемингуэй, *Джек Лондон* и другие [5]. Кадры сожжения книг нацистами оставили большой след в сознании автора. Рей Брэдбери в предисловии к своему роману писал: «...когда Гитлер сжигал книги, я переживал это так же остро, как и, простите меня, когда он убивал людей, потому что за всю долгую историю человечества они были одной плоти» [4].

Роман «451 градус по Фаренгейту» написан в годы маккартизма – антикоммунистического настроения. Считается, что это произведение – реакция на происходившие тогда события. Но Рэй Брэдбери в своем произведении говорит не о маккартизме, а об угрозе чтению со стороны средств массовой информации, и в первую очередь телевидения. Читая произведение, сразу видишь сходство между книгой и нашим настоящим: телевизионные стены и плазменные телевизоры во всю стену, «ракушки» и наушники, сразу вспоминаешь быстрый темп жизни, высокие скорости автомобилей, беспризорных подростков, таблетки для успокоения, не в книге, а в реальной жизни. Автор будто предсказывает будущее, которое может случиться с нами. Виртуальный мир поглощает реальный. Человеку сейчас проще открыть какие-либо новости и узнать обо всём, что происходит. В наш век люди забыли, что такое жить, что такое радоваться дождю или первому снегу. Современному человеку нужно отчасти стать «битником» – отказаться от урбанизации, комфортной жизни, подобной жизни в романе Рэя Брэдбери, и отправиться в дорогу и действительно «увидеть эту жизнь» [6]. А где, как ни в дороге, самое приятное – чтение книг?

451 градус по Фаренгейту – температура, при которой воспламеняется и горит бумага. Отсюда название романа-антиутопии об отказе человека будущего от книги и мысли, в ней заключенной, во имя развлечений и спокойного, бездумного и неопасного существования, уюта без душевного тепла [7]. Антиутопия повествует о тоталитарном будущем Америки, где главное для людей – хорошая, ничем не обремененная счастливая жизнь. Главный принцип хорошей жизни – не читать книги, ведь они заставляют человека думать, что не даёт человеку просто наслаждаться жизнью. Телевидение скрывает всю сложность и проблематичность бытия. В данном обществе введен запрет на художественные книги. Все книги сжигают. За чтение или хранение книг сажают в тюрьму, либо выносят диагноз – сумасшедший: *«Если человек думает, что можно обмануть правительство и нас, он сумасшедший»* [1]. Книги хранят всю мировую историю, все мировые знания. Книги – память людей. Книги в романе Рэя Брэдбери – то, что губит человечество. Читать людям в данном обществе просто незачем. Государство не хочет, чтобы люди испытывали как-либо неприятные эмоции от литературы. Государство хочет, чтобы не было особо одаренных людей, ведь они портят жизнь другим, например, такие как Кларисса Маклеллан и её семья: *«Пусть люди станут похожи друг на друга как две капли воды, тогда все будут счастливы, ибо не будет великанов, рядом с которыми другие почувствуют своё ничтожество. Вот! А книга – это заряженное ружьё в доме соседа. Сжечь её! Разрядить ружьё! Надо обуздать человеческий разум»* [1].

В ходе реализации этой идеологии государства переосмыслена роль одной профессии. Пожарный. В романе пожарный, или пожарник, не тушит пожары, а совсем наоборот, разжигает их. Пожарные приобретают совсем противоположные функции, нежели раньше: *«На пожарных возложили новые обязанности – их сделали хранителями нашего спокойствия»* [1]. Дома стали

несгораемыми, а пожар – открытая демонстрация сожжения книг. Нет книг – нет проблем: *«Нет решения? Так вот же, теперь не будет и проблемы! Огонь разрешает всё!»* [1]. Но каждый пожарный в первые разы хотел узнать, что там находится в них, в книгах. Для пожарного не является преступлением, если он спрячет книгу у себя, интересуясь, что же в ней есть такого интересного: *«Хранить книги – не преступление. Преступление – читать их»* [1], – предполагается, что ничего нового и интересного прочитавший из неё не узнает. Так и было со всеми, кто пытался это сделать, но только не с Монтэгом.

Главного героя не интересует телевидение, не интересуют развлечения. Но в самом начале романа он искренне верит в догматы существующей идеологии и является порядочным гражданином. После встречи с Клариссой он понимает, что несчастлив. Несчастлив из-за нечтения, из-за однообразности жизни, несчастлив он и в браке, хотя любит свою жену, которая так же пуста, как все, и имеет лишь внешнюю красивую оболочку. Монтэг начинает задумываться о жизни, об обществе, об окружающем мире и, конечно, о книгах. Профессия его – пожарный. Но Гай Монтэг уже долгое время прячет у себя запретный предмет. Он прячет книги. Он их читает. Он их крал, другие сжигал. Ведь никто не будет проверять количество сгоревших книг. Он не рассказывает об этой тайне даже жене. Но есть одна мелочь, которая может выдать героя за хранение книг – механический пес. Он устроен так, что запах книг заложен в его основе. Запах хранившихся у Монтэга книг – вот что настраивало механического пса против пожарного. Собака чувствует этот запах, именно поэтому она постоянно рычит на Монтэга, когда тот находится близко. Но из-за своей опрометчивости, возможно, глупости, Монтэг оказывается разоблачен в своем отступничестве и подвергнут унижительному наказанию: его вынуждают спалить собственный дом с обнаруженными в нём книгами. С этого момента его тайное инакомыслие перерастает в явный и бескомпромиссный бунт [2]. Гай Монтэг как герой французского писателя Гюисманса – творец собственного мира, испытывает желание подменить вульгарную действительность фантазией, не без основания полагая, что *«воображение всегда полнее и выше любых проявлений реальности»* [3]. В воображении, в фантазии – вот где, по мнению Эссента, нужно искать разнообразие жизни, а в случае Гая Монтэга – в книгах.

Но главный герой не один, кто проявляет интерес к книгам. Вместе со своей библиотекой сгорела одна женщина в середине романа. Она не предала книги. Это заставило Монтэга ещё больше понять, что книги хранят очень многое, что скрывают от общества, понять ценность книг. Так же есть кружок интеллигенции, питомцы Гарвардского университета, которые являются преступниками, бродяжничают, вынуждены прятаться от этого «интересного» мира. Каждый из них хранит в себе какие-либо книги. Хранят они их в голове, и нигде больше. Их задача – *«сохранить знания, которые нам ещё будут нужны, сбереечь их в целостности и сохранности»* [1]. Они не пытаются совершить какой-либо переворот в обществе, потому что понимают, что это бесполезно. Они просто ждут. А правительство всеми силами борется с книгами. И самый простой и действенный способ – их сжигать.

Получается, как бы правительство не сжигало книги, найдутся те люди, даже в тоталитарном обществе, которые будут бороться за мысли, находящиеся в книгах, за знания, чтобы не быть пустыми внутри, чтобы жить и чувствовать всю прелесть этого бытия. Сколько бы книги не горели, их будут читать и «есть преступления хуже, чем сжигать книги. Например, не читать их». Книги содержат колоссальный опыт человечества, без которого не может быть никакого будущего, только деградация. Сжигать книги – сжигать умы людей.

Литература

1. Брэдбери Р. 451 градус по Фаренгейту [Электронный ресурс] // Азбука веры. URL: <https://azbyka.ru/fiction/451-gradus-po-farengejtu> (дата обращения: 13.05.2020).
2. Микулянич Д. А., Никулина Д. Е. Образ Гая Монтэга в романе Р. Брэдбери 451 градус по Фаренгейту [Электронный ресурс] // URL: <https://scienceforum.ru/2017/article/2017040019> (дата обращения: 13.05.2020).
3. Савельев К. Н. «Сотворенная природа» (Natura Naturata) как эмблема французских писателей-декадентов // Libri Magistri. 2019. № 2 (8). С. 21–28.
4. Сарычева М. «451 градус по Фаренгейту»: история написания книги [Электронный ресурс] // URL: <https://alisa2002marina.blogspot.com/2017/10/451.html> (дата обращения: 13.05.2020).
5. Сухарников Е. Краткий курс истории. Сожжение книг [Электронный ресурс] // URL: <https://histrf.ru/biblioteka/b/kratkii-kurs-istorii-sozhzhieniie-knigh> (дата обращения: 13.05.2020).
6. Федоренко К. С. Тема дороги и поиска смысла жизни в романе Дж. Керуака «На дороге» // Мировая литература глазами современной молодежи: сб. материалов III междунар. студ. науч.-практ. конф. Магнитогорск: Изд-во Магнитогорск. гос. тех. ун-та им. Г. И. Носова, 2017. С. 214–216.
7. Черняк М. А. «Если тебе дадут линованную бумагу, пиши поперек»: традиция Рея Брэдбери в современной русской литературе [Электронный ресурс] // Филологический класс. 2014. № 35. С. 85-91.

BOOK BURNING AS A SYMBOLIC ACT IN RAY BRADBURY'S NOVEL «451 DEGREES FAHRENHEIT»

Anna A. Bazarkina

Abstract

The article analyzes the symbolic meaning of such a representative act as the burning of books; the author uses the example of R. Bradbury's novel «451 Degrees Fahrenheit» to try to find out the attitude of the characters to the book as «the memory of humanity».

Keyword: burning books, R. Bradbury, totalitarianism, dystopia, symbolism

Евгения Романовна Базарова,
студентка 2 курса, Магнитогорский государственный
технический университет им. Г. И. Носова
evgeniya.bazarova1@mail.ru
(г. Магнитогорск)

Научный руководитель – **Светлана Викторовна Рудакова,**
доктор филол. наук, профессор кафедры языкознания
и литературоведения МГТУ им. Г. И. Носова

МУЗЫКАЛЬНЫЕ МОТИВЫ В «ТАИНСТВЕННЫХ ПОВЕСТЯХ» И. С. ТУРГЕНЕВА

В данной работе анализируются музыкальные мотивы в повестях И. С. Тургенева «Призраки», «Песнь торжествующей любви», «Клара Милич», которые входят в цикл «таинственных» повестей. Для это используется интермедиаальный метод анализа, который помогает выявить особый вид взаимосвязей внутри текста художественного произведения элементов различных искусств. Рассматривается исторический аспект взаимосвязи музыки и литературы и понятие мотива как общего термина для музыковедения и литературоведения. Анализ музыкальных мотивов в этих повестях помогает раскрыть всю полноту идейного замысла автора, обликов героев и проблематику произведений.

Ключевые слова: музыка, мотив, «Таинственные повести», И. С. Тургенев, «Призраки», «Песнь торжествующей любви», «Клара Милич»

Произведения И. С. Тургенева являются ярким примером магнетического взаимопроникновения музыки в литературу. Музыкальность повестей проявляется в их структуре, в композиции, но самое важное – в самом их звучании, в изящном слого.

Музыка значима в жизни Тургенева. Литературное творчество позволяло Тургеневу продемонстрировать свою музыкальную эрудицию и музыкальный вкус на страницах созданных произведений. Его герои часто слушают музыку, говорят о ней, исполняют различные произведения на разных музыкальных инструментах и поют. По сути, можно говорить, что музыка и отношение к ней являются одним из основополагающих элементов создания образа героев. Обусловлено это, в том числе, и тем фактом, что «литература, благодаря слову, обращена к сознанию человека, музыка же – к чувству, то есть бессознательному» [2, 76]. Музыка проявляет себя на различных уровнях тургеневских текстов: «Многие произведения писателя строятся по законам музыкальной композиции. Сначала следует увертюра – пейзажная зарисовка, описание интерьера, портретов героев, рассказ об их встрече. В увертюре на эмоциональном уровне присутствует заданность будущей темы произведения, ощущаются будущие конфликты. В центре произведения находится развитие темы, она то разветвляется, дробится на подтемы, то все сливается, переплетается в единой теме» [3, 141]. Помимо этого, в своих художественных

текстах выдающийся писатель часто использует слова, передающие полутона настроений, эпитеты, полные экспрессии, высказывания героев, организованные по законам риторики, синонимические вариации слов и синтаксический параллелизм. Используя приемы усиления или затихания звука, Тургенев часто выстраивал систему образов героев по законам музыкального контраста.

В творчестве И. С. Тургенева в большей мере, чем у многих писателей-современников, обнаруживается проявление музыкального начала. Исторически музыка и литература развивались вместе, и искусство слова оказалось в наибольшей степени, чем иные виды творчества, восприимчиво к музыке. Музыка является выражением тех непередаваемых чувств и эмоций, что рождаются в душе человек, но только слово может придать им конкретное воплощение: «Сливаясь, слово и музыка обогащают друг друга. Слово, текст делает музыку более определенной, конкретной по смыслу. Музыка, мелодия усиливает эмоциональную сторону текста» [6, 20]. Сама идея «музыки слова» зародилась еще в античности. Древние греки совершенствовали себя в различных искусствах, в том числе и музыкальном. Попытки создать словесную музыку основываются на том, чтобы конкретные языковые конструкции были составлены из звукоподражательных групп слов и тем самым они могли бы вызывать ощущения, сходные с теми, что мы испытываем, слушая музыку.

На протяжении всей истории искусства слово и музыка стремятся навстречу друг другу. В теории музыки и литературоведении есть ряд так называемых терминов-омонимов, например: мотив, тема, темп, метр и ритм, интонация, развитие, образ. Если рассмотреть подробнее понятие «мотив», то можно говорить о том, что в музыковедении этот термин имеет композиционно-тематическую функцию, помогая связывать фрагменты произведения воедино. В литературе он так же служит для соединения различных отрезков текста, обеспечивая их структурную и семантическую связность.

Исследователь В. Е. Хализев дает следующее определение: «Мотив – это компонент произведений, обладающий повышенной значимостью (семантической насыщенностью). Он активно причастен теме и концепции (идее) произведения, но им не тождественен» [8, 279]. В качестве мотива можно рассматривать «любой элемент сюжета, взятый в аспекте его повторяемости, типичности, то есть характерный для той или иной традиции (жанра) либо для творчества писателя» [1, 32]. Мотив – «это своего рода строительный материал, соединяющий пространство поэтического мира в единое целое, отражающий и особенности мышления поэта, и специфику его образного языка» [5, 195]. Мотив в литературном тексте может выражаться в различных формах: может быть реализован через отдельные повторяемые или варьируемые слова / словосочетания, может быть представлен посредством различных лексических единиц, или же может выступить в виде заглавия или эпиграфа, а может оставаться не определенным конкретно, угадываемым, ушедшим в подтекст.

В произведении Тургенева музыка является одним из ключевых факторов раскрытия сюжетного замысла, важным способом характеристики персонажей произведения, а также средством выражения эмоциональных переживаний

героев и психологического подтекста. Очень значимо то воздействие, которое оказывает на героев музыка, раскрывая их сердца и души. Поэтому анализ музыкальных мотивов в творчестве Тургенева так важен, ведь без него мы не смогли бы раскрыть всю глубину сюжета произведения, не смогли бы сложить полноценный облик героя и проникнуться взглядами автора на мир и личность человека. Для достижения этих целей мы рассмотрим реализацию музыкальных мотивов в тексте «таинственных» повестей И. С. Тургенева.

«Таинственные повести» – это цикл новел, в которых человек сталкивается с чем-то потусторонним, на первый взгляд необъяснимым и загадочным. В мире этих повестей сочетаются возможное и невозможное, реальное и фантастическое. Сюжет этих тургеньевских произведений представляет собой «рассказ о вторжении в обыденную, повседневную жизнь каких-либо необычных, таинственных, сверхъестественных сил, неподвластных человеческому разуму, фатально-неотвратимых и, как правило, разрушительным образом действующих на судьбу подпавшего под их влияние человека» [4, 359]. Появление «таинственных» повестей связывают с периодом с 1870 по 1880 годы. Основной темой творчества писателя этого времени становится вопрос о бессилии человека, ставшего жертвой некой Воли. Тема неизбежности судьбы переплетается с темой неодолимого чувственного зова, противиться которому выше человеческих сил. К произведениям Тургенева, главным содержательным стержнем которых является мысль о трагической предопределенности человеческой судьбы, в первую очередь, можно отнести повесть «Призраки», как наиболее прямо выразившую тургеньевскую идею «всеобщего».

Повесть строится по законам музыкальной композиции, ведь тема искусства, по замыслу автора, должна определять всю композицию произведения и специфику центрального персонажа. Эта повесть имеет «лирический сюжет», построенный на сложной логической взаимосвязи картин, которые предстают перед глазами героя во время его ночного полета с некой женщиной, сущность которой так и остается неясной. Повесть имеет определенный ритм, который задается чередованием контрастных фрагментов: эпизоды, изображающие ощущения от созерцания великолепной и полной гармонии природы, контрастируют с картинами социального хаоса, дисгармонией всего человеческого существа.

Те мистические картины, которые предстают перед героем, всегда начинаются с мелодично-звукового сопровождения. Подобное мы видим в повести «Призраки»:

- сцена первого появления Эллис: «Вдруг мне почудилось, как будто в комнате слабо и жалобно прозвенела струна. Я приподнял голову. Луна стояла низко на небе и прямо глянула мне в глаза. Белый как мел лежал её свет на полу... Явственно повторился странный звук»;

- сцена появления римских легионов: «Сперва мне слышался смутный, ухом едва уловимый, но бесконечно повторявшийся взрыв трубных звуков и рукоплесканий»;

- появление вольницы Степана Разина: «За долго протянутой нотой последовала другая, потом третья, но с таким несомненным оттенком, с таким знакомым, родным переливом, что я тотчас же сказал себе: «Это русский человек поет русскую песню, и в то же мгновение мне все кругом стало ясно» [7, 41–56].

В этих картинах звуки музыки как бы соединяют потусторонний, призрачный мир с реальным, физическим миром главного героя. Звуки передают ощущения героя от того, что даже не имеет точной осязаемой формы, передают те неуловимые ощущения, которые доступны лишь душе, ведь и сам герой в руках Эллис становится духом, оболочкой, которая может соприкоснуться с тем невидимым миром, откуда и появились призраки.

Важность мотива музыки мы можем увидеть и в повести «Песнь торжествующей любви», которая также входит в цикл «таинственных» повестей. В ней особенно ярко видно то, как музыкальное начало создаёт эмоциональный фон, раскрывает характеры и способствует пониманию философской, этической проблематики произведения. Тема музыки вынесена в само заглавие повести.

Композиционным центром всего произведения является восточная мелодия, исполняемая Муцием трижды в этой повести. Сам же эпизод, когда Муций впервые исполняет для своих друзей «дивную песню», играет роль экспозиции. В этой сцене задается таинственный настрой всему произведению.

Музыка служит и для характеристики действующих лиц, их пристрастий и увлечений. Муций является талантливым музыкантом, как и Валерия, которая «любила напевать старинные песни, под звук лютни, на которой сама играла» [7, 255]. Язык музыки становится своеобразным средством общения этих героев. Между ними возникает странная, неосознанная связь, которая не проявляется на сознательном уровне: «с Муцием она занималась музыкой; но разговаривала больше с Фабием; с ним она меньше робела» [7, 256]. Музыкальное начало выявляет бессознательные привязанности, скрыто протекающие психологические процессы, недоступные рациональному описанию душевные состояния. Внимание автора направлено на исследование сферы бессознательного. Он описывает власть тёмных, иррациональных сил в любви, которые идут вразрез с нравственным сознанием. Это становится в данной повести главной темой, и именно музыке принадлежит ведущая роль в её разработке.

Неслучайно Тургенев обращается именно к восточной музыке для представления стихийной загадочной природы любви и создания особой атмосферы, способствующей осмыслению этого явления жизни. В восточных мифах музыка рассматривалась как могущественная демоническая сила, способная подчинить своему влиянию не только психику человека, но и весь природный мир. Эта мощная гипнотическая музыкальная стихия подчиняет себе Валерию, которая ощущает, как нечто темное и греховное проникает в её сознание. Изменения в жене замечает и Фабий. До приезда Муция он рисовал портрет Валерии в образе святой Цецилии. Цецилия считалась покровительницей духовной музыки и музыкантов, олицетворением чистоты и непорочности. Для Фабия Валерия была олицетворением душевной гармонии,

но внезапно проснувшееся чувство нарушает внутреннюю цельность героини, переживающей смену сложных психологических состояний. «Чистое святое выражение» исчезает с её лица, и Фабий уже не может работать над портретом.

Музыка наделена особой властью как над слушателями, так и над её исполнителем. Она властвует над Муцием, требуя от него во время исполнения огромных сил: «Когда же Муций кончил и, всё ещё крепко стискивая скрипку между подбородком и плечом, уронил руку, державшую смычок...» [7, 261]. Позже герой говорит о своей неспособности ещё раз повторить песнь. Слушателям же становилось «жутко на сердце» от этой песни.

Музыкальное начало помогает писателю проследить сложный процесс зарождения чувства, ведущего человека к трагическим последствиям. В то же время в финале повести Валерия вновь обретает душевную гармонию, снова в чертах её лица появляется «чистое выражение». Но всё-таки таинственное начало все еще живет в ней: «Внезапно, помимо её воли, под её руками зазвучала та песнь торжествующей любви, который некогда играл Муций, – и в тот же миг, в первый раз после её брака, она почувствовала внутри себя трепет новой, зарождающийся жизни...» [7, 277]. Она не может больше избавиться от той страсти, что поселилась в ней. Эта страсть является самой той самой творческой, побуждающей силой, высшим проявлением созидательного начала.

В последней «таинственной» повести И. С. Тургенева «Клара Милич» музыка играет большую роль в раскрытии внутреннего мира главных героев, их психологии.

Важной характеристикой Аратова, главного героя повести, является увлечение музыкой. В кабинете у него стояло пианино, на котором он «изредка брал аккорды с уменьшенной септимой» [7, 287], а единственное, что могло заинтересовать его пойти на музыкально-литературное утро, – это описанная его другом таинственная девушка, при этом характеристика образа девушки была дана лишь с учетом её музыкального таланта: «Мы затеяли литературно-музыкальное утро... и на этом утре ты можешь услышать девушку... необыкновенную девушку. Мы ещё не знаем хорошенько: Рашель она или Виардо?... потому что она и поет превосходно, и декламирует, и играет... Талант, братец ты мой, первоклассный!» [7, 290].

У Аратова имеется тонкий эстетический вкус, и видно это по описанию выступлений на том вечере, которое дано в безвкусном, заурядном и даже комическом ключе: «Первым на эстраде явился флейтист чахоточного вида и престарательно проплевал... то бишь! просвистал пьеску тоже чахоточного свойства. Потом какой-то толстый господин в очках, очень на вид солидный и даже угрюмый, прочел басом щедринский очерк; хлопали очерку, не ему; потом явился фортепианист, уже знакомый Аратову, и пробарабанил ту же листовскую фантазию; фортепианист удостоился вызова. Он кланялся, опершись рукою на спинку стула, и после каждого поклона взмахивал волосами, совсем как Лист!» [7, 292]. Стоит упомянуть, что сам Тургенев очень скептически относился к музыке Листа, поэтому для такой сцены в представлении писателя этот композитор подходил как нельзя лучше. Дана эта сцены через призму

восприятия героя, у которого после услышанного на душе осталось непонятно-тяжелое чувство.

Завершало утро выступление Клары Милич, которое совершенно отличалось от предыдущих. Она исполняла два известных русских романса: «Только узнал я тебя...» М. И. Глинки и «Нет, только тот, кто знал свиданья жажду...» П. И. Чайковского.

Первым Клара пела романс Глинки, текст которого символичен для повести, так как предсказывает события и те душевные изменения, которые произойдут с Аратовым впоследствии. Герой тут же вспоминает, что уже видел Клару ещё при первом посещении салона грузинской княгини. С первой же встречи её образ, пусть и подсознательно, становится частью жизни Аратова. Её тайная власть заставляет Якова сопротивляться новому чувству, испытывать злобу, страх, вину, но главное чувство, охватившее героя, – любовь. Тема власти одного человека над другим в любовных отношениях отчетливо выражена в этой повести.

Так постепенно демоническая, неведомо-могущественная сторона натуры Клары завладевает сознанием Аратова помимо его воли через пение и декламацию. Но Клара Милич отчасти тоже не властна над собой, когда исполняет романсы. Яков подмечает, что «она и держится, и движется, как намагнетизированная, как сомнамбула» [7, 293]. Поэтому и Аратов, и Клара – в равной степени – жертвы судьбы и иррациональных сил природы и любви.

Кроме конкретных музыкальных произведений, на страницах повести возникают и звуки, предвещающие явление героини после её смерти. Звуковая составляющая повести связана со скрытой от глаз таинственной силой. Связь с потусторонним миром происходит, как правило, ночью, когда для восприятия окружающего мира обретает важность слух, а не зрение. Завораживающие музыкальные звуки, стоны и нечленораздельная загадочная речь становятся признаками появления темного начала. Таким образом, в повести «Клара Милич» доминирующей является именно мистико-символическая функция музыки. И конкретные музыкальные произведения, и слуховые образы направлены на раскрытие «таинственного» содержания повести, а также на обнажение смысла любовного конфликта произведения.

Таким образом, Тургенев использует музыку как средство создания художественных образов своих персонажей. Любовью к музыке, умением её глубоко чувствовать, музыкальными способностями Тургенев наделяет персонажей с целью дополнить их характеристику положительными чертами, обогатить их духовный мир. Музыкальные мотивы в «Таинственных повестях» помогают И. С. Тургеневу создать целостный облик героев, раскрыть самые глубокие их внутренние переживания и волнения, показать душевные состояния героев в динамике. Но кроме этой психологической функции, музыка выполняет и другие, она также является тем инструментом, который связывает мир реальный и потусторонний, сознание и бессознательное, разум и чувства. Музыкальная стихия, захватывая человека, оказывается способна подчинить его своей воле, проникнуть в самое сердце и нарушить душевное равновесие. Она

пугает тем, что человек никогда не сможет до конца понять её, но она пленяет, она завораживает, и любовь к ней не оставляет человека даже после смерти.

Литература

1. Абрамзон, Т. Е., Зайцева, Т. Б., Петров, А. В., Рудакова, С. В. Основы теории литературы [Электронное издание]. Магнитогорск: Изд-во Магнитогорск. гос. техн. ун-та им. Г. И. Носова», 2017. 110 с.
2. Бедрикова М. Л. О теоретико-литературных воззрениях Г. В. Свиридова (тетради 1960–1980-х годов – «Музыка как судьба») // Libri Magistri. 2017. № 4. С. 72–74.
3. Доманский В. А. Литература и культура. Культурологический подход к изучению словесности в школе. Томск: Изд-во Томского гос. ун-та, 2002. 280 с.
4. История русской литературы XIX века. В 3 ч. Ч. 2. (1840–1860 годы) / [Е. Е. Дмитриева и др.]; под ред. В.И. Коровина. Москва: Гуманитар. Изд. центр ВЛАДОС, 2005. 524 с.
5. Рудакова, С. В. Системность художественного мышления Е. А. Боратынского – лирика: дисс. ... д-ра филол. наук: 10.01.01. Екатеринбург, 2014. 555 с.
6. Ручьевская Е. А. Слово и музыка. Ленинград: Музгиз, 1960. 168 с.
7. Тургенев И. С. Таинственные повести и рассказы. Москва: Rosebud Publishing, 2019. 351с.
8. Хализев В. Е. Теория литературы. М.: Высшая школа, 2002. 438 с.

MUSICAL MOTIFS IN TURGENEV'S MYSTERIOUS NOVELS

Evgenija R. Bazarova

Abstract

This article analyzes musical motifs in the stories of I.S. Turgenev “Ghosts”, “The Song of Triumphant Love”, “Klara Milich”, which are included in the cycle of “mysterious” stories. The method of intermedial analysis which helps to identify the particular type of relationship between elements of various arts within the text of an artwork is used in this research. The historical aspect of the relationship between music and literature and the concept of motif as a general term for musicology and literary criticism are considered. Analysis of musical motifs in these stories helps to reveal the fullness of the author’s ideological concept, the images of the characters and the problems addressed in his works.

Keywords: music, motif, “Mysterious Tales”, I.S. Turgenev, “Ghosts”, “The Song of Triumphant Love”, “Klara Milich”

Алла Альбертовна Битюцкая
аспирант первого курса, Воронежский
государственный университет,
alla-bituzk@mail.ru
(г. Воронеж)

КОНЦЕПЦИЯ ЖИЗНЕТВОРЧЕСТВА ФЕДОРА СОЛОГУБА

Рассмотрена концепция жизнетворчества Федора Сологуба и её основные черты.

Ключевые слова: символ, жизнетворчества, символизм

Федор Сологуб – яркий представитель символизма, повлиявший на развитие концепции жизнетворчества. В отличие от младосимволистов, он, как представитель зарождавшегося течения на рубеже конца девятнадцатого века, пытается проинтерпретировать учение о музыке Ницше в рамках действительности своей эпохи. Музыкальная эстетика обрамляется в границах символа, поэтому важно уделять внимание звукам, окружающим денотатам, и тем чувствам, которые они порождают «...испытывал раздражение, – зачем заставляют его ждать. И музыка, едва задев его мертвенно-грубые чувства, умерла для него» [2, 262]. Конечно, писатель не делает многоступенчатый разбор символа, как А. Белый. Он пытается пересмотреть старые славянские символы в новой реальности: зеркало, огонь (всемирный пожар) и тематика загробного мира. Старые знаки должны быть наполнены новым смыслом. Чтобы добиться обновленной эпистемологии, нужно обратиться к практике переустройства окружающего мира.

Сологуб считал, что старые символы обманывают человека, поэтому нужно создать бытийно-личностные денотаты и сотворить свою легенду о существовании в этом бренном мире: «Беру кусок жизни, грубой и бедной, и творю из него сладостную легенду, ибо я – поэт. Косней во тьме, тусклая, бытовая, или бушуй яростным пожаром, – над тобою, жизнь, я, поэт, воздвигну творимую мною легенду об очаровательном и прекрасном. В спутанной зависимости событий случайно всякое начало. Но лучше начать с того, что и в земных переживаниях прекрасно, или хотя бы только красиво и приятно. Прекрасны тело, молодость и весёлость в человеке, – прекрасны вода, свет и лето в природе» [2, 431].

Автор предлагает спроецировать символы на прекрасное и призывает делать это каждого. Термин легенда появится у Сологуба на декаду лет позже после идей Блока и Белого – в 1914 году, когда он переименует трилогию «Навыи чары» в «Творимую легенду». Безусловно, после воззрений двух вышеуказанных поэтов идеи Федора Сологуба незначительны и эфемерны. Но важно отметить его вклад в развитие жизнетворчества не только как писателя, но и как создателя первых собраний (созданных вместе с супругой А. Чеботаревской в своей квартире в Санкт-Петербурге) для обсуждения программы символизма.

Актуальность символического жизнетворчества сохранится и в рамках советской власти. Творческая элита начнет задуматься над статусом красоты и вернется к поиску прекрасного: «России нужны школы и больницы, а не фавны и неньюфары.

– Мужик раздет и пухнет от голода...

– Но Лев Николаевич говорит, что чем больше человек отдается красоте, тем больше отдаляется от добра.

– А вы думаете, что наоборот? Мир спасет красота, мистерии и тому подобное, Розанов и Достоевский?» [1, 55].

Таким образом, русский символизм сделал попытку эстетизации отечественной действительности. Демаркация категории «прекрасного» и «возвышенного», с последующими первенством «прекрасного», привела к выходу на авансцену искусства новой творческой личности (с задатками теурга) и разработки символической системы, в основе которой была троичная лингвистическая структура. Главная практика символизма – эстетизация пространства – выражалась с помощью «легенды». Различные деятели видели в такой структуре и партиципаторную практику, и акт личной свободы, и мистирию, которая преобладает над высшими музыкальными символами. Безусловно, категория «легенды», созданная символистами, станет началом эры эстетического преображения действительности, которая будет продолжена не только в литературе, но в театре и в музыке.

Литература

1. Пастернак Б. Доктор Живаго: роман. Санкт-Петербург.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2017. 704 с.

2. Сологуб Ф. Полное собрание романов в одном томе. Москва: «Издательство АЛЬФА-КНИГА», 2012. 1273 с.

FYODOR SOLOGUB'S CONCEPT OF LIFE CREATION

Alla A. Bityutskaya

Abstract

The concept of Fyodor Sologub's life creation and its main features are considered in the article.

Keywords: symbol, life-making, symbolism

Ольга Сергеевна Бурейко,
студентка 4 курса, Магнитогорский государственный
технический университет им. Г. И. Носова
bureiko_olya@mail.ru
(г. Магнитогорск)

Научный руководитель – Вероника Валентиновна Цуркан,
кандидат филол. наук, доцент кафедры языкознания
и литературоведения МГТУ им. Г. И. Носова

ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ РОМАНА Т. ТОЛСТОЙ «КЫСЬ»

В статье изучается взаимодействие постутопических и фольклорных мотивов в романе Т. Толстой «Кысь». Анализируются способы проекции русских народных сказок «Репка» и «Курочка Ряба» на постапокалипсический сюжет, выясняется, какую роль играют сказочные коллизии в решении культурно-исторических, социальных и нравственно-философских проблем. Рассматривается фольклорно-мифологический образ Кыси, связанный с трансформацией сознания главного героя.

Ключевые слова: Т. Толстая, фольклор, антиутопия, сказка, абсурд

Творчество Т. Толстой с удивительной пронзительностью воплотило то, что Вик. Ерофеев называл постутопическим состоянием времени и человека. Наиболее ярко данный феномен проявил себя в романе «Кысь» (2000), привлекая пристальное внимание критиков и литературоведов. Одни исследователи (Ю. Латынина, Б. Парамонов, Ю. Боришанская, Н. Мачавариани) рассматривали произведение Т. Толстой как синтез сатиры, сказки, притчи, меннипеи, антиутопии. Другие (М. Липовецкий, Е. Комовская) увидели в романе отсутствие привычного в антиутопии конфликта героя и государства, человека и социума, отметили усиление пародийного начала. Это позволило отнести роман к жанру постантиутопии, в котором ярко заявляет о себе игровое начало, «опосредующее все уровни художественного текста: от позиции автора, его отношения к материалу, условий построения характера, до стилистики повествования» [5, 486].

Постантиутопия, как справедливо замечает Е. Комовская, «устремлена не к будущему, а к идеалам прошлого» [2]. Действительно, в отличие от классической антиутопии в романе Т. Толстой сюжет разворачивается не только в замкнутом пространстве (на семи холмах в нелепом городишке Федор-Кузьмичске, окруженном крепостным тыном со сторожевыми башнями), но и в определенном временном промежутке (через триста лет после Большого взрыва). Героям «Кыси» не остается ничего иного, как приспособливаться к возникшим условиям, стремиться сохранить либо себя, либо свою ностальгию о прежнем мире. Поэтому в зависимости от того, что хочет человек сберечь, он относится к лагерю «бывших» или к большинству – «перерожденцам» с «Последствиями» [4].

Благодаря такой романной установке, в «Кыси» происходит усиление фольклорных мотивов, отсылающих читателя к прошлому мира и персонажей. Как указывает исследователь Н. Мачавариани, в границах постапокалипсического хронотопа писательница создает «самую настоящую модель русской истории и культуры <...> придумывает для своей России фауну и флору, историю, географию, границы и соседей, нравы и обычаи населения, песни, пляски, игры» [3, 42]. Природа нравственно-философских вопросов, поставленных в романе, проясняется за счет обращения при их решении к сюжетам русских народных сказок [1].

Чаще всего сказка подвергается деконструкции, деформируясь в абсурдной реальности романа. Например, в народной сказке «Репка» Бенедикт и его тесть находят актуальные для себя скрытые смыслы. Как известно, в русских сказках мышь выполняет роль помощника. В романе Т. Толстой данный персонаж становится необходимым элементом «нового» мира, обеспечивающим жизнедеятельность голубчиков: «Как сие понимать? А так и понимать, что без мыши – никуда. Мышь – наша опора! [4]. Охота на мышей в «Кыси» – едва ли не главная забота героев романа: «Картина у нас выходит такая: коллектив опирается на мышь, как есть она краеугольный камень нашего счастливого бытия. Это я тебе излагаю общественную науку...» [4].

Помимо сказки «Репка» в сознании героев Т. Толстой преломляются сюжеты таких известных русских народных сказок, как «Колобок» и «Курочка Ряба». Например, сказка «Курочка Ряба» представляется Бенедикту одной из реальных историй из жизни Федора Кузьмича. «Жили были дед да баба, – строчил Бенедикт, – и была у них курочка Ряба. Снесла раз курочка яичко, не простое, а золотое...». Да, Последствия! У всех Последствия!», – рассуждает Бенедикт о сказке [4]. А потом вспоминает историю о том, как «необычные» куры Анфисы Терентьевны были убиты жителями городка только из-за цвета: они родились белыми, а не черными.

В мире, где царит абсурд, центральным образом-символом становится фольклорно-мифологический образ Кыси, существа, соединяющего черты кошки-рыси и птицы. У одних голубчиков, видевших Кысь, «выходит весь разум» [4]. Остальным кажется, что она им «в спину смотрит» [4]. Бенедикт из числа последних. Кысь подкрадывается к нему в минуты размышления над смыслом жизни или в ситуации нравственного выбора, в момент, когда «и вроде бы все как всегда, а вдруг так-то тошненько станет...» [4]. Опасаясь страшного существа, Бенедикт сам в конце концов «нивелируется как личность» [6, 76], становится Другим. Сам того не замечая, герой превращается в Кысь, обретает её образ и повадки.

Таким образом, положив в основу сюжета романа сказочные мотивы и образы, Т. Толстая придала своему повествованию бытийный характер. Соединение антиутопического и фольклорного начал, пародирование устойчивых символов культуры помогло писательнице не только показать чудовищность постапокалипсического мира, но и продемонстрировать алогизм мира реального.

Литература

1. Битюцкая А. А. Русская литература как феномен русской философии // Мировая литература глазами современной молодежи. Цифровая эпоха: сб. материалов IV междунар. молодеж. 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. 98–100.
2. Комовская Е. В. От утопии к антиутопии и постантиутопии (жанровая специфика романа Т. Толстой «Кысь») [Электронный ресурс] // Концепт. 2014. № 07 (июль). URL: <http://e-koncept.ru/2014/14184.htm>. (дата обращения: 25.06.2020).
3. Мачавариани Н. В. Миф как способ отражения антиутопической картины мира в романе Т. Толстой «Кысь» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота. 2016. № 6 (60). Ч. 1. С. 42–46.
4. Толстая Т. Н. Кысь [Электронный ресурс]. URL: https://domknig.com/read_372012-1.htm. (дата обращения: 25.06.2020).
5. Цуркан В. В. Игровое начало в творчестве Татьяны Толстой // Интертекст в художественном и публицистическом дискурсе: сб. докл. междунар. науч. конф. (Магнитогорск, 12–14 ноября 2003 г.) Магнитогорск: МаГУ, 2003. С. 486–491.
6. Цуркан В. В. Концепт «Другой» в романе А. Битова «Улетающий Монахов» // Libri Magistri. 2019. № 2 (8). С. 76–84.

GENRE ORIGINALITY OF TOLSTOY'S NOVEL «KYS»

Olga S. Bureiko

Abstract

The article examines the interaction of post-utopian and folklore motifs in the novel «Kys» by T. Tolstoy. The author analyzes the ways of projecting the Russian folk tales «The Turnip» and «The Chicken Ryaba» on the post-apocalyptic plot, and finds out what role fairy-tale collisions play in solving cultural, historical, social, moral, and philosophical problems. The article deals with the folklore and mythological image of Kys which is associated with the transformation of the main character's consciousness.

Keywords: T. Tolstaya, folklore, dystopia, fairy tale, absurd

Вячеслав Анатольевич Гмызин,
магистр, Магнитогорский государственный
технический университет им. Г. И. Носова
gmsl@mail.ru

(г. Магнитогорск)

Научный руководитель – **Майя Леонидовна Бедрикова,**
кандидат филол. наук, доцент кафедры языкознания
и литературоведения МГТУ им. Г. И. Носова

ОСОБЕННОСТИ ВОПЛОЩЕНИЯ ОБРАЗА ГОРОДА В ПОЭЗИИ В. ШЕРШЕНЕВИЧА 1910-Х ГГ.

В статье автор исследует особенности изображения города в поэзии В. Шершеневича 1910-х гг. Целью является анализ поэтики в свете художественного осмысления поэтом-урбанистом социально-культурных процессов в России начала XX в. в аспекте: оппозиция «деревня – город». Критики отмечали «антропоморфичность мира» города, изображаемого поэтами-урбанистами 1910–1920-х гг. В. Шершеневич занимает позицию «наблюдателя». В образах горожан отсутствует индивидуализация: «человеческое начало» сведено к роли «носителя языка», городское пространство не упорядоченно. Звучат апокалиптические мотивы. Идею греховности города подчеркивают образы грешников – мужчин и женщин. Методы исследования: историко-литературный, типологический, в сочетании с элементами семиотического анализа.

Ключевые слова: русская поэзия 1910-х гг., В. Шершеневич, урбанизм, образ города, городское пространство

Русская урбанистическая лирика периода 1910-х годов развивала концепцию города литературного предшественника – В. Брюсова, поэта-символиста (“Urbi et Orbi” – «Городу и миру», 1903). Город изображается как «венец» в развитии современной технократической цивилизации, что вызывает восхищение у одних авторов (Владимир Маяковский) и скепсис у других (Вадим Шершеневич). Особенности восприятия последствий урбанизации (социальных контрастов) отразились ещё раньше в стихах бельгийского поэта Э. Верхарна («Города-спруты», 1895) [3, 116].

В историю русской поэзии 1910–1920-х годов В. Маяковский и В. Шершеневич вошли как поэты-урбанисты. В рецензии на книгу стихов Шершеневича «Лошадь как лошадь» Н. Я. Абрамович отметил специфические урбанистические образы, которые автор «олиричил тротуар, машину, городское стадное движение, городскую каменную душную любовь, стадное мирозерцание стадного человека. <...> Его лирика разбивает вдребезги меланхолию, элитичность, сентиментально декадентскую грусть...» [1, 20].

Критики отмечали «антропоморфичность мира» города, изображаемого поэтами-урбанистами 1910–1920-х гг. В стихах Шершеневича («Вечерняя

улица», 1913) черты урбанистического пейзажа, «портрета города» уподобляются элементам «письма», которые следует читать как знаки урбанистической среды, породившей собственную «письменную» культуру.

<...> Подкрашенные запятые на улицах колышутся,
Ставят точки над «і» глаза фривольные,
На улицах лежат чьи-то огромные мышцы,
То напряженные, то обезволенные [6, 82].

Шершеневич подчеркивает хаотичность движения толпы: «суматошатся походки, поступи и ошупи» [6, 82]. Образы прохожих заменяются их функциями, лица людей (физиономии) – коммуникативной функцией языка: «физиономия речи». Индивидуализация отсутствует: «человеческое начало» сведено к роли «носителя языка». Поэт дает характеристику речи горожан:

Физиономию речи до крови разбил аргю;
Два трамвая, столкнувшиеся на площади,
Как два танцора в сумасшедшем танго [6, 82].

Образы из мира техники не вносят порядка в городское пространство. Развернутая метафора «столкнувшиеся трамваи» держится на скрытом сравнении – движения двух трамваев с «двумя танцорами в сумасшедшем танго».

Если в стихотворении *«Вечерняя улица»* внимание поэта сосредоточено на категории художественного «пространства», то в стихотворении *«Город»* характеризуется «время». Оно ускоряется в восприятии поэта-наблюдателя. Чтобы верно интерпретировать образ ускорившегося времени, следует обратить внимание на детали: «С грохотом рушатся элегантные палатки, / И дома, провалившись, тонут в реке. / Падают с отчаянием в пропасть экипажи, / В гранитной мостовой камни раздражены...» [6, 83]. Настойчиво нагнетаются глаголы со значением «провалиться», «тонуть», «падать в пропасть». Возникает единственная ассоциация с библейскими городами греха – Содомом и Гоморрой. Идею греховности города подчеркивают образы грешников – мужчин и женщин.

<...> Женщины без платья – на голове плюмажи –
И у мужчин в петлице ресница Сатаны.

В качестве «наблюдателя» – строгого судьи выступает некая дама: «И Вы, о, Строгая, с электричеством во взоре» [6, 83]. Что касается лирического героя, то его в буквальном смысле «нет»: от него остался «череп». В следующей строфе выясняется, что поэт служил шутком при дворе Строгой дамы. Интертекстуальность очевидна: Шершеневич использует шекспировские образы, создавая систему образов стихотворения о современном городе для того, чтобы акцентировать вопрос о смысле жизни. Образ Строгой дамы сопоставлен с образом Гамлета:

<...> Слегка нахмурившись, глазом одним
Глядите, как Гамлет в венке из теорий
Дико мечтает над черепом моим [6, 83].

Художественное время не течет: оно замерло перед «концом света». Образы окружающей природы искажены: «воздух бездушен и миндально-горек».

Примечательно, что привычный эпитет «душный» (воздух) заменен на «бездушный» в значении: «без души». «Провалы» в пространстве дополняются образами «провалов времени», что подтверждает идею смерти города в конце времен. Последняя строфа стихотворения «Город» насыщена ассоциациями с Апокалипсисом:

Воздух бездушен и миндально-горек,
Автомобили рушатся в провалы минут,
И Вы поете: «Мой бедный Йорик!
Королевы жизни покойный шут» [6, 83].

Апокалиптические мотивы звучат в стихотворении «Землетрясение» (*Nature vivante*). В основе данного лирического сюжета лежит лейтмотив небесной кары «грешникам» – в данном случае, современным городам. В. Г. Шершеневич создает образ «скрестярукого» Дьявола «сухопарого», наблюдающего за «безобразием», подобного образу дьявола в рассказе Ивана Бунина «Господин из Сан-Франциско». Зло, по Шершеневичу, сосредоточено в Городе: «Небоскребы трясутся и в хохоте валяются...»; «А небо вбивает громами в асфальты гвозди...» [6, 88].

В стихотворении «Полусумрак вздрагивал. Фонари световыми топорами...» рождается оппозиция: поэт и враждебный город-коварный убийца Брут. В стихотворении использованы древнеримские мотивы. Это неслучайно, ведь Рим есть символ западной цивилизации, со времен античности Рим – «это и город, наделяемый почти сакральным статусом», то есть культовый город; «подобно другим культовым городам, воспринимается в качестве центра мира, и потому все дороги ведут в Рим» [4, 158–159].

Указанное стихотворение написано в Москве, поэтому невольно возникает ассоциация с «Москвой – третьим Римом». Гибель патриархального мира старой Москвы прошлого XIX века, с ее «маленькими переулочками», с легендами и суевериями, показана в «электрическом свете», а сам поэт предстает в образе Цезаря [6, 90]:

Полусумрак вздрагивал. Фонари световыми топорами
Разрубали городскую тьму на улицы гулкие.
Как щепки, под неслышными ударами
Отлетали маленькие переулки.
<...>

Электрические черти в черепе развесили
Веселые когда-то суеверия – теперь трупы;
И ко мне, бронированному позой Цезаря,
Подкрадывается город с кинжалом Брута.

В первой строфе актуализируется мотив «жертвы», благодаря развернутой метафоре – на основе пословицы «Лес рубят – щепки летят». В жертву принесена мать природа, которой родствен прежний патриархальный уклад: «...как щепки, под неслышными ударами / Отлетели маленькие переулки» [6, 90].

В нескольких стихотворениях, написанных Вадимом Шершеневичем в Москве, город выступает как пространство для дьявольских экспериментов.

Антропоморфность и зооморфность присущи всем элементам урбанистического пейзажа. В стихотворении «Взвизгнул локомотив, и брызжа...» герой Город, наделенный целесообразностью, человеческой душой, ассоциируется с распятым земноводным на предметном стекле, принесенным в жертву науке. «Живое» начало противопоставляется «механическому»/мертвому:

Я, культяпая, раздул мои жабы
Бедра и прыгнул сразу со всех сторон.
Ведь если мое сердце красно, так это же
Потому, что его бросили совсем живым
В кипящую жизнь, как рака. Изведавши
Кипяток, я шевелю, как клешней, языком тугим [6, 92].

В стихах Шершеневича, как и в ранней поэзии В. Маяковского, город агрессивен, противопоставлен деревне. Это насильник – «господин Город», преследующий деревню («Испуганная деревня быстро бежала»). Тугой кошелек способен воплотить в жизнь самые фантастические идеи, проекты, даже – ускорить само время (!):

Господин город подмигнул кошельком Фантаста,
И мосты-гимнасты повисли через реки. В бреду
Взъерепенилась река.
Через виадук
Шел город; шаги просчитали века.
<...>

Подчиняется деревня ласкам насильника,
Стонет среди ельника [6, С.93].

Деревня, существующая тысячелетия, живет по календарю земледельца. В стихотворении звучит скорее есенинский (не Маяковского) мотив гибели патриархальной деревни. Следует заметить, что в стихах С. Есенина эти мотивы отчетливо зазвучали позже, на рубеже 1910–1920-х годов. Внимание В. Шершеневича к миру природы заметно отличает его мировосприятие от восприятия Маяковского, воспевшего чудо «электрических огней». В стихотворении «Испуганная деревня побежала» город предстает в образе франта («Город, снимая свой электрический воротник...»), робкая деревня – его очередная жертва:

А потерянная косынка ситцевая –
(О, бедность загородного парка!) –
От солнца жаркого
Выцвела.
И только осень – шикарная портниха –
Лихо
Разузорит ее огнелистьями,
От пыли и грязи, очистив [6, 93].

Можно считать, что «урбанистическое восприятие» больше выражено у Маяковского, нежели у Шершеневича. И. Сухих констатирует: ««Неусовершенствованная», нерукотворная природа появляется в его лирике

[Маяковского] нечасто и преимущественно в ироническом освещении» [5, 301]. В приведенных выше текстах Шершеневича выражено сочувствие бедной деревне, при этом присутствует горько-иронический пафос. Специфический ракурс изображения города в ранней поэзии В. Маяковского отмечает И. Сухих: «Футуризм Маяковского проявляется, прежде всего, как его *урбанизм*. Маяковский продолжает городскую линию, городской хронотоп русской литературы (Пушкин, Гоголь, Достоевский, Блок). Но делает предметом изображения уже не конкретный Петербург в его узнаваемых чертах (как акмеисты-«вещественники» А. А. Ахматова и О. Э. Мандельштам), а *Большой Город* вообще. Это детище цивилизации в стихах Маяковского живописуется не со стороны, как пейзаж, а изнутри, как привычная среда обитания в ее ужасных и прекрасных чертах» [5, 300–301].

Образ города в поэзии футуристов (В. Маяковский, Б. Пастернак) предстает как двойственное начало. Город В. Маяковского – это некий хаос вещей, технических достижений. Главным действующим лицом в городе выступает толпа. Она ужасна, потому что в ней нивелируется индивидуальность, утрачиваются все человеческие качества. В большом городе нет места личности, толпа делает человека смешным, жалким и никому не нужным.

Образ большого города выступает как «хронотопический»: он словно пребывает в «вертикальном» времени – в культурно-историческом прошлом, настоящем и будущем. В стихах В. Шершеневича город противопоставлен патриархальному миру русской деревни. Оппозиция «город-деревня» ярко воплотилась в стихах С. Есенина-имажиниста начала 1920-х годов, а в середине XX века эта оппозиция была художественно реализована в творчестве авторов литературного течения «деревенской прозы» (В. Астафьева, В. Распутина и других); писатели-«деревенщики» противопоставили городу (воплощению зла) русскую деревню: «с уникальным жизненным укладом, из века в век считавшуюся колыбелью нравственного здоровья народа» [2, 117].

Литература

1. Абрамович Н. Я. Современная лирика: Клюев, Кусиков, Ивнев, Шершеневич. Москва: Книгоизд-во «Сегодня», 1921. 40 с.
2. Бедрикова М. Л. Особенности психологизма русской прозы второй половины 1980-х годов (Творчество В. Астафьева и В. Распутина): дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Москва, 1995. 203 с.
3. Гмызин В. А. От «городов-спрутов» к «городам для людей»: смена концепций города в русской прозе рубежа XX-XXI вв. // Мировая литература глазами современной молодежи. Цифровая эпоха: сб. материалов IV междунар. молодеж. науч.-практ. конф., 18–20 сентября 2018 г. / науч. ред. С. В. Рудакова. Магнитогорск: Изд-во МГТУ им. Г. И. Носова, 2018. С. 116–120.
4. Словарь символов / авт.-сост. М. В. Адамчик. Минск: Харвест, 2010. 224 с.
5. Сухих И. Н. Русская литература для всех. Классное чтение!: (От Блока до Бродского). Санкт-Петербург: Лениздат, 2013. 729 с.

6. Шершеневич В. Г. Великолепный очевидец / вступит. ст. В. Дроздова. Москва: Терра: Книговек, 2018. 702 с.

THE FEATURES OF THE EMBODIMENT OF THE IMAGE OF THE CITY IN V. SHERSHENEVICH'S POETRY OF THE 1910S

Vyacheslav A. Gmyzin

Abstract

In the article the author examines the peculiarities of the image of the city in V. Shershenevich's poetry of the 1910s. The aim is to analyze poetics in the light of the artistic interpretation of social and cultural processes in Russia at the beginning of the twentieth century as the opposition «village – city» by the urbanist poet. Critics note the «anthropomorphic nature of the world» of the city, portrayed by the urban poets of the 1910-20s. V. Shershenevich takes the position of «an observer». There is no individualization in the images of the townspeople: the “human origin” is reduced to the role of a “native speaker”, the urban space is not organized. Apocalyptic motives sound. The idea of the sinfulness of the city is emphasized by the images of sinners – men and women. The following research methods are used: historical and literary analysis, typological analysis combined with elements of semiotic analysis.

Keywords: Russian poetry of the 1910s, V. Shershenevich, urbanism, the image of the city, urban space

Юсеф (Тунис) Годи,

*студент 2 курса, Воронежский государственный
медицинский университет им. Н. Н. Бурденко
(г. Воронеж)*

*Научный руководитель – Владимир Александрович Корнев,
кандидат филол. наук, ст. преподаватель кафедры
русского языка ВГМУ им. Н. Н. Бурденко
vkornev48@yandex.ru*

ОТРАЖЕНИЕ ЭВОЛЮЦИИ АРХЕТИПА РЫЦАРЯ В ИТАЛЬЯНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ ПРОТОРЕНЕССАНСА

В статье рассматривается переосмысление классического образа средневекового рыцаря авторами итальянской литературы эпохи Проторенессанса при перенесении его в типично городскую среду своего времени, где феодализация горожан шла параллельно с урбанизацией дворян-феодалов, что существенно повлияло на регистр этикетных рыцарских качеств и, в частности, привело к необходимости по-разному интерпретировать и переводить слово *cavaliere* на русский язык.

Ключевые слова: архетип, рыцарь, горожанин, рыцарский канон, Проторенессанс, итальянская литература

Классической страной средневекового рыцарства принято считать Францию и, в частности, Нормандию, откуда оно проникло в другие литературы путем заимствования, переводов, пересказов или оригинальной разработки уже известных сюжетов, причем каждая нация выделяла в рыцарстве наиболее созвучные ей черты, оставляя в стороне другие. Поэтому, как нам кажется, мы можем говорить о национальном типе рыцаря, получившем распространение в данной конкретной литературе [6, 43].

Так, например, Роланд одного из первых переводов на немецкий язык «Песни о Роланде» значительно отличается от своего французского оригинала. Вместе с Карлом Великим он превращается в рыцаря-миссионера; огнём и мечом насаждают они среди неверных «истинную» религию, а те, вполне понятно, её тотчас же принимают [9, 73]. Обостренная религиозность вообще свойственна литературе той эпохи и, в частности, немецкой. Особенно резко эта черта проявит себя в Германии в эпоху Возрождения, которое будет проходить во многом в русле религиозной реформы.

Иначе воспринималась фигура рыцаря в Италии. И хотя сам рыцарь был хорошо знаком итальянцам, особенно на юге Италии, где начиная с XI века обосновались нормандские завоеватели, «рыцарский мир <...> был для нас только легендой или романом» [3, II, 26], – напишет в XIX веке знаменитый итальянский литературовед Де Санктис при разборе «*Orlando furioso*» Ариосто. Тем не менее, этот мир оказал значительное влияние на итальянскую литературу XIII–XIV вв., в частности, на трактовку известных сюжетов и литературных героев. Примером этого может служить новелла о Нарциссе («Новеллино», новелла XLVI) [5]. Героем новеллы более не является красивый юноша, сын речного бога Кефиса и нимфы Лаврионы: это *buono e bellissimo cavaliere* – любезный и прекрасный рыцарь. Не отвергнутые Нарциссом нимфы, а женщины, которые случайно сошлись у фонтана и увидели утонувшего там юношу, извлекают тело Нарцисса и оплакивают его, но оплакивают как дамы своего рыцаря. И цветок, выросший на могиле Нарцисса, не цветок смерти, а символ весны и вечно живой любви. Любовь и связанные с ней тревожные неотъемлемо характеризуют героя-рыцаря: «Ведь рыцарь без любовного порыва / Лишь с виду жив, но сердце в нем не живо» [2, 91].

Таким был рыцарский канон в литературе XIII–XV вв. На этом каноне воспитывался и Джованни Боккаччо в период своего пребывания в Неаполе (с 1330 по 1349 гг.); его первые произведения, как указывает Р. Хлодовский, были по сути дела рыцарскими романами [7, 287].

Но эти романы или, точнее, стоящие за ними стереотипы изменяются, когда Боккаччо переносит их в типично городскую среду «Декамерона». Рассмотрим в этой связи девятую новеллу пятого дня о Федерико дельи Альбериги.

Главный герой новеллы – «молодой человек... который в делах войны и в отношении благовоспитанности считался выше всех других юношей Тосканы» [1, 349]. Кажется, что он сошел в «Декамерон» со страниц рыцарского романа, где все положительные герои отличаются красотой, доблестью, благовоспитанностью и благородством происхождения.

Федерико дельи Альбериги как истинный рыцарь влюбляется в красивую и благородную даму. Это – и искреннее чувство, которое принесет ему немало горечи, но это также и определенный ритуал (*sí come il più de' gentili uomini avviene* – «как то бывает с большинством благородных людей»). Подобную формулу Боккаччо использует и в новелле о Настаджио дельи Онести, где герой, знатный рыцарь, тоже влюбляется *sí come de' giovani avviene* – «как то бывает с юношами».

Турниры, подарки и празднества не помогли Федерико дельи Альбериги завоевать сердце любимой женщины – помог ему случай. Он женится по любви, которой все же не чужды и материальные интересы: рыцарь превращается в расчетливого горожанина, который, *così fatta donna e cui egli cotanto amata avea, per moglie vedendosi, e oltre a ciò ricchissimo, in letizia con lei, miglior massaio fatto, terminò gli anni suoi* – «получив в жены такую женщину, которую он любил, став, кроме того, богачом и лучшим, чем прежде, хозяином, он в радости и веселии провел с ней остаток своих дней».

Щедростью, граничащей с расточительством, поддерживали свой социальный престиж феодалы. Щедрость без расточительства – вот тот акцент, который вносит в эту общественную категорию Боккаччо, лишая её одновременно социальной обусловленности. (Ранее было принято считать, что щедрыми могут быть только дворяне-рыцари, тогда как горожане жадны по своей природе).

Герой девятой новеллы десятого дня «Декамерона» мессер Торелло не может похвастаться знатным происхождением. Тем не менее он принимает у себя дома Саладина, султана Вавилонии, с такой роскошью, с какой его мог принять разве что знатный синьор. И хотя Боккаччо всячески подчеркивает высокие «рыцарские» достоинства своего главного героя, тем не менее, оппозиция простой гражданин – знатный синьор незримо присутствует в новелле [1, 352]. Саладин, однако, не сомневается, что по своим достоинствам мессер Торелло может быть приравнен к дворянину-рыцарю, более того, здесь установка на определенный нравственный идеал делается особенно заметной: мессер Торелло (простой горожанин) провозглашается эталоном благородства и рыцарства для всего христианского мира.

«Клянусь богом, не бывало человека более совершенного, более учтивого и более внимательного, чем этот; и если короли христианские настолько же короли по себе, насколько он – рыцарь, то султан Вавилонии не сможет отразить и одного, не только что всех тех, которые, мы видим, на него снаряжаются» [1, 612].

Следовательно, рыцарский кодекс чести может быть усвоен и в среде, казалось бы, ему чуждой. Это происходит, с одной стороны, за счет отказа от традиционных сословно-ограничительных атрибутов, с другой стороны, – путем расширительного толкования основных рыцарских добродетелей. Например, такое качество, как *valore* (доблесть) уже не обязательно должно проявлять себя в ратных подвигах на поле боя (хотя эта сторона *valore* продолжает оставаться достаточно существенной). На первый план выходит понятие *cortesia*

(учтивость), которое подчиняет себе целиком все поведение того или иного персонажа, возвышаясь до уровня нравственного идеала всего общества, а не одной, избранной его части.

Этикетные рыцарские качества, ранее автоматически отождествлявшиеся со статусом рыцаря, начинают в «Декамероне» постепенно терять свой социально-ограничительный характер. Рыцарские персонажи и контексты, в которые они включены, образуют в рамках «Декамерона» регистр, соответствующий высокому стилю, но это одновременно и шкала этических ценностей, значение которой далеко выходит за рамки одного сословия. Это – нравственный идеал всего общества книги Боккаччо.

Итальянскому горожанину в XIV веке лишенный в законодательном порядке сословных привилегий и прав рыцарь больше не представлялся врагом опасным и непримиримым. Нет противопоставления горожанина рыцарю и в городской литературе. Ведь и те, и другие жили в одном и том же городе, у них были одни и те же интересы в торговых, ростовщических и ремесленных предприятиях.

С другой стороны, захватывая свободные или общинные земли, сами горожане-пополаны превращались в крупных землевладельцев и «сеньоров» сельских общин, подменяя собой в этой области дворян-феодалов. Не случайно Л. А. Котельникова («Особенности развития феодализма в Северной и Средней Италии в IX–XIV вв.» [см. 4, I, 71–129]) говорит о «феодализации» пополанов, которая шла параллельно урбанизации дворян-феодалов. Этот процесс привел в конечном итоге к складыванию в итальянских городах новой социально-экономической общности.

Новые условия наложили свой отпечаток на восприятие куртуазно-рыцарской программы в демократической среде городов Северной Италии, где, по словам В. Ф. Шишмарева, поэзия *egoismo cavalleresco* превращается в поэзию *civismo* [8, 59].

Эти особенности, как нам представляется, объясняются следующими обстоятельствами:

1. Рыцарство и дворянство если и были категориями смежными, то никогда – взаимозаменяемыми: дворянство в итальянских городах было неизмеримо многочисленнее традиционного рыцарства.

2. Вследствие смещения пополанов (торгово-ремесленных слоёв городов Северной и Центральной Италии) и грандов (дворян, принадлежащих к высшей придворной знати) в городской среде произошло фактическое, но не формальное растворение рыцарства как особой касты. В плане языка это выразилось в определенной десемантизации слова *cavaliere*, за которым с тех пор более не стоит во всей полноте и первоначальной социальной направленности куртуазно-рыцарская программа.

Но если образ рыцаря можно понимать и интерпретировать по-разному, то, следовательно, по-разному будет интерпретироваться и переводиться слово *cavaliere* на русский язык.

Литература

1. Боккаччо Дж. Декамерон. Москва: Гослитиздат, 1955. 110 с.

2. Боярдо М. Влюбленный Роланд. Пер. С. Шервинского // Пуришев Б. И. Хрестоматия по западноевропейской литературе. Эпоха Возрождения. Москва: Учпедгиз, 1947. С. 90–93.
3. Де Санктис Ф. История итальянской литературы: в 2 т. Москва: Прогресс, 1963–1964.
4. История Италии: в 3 т. Москва: Наука, 1970–1971.
5. Новеллино / Перевод И. А. Соколовой. Москва: Наука, 1984. 320 с.
6. Прокопович С. С. Адекватный перевод или интерпретация текста? // Вып. 17. Тетради переводчика / под ред. проф. Л. С. Бархударова. Москва: Междунар. отношения, 1980. С. 37–48.
7. Хлодовский Р. Типология рыцарского романа // Вопросы литературы. 1978. № 3. С. 284–290.
8. Шишмарев В. Ф. Избранные статьи. История итальянской литературы и итальянского языка. Ленинград: Наука, 1972. 363 с.
9. Ullmann W. Medieval Foundations of Renaissance Humanism. Ldn., 1977.

THE REFLECTION OF THE EVOLUTION OF THE KNIGHT ARCHETYPE IN ITALIAN PROTO-RENAISSANCE LITERATURE

Yusef Godi

Abstract

The article discusses the reinterpretation of the classic image of the medieval knight by the authors of Italian literature of the proto-Renaissance era when transferring it to a typical urban environment of its time, where the feudalization of citizens paralleled the urbanization of the nobles-feudal lords, which significantly affected the register of etiquette chivalric qualities and, in particular, led to the need to interpret and translate the word cavaliere in different ways into Russian.

Key words: archetype, knight, city, knight's canon, the Proto-Renaissance, Italian literature

Мария Алексеевна Горюнова,
студент 3 курса, Мордовский государственный
педагогический институт им. М. Е. Евсевьева
marussia_99@mail.ru
(г. Саранск)

Научный руководитель – **Жиндеева Елена Александровна,**
доктор филол. наук, профессор кафедры литературы
и методики обучения литературе МГПИ им. М. Е. Евсевьева

СПЕЦИФИКА ИЗОБРАЖЕНИЯ МИРА ПОДРОСТКОВ В ФЭНТЕЗИЙНОМ ПОВЕСТВОВАНИИ СЕРГЕЯ ЛУКЬЯНЕНКО

Данная статья посвящена рассмотрению повествования о подростках и для них, автором которого является С. Лукьяненко. Специфика авторской позиции позволяет писателю изобразить действительность по-новому, ощущая себя этим самым подростком, для которого мир словно бы призма, сквозь которую фокусируется его точка зрения на саму жизнь. В значительной мере этому способствует избранный писателем жанр – фэнтези. Проанализировав ряд произведений, таких как «Недотёпа», «Непоседа», «Мальчик и тьма», мы пришли к выводу, что подростки у Лукьяненко – это люди с ещё не сформировавшимся до конца мировоззрением, но уже с довольно зрелым мироощущением, на основе которого они выстраивают свою линию поведения, свой жизненный путь.

Ключевые слова: фэнтези, подросток, художественный мир, мотив, сюжет

Многие зарубежные и русские писатели посвящали свое творчество подросткам, их действиям, интересам, проблемам. При этом не все произведения адресованы исключительно школьникам. Это неудивительно, ведь образ подростка является одним из самых весомых в литературе и отражает непростой период формирования взглядов людей. Человек, вступивший в пору полового созревания, имеет возможность совершать особенные, иногда странные или даже опасные поступки, он мыслит по-другому. Поэтому часто взрослые люди оценивают подростков неоднозначно, напрочь забывая о своих метаниях и чаяниях в этом возрасте. Мимо таких противоречий литература как способ отражения действительности в искусстве не могла пройти.

Помимо того, что писатели пытаются определить, что оказывает влияние на характер и действия подростка, основная цель, которая ставится в таких произведениях, – это отражение противоречий, скрытых возможностей и детской непосредственности, которые впоследствии будут трансформированы во взрослого человека. Данная проблема интересовала писателей в различные периоды и продолжает подниматься сейчас. Такие произведения являются не только калькой жизни, отражая непосредственно то время, в которое они написаны, в значительном количестве произведений о подростке и для него мы

обнаруживаем совсем иные миры и координаты; неизменным остается только кодекс добра, чести, дружбы, правды, который присущ всем эпохам.

Одним из наиболее популярных писателей среди учащихся 12–15 лет, по нашим опросам, является Сергей Лукьяненко. У данного автора солидное количество произведений, но больше всего читателю известна так называемая «Вселенная дозоров». Свой жанр писатель определяет или как «фантастику жесткого действия», или как «фантастику Пути». Экранизация первого романа серии «Ночной дозор» принесла С. Лукьяненко широкую популярность. Известность получили также «Дневной Дозор», «Сумеречный Дозор». Остальные произведения писателя продолжают начатое изображение особой вселенной, но известны не так широко. Хотя они тоже достойны внимания читателя. Среди них есть и произведения, где главными героями являются только подростки.

Проанализировав этих героев, мы пришли к выводу, что подростки у Лукьяненко – это люди с ещё не сформировавшимся до конца мировоззрением, но уже с довольно зрелым мироощущением, на основе которого они выстраивают свою линию поведения, свой жизненный путь. Писатель помещает их в такие условия, что детям приходится решать совсем недетские проблемы. Он считает, что это достаточно важный возраст, в котором человек освобождается от розовых младенческих иллюзий, но еще темпераментно старается сражаться с несовершенством мира.

Обратимся к произведениям писателя-фантаста и постараемся ответить на вопросы: Почему Лукьяненко посвятил большое количество своих книг именно подросткам? Какую роль играет этот возраст для изображения художественного мира текста?

Для начала рассмотрим довольно известный цикл «Недотёпа» и «Непоседа», где главные герои – подростки. Так, «Недотёпа» – роман для детей и юношества, вышедший в издательстве «АСТ» в начале мая 2009 г. одновременно в двух изданиях: типовом в серии «Звёздный лабиринт» и особенном подарочном в суперобложке. В книге повествуется о похождениях юноши Трикса Солье, наследного со-герцога во всем мире, похожем на европейское Средневековье, впрочем, с действующей в нём магией и потусторонними силами. Специально после пожелания писателя книга была подробно проиллюстрирована знаменитой художницей-иллюстратором Евгенией Ивановной Стерлиговой. Графические иллюстрации к книге не просто воссоздают изображаемый в произведении мир, но и придают особый шарм изданию.

Эта история о том, как главный герой Трикс Солье узнает много нового об окружающий его мир. С большими испытаниями он добирается к торжеству справедливости, для чего и изучает азы магии и дипломатии. Герой понимает, что не все люди или события являются такими, какими нам хотелось бы их видеть. Мечтательный, неприспособленный к жизни Трикс, наследник со-герцога Солье, внезапно оказывается в центре дворцового переворота. В результате он успевает побывать и пленником, и беглецом без всяких надежд на

будущее. Однако дорога приведет его к новым друзьям и опасностям, поможет найти учителя и любовь. Перед читателем предстает настоящий фэнтезийный мир: с гильдиями, рыцарями, магией, волшебными существами, городами, деревнями, лесами, морями. Лукьяненко написал сказку, но эта сказка не совсем детская. Она приправлена рассказом о странствиях и взрослении. И конечно же, какое фэнтези без пути и команды соратников! Отлично прописанные персонажи, каждый как живой. Много умных мыслей и идей, которые не каждый может рассмотреть за простым слогом и шутками. Прекрасный юмор и много удачной иронии. Книгу так и хочется сравнить с поиском сокровищ в глубоководных пучинах. Вместе с автором мы погружаемся в темные бездны человеческого подсознания, пугаемся обитающих там жутких страшилищ, мучаемся от страшной тяжести, сдавившей грудь, от недостатка свежего воздуха, но если повезет, то в крошечной тьме удастся отыскать золотую искорку и вынести ее на свободу. Очень нестандартное произведение, поэтому, на наш взгляд, ничего удивительного, что оно очень нравится подросткам.

«Непоседа» – роман писателя-фантаста для детей и юношества (продолжение романа «Недотёпа»), вышедший в декабре 2010 в издательстве АСТ, становится не менее любимым подрастающим поколением. В книге повествуется о последующих похождениях юноши Трикса Солье, наследного согерцога во всем мире, напоминающем совокупность европейского Средневековья и Азиатской истории, впрочем, с функционирующей в нём магией и потусторонними силами.

По задумке писателя произведение позиционируется как книга для детей и юношества. Однако, благодаря громадному числу внутренних ссылок, аллюзий, аллегорий и аналогий с современным культурным, политическим и социологическим процессами, роман представляет собой по сути «многослойное» произведение, которое может быть интересно читателям всех возрастов. Путешествие как «сердце» действия увлекает любого читателя. Например, Трикс Солье отправляется в султанат Самаршан навстречу новым приключениям, войне с неприятелями и поддержке приятелей и друзей. Описываются тяготы путешествий, красоты первой любви, спонтанные повороты событий. Лукьяненко делает много интересных сопоставлений с нашим миром. Можно, конечно, принять их за скрытую рекламу, но в основном читателя они заставляют посмеяться.

Сам автор именует «подростковыми» и такие творения, как «Рыцари Сорока Островов», «Мальчик и Тьма», «Остров Русь» и «Танцы на снегу». Особенно интересна, на наш взгляд, книга «Мальчик и тьма».

Главный герой книги, паренек Данька, встречает Солнечного котенка, вслед за которым попадает в другой мир, в котором царствует Тьма. Это история о том, как мальчик становится мужчиной. Неспроста ведь в самом начале романа Данька перечитывает «Питера Пэна» – одну из самых интересных сказок о взрослении детей.

Наш герой встречает на своем пути жестокость, любовь, осознает важность ответственности за принятие решений. Именно это формирует его взрослую

сущность, его истинное «я», нагло ухмыляющиеся ему из зеркала. В конце книги Данька наконец-то осознает, что самый главный враг – это он сам, его собственное отражение, его стремление поскорее окунуться во взрослый, полный жестокости и холодного цинизма мир. Он разбивает зеркало, чтобы остаться самим собой. Читателю интересно узнавать новый мир, ощущая себя этим самым подростком, для которого мир словно бы призма, сквозь которую фокусируется его точка зрения на саму жизнь. То есть С. Лукьяненко концентрирует свое повествование не на познании законов нового мира, а на познании законов самой жизни.

Примечательно, что С. Лукьяненко утверждает, что взрослые «профукали» этот мир, спасти его остаётся только подросткам. Его разочарование в гуманистических эталонах еще больше заметно в мистическом боевике «Осенние визиты» (1997), обрисовывающем битву посланников внеземных сил на фоне меркантильной столицы 1990-х. Под сомнение автором ставятся уже идеи не бр. Стругацких, а Ф. М. Достоевского. Его герои подчеркнуто не воинственные – школьник, медсестра, пожилой профессор. Бой идет без снисхождения к детям и старикам, ведь на кону опять судьба мира. Иногда за обманчивой наружностью девственного ребенка может прятаться опасность грядущему человечеству. Кому тогда есть дело до «слезинки ребенка»? Вера в безукоризненность детей, которых нужно защищать от взрослых, в повествовании С. Лукьяненко сменяется пессимизмом относительно человеческой природы.

В творениях С. Лукьяненко образ подростка довольно переменчив. Но с уверенностью можно сказать, что роль подростков во вселенной «Дозоров» Сергея Лукьяненко велика. На них, порой совершенно наивных и неосторожных, но открытых ко всему новому, и, самое главное, – добродушных и отчасти простых, держится целый мир. Они готовы познавать и создавать неизведанное, они могут спасти, помочь, изменить всё что угодно. Мотивы поступков взрослых в книгах иногда просто принимаются как должное, просто как сюжетный поворот, и читатель остается при своём мнении на счёт того или иного поступка героев. А поведение подростков никогда не оставляет равнодушным. У них ещё нет ощущения усталости от жизни, из-за которого взрослые порой совершают лишние и необдуманные шаги на своём жизненном пути только для того, чтобы взять разбег и скинуть эту усталость со своих плеч. Подростки способны на всё, в отличие от взрослых. Именно в этом их великая сила, которая способна помочь им исправить ошибки предков. Во всех произведениях главные герои сталкиваются с тяжёлым выбором, и достойно выходят из сложных ситуаций. Повествование С. Лукьяненко – гимн подростку, в этом и заключен сокровенный смысл текстов.

Литература

1. Вселенная «Дозоров» [Электронный ресурс]. URL: <https://ru.wikipedia.org> (вход свободный) (дата обращения: 16.05.20).
2. Лаборатория Фантастики. Сергей Лукьяненко [Электронный ресурс]. URL: <https://fantlab.ru/autor60> (вход свободный) (дата обращения: 12.05.20).

3. Официальный сайт писателя Сергей Лукьяненко [Электронный ресурс]. URL: <http://lukianenko.ru/> (вход свободный) (дата обращения: 12.05.20).
4. Скирюк Д. Рецензия. Сергей Лукьяненко «Дневной дозор» [Электронный ресурс]. 2015. URL: <https://fantlab.ru/article241> (вход свободный) (дата обращения: 10.05.20).
5. Шушпанов В. С. Рецензии на книгу «Недотепа» Лукьяненко [Электронный ресурс]. URL: <https://www.livelib.ru/author/226891/reviews-sergej-lukyanenko> (вход свободный) (дата обращения: 12.05.20).

SPECIFIC OF WORD PICTURE OF THE TEENAGERS WORLD IN FANTASY STORY BY SERGEY LUKYANENKO

Maria A. Goryunova

Abstract

This article is devoted to the consideration of the story about teenagers and for them, authored by S. Lukyanenko. The specificity of the author's position allows the writer to portray reality in a new way, feeling himself this very teenager, for which the world seems to be a prism through which his point of view on life itself is focused. To a large extent, this is facilitated by the genre chosen by the writer – fantasy. Having analyzed a number of works, such as «Nedopep,» «Fidget,» «Boy and Darkness,» we came to the conclusion that teenagers in Lukyanenko are people with not yet formed to the end worldview, but already with a rather mature attitude, on the basis of which they build their line of conduct, their way of life.

Keywords: fantasy, teen, art world, motif, plot

*Светлана Евгеньевна Гуреева,
студент 3 курса, Магнитогорский государственный
технический университет им. Г.И. Носова
svetlana.gureeva.97@mail.ru
(г. Магнитогорск)*

*Научный руководитель – Светлана Викторовна Рудакова,
доктор филол. наук, профессор кафедры языкознания
и литературоведения МГТУ им. Г. И. Носова*

СВОЕОБРАЗИЕ ЖЕНСКИХ ОБРАЗОВ ИЗ СБОРНИКА Н. В. ГОГОЛЯ «ВЕЧЕРА НА ХУТОРЕ БЛИЗ ДИКАНЬКИ»

Целью исследования является выявление особенностей женских образов, а также их анализ, эволюция, трансформация, определение их места в творчестве Н. В. Гоголя на примере анализа сборника «Вечера на хуторе близ Диканьки». В статье рассматриваются женские образы из сборника. Новизна работы заключается в методах анализа по выявлению своеобразия у женских образов, определению общих и частных качеств героинь Н. В. Гоголя. Были

проанализированы женские образы из сборника, выявлены особенности гоголевского письма.

Ключевые слова: женский образ, красота, гоголевская женщина

В данной работе мы рассмотрим женские образы из «Вечеров на хуторе близ Диканьки», первого, принесшего Н. В. Гоголю известность сборника. Все произведения сборника имеют схожие черты: действие во всех восьми повестях происходит в небольших селениях Малороссии, герои, которые представлены в сборнике, – это в основном ведьмы, влюбленные пары, черти, колдуны, казаки. Именно в этих повестях начинает формироваться особый образ демонической красавицы, которой станет одним из знаковых в художественном мире Гоголя.

Женские образы занимают особое место в истории русской литературы, они широко представлены в творчестве многих знаменитых поэтов и писателей (см., подробнее [1]; [2]; [3]; [5]; [7]; [8]; [9]; [10, 255–260]; [11]). Существует мнение, что Н. В. Гоголь не уделял особого внимания в своих произведениях женским образам. Однако немногочисленность обращения к женским образам – скорее свидетельство важности этих героинь, которые всё же были введены классиком в произведения. Понимание женщины Гоголем было в чем-то схоже с взглядами писателей, развивавших идеи Н. М. Карамзина и В. А. Жуковского, идеи, подхваченные К. Н. Батюшковым, А. С. Пушкиным, Е. А. Боратынским и другими. В большинстве повестей Гоголя просматривается мысль, что красота женщины ещё не говорит о положительных качествах её носительницы. Внешнее не равно внутреннему. Любая красавица, как показывает писатель, может оказаться ведьмой, существом инфернальным.

В сборнике «Вечера на хуторе близ Диканьки» красота героинь особого рода. За кажущейся простотой созданного автором художественного образа скрывается смысловая новизна. Вслед за поэтами романтиками, в частности Боратынским, в творчестве которого женщина «предстаёт каждый раз психологически до конца не познаваемой, ибо в характере её уживаются прямо противоположные наклонности» [10, 260], Гоголь изображает женские образы неоднозначно. Женская красота, по Гоголю, – это не только синтез божественного и демонического начала, но и странная взаимосвязь великого блага и великого зла. Такая красота может быть как создающей, так и разрушающей [2]. Нередко жертвой дара красоты становится сама её носительница.

В рассматриваемых гоголевских повестях красота явлена в образах несчастной невесты, жены, утопленницы и избалованной красавицы Оксаны. Есть важная деталь – роковая женщина в изображении Гоголя не сразу становится ведьмой. В ранних произведениях героини совершенно разные, ничем не похожие друг на друга персонажи, тем не менее имеющие ряд общих черт в своей внешности. Особенность внешнего облика всех женщин из мира повестей первого сборника Гоголя в том, что они имеют ряд характерных черт, которые автор из раза в раз описывает очень подробно, делая акцент на определенных деталях: бровях (их цвет сравнивается с цветом вороньего крыла),

цвете волос (они черные, как смоль), цвете кожи (она или бледная, или даже белая, как снег), губах (они манящие, алые), ножках и т. д. Автор не просто создает один и тот же женский типаж, он как будто описывает внешность одной и ту же героини.

Сборник «Вечера на хуторе близ Диканьки» Гоголя открыл России XIX века не только картины деревенской Малороссии, но явил целое собрание самобытных женских образов, которые не имеют прототипов. Они ни на кого не похожи.

В этом сборнике Гоголь описывает чудесную красоту своих героинь, все они подобны героиням сказок: невинные, послушные, добрые. Как и красота героинь волшебной сказки, красота женских персонажей Гоголя столь же непостижима, что «ни в сказке сказать, ни пером описать». Писатель не предлагает читателю детальных описаний внешности своих героинь: Портрет роковой красавицы автор дает целостно, он описывает внешность героини фрагментарно, выделяя какие-то отдельные детали её облика (её глаза, лукавый взгляд, усмешка.

Вот, например, портрет Оксаны в «Ночи перед Рождеством»: «лицо с блестящими черными очами и невыразимо приятной усмешкой, прожигавшей душу» [4, I, 206]; а вот описание Панночки из «Вия» (повести, вошедшей в сборник «Миргород»): «вперила на него сверкающие глаза» [4, II, 184], «с длинными, как стрелы, ресницами» [4, II, 187], «уста – рубины, готовые усмехнуться...» [4, II, 198].

Красота очаровывает людей и, в первую очередь, даёт повод наделять её обладательницу положительными чертами характера лишь потому, что у неё довольно приятные внешние черты. Но нередко за притягательной внешностью скрывается далеко не «сказочный» характер.

Например, подобное находим в «Ночи перед Рождеством»: «Оксане не минуло ещё и семнадцати лет, как во всём почти свете Диканьки только и было речей, что про неё, была очень капризна, как красавица»; «Парубки гонялись за ней толпами, но потерявши терпение, уходили к другим, не избалованным» [4, I, 205]. Подружки говорили, что она слишком своенравна, горда, избалована.

Поразительно, что в описаниях героинь у Гоголя можно уловить характеристики, которые выбиваются из общей картины. Это эпитеты, которые уже указывают на опасность, сопряженную с присутствием рядом такой красавицы.

Так же в характеристиках гоголевских красавиц начинают возникать эпитеты, наводящие страх, связанные со смертью, например, в «Ночи перед Рождеством»: «черные косы <...> они, как длинные змеи, перевилились и обвилились вокруг моей головы»; «он зацелует меня насмерть» [4, I, 206].

Гоголь подчеркивал обожествленную природу женской красоты. В его статье «Женщина»: «боги захотели отразить красоту, подарить миру благо и в нем показать свое присутствие на земле!» [4, VIII, 143]. Но в то же время писатель допускает, что природа эта двойственная: в ней присутствует и божественное, и демоническое начало. Поэтому во многих произведениях

сборника «Вечера на хуторе близ Диканьки» образ женщины сопряжен с нечистой силой.

В повести «Ночь накануне Рождества» ведьмовское начало скорее трансформируется, оно комично, а ведьма весьма обаятельна, самое большое зло, которое она совершает, – это временное похищение месяца. Но чаще связь женщины с потусторонним миром Гоголем представляется в мрачных и страшных тонах. Довольно часто женщина в гоголевских произведениях предстает в некоем притягательно-угрожающем виде, обнаруживается диссонанс между её внешней привлекательностью и демонической сущностью [6, 10].

В повести «Майская ночь или утопленница» можно увидеть, что мачеха юной панночки была красива, но за её красотой скрывались тёмные и злые силы: «Хороша была жена. Румяна и бела собою была молодая жена» [4, I, 156]. Но ночью мачеха-ведьма, невзлюбившая панночку, превращается в кошку с железными когтями: «Глядит: страшная черная кошка крадется к ней; шерсть на ней горит, и железные когти стучат по полу» [4, I, 156]. Ведьма в своём пугающем облике показана в «Вечере накануне Ивана Купала»: «Ведьма, вцепившись руками в обезглавленный труп, как волк, пила из него кровь...» [4, I, 145].

Проявляется мотив «страшной красоты», которой станет одним из важных в последующем творчестве Гоголя. Писатель демонстрирует, как часто за фасадом красоты скрывается настоящая дьявольщина. И опять мы можем говорить о том, что в мире Гоголя внешний облик не равен внутреннему.

В некоторых произведениях Гоголь показывает, что есть жертвы собственной красоты. Примером является судьба Пидорки из «Вечера накануне Ивана Купала». Необыкновенная красота девушки стала причиной трагедии. Отец героини не давал согласия на женитьбу Пидорки и её любимого Петруси, мечтая её выдать за богатого пана. Петрусь соглашается на сделку с дьяволом, жертвой которой станет младший брат Пидорки. В финале перед нами страшная картина – Петрусь, сошедший с ума, и сама Пидорка, превратившаяся от горя в иссохшую старуху: «Но прежней Пидорки уже узнать нельзя было. Ни румянца, ни усмешки: изныла, исчахла, выплакались ясные очи»; «приехавший из Киева казак рассказал, что видел в лавре монахиню, всю высохшую, как скелет, и беспрестанно молящуюся, в которой земляки, по всем приметам, узнали Пидорку; что еще никто не слышал от нее ни одного слова» [4, I, 148].

А вот в повести «Сорочинская ярмарка» читатель встречает массу ярких деталей, из которых, прежде всего, бросаются в глаза такие: быт селений Малороссии и мистическая атмосфера, сдобренная веселым юмором. Главная героиня этой повести – восемнадцатилетняя девушка, она и является красавицей Гоголя. Данное произведение – одно из ранних. Может быть, поэтому автор ведет себя пока осторожно в отношении своей главной героини. Но черты роковой красавицы уже угадываются и проявляются в образе девушки: «Стоило только поднять глаза немного вверх, чтоб увидеть причину такой почтительности. На возу сидела хорошенькая дочка с круглым личиком, с

черными бровями, ровными дугами, поднявшимися над светлыми карими глазами, с беспечно улыбающимися розовыми губками, с повязанными на голове красными и синими лентами, которые, вместе с длинными косами и пучком полевых цветов, богатою короною покоились на ее очаровательной головке. Все, казалось, занимало ее; все было ей чудно, ново... и хорошенькие глазки беспрестанно бегали с одного предмета на другой. Как не рассеяться! в первый раз на ярмарке! Девушка в восемнадцать лет в первый раз на ярмарке!.. Иногда вдруг легкая усмешка трогала ее алые губки, и какое-то радостное чувство подымало темные ее брови; то снова облако задумчивости опускало их на карие, светлые очи» [4, I, 111].

Теперь посмотрим на героиню повести «Вечер накануне Ивана Купала», и снова в её описании встречаем уже знакомые черты: «...у старого Коржа была дочка красавица, какую, я думаю, вряд ли доставалось вам видывать. Что волосы ее, черные, как крылья ворона, и мягкие, как молодой лен (тогда еще девушки наши не заплетали их в дрибушки, перебивая красивыми, ярких цветов, синдячками), падали курчавыми кудрями на шитый золотом кунтуш» [3, 28].

Главная героиня этого произведения сборника не является ведьмой, хотя внешность её схожа с будущими демоническими героинями повестей Гоголя. Мы видим, что в начале творческого пути своих красавиц Гоголь создавал несчастными девушками, добрыми и прилежными, пострадавшими из-за любви или собственных родителей. Такова и героиня этого произведения. Её возлюбленный ради спасения девушки заключает договор с чертом и в ночь на Ивана Купала отправляется за цветущим папоротником. Эта повесть имеет немало общих черт с «Майской ночью, или утопленницей», которая представляет мир ещё одного важного в творчестве Гоголя праздника – Вальпургиевой ночи. В двух произведениях мы видим красавиц со схожей внешностью, разлученных со своими любимыми, и заключение договора с тёмными силами ради спасения любви. Присутствует в «Вечере накануне Ивана Купала» и ведьма. Как и в «Майской ночи» эта ведьма имеет способность обращаться в животных.

В данной повести красавица Гоголя предстала перед читателем в образе несчастной молодой девушки (невесты и жены), перенесшей настоящую трагедию из-за неразумных действий своего любимого.

А теперь обратим свое внимание на главную героиню повести «Майская ночь, или утопленница», посмотрим на её внешность и, в очередной раз, отметим те самые ключевые детали, с которыми мы уже хорошо знакомы. Ганна, как и героиня предыдущего произведения, разлучена со своим любимым, и он тоже готов пойти на союз с тёмными силами (в данном случае с утопленницей) ради того, чтобы соединиться с возлюбленной. Снова в роли злодея тут выступает отец, который против того, чтоб молодые были вместе. Кроме того, еще одна важная героиня «Майской ночи» (утопленница) тоже относится к тому же внешнему типу и выступает в роли персонажа хоть и положительного, но далекого от образа доброй волшебницы. Так, Гоголь постепенно начинает формировать более сложный характер своей главной героини, добавляя к нему

всё более и более зловещие черты. В этом произведении также присутствует ведьма (как и в «Вечере накануне Ивана Купала») и мачеха (как и в «Сорочинской ярмарке»). Как мы видим, эти персонажи более чем характерны для малороссийских повестей Гоголя, и можно было бы сказать, что его красавица является частью лишь подобных повестей. Но это не так, подобный тип появится и в цикле петербургских повестей, и во многих других произведениях писателя. «Майская ночь, или утопленница», в отличие от «Вечера накануне Ивана Купала», заканчивается хорошо: влюбленные воссоединяются, а утопленница получает возможность, чтобы отомстить своей мачехе-ведьме за все причинённые обиды.

Посмотрим на знаменитую гоголевскую Оксану из «Ночи перед Рождеством», от любви к которой несчастный кузнец Вакула (как и герой повести «Вечер накануне Ивана Купала») отправляется в путь за желанным предметом, ради обретения которого ему приходится прибегнуть к помощи черта. Обладает ли Оксана теми чертами, которые присущи inferнальной красавице Гоголя? Более чем. Черные косы змеятся вокруг головы этой девушки, напоминая читателю о знаменитой древнегреческой красавице со змеями вместо волос – медузе Горгоне. Имеются и блестящие очи, которые мы еще не единожды вспоминали, и прекрасные губы. Ну а выбор главного подарка для девушки – тех самых царских черевичек, несомненно, отсылает нас к теме прелестных женских ножек, которая так часто возникает у Гоголя. Кроме того, в характере Оксаны впервые начинают проявляться жестокие нотки, которые позже (в повестях «Вий» и «Невский проспект») станут неотъемлемыми чертами героинь-красавиц Николая Васильевича Гоголя.

Повесть «Страшная месть» – произведение 1831 года, относящееся к раннему этапу творчества писателя. В ней мы снова встречаем знаменитую красавицу Гоголя, и вновь в описании её внешности мы обнаруживаем уже хорошо знакомые нам детали: белая, как снег, кожа; черные волосы и брови; ясные глаза и т. д.: «Дивились гости белому лицу пани Катерины, черным, как немецкой бархат, бровям, нарядной сукне и исподнице из голубого полутабенку, сапогам с серебряными подковами» [4, I, 243].

Своеобразие провинциальной России и привычная уже читателям гоголевская чертовщина наряду с красочными описаниями и искрометным юмором – неотъемлемые черты этой повести, которая рассказывает о страшном колдуне и восставших из своих могил мертвецах. Надо отметить, что данное произведение является одним из самых жестоких и запутанных у Гоголя. Тут мистический аспект доведен до максимума, так что становится стержневым элементом повести, раскрывая читателю персонажей, невероятно странных и пугающих. В «Страшной мести» Гоголь описывает и борьбу между православной и католической верой. Главный герой пан Данило – храбрый воин, который стоит за православную веру, а сама красавица Гоголя в этой повести выступает в роли жены этого казака. Катерина оказывается не просто дочерью страшного колдуна, но еще и обладательницей странного мистического дара – её душа во время сна имеет способность отделяться от тела и путешествовать по

разным местам и временам. Так Гоголь начинает рассказ о необычных качествах данной героини.

Как видим «красавица» у Гоголя от повести к повести приобретает всё больше и больше могущества (от волшебницы до ведьмы), к позднему этапу творчества писателя превращается в существо, однозначно не принадлежащее миру людей и обладающее огромными магическими способностями.

Мы видим, что в «Страшной мести» красавица Гоголя предстает в образе несчастной и доброй молодой девушки, которую злые силы желают разлучить с её любимым. Но именно эта героиня, чей отец является колдуном, идя против воли своего любимого, отпускает злодея из заточения (хоть и без злого умысла) и тем самым порождает цепочку страшных событий, которые приведут к смерти её мужа и ребенка.

Как видим, образ красавицы постепенно дополняется новыми качествами, с каждой повестью удаляясь от идеала, все больше лишаясь положительных черт. С женскими образами связаны размышления о природе красоты Гоголя: роковая красота страшна и губительна, таинственна и загадочна – человек не способен противостоять ей. Красавица выделяется на фоне окружающих её героев, она запускает сюжетное действие.

Размышления Гоголя о природе женской красоты приводят его к выводу о двойственности её природы. Женщина, по мнению писателя, – это соединение двух начал: добра и зла, божественного и демонического. Она способна вдохновлять и облагораживать, быть творцом (например, Оксана и Ганна) и представлять в роли разрушительной стихией, ломающей не только человеческие судьбы, но и свою собственную (Панночка, Пидорка, «перджинова Бианка» и др.)

Описание и осмысление красоты, плененной злом и оттого не спасающей мир, а разрушающей его, проходит через все творчество Гоголя, что доказывает значимость этой темы для автора.

Литература

1. Би Цзюньжу. Немного о специфике женских характеров в русской литературе XIX века // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. 2016. № 12-2. С. 127–129.
2. Бочаров С. Г. «Красавица мира». Женская красота у Гоголя // Бочаров С. Г. Филологические сюжеты. Москва: Языки славянских культур, 2007. С. 147–173.
3. Власкин А. П., Зайцева Т. Б., Рудакова С. В. Образная система романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» в гендерном аспекте // Проблемы истории, филологии, культуры. 2017. № 2 (56). С. 196–205.
4. Гоголь Н. В. Полн. собр. сочинений: в 14 т. / [гл. ред. Н. Л. Мещеряков]; АН СССР, Ин-т литературы (Пушкин. дом). Москва: Изд-во АН СССР, 1937–1952.
5. Головина Е. В., Ждакова Н. И. Образ женщины в русской литературе XIX в. // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2016. № 6 (60): в 3-х ч. Ч. 3. С. 77–80.

6. Еремина Л. И О языке художественной прозы Н. В. Гоголя: Искусство повествования / отв. ред. А. Н. Кожин; АН СССР. Москва: Наука, 1987. 176 с.
7. Муратова Е. В. Образы сильных женщин в мировой литературе // Мировая литература глазами современной молодежи: сб. материалов II междунар. студ. науч.-практ. конф. Магнитогорск: Изд-во Магнитогорск. гос. тех. ун-та, 2016. С. 48–81.
8. Петров А. В. Брачно-свадебная поэзия в русской литературной культуре XVIII – начала XIX веков. Магнитогорск: МаГУ, 2013. 238 с.
9. Потехина Е. А. Культурные модели феминного: роковая женщина и женщина – вамп // Царскосельские чтения. 2016. № XX. С. 106–110.
10. Рудакова С. В. Системность художественного мышления Е. А. Боратынского – лирика: дисс. ... докт. филол. наук: 10.0.01. Екатеринбург, 2014. 555 с.
11. Rudakova S. V. The Image of Woman in E. A. Boratynsky's Poetry // Rossica Olomucensia. 2019. Vol. 58. № 2. Pp. 61–76.

THE PECULIARITY OF FEMALE IMAGES FROM THE COLLECTION OF
N.V. GOGOL «EVENINGS ON A FARM NEAR DIKANKA»

Svetlana Gureeva

Abstract

The purpose of the study is to identify the features of female images, to analyze their evolution and transformation and to determine their place in the N. V. Gogol's work using the example of the collection «Evenings on a Farm Near Dikanka». The article examines female images from the collection. The novelty of the work lies in the methods of analysis used to reveal the originality of female image, to determine common and individual qualities of Gogol's heroines. As a result, female images from the collection were analyzed and the specific features of Gogol's writing style were established.

Keywords: female image, beauty, woman as portrayed in Gogol's novels

Олеся Андреевна Дудля,
*студент 3 курса, Магнитогорского государственного
технического университета им. Г. И. Носова
o.dudlia2015@yandex.ru
(г. Магнитогорск)*

*Научный руководитель – Светлана Викторовна Рудакова,
доктор филол. наук, профессор кафедры языкознания
и литературоведения МГТУ им. Г. И. Носова*

МЕСТО И РОЛЬ ОХОТЫ В ЖИЗНИ ГЕРОЕВ ПИСАТЕЛЕЙ XIX ВЕКА

Статья посвящена рассмотрению мотива охоты, которому некоторые русские писатели второй половины XIX века уделяли особое внимание в виду того, что сами являлись яркими представителями числа тех, кто увлекается ружейной и псовой охотой. Мотив рассматривается с точки зрения его «вовлеченности» в текст произведения, с позиции того, как он помогает автору ответить на поставленные им вопросы, показать героев во всей красе. Для анализа и сопоставления выбраны как похожие, так и совершенно разные произведения с точки зрения раскрытия в них мотива охоты: где-то охота выступает лишь фоном, своеобразным интерьером, а где-то – служит главной темой произведения, попутно с которой развивается сюжет. С помощью сравнительно-сопоставительного метода выделяются основные различия текстов и, как следствие, более детально раскрывается мотив охоты.

Ключевые слова: охота, концепт охоты, охотник, русская литература

Мотив охоты вызывает особенный интерес, если рассматривать его как один из вариантов проявления менталитета носителей русской культуры. С его помощью, то есть при введении в сюжет сцен охоты, писатель вносит в своё произведение мощный эпический потенциал, что позволяет ему наиболее ярко, интересно изображать жизнь общества, семейные традиции и устоявшиеся обычаи, связанные с данным видом промысловой деятельности. К рассмотрению мотива охоты в своих научных трудах обращались многие исследователи. Так, Н. А. Хохлова посвятила ряд своих работ мотиву охоты в творениях Чехова и других писателей второй половины XIX века [15]; В. А. Кошелев рассуждал на эту тему в работе «Эффект охотника в русской словесности середины XIX века» [8]; Э. М. Жиликова совместно с Н. А. Хохловой анализировала реализацию концепта «охота» в произведениях Тургенева, Чехова и Аксакова [6; 7]; М. М. Одесская обращалась к теме русского охотничьего рассказа [11]; молодой исследователь Д. В. Белозерцева коснулась вопроса мотива охоты в произведениях русской литературы начала XIX века [3]; показана значимость мотива охоты в идейной концепции романа-эпопеи «Война и мир» Л. Н. Толстого в материалах пособия «Филологический комментарий» [1, 14–16].

Для наиболее детального рассмотрения мотива охоты в русской литературе необходимо обратиться к определению понятия «охота», в чём может помочь «Толковый словарь живого великорусского языка» В. И. Даля, который был впервые опубликован в 1863 году. Словарная статья даёт несколько определений понятия «охота»: «1) состоянье человека, который что-либо хочет; хотенье, желанье, склонность или стремленье, своя воля, добрая воля; 2) страсть, слепая любовь к занятию, забаве; 3) ловля, травля и стрельба диких животных, как промысел и как забава» [4]. Стоит отметить, что значение охоты, которое имеют в виду писатели, говоря о деятельности определённой части российского общества XIX века, ставится автором словаря только на третье место; под двумя первыми позициями прописаны чувственные состояния человека, не вид его деятельности.

Показательной точкой зрения можно считать мнение С. Т. Аксакова, которое он изложил в третьей книге цикла «Рассказы и воспоминания охотника о разных охотах» (1855): «Нельзя оспорить, что охота передается воспитанием, возбуждается примером окружающих <...> Кто заставляет в осенние дожди и слякоть таскаться с ружьем (иногда очень немолодого человека) по лесным чащам и оврагам, чтоб застрелить какого-нибудь побелевшего зайца? Охота. Кто поднимает с теплого ночлега этого хворого старика и заставляет его на утренней заре, тумане и сырости, сидеть на мокром берегу реки, чтоб поймать какого-нибудь язя или головля? Охота. <...> Охота, без сомнения одна охота» [2, 1]. Нельзя не заметить того факта, что охота как внутренне желание человека, как его страсть к чему-либо неразрывно связана с тем родом деятельности, которым и занимались писатели и их герои – охотились с ружьём за спиной. Следовательно, охота в промысловом смысле этого слова приходит к человеку при наличии того состояния, о котором пишет Даль (это первое значение понятия «охота» в словарной статье этого ученого).

Наибольший интерес у исследователей вызывают созданные С. Т. Аксаковым «Записки ружейного охотника Оренбургской губернии» (1852), которые представляют собой совокупность статей, где автор делится с читателями собственным опытом в роли охотника. Повествование ведётся автором таким образом, что сюжет о его охотничьей жизни существует как бы отдельно от изложения, посвящённого природе. Рассказчик здесь выступает неким связующим звеном между миром человека и миром зверя, хотя он одинаково взаимодействует как с первым, так и со вторым, он – охотник.

Роль охоты в произведении раскрывается посредством того, что ставится проблема природы, которая рассматривается в тексте под тремя разными углами: любованье и наслаждение природой, отношения природы и человека, природы и души [6, 4]. Примечательно, что перед тем, как приступить к каждому из рассказов, Аксаков рисует картину природы, то есть создаёт некий «интерьер», на фоне которого будут разворачиваться события.

Концепт охоты в книге Аксакова передаёт идею ценности русской жизни, природы нашей родины, её истории и культуры, судьбы каждого, кто жил здесь когда-то и живёт сейчас, будь то крестьянин или дворянин. В душе истинного

охотника страсть к своему ремеслу никогда не угасает, она подкрепляется восторгом от открытия, от погони за чем-то неизвестным, за тем, что символизирует собой гармонию человека и природы. Писатель создал книгу жизни русского народа, а охота стала своеобразным «интерьером», на фоне которого события разворачиваются наиболее колоритно.

К совершенно другой традиции изображения охоты можно отнести известный цикл И. С. Тургенева «Записки охотника» (1852). Книги Аксакова и Тургенева выходят почти в одно и то же время и тем самым подводят своеобразный итог духовным исканиям русского общества предшествовавшего десятилетия, когда в спорах между западниками и славянофилами зарождалась концепция национального единства, включавшая в себя утверждение нравственного и общественного потенциала русского общества [4, 1].

Тургенева не интересует охота как таковая, а охотничьи и пейзажные зарисовки, которые удаются ему особенно хорошо, выступают лирическими отступлениями, могущими как сливаться с темой книги, так и контрастировать с ней. Иными словами, охота является здесь лишь поводом изобразить мир людей, мир крестьян. Как выражается Сегень, «охота из рассказа в рассказ дается лишь несколькими штришками для затравочки» [13, 58].

Если в книге Аксакова над художественной составляющей литературного произведения преобладают аналитическая и практическая направленность, то у Тургенева на первый план выходит человек, внимание читателя приковывается к нравственным, социальным проблемам. При этом принципиально важно, что повествователь в «Записках» – охотник. Он описывает, оценивает окружающие его ландшафты, опираясь на то, насколько они смогут утолить его охотничью жажду, изображает реку, полную разнообразной рыбой, леса, густонаселённые животными и зеленью (рассказы «Хорь и Калиныч», «Льгов», «Смерть»). Охота у рассказчика приравнивается к возможности духовной взаимосвязи с миром природы, а любовь к этому промыслу помогает ему переживать яркую палитру чувств – от восторга до уныния. При этом описание сцен охоты занимает в этом сборнике минимальное число страниц.

По определению О. В. Лебедева, «Нельзя не заметить, что люди, с которыми встречается в своих странствиях рассказчик, щедро с ним откровенны. Они доверчиво сообщают ему свои тайны, обнажают перед ним интимные уголки своих душ. Русский охотник – ведь это странник, бродяга. <...> К такому собеседнику, у которого вместо крыши вольное небо над головой, тянутся охотно и простые и чиновные люди» [9, 17]. Такого рода «чуждачество» и есть отражение истинной сущности охотника, той самой охотничьей страсти, о которой писал ещё Аксаков.

Однако если обратиться к сравнению двух писателей-охотников 50-х годов XIX века – к Аксакову и Тургеневу, нетрудно обнаружить превосходящий профессионализм первого, ведь Тургенев лишь мимоходом, в коротких эпизодах упоминает об охоте (например, в описании «тяги» в «Ермолае и мельничихе»). Если же сопоставить произведения этих авторов об охоте с точки зрения их художественного вымысла, то на первую позицию, безусловно, выйдет

Тургенев. Аксаков описывал исключительно окружающую его действительность и практически не вводил в повествование вымысел, Тургенев, напротив, выступал в своих произведениях «прямым фантазёром, выдумщиком – и при гиперболизации некоторых сюжетов, и в своих словесных описаниях» [6, 108].

Прежде натуральная школа открыла для русской литературы человека в людях «простого звания, как выражается В. А. Кошелев [8, 110]. И. С. Тургенев идёт дальше: он раскрывает внутренний мир этого человека, показывая, что он оказался не менее интересным, чем внутренний мир человека «образованного сословия». Это открытие невозможно было сделать тому, кто не является охотником, поэтому этот промысел выступает у Тургенева своеобразным антуражем, помогающим ему погрузиться в образ простого русского человека, мужика.

Незаслуженно остаётся без внимания на сегодняшний день творение ещё одного писателя, обращающегося к изображению охоты. В 1859 году Е. Э. Дриянский выпустил книгу «Записки мелкотравчатого», где он обращается, в отличие от своих предшественников, к совершенно иному виду охоты – к псовой охоте. По заявлению исследователя П. В. Мачеварианова, «...Е. Э. Дриянский в своем прекрасном, живом охотничьем рассказе “Записки мелкотравчатого” высказал о псовой охоте во сто раз более, дельнее и поучительнее для неопытных охотников, чем сколько написано в руководствах» [10, 12]. Текст состоит из десяти глав, каждой из которых предшествует своеобразный план того, о чём будет говориться дальше. Таким образом, выстраивается маршрут охоты. Автор пишет на языке, который понятен бывалым охотникам: «Прислали привести собак на погляденье. <...> Это была муруго-пегая, чистопсовая собака, собранная вполне, рослая, крутобедрая, на твердых ногах, но собака скамьистая и с коротким щипцем» [5, 5].

Повествование ведётся от лица ружейного охотника, который впервые решается попробовать себя в псовой охоте. Часто право голоса передаётся и другим героям произведения, которые становятся участниками событий, разворачивающихся на фоне концепта охоты. Несмотря на обращение автором особого внимания именно этим сценам, сюжет «Записок» несколько не отстаёт от сюжета достойного художественного произведения, а не просто изложения впечатлений от времяпрепровождения в лесу.

Яркость сюжету придаёт сам предмет, стоящий в центре всего текста – сцены псовой охоты. Писатель акцентирует внимание на том, что борьба разворачивается между представителями животного мира, а человек здесь выступает в роли наблюдателя. В «Записках мелкотравчатого» существуют наравне друг с другом два мира – социальный и природный. У каждого из них свои законы, пространственные и временные измерения. Охота выступает неким связующим звеном, которое позволяет контактировать человеку и животному.

К описанию чувств и эмоций дворянского сословия во время охоты обращается Л. Н. Толстой в своём романе-эпопее «Война и мир» (1865–1869). В сцене, изображающей охоту в Отрадном, автор пишет, что того, кто искренне любит охотиться, всегда охватывает «непреодолимое охотничье чувство, в

котором человек забывает все прежние намерения, как человек влюбленный в присутствие своей любовницы» [14, 131].

Толстой уделяет много внимания деталям: он описывает, как семейство Ростовых собирается в путь, называет точное количество собак и число конных охотников, которые их сопровождали, рисует эмоции и изменения в улыбках главных героев. Особенно яркими выдаются сцены, где участником процесса является Николай Ростов, раскрывшийся здесь с новой стороны. Герой увлечён процессом охоты, тонко воспринимает всё происходящее и молится Богу, чтобы волк вышел к нему. «Только один раз бы в жизни затравить матерого волка, больше я не желаю!», – думает он [14, 142].

Концепт охоты позволяет читателю посмотреть на уже известных ему ранее героев с другого ракурса: не в салонах или на светских приёмах, а в условиях, когда они находятся один на один с дикой природой, занимаются общим делом, ощущая себя частью народа [12]. Как раз это дело сплачивает героев произведения – Наташу, Петю, Николая, их дядюшку. Стоит отметить, что каждый персонаж относится к процессу охоты по-разному: Николай с восторгом гонится за добычей и искренне радуется, когда осознаёт, что смог одолеть её; взволнованно визжит Наташа, переживая за брата; граф Илья Андреевич «не охотник по душе, но хорошо знает охотничьи законы» [14, 154], поэтому предпочитает стоять в стороне, оценивая ситуацию. Эти детали опять же указывают на то, что охотником нужно быть именно в душе, жаждать заниматься данным промыслом.

Как отмечено выше, расцвет популярности текстов, в которых раскрывается концепт охоты, приходится на 60-80 годы XIX века. Начиная с 80-х годов, это жанр претерпевает серьёзные изменения. Если прежде И. С. Тургенев и Л. Н. Толстой, наблюдая и изучая природу, стремились жить в гармонии с ней, не отрицая при этом важную роль охоты, то теперь вера в правильность устройства мира, где жизнь и смерть едины и человек может решать судьбу беззащитного животного, пошатнулась. На полях сражений в Севастополе Толстому пришлось лицом к лицу столкнуться со смертью, и с тех самых пор, вероятнее всего, его отношение к этому явлению бытовой дворянско-усадебной жизни изменилось [11 18]. «Есть ли в моей жизни такой смысл, который не уничтожился бы неизбежно предстоящей мне смертью?», – размышляет писатель в своей «Исповеди» (1881). Тогда автор стал утверждать, что нет гармонии в земном существовании, где идёт борьба между живыми существами, где есть место насилию, убийству, казни. Изменилось и отношение Толстого к охоте, вследствие чего он поддержал идею В. Г. Черткова, выступавшего в своём очерке «Злая забава» против ружейной охоты, называя её делом бесчеловечным, свойственным только дикарям и людям, живущим бессознательной жизнью [16, 4].

Таким образом, можно констатировать тот факт, что концепт охоты выступает важнейшим элементом русской литературной традиции XIX века, однако роль этого промысла по-разному воплощается в произведениях разных писателей. Одни посвящают этому роду деятельности свои сочинения в полном

их объёме, как бы между прочим упоминая ещё и о героях произведения, вводя не особо заметные сюжетные линии; другие, напротив, делают охоту неким фоном, на котором разворачиваются события художественного текста и который колоритно вписывается в быт героев; третьи же и вовсе не поддерживают столь популярного среди дворян и крестьян способа времяпрепровождения, полностью отрицают необходимость охоты, обвиняя тех, кто повинен в смерти животных.

И тем не менее во всех из перечисленных случаев охота помогает автору более детально раскрыть поставленную им проблему, глубже окунуться во внутренний мир героя, показать его чувства и эмоции. Изменение отношения к охоте в конце XIX века не повлияло на все вышеперечисленные аспекты, к описанию которых обращались творцы. Как с первой, так и со второй точки зрения концепт охоты выступает верным помощником для творца в более ярком изображении происходящих событий.

Литература

1. Абрамзон Т. Е., Власкин А. П., Зайцева Т. Б., Петров А. В., Рудакова С. В. Филологический анализ текста (на материале произведений русской литературы последней трети XIX века): учеб.-мет. пособие. [Электронное издание]. Магнитогорск: Изд-во Магнитогорск. гос. техн. ун-та им. Г. И. Носова, 2016. 57 с.
2. Аксаков С. Т. Рассказы и воспоминания охотника о разных охотах [Электронный ресурс]. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=120842&p=1> (дата обращения: 21.05.2020).
3. Белозерцева Д. В. Мотив охоты в русской литературе XIX века // Мировая литература глазами современной молодежи. Цифровая эпоха: сб. материалов V междунар. молодеж. науч.-практ. конф. / под ред. С. В. Рудаковой. Магнитогорск: Изд-во Магнитогорск. гос. техн. ун-та им. Г. И. Носова, 2019. С. 85–90.
4. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.slovardalja.net/word.php?wordid=23936> (дата обращения: 19.05.2020).
5. Дриянский Е. Э. Записки мелкотравчатого [Электронный ресурс]. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=651161&p=5> (дата обращения: 15.05.2020).
6. Жиликова Э. М., Хохлова Н. А. Концепт охоты в «Записках ружейного охотника Оренбургской губернии» С. Т. Аксакова // Вестн. Томск. гос. ун-та. Филология. 2013. №3 (23). С. 4–6. [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kontsept-ohoty-v-zapiskah-ruzheynogo-ohotnika-orenburgskoy-gubernii-s-t-aksakova> (дата обращения: 17.05.2020).
7. Жиликова Э. М., Хохлова Н. А. Тургенев и Чехов: концепт охоты // «Учености плоды»: к 70-летию профессора Ю. В. Шатина: сборник научных трудов. Новосибирск: ФГБОУ ВПО «НГПУ», 2014. С. 75–88.
8. Кошелев В. А. Эффект охотника в русской словесности середины XIX века // И. С. Тургенев. Новые исследования и материалы. Москва; Санкт-Петербург: Альянс-Архео, 2009. Т. 1. С. 95–111.

9. Лебедев Ю. В. «Записки охотника». Москва: Просвещение, 1977. 80 с.
10. Мачеварианов П. М. Записки псового охотника Симбирской губернии. Москва: Тип. А. Торлецкаго и М. Терехова, 1876. 154, XXXI с.
11. Одесская М. М. Русский охотничий рассказ XIX века (типология, традиции): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Москва, 1991. 24 с.
12. Рудакова С. В. Концепт «народ» в романе Л. Н. Толстого «Война и Мир» // Славянские лингвокультуры в пространственном и временном континууме: сб. науч. ст. Гомель: Гомель. гос. ун-т им. Франциска Скорины, 2019. С. 133–136.
13. Сегень А. Национальные особенности тургеневской охоты: К 150-летию выхода «Записок охотника» // Наш современник. 2002. № 8. С. 57–62.
14. Толстой Л. Н. Война и мир. Т. 2. Ч. 4. С. 131–161. [Электронный ресурс]. URL: <https://ilibrary.ru/text/11/p.131/index.html> (дата обращения: 26.05.2020).
15. Хохлова Н. А. Концепт охоты в русской литературе второй половины XIX века: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Томск, 2016. 227 с.
16. Чертков В. Г. Злая забава. Мысли об охоте. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=279280&p=1> (дата обращения: 17.05.2020).

THE PLACE AND ROLE OF HUNTING IN THE LIVES OF HEROES OF 19TH CENTURY WRITERS

Olesya A. Dudlya

Abstract

The article is devoted to the concept of hunting to which some Russian writers of the second half of the 19th century paid special attention since they themselves were among ardent fans of hunting with a rifle and hounds. The concept is considered from the point of view of its «involvement» in the text of the work, from the position of how it helps the author to answer the questions posed by him, to show the characters as large as life. For analysis and comparison, both similar and completely different works are selected in terms of revealing the concept of hunting in them: somewhere it acts only as a background, a kind of interior, and somewhere it serves as the main theme of the work, along with which the plot develops. Using the comparative method, the main differences between texts are highlighted and, as a result, the concept of hunting is revealed in more detail.

Keywords: hunting, hunting concept, hunter, theme disclosure

*Мария Жоламановна Дусалакова,
студент 1 курса, Магнитогорский государственный
технический университет им Г. И. Носова
r991an@gmail.com
(г. Магнитогорск)*

*Научный руководитель—Вероника Валентиновна Цуркан,
кандидат филол. наук, доцент кафедры языкознания
и литературоведения МГТУ им. Г. И. Носова*

МОТИВ ВОЗВРАЩЕНИЯ В ЭЛЕГИЯХ «ВНОВЬ Я ПОСЕТИЛ» А. ПУШКИНА И «РУСЬ СОВЕТСКАЯ» С. ЕСЕНИНА

В статье сопоставляется структура и семантика мотива возвращения в элегиях А. Пушкина и С. Есенина. В центре внимания – анализ мироощущения лирических героев, особенностей поэтического восприятия ими естественного течения времени в элегиях «Вновь я посетил» и «Русь советская». Мотив возвращения анализируется на образно-метафорическом, символическом, ассоциативном, композиционном уровне. Особое внимание уделено трансформации данного мотива в русской поэзии первой трети XX века.

Ключевые слова: элегия, возвращение, родина, жизнь, смерть

Поэт Г. Иванов называл С. Есенина «наследником Пушкина наших дней» [5, 41]. В разные периоды жизни С. Есенин относился к гению А. Пушкина по-разному: от неприятия до восхищения. В 1924 году в «Анкету о Пушкине» крестьянский поэт писал: «Пушкин – самый любимый мною поэт. С каждым годом я воспринимаю его всё больше и больше как гения страны, в которой я живу <...>. Постичь Пушкина – это уже нужно иметь талант. Думаю, что только сейчас мы начинаем осознавать стиль его словесной походки» [3, 369]. В 1924 году С. Есенин создал стихотворение «Пушкину», в котором выразил любовь к поэзии своего предшественника. Произведение пронизано чувством духовного единения с классиком. Поэт XX века мечтает, чтобы и его наследие «сумело бронзой прозвенеть» [2, 150], но понимает, что для этого он должен пройти долгий и трудный путь.

Связь с пушкинской традицией сказалась и в есенинском подходе к теме возвращения из города в родные места. Мотив возвращения, демонстрирующий «серьезный семиотический ресурс» [7, 263] – это один из самых популярных мотивов русской лирики. Восходя к библейской притче о блудном сыне [1], он формируется в русской поэзии постепенно в творчестве В. Кюхельбекера («Царское Село», 1818), П. Вяземского («Родительский дом», 1830), Е. Баратынского («Родина», 1821 и «Я посетил тебя...», 1835), Н. Некрасова («Родина», 1846), Ф. Тютчева («Итак, опять увиделся я с вами...», 1849).

Учитывая специфику интерпретации архаической ситуации в разделенных столетием эстетических системах А. Пушкина и С. Есенина, в нашей статье мы обратимся к анализу элегий «Вновь я посетил» (1835) и «Русь советская» (1924),

чтобы определить моменты, которые могут быть основой для сопоставления двух произведений.

Элегия (греч. *elegeia*, родств. *elegeton* – дистих и *elegos* – траурное пение в сопровождении авлоса) – это стихотворение медиативного и эмоционального содержания, передающее глубоко личные, интимные переживания человека, как правило, проникнутые настроениями грусти, светлой печали [6]. Наиболее распространённые темы элегии – созерцание природы, неразделенная любовь, воспоминания о былом, «жизнь у порога смерти» [8, 31]. В элегии выражаются чувства утраты, сожаления. В эпоху сентиментализма и романтизма в данном жанре преобладали мотивы разочарования, неудовлетворённости, бренности жизни, наполнявшие элегию глубоким философским смыслом.

Содержание стихотворений «Вновь я посетил» А. Пушкина и «Русь советская» С. Есенина объединяет архетипическая составляющая мотива: изображение родного дома, фиксация собственного возврата в этот дом после значительного периода отсутствия, передача пробуждаемых этой ситуацией воспоминаний, размышления об изменчивости сущего. Общим для поэтов становится и тип автобиографизма, в котором реальные события предстают в трансформированном виде в соответствии с замыслом художников.

Элегия «Вновь я посетил...» переносит лирического героя из «суеты столицы праздной» [4, 198] в мир идиллии, где десять лет назад он провел «изгнанником два года незаметных» [4, 573]. Стихотворение, передающее, как писал П. Струве, сам «дух Пушкина» [9, 115], насыщено спокойствием, смиренностью, уютом и добротой. Образ родового гнезда создается при помощи эпитетов и метафор, изображающих картину патриархальной жизни: «опальный домик,/где жил я с бедной нянею моей», «холм лесистый», «нивы золотые», «пажити зелены», «рассеяны деревни» [4, 573]. Лирическому герою дороги «граница владений дедовских», «три сосны» [4, 573–574] – все это образы намечают перспективу движения мысли поэта из прошлого в будущее.

Основой сюжета стихотворения «Русь советская», созданного после возвращения С. Есенина из более чем годовой поездки с Айседорой Дункан по Европе и Америке, также является история посещения родных мест: «Я вновь вернулся в край осиротелый, в котором не был восемь лет» [2, 154]. Однако, в отличие от идиллической картины А. Пушкина, в элегии С. Есенина не всё так безмятежно. Там, где «когда-то баба родила российского scandalного пиита», где был когда-то «отчий дом», «лежит зола да слой дорожной пыли» [2, 154].

Родина для есенинского героя – это, с одной стороны, новая страна, где «с горы идет крестьянский комсомол», распеваящий «агитки Бедного Демьяна» [2, 155] а, с другой стороны, «край осиротелый» [2, 154], где нет ни друзей, ни родных. Энергия жизни контрастирует с чувствами, переживаемыми поэтом: «А жизнь кипит / Вокруг меня снуют / И старые и молодые лица. / Но некому мне шляпой поклониться / Ни в чьих глазах не нахожу приют» [2, 154]. Лирический герой пытается объяснить противоречие между собственной родовой, крестьянской привязанностью к миру деревни и невозможностью ощутить в ней, изменившейся коренным образом, себя «своим». Он называет себя странником

«бог весть с какой далекой стороны» [2, 154]. Укрупняя антитезу былое/настоящее, лежащую в основе композиции стихотворения, С. Есенин использует риторические вопросы («Кого позвать мне?», «Что родина?», «Ужели это сны?» [2, 154]), оксюмороны («грустной радостью», «неведомым пределам» [2, 154]), метафоры («ни в чьих глазах не нахожу приют», «в голове проходят роем думы», «голос мысли сердцу говорит», «новый свет горит другого поколения» [2, 154]), эпитеты («пилигрим угрюмый», «скандальный пиит», «щеки впалые», «сухой румянец», «корявые речи» [2, 154]). Изобразительно-выразительные средства языка передают уныние и усталость лирического героя, который приходит к пессимистическому выводу: «Язык сограждан стал мне как чужой, / в своей стране я словно иностранец» [2, 155].

В стихотворениях А. Пушкина и С. Есенина пейзаж несет психологическую нагрузку, демонстрирует цикличность жизненного пути человека. В стихотворении «Вновь я посетил» герой гуляет по знакомым, приятным сердцу местам («Вот холм лесистый, над которым часто / Я сиживал недвижим», «Вот опальный домик, / Где жил я с бедной нянею моей» [4, 573]) и, осознавая, что ему на смену пришло новое поколение, благодарно принимает его. В стихотворении С. Есенина, сельский пейзаж также соотносится с настроением лирического героя: «Жидкой позолотой закат обрызгал серые поля», «Ноги босые, как телки под ворота, / уткнули по полянам тополя», «клёны морщатся ушами длинных веток» [2, 155].

Поэтическая ретроспекция вносит в тему пространственного перемещения мотив возврата временного. Не случайно лексема «возвращение» этимологически восходит к корню «vert» (лат. *vertere* – вертеть), что указывает на связь движения в пространстве с мотивом преодоления разрыва во времени. В пушкинском стихотворении «Вновь я посетил...» философски осмысливается процесс протекания времени, подчеркивается духовно-эстетическая связь прошлого, настоящего и будущего. В перспективе «неизбежного ухода из жизни» [8, 30], поэт видит спасение в осознании прочной связи с предками и потомками. «Здравствуй, племя младое, незнакомое!» [4, 574], – приветствует лирический герой «младую рощу», символизирующую и «зеленую семью» [4, 574], и разные этапы человеческой жизни. Поэт надеется, что будущие поколения будут помнить о нём: «Пусть мой внук услышит ваш приветный шум, / когда с приятельской беседы возвращаясь, / веселых и приятных мыслей полон, / пройдёт он мимо вас во мраке ночи и обо мне вспомнит» [4, 574].

Для лирического героя С. Есенина подобная перспектива недостижима. Поэт видит разрыв между патриархальным и современным миром, испытывает чувство удивления и разочарования от встречи с местом, утратившим прежний облик: «Другие юноши поют другие песни. / Они, пожалуй, будут интересней – / Уж не село, а вся земля им мать» [2, 155]. И хотя, подобно своему предшественнику-классику, крестьянский поэт предпринимает попытку установить контакт с молодым поколением («Цветите, юные! И здоровейте телом!» [2, 156]), он понимает, что его обращение к «согражданам» никогда не найдет отклика в их душе: «Вот так страна! Какого ж я рожна / Орал в стихах, что

я с народом дружен? / Моя поэзия здесь больше не нужна, / Да и, пожалуй, сам я тоже здесь не нужен» [2, 155]. Пространство в элегии С. Есенина не может соединить то, что деформировало и разъединило время. Даже творчество не способствует установлению контакта между поэтом и людьми новой деревни. Утешение лирический герой находит в служении родине. В финале стихотворения он гордо заявляет: «Я буду воспевать всем существом в поэте / шестую часть земли с названием кратким «Русь» [2, 156].

Сопоставление двух произведений привело нас к следующим выводам:

1) В элегии А. Пушкина формула поэтического бессмертия связана с образом памятных мест, рождающих воспоминания о предках и помогающих установить связь поколений. Есенинскую драму непризнания в отчем доме «снимает» осознание собственной миссии пророка в отечестве.

2) Если пушкинская модель возвращения утверждает торжество гармонии, то есенинская, несмотря на ощущение причастности традиции, дисгармонична. В элегии «Русь советская» ситуация обременяется трагическим разрывом между жизненным опытом поэта и логикой исторического времени.

Таким образом, в поэзии XX века в сюжете возвращения происходит частичное разрушение канона, что ведет к трансформации сюжетно-жанровой модели. Примером тому может быть не только элегия С. Есенина, но и стихотворение О. Мандельштама «Ленинград», в котором не защищённый традицией рода герой оказывается еще более уязвим перед агрессией внешнего мира. В целом в поэзии двадцатого столетия мифологическая традиция модифицируется, в ней усиливается мотив обреченности и забвения.

Литература

1. Болтикова Е. И. Сюжет о «блудном сыне» в «Житии Феодосия Печерского» // Мировая литература глазами современной молодежи: сб. материалов II междунар. студ. науч.-практ. конф., 25 ноября 2016 г. / науч. ред. С. В. Рудакова. Магнитогорск: Изд-во Магнитогорск. гос. техн. ун-та им. Г. И. Носова, 2016. 396 с.

2. Есенин С. А. Стихотворения. Поэмы. Москва: Худож. лит., 1973. 383 с.

3. Есенин С. А. Полное собрание сочинений. Золотой том. Москва: Олма-Пресс, 2002. 800 с.

4. Пушкин А. С. Собрание сочинений: в 3 т. Москва: Худож. лит., 1985. Т. 1. 735 с.

5. Русское зарубежье о Сергее Есенине: воспоминания, эссе, очерки, рецензии, статьи / сост. Н. Шубникова-Гусева. Москва: Терра, 2007. 544 с.

6. Словарь литературоведческих терминов/ под ред. С. П. Белокурова. [Электронный ресурс]. Санкт-Петербург: Паритет, 2006. 314 с. URL: <http://grammar.ru/LIT/?id=3.0&page=1&wrd=%DD%CB%C5%C3%C8%DF&bukv=%DD> (дата обращения: 13.05.20)

7. Цуркан В. В. Корреляция «городского» и «дачного» текстов в русской литературе последней трети XX века // Проблемы истории, филологии, культуры. 2015. Вып. 4 (50). С. 263–268.

8. Цуркан В. В. Концептуальная оппозиция «жизнь-смерть» в

постмодернистской пушкинистике 1960-1970-х гг. // Libri Magistri. 2017. № 4. С. 29 – 35.

9. Цуркан В.В. «Тайна» гения в статье П. Струве «Дух и слово Пушкина» (К истории белградской пушкинианы) // Naslede. Journal of Language, Literature, Arts and Culture. 2017. Vol. XIV. Is. 37. P. 115–121.

THE MOTIF OF RETURN IN THE ELEGIES «I VISITED AGAIN» BY A. PUSHKIN AND «SOVIET RUSSIA» BY S. YESENIN

Mariya Zh. Dusalakova

Abstract

The article compares the structure and semantics of the motif of return in the elegies by A. Pushkin and S. Yesenin. The analysis of the worldview of lyrical characters and the features of their poetic perception of the natural flow of time in the elegies «I Visited Again» and «Soviet Russia» is a focus of attention. The motif of return is analyzed at the figurative-metaphorical, symbolic, associative and compositional level. Special attention is paid to the transformation of this motif in Russian poetry in the first third of the twentieth century.

Keywords: elegy, return, homeland, life, death

*Элита Кюриевна Исаева,
Студентка 4 курса, Магнитогорский государственный
технический университет им. Г. И. Носова
Isaeva22venera@mail.ru
(г. Магнитогорск)*

*Научный руководитель – Татьяна Борисовна Зайцева,
доктор филол. наук, доцент кафедры языкознания
и литературоведения МГТУ им. Г.И. Носова,*

СВОЕОБРАЗИЕ ЖЕНСКОЙ ПРОЗЫ Т. ТОЛСТОЙ

Статья посвящена исследованию специфики женской прозы Т. Толстой. Автор статьи анализирует произведения Т. Толстой, доказывая, что она является наиболее яркой представительницей женской прозы в отечественной литературе. Научная новизна работы заключается в обобщении, сравнительном анализе и синтезе прозаических произведений Т. Толстой. В результате выявлена уникальность творчества Т. Толстой в современной русской литературе.

Ключевые слова: русская проза, женская проза, Татьяна Толстая, роман-антиутопия «Кысь», рассказы, мир женщин, ценности

Интерес к исследованию женской прозы в контексте современной литературы обусловлен тем, что поскольку и автором, и героиней выступают женщины – проблематика напрямую связана с женской судьбой. Исследователи

заостряют особое внимание на многообразии типов женских персонажей в женской прозе [2, 196–197]. Ключевую роль играет женская психология, с учётом всех особенностей, открывающая взгляд на окружающую действительность. Женщина, «в силу своей женской природы и душевной чуткости оказывается ближе к постижению глубинных проявлений бытия» [4, 85].

Отечественная проза стремится подчеркнуть характер русской женщины, её гордую натуру, душевную независимость. Стремление к свободе привлекает свобододолюбивых зарубежных авторов-женщин прибегать к приемам и средствам литературы более дерзко. Феномен женской прозы не только подтвердил свою ценность в настоящее время, но и значительно обогатил как отечественную, так и мировую литературу многообразием выразительных образов лирических героев, собрав уникальную читательскую аудиторию и открыв миру действительно ярких авторов, что нельзя не учитывать при рассмотрении этого феномена.

К одной из лучших представительниц женской прозы 1980-2000-х годов относят Татьяну Никитичну Толстую. Родилась она в семье литераторов. Дедом Татьяны Толстой был Алексей Константинович Толстой – знаменитый русский писатель, а её бабушка – поэтесса Наталия Крандиевская. Дедушка по материнской линии – знаменитый переводчик Михаил Лозинский.

Главным произведением Т. Толстой стал роман-антиутопия «Кысь», написанный сказовым языком. В романе был затронут ряд проблем, объясняющих, в чём же состояла феноменальность женской прозы. За основу проблематики романа «Кысь» можно взять поиск внутренней гармонии, утраченной духовности, а также потерянной преемственности поколений. Стоит заметить, что для антиутопии, в жанре которого и написан роман «Кысь», зачастую происходит смещение пространственных и временных структур. Именно поэтому приблизительное место действия – городок Федор-Кузмичск, бывшая Москва, а время – неопределённое будущее [6].

Поскольку в рассказах и романах миф трансформируется в сказку, можно отметить, что в творчестве Толстой наблюдается единство. Е. Гощило отмечает, что творческий стиль Толстой напрямую характеризует её образ как писателя, журналиста, критика и оратора. Толстая перенесла авторские приемы и на другие жанры, поэтому одними из ключевых особенностей её прозы можно назвать гротесковость, озорной юмор, особую тягу к повествовательности, а также живую образность в целом [1, 29].

Вся проза Толстой пропитана абстрактными понятиями, примелькавшимися вещами, деталями небогатого городского пейзажа, непременно попадавшие в единство с внутренним состоянием героя. Ожившие картины, напоминающие барочные аллегории и говорящие о персонаже гораздо больше, чем сам автор, становятся инобытием человеческой души. Таким образом, сказочная мистика у Т. Толстой объективно шире, нежели фольклорные традиции. В качестве самых подлинных черт реальности Толстая подчеркивает вымышленность и некую праздничную фантастичность, поскольку именно это

первоначально открывается ребёнку. По логике прозы Толстой, сказки детства во многом адекватны сказкам культуры – вроде тех, которыми живет Марьяванна, Симеонов из рассказа «Река Оккервиль», Соня, или Милая Шура, или же Петер из одноименных рассказов. Объединяет все эти рассказы то, что сказочное мироотношение предстаёт как универсальная модель созидания индивидуальной поэтической утопии, героям которой единственно и можно жить, одновременно спасаясь как от одиночества, так и от житейской неустроенности и других.

Поскольку авторами женской прозы выступают сами женщины – можно непредвзято взглянуть на ситуацию нелёгкого проживания русской женщины в реалиях нашей страны, в которой «женская проза» значительно видоизменяется, представая перед читателем в разнообразных формах: социально-психологический роман, сентиментальный роман, роман-жизнеописание, рассказ, эссе, повесть.

В рассказе «Соня» центральной темой выступает тема любви, а временем действия – предвоенная пора, где герои ещё счастливы, молоды, влюблены и полны надежд. Появление нового действующего героя в лице Сони обещает новое приключение, внося приятное разнообразие в жизнь. Поскольку с героиней Толстая обращается в рамках «Соня была дура», складывается главный образ рассказа – не очень умная, немного наивная, но в то же время добродушная Соня. Бранное, по сути, ругательство «дура» со временем фактически заменяет имя Сони, становясь её прозвищем: «во-первых, Соня дура»; «Соня, дура, клюнула сразу»; «Соня – старая дура». Несмотря на то, что в переводе с греческого имя главной героини Толстой «Соня» (София) означает «мудрость» и «знание», позволяющее говорить о достаточно высоком духовном потенциале персонажа, в привычном для нас понимании, как таковой мудрости в образе Сони нет. Однако, Толстая затрагивает иную мудрость – мудрости души и сердца. Ко всему прочему, используя данное имя, Толстая проводит некую параллель к образу Сони Мармеладовой Ф. М. Достоевского, ставшую олицетворением доброты и самоотверженности, в следствии чего Соня Толстой оказывается ярким воплощением жертвенного благодетельства и невероятной душевности в целом, а её незаменимость проявляется повсеместно: она вкусно готовит, искусно вышивает и в целом является прекрасной хозяйкой. В лучших традициях женской прозы основной тематикой рассказа становится проблема семьи, контраста детства и взрослой жизни. Татьяна Толстая постоянно применяет приемы «эстетического спасения» своих персонажей: она или «заставляет» бежать их в замкнутый мир детства, или отгораживает их «от пошлой будничности». Стоит отметить и то, что если в реальном мире персонажи не обретают счастья – Т. Толстая создает его для них в художественном, делая обыкновенный мир, в котором существуют герои, миром детства взрослого человека или же миром фантазий и мечтаний героя, который повзрослел под воздействием тягот жизни.

Образ героини Толстой оказывается вовлеченным в число героев-праведников русской литературы. Понятие «праведность» в религиозно-

философской литературе используется как синоним «святости», что подразумевает под собой исключительно благочестивый образ жизни, а также следование всем религиозным предписаниям.

София именно из такого рода героев, однако, помимо религиозной формы праведничества и святости, существует и другая – «житийно-идиллическая», попросту бытовая, персонажи которой живут безыскусно, не испытывая никаких метаний и напряженных поисков, однако их жизнь всё же может сблизиться с праведничеством и порой даже перерасти в него. Всё это будет возможно лишь при проявлении ими жертвенности и нравственной интуиции в целом. К этому типу и тяготеет образ героини рассказа Толстой.

Для Толстой характерным является то, что в конце новеллы происходит расхождение между самим автором и любимым героем. Именно такие исходы у известных «Факира», «Петерс», «Река Оккервиль», «Круг», «Милая Шура», «Пламя небесное», «Сонамбула в тумане». По мнению М. Золотоносова, такую концовку можно объяснить стремлением Толстой отменить безысходную ситуацию жизни литературными средствами [3].

Характеризуя своеобразие женской прозы Татьяны Толстой, необходимо отметить особое внимание автора к традиционным ценностям: семья, любовь, дети – эти темы раскрыты в рассказах «Соня», «Чистый лист», «Река Оккервиль», «Огонь и пыль» [5]. Творчество Татьяны Толстой выражает стремление к неистовому поиску идеала, что также является приметой женской прозы.

Прочно и уверенно занимая своё место на российском литературном Олимпе, Татьяна Никитична Толстая является ярчайшим представителем современной русской прозы, произведения которой нужны сегодняшним читателям. Она, как настоящий врач, предупреждает о негативных последствиях прекраснотушного мечтания, которое мешает нам творить и созидать.

Литература

1. Гоцило, Е. Г. Взрывоопасный мир Татьяны Толстой / пер. с англ. Д. Ганцевой, А. Ильенкова. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2000. 202 с.
2. Загидуллина А. Р. Типология женских образов в романах Амели Нотомб // Русская литература глазами современной молодежи: сб. материалов междунар. студен. науч.-практ. очно-заочн. конф. / отв. ред. С. В. Рудакова, зам. отв. ред. Т. Е. Абрамзон, ред.-сост. Т. Б. Зайцева, А. В. Петров. Магнитогорск: Изд-во Магнитогорск. гос. техн. ун-та им. Г. И. Носова, 2015. С. 204–208.
3. Немзер А. С. Дикая животная сказка [Электронный ресурс]. URL: <http://www.ruthenia.ru/nemzer/index.html> (дата обращения: 02.06.2020).
4. Рудакова С. В., Регеци И. Между жизнью и смертью (образ «пира» в контексте «маленькой трагедии» А. С. Пушкина «Пир во время чумы») // Libri Magistri. 2018. № 6: Аксиологический диалог культур. С. 76–92.
5. Толстая Т. Н. Изюм. Сборник рассказов. Москва: Эксмо, 2002. 360 с.
6. Толстая Т. Н. Кысь. Москва: Эксмо, 2000. 368 с.

THE PECULIARITY OF FEMALE PROSE OF T. TOLSTAYA

Elita K. Isaeva

Abstract

The article is devoted to the study of the specifics of female prose of T. Tolstaya. The author of the article analyzes the works of T. Tolstaya, proving that she is the most prominent representative of women's prose in Russian literature. The scientific novelty of the work lies in the generalization, comparative analysis and synthesis of prose works by T. Tolstaya. As a result, the uniqueness of T. Tolstaya's work in modern Russian literature is highlighted.

Keywords: Russian prose, women's prose, Tatyana Tolstaya, dystopian novel "Kys", stories, women's world, values

*Галина Жолаушибаевна Каирбекова,
студент 3 курса, Магнитогорский государственного
технического университета им. Г. И. Носова
shits.alya@mail.ru
(г. Магнитогорск)*

*Научный руководитель – Светлана Викторовна Рудакова,
доктор филол. наук, профессор кафедры языкознания
и литературоведения МГТУ им. Г. И. Носова*

ОБРАЗ ЕДЫ И ПИТЬЯ В РОМАНЕ А. С. ПУШКИНА «ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН»

Статья освещает особенности воплощения образа еды и питья в романе А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Утверждая универсальность и вечность образа еды и питья в литературе, автор работы не только соотносит этот образ с бытовым и историческим фоном произведения, но и рассматривает его как художественную деталь, несущую определенные ценностно-смысловые функции; анализируется и гастрономический антураж пушкинского романа.

Ключевые слова: образ еды и питья, семантика еды, кулинарная лексика, кухня как элемент культуры, кулинарный антураж эпохи

Трудно найти такое произведение, в котором герои не едят и не пьют. Образ еды и питья – один из вечных образов литературы, как русской классической, так и мировой, стоит брать в расчет, что «художественный образ одновременно является и средством познания (освоения, отражения) мира, и материализацией чувственно-духовного содержания, результатом творчества» [1, 12]. Есть и пить человеку жизненно необходимо; голодный и обезвоженный, он не сможет думать о высоком – это понимали еще античные мыслители.

Образ еды и питья представлен в библейских текстах: широко известны притчи о том, как Иисус Христос накормил пять тысяч человек пятью хлебами и двумя рыбами или как нарек хлеб своим телом, а вино – своей кровью.

Феномен потребления пищи постигается в философии, психологии, культурологии, филологии, семиологии. Начиная с анализа семантики еды в устном народном творчестве, исследователи рассматривают образ еды под лупой, изучают его сюжетообразующую функцию в разных аспектах: культурологическом, литературоведческом, семиотическом (см. подробнее: [2], [8, 795], [9], [14], [19]).

Писатели изображают героев во время трапезы, утренней и вечерней, официальной и непринужденной, иллюстрируя то богатство, то бедность обеденного стола. Одни ограничиваются поверхностным описанием кушаний, превращая их в декорацию, другие – создают настоящие кулинарные натюрморты, возбуждающие аппетит читателя. Однако изображение еды и питья в литературном произведении не самоцель, не воспевание какой-либо кухни. У всякого образа еды и питья есть ценностно-смысловые функции. То, на что читатель может не обратить внимания, то, что может показаться ему незначительной деталью кулинарной композиции, вероятно, было наделено автором глубоким смыслом. Хлеб – символ жизни; он может быть основным блюдом или неизысканной закуской к нему. Вино – знак празднества или пагубного пристрастия. Мясо – следствие удачной охоты или показатель материального достатка. Предпочтения литературного героя в еде и напитках могут сказать о многом: о его характере, о национальных особенностях его народа, о его финансовом благополучии, о специфике его взаимодействия с окружающим миром, о переживаемом им эмоциональном состоянии, о культуре его времени, а также об авторской оценке персонажей и мира в целом.

Кроме того, изображение бытовой, кухонной утвари при приготовлении еды и питья придает тексту эстетическую выразительность и часто раскрывает этническую культуру нации, устанавливая соотношение культуры и предмета.

Русская классическая литература богата гастрономическими образами. Обогатили ее такие литературные гурманы, как А. С. Пушкин, Н. В. Гоголь, И. А. Гончаров, А. П. Чехов. Образы еды и питья, представленные в их произведениях, воспринимаются по-разному: глазами, желудком, душой. Читая произведения этих мастеров слова, можно многое узнать о кулинарных традициях других стран и народов.

Значительное место «гастрономические» образы занимают в русской литературе 1820–1840-х годов. В каждом произведении, где эти образы нашли воплощение, они используются по-особенному.

Произведения Александра Сергеевича Пушкина – неисчерпаемый клад образных, и образ еды и питья в них также представлен. Пушкин блестяще использует кулинарный антураж, оживляя, наполняя смысловыми оттенками картину жизни различных слоев российского общества.

Пушкин, «оправдывая» громкое «звание» великого национального поэта, демонстрирует знание не только в изысканных закусках, но и простонародных

русских кушаний. Предки Пушкина и его семья большое внимание уделяли ритуалу приготовления и приема пищи. Горячая семейная приверженность к русской кухне, к её простым и самым непритязательным блюдам нашла отражение во многих произведениях Пушкина-поэта и Пушкина-писателя (см. подробнее: [2]; [5]; [9]; [13]; [19]).

Многие из знакомых поэта с их пристрастием к русским блюдам и кулинарным традициям стали прототипами его героев. Например, именно Прасковья Вульф и её чайный стол вдохновили Пушкина на характерные черты образа семейства Лариных в «Евгении Онегине». Подсчитано, что чай там упоминается 9 раз, как правило, с ромом и сливками.

Произведения А. С. Пушкина представляют собой «энциклопедию русского общества» [3, 6] со всеми его предпочтениями и национальным своеобразием. Во многих пушкинских произведениях прослеживается кулинарная лексика, целые системы блюд и напитков, культурно-символические процессы приема пищи и питья. Детально описывая душевные терзания Евгения Онегина и Татьяны Лариной, Владимира Ленского и барышни-крестьянки, Маши Троекуровой и Владимира Дубровского, поэт подробно рассказывает об их обедах и ужинах.

Так, в сказках А. С. Пушкина неоднократно упоминается или описывается пир. Там, где за большим столом собираются по случаю радостного события, пир принимает статус всеобщности: «...и садятся все за стол; и веселый пир пошел» [16, 63]. Обратное наблюдаем, если пир изображается как скандальное событие, тогда он никого не объединяет, а напротив – подчеркивает антагонизм между персонажами: «В палатах видит свою старуху. За столом сидит она царицей» [16, 82]. За высокомерие старуха наказывается – возвращением к разбитому корыту [9, 120]. Самым сложным полифункциональным образ пира представлен Пушкиным в его маленькой трагедии «Пир во время чумы» (о некоторых смыслах этого образа в контексте пьесы см.: [16]; [17]).

«Евгений Онегин» – первый в русской литературе роман в стихах, произведение исключительное, не имеющее аналогов ни в русской, ни в мировой литературе. Это «собрание пестрых глав», как охарактеризовал плод своих художественных исканий сам Пушкин, называют вершиной его творчества – и не без оснований. В «Евгении Онегине» Александром Сергеевичем Пушкиным развернута широчайшая, подлинно энциклопедическая панорама изображаемой эпохи, охвачен широчайший круг остроактуальных тем и идей.

В литературоведении очень ценные комментарии к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин» принадлежат таким известным специалистам, изучающим творчество Пушкина, как Г. О. Винокуру [6], В. В. Томашевскому [18], С. М. Бонди [4], Б. С. Мейлаху [12], Г. А. Гуковскому [7]. Книги-комментарии, связанные с пушкинским произведением, в своё время были созданы Н. Л. Бродским [5], Ю. М. Лотманом [10], [11], В. В. Набоковым [13].

Одним из наиболее значительных событий в современном истолковании «Евгения Онегина» явилась публикация в 1980 году комментария Ю. М. Лотмана [10], обращенного, как и труд Н. Л. Бродского, к учительской

аудитории. В книгу «Евгений Онегин». Комментарий» включен «Очерк дворянского быта онегинской поры» – ценное пособие при изучении не только «Евгения Онегина», но и вообще всей русской литературы пушкинского времени. Построение книги рассчитано, как отмечает сам исследователь, на параллельное чтение с пушкинским текстом. В основе научного комментария Ю. М. Лотмана лежит глубокая текстологическая работа. Задача, поставленная исследователем, – приблизить читателя к смысловой жизни текста – решается в этой книге на самом высоком уровне.

Как определяет в своих исследованиях Б. С. Мейлах, «"Евгений Онегин" – это первый классический реалистический роман XIX века, в котором высокие эстетические достоинства сочетаются с глубоким раскрытием человеческих характеров и закономерностей социально-исторической жизни» [12, 37].

Этой же точки зрения придерживается известный пушкинист Н. Л. Бродский; своих почти самых первых комментариях к произведению А. С. Пушкина Бродский смог обстоятельно раскрыть поистине энциклопедическую насыщенность романа «Евгений Онегин», который, по его мнению, «всевозможными намеками, реминисценциями и прямыми указаниями на реальные исторические факты русской общественной жизни в период с 1812 по 1825 годы дает право говорить о его историчности» [5, 17]. Эту же мысль подчеркивает и Ю. М. Лотман, считая, что «понять «Евгения Онегина», не зная окружающей Пушкина жизни – от глубоких движений идей эпохи до «мелочей» быта, – невозможно. Здесь важно все, вплоть до мельчайших черточек» [10, 30]. Кулинарный антураж того времени, надо полагать, также имеется в виду обоими исследователями. Они однозначно указывают на то, что «Евгений Онегин» – это «историческая поэма в самом точном смысле слова», это художественное исследование истории России и судьбы пушкинского поколения.

Двести тридцать две строки в романе по тонкому авторскому замыслу отведено кулинарным отступлениям и упоминаниям самых разнообразных блюд, от пудинга до блинов, – этого вполне достаточно, чтобы у читателя сложилось представление о дворянском обеденном столе начала девятнадцатого века, важное для более глубокого понимания идейного содержания. Поэтическое повествование построено так, что с каждой главой это представление ширится, охватывая и меню ресторана «Talon» в Петербурге, и традиции усадебного застолья, и убранство чайного стола.

В некоторых изданиях романа «Евгений Онегин» описания трапез и блюд, на них поданных, сопровождаются иллюстрациями – вероятно, художников вдохновляют великолепие и изобилие пушкинских кулинарных натюрмортов, но внимательный читатель понимает: образ еды и питья в романе не декорация, а важная художественная деталь, несущая особые ценностно-смысловые функции.

Воссоздавая декорации столичных и провинциальных реалий, изображая в противопоставлении быт высшего света и поместного дворянства, автор освещает тему духовности дворянского общества. Подчинен этой цели и воплощенный в произведении образ еды и питья. Поразительно полно и точно передан кулинарный антураж того времени. Почти вся первая глава посвящена

описанию жизни Онегина в Петербурге. Здесь Пушкин показывает своего героя в среде петербургского дворянства, из которой он вышел. Онегин ведет жизнь молодого человека, свободного от служебных обязательств.

Молодые аристократы чаще всего предпочитали обедать не дома, поэтому они редко нанимали себе повара, а обедали в ресторане. Евгений Онегин также отправляется в ресторан. Гастрономические предпочтения петербургской аристократии, к которой принадлежит главный герой, в начале девятнадцатого века были продиктованы тенденциями европейской кухни, преимущественно французской. Наиболее популярные французские блюда того времени нашли отражение в романе – ими обыденно обедает Онегин в стремительном круговороте светской жизни, насыщенной, как самое изысканное кушанье, но теряющей вкус и прелесть.

В ресторане Евгения встречают громким откупориванием бутылки шампанского – главного напитка современного Пушкину высшего света. Шампанское в романе названо «вином кометы»: в 1811 году под ярким светом кометы уродился исключительно хороший виноград, и вино этого года, высоко оцененное гурманами, получило имя «вино кометы». Получается, Онегин пьет не просто хорошее, а исключительно хорошее, дорогостоящее шампанское. Перед героем – «французской кухни лучший свет» [16, 10], но это изобилие дорогих блюд для него – обыкновенное явление.

«Пред ним roast-beef окровавленный...» [16, 10]. Именно в то время в России появилась мода на популярное английское блюдо – ростбиф, которое также имел особую технологию приготовления. И здесь Онегин на высоте модных вкусов. «И Страсбурга пирог нетленный...» [16, 10] – еще одно блюдо, которое стало частью меню Евгения Онегина при посещении ресторана «Talon». Этот пирог предпочитали многие франты пушкинской эпохи. Страсбургский паштет из гусиной печени – очень жирное и дорогое блюдо; русские повара его не готовили, его доставляли законсервированным прямо из Франции. Потому Пушкин и назвал его «нетленным».

Великолепная ресторанный трапеза, исключая русскую кухню, удалена от национальной культуры, призвана подчеркнуть уровень жизни героя и его утонченные гастрономические предпочтения. Образ еды и питья представлен праздно, плоско. Примечательно, что процесс приема пищи или питья, который может быть облечен особым ритуальным, мифологическим или сакральным смыслом, не освещен, оставлен «за кадром» высокого поэтического текста, как нечто, свойственное преимущественно прозе, более того, он прерван очередным светским событием. Онегин не успевает в полной мере насладиться вкуснейшими закусками, и крайне сомнительно, что они усладили бы что-то, кроме его желудка: его обед в ресторане представляется читателю шумным, торопливым, лишенным семейственности и дружественности.

Онегин становится «сельским жителем» – и образ еды и питья кардинально меняется. Поэт живописует не только деревенские пейзажи, но и кушанья и напитки традиционной русской кухни: блины, варенье, именинные пироги, наливки, квас. Примечательно: на страницах романа, изображающих светскую

жизнь Петербурга, образ еды и питья выступает существенной, но вспомогательной художественной деталью; основная смысловая нагрузка возложена на театр, балы и прочие выходы в свет, однотонность и цикличность которых приводят к перенасыщению молодого аристократа. Тогда как на «деревенских» страницах образ еды и питья – кардинально поменявшийся, как мы уже отметили, – красной нитью проходит через художественное бытописание провинциальной жизни помещиков. В черновиках к «Евгению Онегину» Пушкин пишет, что «день в деревне есть цепь обеда»: от завтрака к обеду, от обеда к ужину, а между ними – нескончаемые закуски, десерты, чай и кофе. Блюда и напитки здесь также представлены в изобилии, но, в отличие от ресторанных пиршеств, сопряжены с домашней обстановкой в кругу семьи и гостей и традиционным русским гостеприимством.

В петербургском ресторане Онегин пьет дорогое шампанское, в усадьбе Лариных – более дешевое Цимлянское вино. Вместо roast-beef – жаркое. Вместо Страсбургского пирога – «жирный пирог». Пушкин, описывая эти два застолья, невероятно точен в оперировании гастрономическими деталями.

Почему Евгений «равно зевал средь модных и старинных зал» и почему деревенская романтика скоро наскучила ему, в романе растолковано, но без пояснения остался гастрономический аспект: как Онегин, известный своим изысканным кулинарным вкусом, отнесся к простонародным блюдам, приготовленным по старинным традициям, основательно, из хороших продуктов, и незатейливым напиткам из домашних запасов.

Оживленные застолья Пушкин использует как фон для испытывающих сильные чувства героев: Татьяна, отстранившись от вечернего семейного чаепития, у окна мечтает об Онегине; Татьяна, охваченная смущением на праздничном обеде по случаю своих именин, не может поднять глаз – и поданный на стол пирог привлекает к себе всеобщее внимание, так ее смятение остается не замеченным никем, кроме Онегина.

Не случайно, что отвлек внимание гостей не суп или жареный цыпленок, а именно пирог. Само название этого кулинарного изделия происходит от слова «пир». Ни одно праздничное застолье не обходилось без пирога, а именины в патриархальных русских семьях просто были немыслимы без капустного или мясного пирога.

Не только конфликт художественных пространств столицы и деревни, но и конфликт двух миров – Евгения и Татьяны – кроется в конфронтации заморской аристократической пищи и традиционной домашней снеди. Татьяна едва ли когда-то пробовала ресторанные деликатесы, к которым Онегин был привычен с юных лет, тогда как ему были далеки простонародные разносолы. Сложно найти две менее соотносимые трапезы, чем роскошный пир Евгения в петербургском ресторане и праздничное застолье по случаю именин Татьяны. И в первом, и во втором случае это прием пищи и питье в большой шумной компании, но на этом сходства заканчиваются: блюда и напитки принципиально различны, как и окружение трапезничающих героев и окружающая их обстановка. Заметим, что для русского национального характера первична не еда как таковая, а душевное

общение, в условиях которого разворачивается процесс приема пищи и питья [9, 114]. Хотя бы только поэтому читатель по-разному воспринимает эти две трапезы, на подсознательном уровне. Праздничный обед, несмотря на смятение и безучастность Татьяны, проходит в непринужденной атмосфере обычного для усадьбы Лариных гостеприимства – без тени формальности и лицемерия – и оживленных соседских бесед, прерываемых звоном посуды. Онегин присутствует на этом пиршестве как отринувший свой мир и вовлеченный в мир Татьяны.

Образ еды и питья, без сомнения, можно поставить в ряд вечных. Приготовление и прием пищи, сервировка обеденного стола, подача блюд и напитков, – все это является неотъемлемой частью повседневной жизни человека с древнейших времен, и авторы переносят эти процессы на страницы литературных произведений, в широком смысле, для реалистичности и «оживления» персонажей и обстановок. В узком смысле – для сосредоточения читательского и исследовательского взора на сюжетобразующих элементах. Внимательное отношение к такой художественной детали, как образ еды и питья, во многом помогает нам понять замысел автора. Отношение к еде и питью, гастрономические детали и кулинарная лексика выступают в произведении как способ авторской оценки персонажей и мира в целом.

Но, кроме этого, еда и питье, представленные автором в художественном произведении, – это еще и открытие культуры народа, его самобытности и национального своеобразия. Образ еды и питья, воплощенный в творчестве Пушкина, служит еще одной, более узкой цели: передаче самобытности и национального своеобразия социальных сословий, приданию им «рельефности» и масштабности, чаще всего, посредством конфронтации гастрономической действительности противопоставленных полюсов одного сословия. В пушкинских повестях и сказках, романах и лирических произведениях трапезы часто становятся фоном для взаимодействия героев и для раскрытия их отдельных характеристик – в том числе, через отношение к поданным закускам и напиткам. Презентуя застольные традиции семьи или целого сословия, рассеивая по тексту упоминания кулинарных изысков и простейших блюд, создавая кулинарный антураж эпохи, поэт действует со скрупулёзностью и тщанием ювелирного мастера.

В частности, в романе «Евгений Онегин» русская помещичья кухня позиционируется Александром Сергеевичем как элемент национальной культуры, тогда как французская кухня символизирует праздность высшего света, оторванность от русского национального духа; ее великолепие прямо пропорционально ее не одухотворённости. Развитием образа еды и питья в романе создается не только бытовой, но и исторический фон произведения, будь то повесть или роман, достигается принципиально новый уровень реалистичности повествования. Непосредственно кулинарные предпочтения главных героев не заявлены, но ярко освещены собирательные кулинарные предпочтения сословных «подгрупп» дворянства, к которым они принадлежат. В разности гастрономической культуры прослеживается, прежде всего, разность

быта и образа жизни. Примечательно, что поэт не делит на черное и белое, не осуждает все французское и не провозглашает культ всего русского: им одинаково ценятся своеобразие и традиции обеих кухонь, и это своеобразие Пушкин блестяще использует для придания художественной выразительности.

Литература

1. Абрамзон Т. Е., Зайцева Т. Б., Петров А. В., Рудакова С. В. Основы теории литературы [Электронное издание]. Магнитогорск: Изд-во Магнитогорск. гос. техн. ун-та им. Г. И. Носова, 2017. 110 с.
2. Арзамаскова Е. В. Образы еды и питья в произведениях А. С. Пушкина // Мировая литература глазами современной молодежи: сб. материалов V междунар. молодеж. науч.-практ. конф. Магнитогорск: Изд-во Магнитогорск. гос. тех. ун-та им. Г. И. Носова, 2019. С. 78–84.
3. Белинский В. Г. Полное собрание сочинений: в 13 т. Москва: АН СССР, 1955. Т. 9. Статьи и рецензии. 283 с.
4. Бонди С. М. Александр Сергеевич Пушкин (вст. статья, примечания) // Пушкин А. С. «Евгений Онегин». Москва: Детгиз, 1964. С. 3–40.
5. Бродский Н. Л. Комментарий к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Москва: Мир, 1932. 247 с.
6. Винокур Г. О. Слово и стих в «Евгении Онегине» // Пушкин: Сб. ст. Москва: ОГИЗ. ГИХЛ, 1941. С. 168–169.
7. Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. Москва: Гослитиздат, 1957. 416 с.
8. Иवानян Е. П. Семантика еды в лингвистических изысканиях: результаты и перспективы // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. 2015. № 1. Серия 4. Т. 17. С. 795–796.
9. Лазарева Л. Н. Празднично-мифологические мотивы в сказках А. С. Пушкина // Вестник Челябинского государственного университета. 1999. № 1. С. 111–121.
10. Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий: Пособие для учителя // Лотман Ю. М. Пушкин: Биография писателя; Статьи и заметки, 1960–1990; «Евгений Онегин»: Комментарий. Санкт-Петербург: Искусство-СПб, 1995. С. 472–762.
11. Лотман Ю. М. Своеобразие художественного построения «Евгения Онегина» // Лотман Ю. М. В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. Москва: Просвещение, 1988. С. 30–32.
12. Мейлах Б. С. «Евгений Онегин» // Мейлах Б. С. Пушкин: Итоги и проблемы изучения. Москва: Наука, 1966. С. 417–436.
13. Набоков В. В. Комментарии к «Евгению Онегину» Александра Пушкина: перевод с англ. Москва: Интелвак, 1999. 1008 с.
14. Николаева Э. Е. Концепт еды в поэме Н. В. Гоголя «Мертвые Души» // Мировая литература глазами современной молодежи. Цифровая эпоха: сб. материалов IV междунар. молодеж. науч.-практ. конф. / под ред. С. В. Рудаковой. Магнитогорск: Изд-во Магнитогорск. гос. тех. ун-та, 2018. С. 182–185.

15. Пушкин А. С. Избранные произведения. Москва: Изд-во «Детская литература», 1972. 366 с.
16. Рееци И., Рудакова С. В. Между жизнью и смертью 2. («Маленькая Трагедия» А. С. Пушкина «Пир Во Время Чумы» в контексте «Пира» Платона) // Libri Magistri. 2019. № 3 (9). С. 66–79.
17. Рудакова С. В., Рееци И. Между жизнью и смертью (образ «пира» в контексте «маленькой трагедии» А. С. Пушкина «Пир во время чумы») // Libri Magistri. 2018. № 6: Аксиологический диалог культур. С. 76–92.
18. Томашевский Б. В. Десятая глава «Евгения Онегина»: История разгадки // [Александр Пушкин]. Москва: Журнально-газетное объединение, 1934. С. 379–420. Примечания. (Лит. наследство; Т. 16/18).
19. Федосюк Ю. А. Что непонятно у классиков, или Энциклопедия русского быта XIX века. 6-е изд., испр. и доп. Москва: Флинта: Наука, 2002. 264 с.

A. S. PUSHKIN'S NOVEL «EUGENE ONEGIN»:
THE IMAGE OF FOOD AND DRINK

Galina Z. Kairbekova

Abstract

The article deals with the features of the embodiment of the image of food and drink in the novel by A. S. Pushkin «Eugene Onegin». Having affirmed the universality and eternity of the image of food and drink in literature, the author not only reveals it as a household and historical background of the work, but also as an artistic detail that carries certain value-semantic functions; the gastronomic surroundings of the novel is analyzed.

Keywords: image of food and drink, food semantics, culinary vocabulary, cuisine as an element of culture, culinary surroundings of the era

*Ангелина Сергеевна Колесникова,
студент 2 курса, Магнитогорский государственный
технический университет им. Г. И. Носова
gelya.kolesnikova.01@mail.ru
(г. Магнитогорск)*

*Научный руководитель – Вероника Валентиновна Цуркан,
кандидат филол. наук, доцент кафедры языкознания
и литературоведения МГТУ им. Г. И. Носова*

ФОРМЫ ГРОТЕСКА В ТВОРЧЕСТВЕ А. ГРИНА 1920-х гг.

В статье рассмотрена поэтика гротеска в рассказах «Крысолов», «Канат», «Серый автомобиль» А. Грина. Анализируются причины, побудившие писателя обратиться к данному приему, исследуются формы условной образности,

коррелирующие с гротеском (фантастика, гиперболизация, метафоризация текста). Автор статьи обращает внимание на приемы психологизма, позволяющие писателю подчеркнуть необычность образов героев: иррациональность их поведения, раздвоение сознания.

Ключевые слова: гротеск, фантастика, гипербола, романтизм, А. Грин

Новеллистическое творчество А. Грина традиционно связывают с развитием модернистских тенденций в русской литературе 1920-х гг. Писатель «понимал творчество как изначальное состояние зова к мечте, рождающее возвышенный образ человека, преодолевшего все земное» [4, 113]. М. Голубков, анализируя литературу 1920-х годов, указывает на элементы гротеска в творчестве М. Горького («Рассказ о герое», «Карамора»), В. Каверина («Скандалист, или Вечера на Васильевском острове»), Ю. Тынянова («Восковая персона», «Подпоручик Киже»), М. Булгакова («Дьяволиада», «Собачье сердце», «Роковые яйца») [1]. А. Грин также стремился отразить стремительно менявшийся на его глазах облик мира и для этого прибегал к приемам, ломавшим традиционные формы. Элементы условной образности позволяли художнику выразить опасения по поводу спонтанного, нерегулируемого нравственными законами развития человеческой цивилизации и тревогу за усугублявшееся на этом фоне одиночество человека.

Художественный мир А. Грина, близкий эстетике символизма и романтизма [7, 110], вовлекает читателя в область необъяснимого с точки зрения общепринятой логики. Художник перебрасывает нас от реального к ирреальному, от обыденного к невероятному. Как известно, основой гротеска является насыщенность текста гиперболами и метафорами, абсурдность и иррациональность в поведении персонажей. Кайзер Вольфганг, сопоставляя мир гротеска с миром сказки в работе «Гротескное в живописи и в литературе», отмечал, что и тот, и другой мир насыщены чудесами, элементами фантастики [3]. Однако в отличие от мира сказочного, гротескный мир лишь в первую минуту кажется привычным, внезапно он деформируется, становится чужим для ощущающих себя марионетками в руках писателя персонажей.

Так сюрреалистический сюжет рассказа «Крысолов» (1924) разворачивается на фоне разрухи, неустроенности жизни Петрограда времен гражданской войны. Герой новеллы в чем-то близок автору. Из биографии писателя известно, что во время написания рассказа он «жил отшельником, почти ни с кем не общался» [6]. Подчеркнуто документальное начало рассказа (события происходят «весной 1920, именно в марте, именно 22 числа» [2, 241]) соседствует с художественным вымыслом – интригующей встречей с незнакомкой, а потом с участием в событиях, в результате которых герой ощущает на собственном опыте, что значит попасть в мышеловку.

Заброшенный Банк на Мойке, который на время приютил героя рассказа, настойчиво атрибутируется как таинственное, загадочное место. Разгадка то приоткрывается, то ускользает. Полуразрушенное помещение с его «пустотой», «тишиной», «тленом», напоминает лабиринт, в хитросплетениях которого

невозможно отыскать выход. Размеры комнаты, где живет герой, гиперболизируются: в ней могло бы «танцевать тысяча человек» [2, 249]. Сюжет достигает кульминации в описании мистического собрания крыс, обитателей этого мрачного места. Здесь А. Грин использует прием усиления читательской заинтересованности, когда ряд ложных ответов на мучающие героя вопросы обостряет желание услышать, наконец, правильный. Незабываемая картина, где земное оказывается рядом с фантастическим, дарит герою яркие эмоции: он понимает, что «соблазн разрушения» [2, 250] таит в себе «поэтические наития» [2, 250]. Станные сопоставления, возникающие в сознании, помогают герою рассказа разорвать привычные связи, и в финале, благодаря Крысолову, понять, что «коварным и мрачным существам, давно завладевшим человеческими умами» [2, 273], благоприятствуют «мор, голод, война, наводнение и нашествие» [2, 273]. Писатель видит революцию как «процесс деструктивный, «издержки» которого значительно превосходят созидательные результаты, в том числе и потому, что приводят к утрате ее участниками душевного равновесия и самоконтроля» [8, 118].

В основе рассказов А. Грина нередко оказываются необычные психологические ситуации, которые писатель связывает с «отчаянием ума» [2, 227] персонажей. Безумен герой рассказа «Канат» (1922), чиновник торговой палаты Вениамин Фосс, «отравленный и погибший» [2, 226] из-за того, что его мозг подчинила себе «ужасная и сладкая фантазия» [2, 226]: он вообразил себя пророком по имени Амивилех. «Хор» голосов, звучащий в душе Фосса-Амивилеха, поглощает его «Я», продуцирует новых двойников. В центре внимания писателя – причудливая игра подсознания с дьявольскими видениями, фантастическими предчувствиями, которая побуждает героя «познать свою личность, нивелировать фиктивность существования» [9, 76]. Одержимый «демоном Черного величия» [2, 227] Амивилех, как в зеркале, отражается в канатоходце Марче, а затем принимает дьявольский вызов афериста – и вот уже обнаруживает себя на канате над толпой, собравшейся только для того, чтобы увидеть циркача «на земле, в крови, без дыхания» [2, 239]. В основе истории о том, какую роль сыграла экстремальная ситуация в выздоровлении Вениамина Фосса, лежит эксперимент, перерастающий в широкую метафору. С одной стороны, художник привлекает внимание читателя к многогранному миру человеческого воображения, а с другой стороны, изображает реальный процесс самопознания, поиска героем самого себя.

В новелле «Серый автомобиль» (1923) А. Грин затрагивает тему порабощения человека вещью, вновь делая акцент на «зрительных галлюцинациях и наличии бреда преследования» [5, 272]. Всё началось с того, что главный герой Эбенезер Сидней впервые увидел серый автомобиль с запоминающимся номером «С.С.-77-7». Он почувствовал власть этой странной вещи над собой и попытался избавиться от мысли о ней, но вещь этого не хотела. Мучимый манией преследования, Эбенезер Сидней начинает воспринимать серый автомобиль не как грудку металла, а как нечто живое, обладающее собственным голосом, движением, зрением и чувством. Как бы ни пытался герой

сбежать от самого себя, в финале он терпит поражение: «Я полумёртв сам, движусь и живу, как машина; механизм уже растёт, скрежет внутри меня; его железо я слышу» [2, 412].

Прием уподобления человека кукле широко распространен в гротескной поэтике. А. Грин подчеркивает, что пустота возлюбленной Эбенезера является порождением ее тщеславия. Эбенезер видит зависимость Корриды от мира вещей, причисляет ее к их обездушенному миру, называя героиню «восковой фигурой» [2, 417]. Одним из символов этого мира является серый автомобиль. Опасаясь пагубных последствий научно-технической революции, А. Грин создает рассказ-предупреждение.

Итак, гротеск не случайно становится одним из излюбленных приемов в творчестве А. Грина. Доводя до абсурда жизненные ситуации, писатель «предостерегает общество от слепоты, глухого исполнительства, от массового психоза» [1, 230]. Вместе с тем, изображая героя и окружающие его реалии в деформированном, уродливо-комическом виде, А. Грин ищет ответы на волнующие его нравственно-философские вопросы.

Литература

1. Голубков М. М. Русская литература XX в.: После раскола. Москва: Аспект Пресс, 2001. 267 с.
2. Грин А. С. Психологические новеллы / сост. В. Е. Ковский. Москва: Советская Россия, 1988. 448 с.
3. Кайзер В. Гротескное в живописи и в литературе. Ольденбург-Гамбург: Сталлинг, 1957. 228 с. [Kayser W. Das Groteske. Seine Geschaltung in Malerei und Dichtung. Oldenburg, Hamburg: G. Stalling, 1957. 228 s.].
4. Киблик О. Н. Феномен мечты в романе А.С. Грина «Блистающий мир» // Мировая литература глазами современной молодежи. Цифровая эпоха: сб. материалов V междунар. студенч. науч.-практ. конф., 16–17 октября 2019 г. / под ред. С. В. Рудаковой. Магнитогорск: ФГБОУ ВО «МГТУ им. Г. И. Носова», 2019. С. 108–117.
5. Ковский В. Е. Настоящая внутренняя жизнь: психологический романтизм Александра Грина // Ковский В. Е. Реалисты и романтики. Москва: Художественная литература, 1990. 382 с.
6. Павлов О. О. Блистающий мир Александра Грина [Электронный ресурс] // Столетие, 19.05. 2017. URL: http://www.stoletie.ru/kultura/blistajushhij_mir_aleksandra_grina_490.htm (дата обращения — 29.05.20)
7. Цуркан В. В. Г. Адамович о художниках Серебряного века // Libri Magistri. 2015. № 2. С. 110-114.
8. Цуркан В. В. «Тайна» гения в статье П. Струве «Дух и слово Пушкина» (К истории белградской пушкинианы) // Naslede. Journal of Language, Literature, Arts and Culture. 2017. Vol. XIV. Is. 37. Pp. 115–121.
9. Цуркан В. В. Концепт «Другой» в романе А. Битова «Улетающий Монахов» // Libri Magistri, 2019. №2 (8) С. 76–84.

A. GREEN'S WORKS: GROTESQUE FORMS

Angelina S. Kolesnikova

Abstract

The article considers the poetics of the grotesque in the stories «Pied Piper», «Rope», «Gray Car» by A. Grin. The author analyzes the reasons that prompted the writer to turn to this technique, explores the forms of conditional imagery that correlate with the grotesque (fiction, hyperbolization, metaphorization of the text). The author of the article draws attention to psychological techniques that allow the writer to emphasize the unusual images of heroes: the irrationality of their behavior, a split consciousness.

Keywords: grotesque, fiction, hyperbole, romanticism, A. Grin

*Ульяна Евгеньевна Коробейникова,
студентка 2 курса, Магнитогорский государственный
технический университет им. Г.И. Носова
ukorobeynikov@bk.ru
(г. Магнитогорск)*

*Научный руководитель – Светлана Викторовна Рудакова,
доктор филол. наук, профессор кафедры языкознания
и литературоведения МГТУ им. Г.И. Носова*

«АПОКАЛИПТИЧЕСКИЕ МОТИВЫ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XIX ВЕКА (НА ПРИМЕРЕ РОМАНА М. Е. САЛТЫКОВА-ЩЕДРИНА «ИСТОРИЯ ОДНОГО ГОРОДА»)»

В статье исследуется тема воплощения апокалиптических мотивов в романе М. Е. Салтыкова-Щедрина «История одного города». Рассматривается апокалиптическая символика образов стихии-природы в романе, выясняется её роль в расширении контекста понимания мифопоэтики данного произведения.

Ключевые слова: Апокалипсис Иоанна Богослова, Салтыков-Щедрин, стихия-природа, мифопоэтика

Священное писание как составная часть мировой культуры имело и имеет всеобъемлющее влияние на развитие литературного процесса, достаточно явно оно прослеживается и в развитии русской литературы, хотя функции библейских текстов сильно менялись с ходом времени. Так, если в период с XII по XVI века Священное писание воспринималось как идеологический образец, представляющий собой сакральный текст, то начиная с XVII века в связи с ослаблением влияния церкви зарождается критическое отношение к религиозной литературе. Просветительские тенденции многие авторы восприняли как возможность аналитически трактовать Библию, этим активно

воспользовались авторы XVIII, XIX, а позже и XX веков (см. подробнее: [2], [4], [6], [8], [9], [10], [12], [13], [14], [16], [17], [18]).

Особое место Священное Писание заняло в творчестве М. Е. Салтыкова-Щедрина, писателя-реалиста, «вождя нашей обличительной литературы», как сказал Д. И. Писарев. Данный аспект его творчества частично рассматривался в некоторых исследованиях (среди них работы В. П. Кранихфельда [5], В. Н. Топорова [17], И. Б. Павловой [11], М. Назаренко [9], Е. А. Ремпель [12], Е. В. Литвиновой [6]). Однако проблема реализации апокалиптических мотивов в «Истории одного города» М. Е. Салтыкова-Щедрина в полной мере так и не была никем прояснена. Большинство ученых обращали своё внимание лишь на финал романа «История одного города», игнорируя множество неоднозначно интерпретируемых символических образов, истоки которых можно найти именно в апокалиптической литературе, в первую очередь, в «Откровении Иоанна Богослова» (см.: [2], [8], [10]).

Это «белое пятно», в первую очередь, объясняется сложностью трактовки текста библейского Апокалипсиса, так, например, даже богословы до сих пор так и не пришли к единому мнению относительно окончательной расшифровки смысла данной части Нового Завета. Поэтому обращение к апокалиптической символике, реализуемой, к примеру, в образах стихийно-природных явлений в романе «История одного города», на наш взгляд, является вполне обоснованным.

На протяжении всего повествования природа-стихия в романе Салтыкова-Щедрина «История одного города» выступает в роли исполнителя Божьей воли, его «карающей десницы». Природные бедствия обрушиваются на Глупов, воздавая жителям за все их прегрешения.

«Все бедствия, связанные с первой трубой, взяты из Книги Исхода, где говорится о граде, о гибели деревьев, животных и т. п. (Исх 9, 23–25). Да и смысл тот же самый: человечество сеет зло и его же пожинает. Зло, которое создали люди, приходит к ним как возмездие. Но в этой трагедии участвуют и демонические силы» [8, 31].

Так, город не раз терпит гнев божий через огонь. Первый пожар произошел по вине градоначальника Фердыщенко, который увел силой чужую жену, то есть совершил грех прелюбодеяния. Огонь послужил страшным предзнаменованием для глуповцев, к которому они остались слепы. За свою слепоту и поплатились горожане: огненная стихия в дальнейшем поглотила весь Глупов: «Казалось, что перед глазами совершается какое-то фантастическое зрелище, а не горчайшее из злодеяний, которыми так обильны бессознательные силы природы. Постепенно одно за другим занимались деревянные строения и словно таяли. В одном месте пожар уже в полном разгаре; все строение обнял огонь, и с каждой минутой размеры его уменьшаются, и силуэт принимает какие-то узорчатые формы, которые вытачивает и выгрызает страшная стихия» [15, 103].

Обратимся к символике апокалиптики. В «Откровении Иоанна Богослова» огонь можно трактовать двояко: с одной стороны, град и огонь соотносятся с египетскими казнями, обрушившимися на людей за их злодеяния. Глуповцы, подобно египтянам, поклонялись ложным идолам, которые в конечном итоге

обернулись против них. С другой же стороны, согласно трактовке Сергея Булгакова, огонь обладает очистительной силой, то есть способен освободить душу человека от зла. В таком случае сцены пожаров, уничтожающих город, несут в себе идею исцеления и надежду на то, что «Оно», зло, будет изгнано. Пусть даже ценой гибели «города Глупова».

Однако Глупов не изменился, и грех продолжил плодиться в заблудших душах горожан. Следующее бедствие, что обрушилось на жителей, – голод. Дожди прекратились, настала засуха, солнце раскалилось и обдавало землю зноем, – в городе начался неурожай. При этом глуповцы знали причину своих несчастий – грехопадение градоначальника, однако «начальстволюбие» (идолопоклонничество) их столь велико, что они простили бригадира Фердыщенко, страшась лишиться «отца города» – Кумира-идола. Необходимо подчеркнуть, что образ засухи-безветрия также описывается у Иоанна Богослова: «И после сего видел я четырех Ангелов, стоящих на четырех углах земли, держащих четыре ветра земли, чтобы не дул ветер ни на землю, ни на море, ни на какое дерево» [10].

Особым символическим смыслом «Откровении» наделены образы звёзд. Нередко под этими образами подразумевались падшие ангелы, отождествляющие собой неких демонических существ, находящихся между Небом и землей. Если опираться на это значение, то сцена, в которой бригадир Фердыщенко считал звезды, которых на небе бесконечное множество, обретает новый смысл. Пороки затопили улицы города настолько, что даже на небе уж не сосчитать темных созданий, готовых вот-вот обрушиться на землю.

Вероятно, самым необычным и ярким образом, связанным с природой, является время. Упоминается этот образ всего несколько раз, однако нельзя не обратить на него внимание. Впервые образ времени характеризуется в сцене обеда бригадира Фердыщенко после его путешествия. Солнце будто застывает на небе, день длится бесконечно, на что обращают внимание все герои сцены. В какой-то степени данная сцена пародирует картины из библейской книги Иисуса Навина: «Не это ли написано в книге Праведного: «стояло солнце среди неба и не спешило к западу почти целый день»?» [2, 10, 13].

Второй раз образ времени характеризуется при правлении Угрюм-Бурчеева: этот герой стремится к полному уничтожению как прошлого, так и будущего. Подобно неукротимой стихии сметает он всё на своём пути, в том числе и время.

А в финале романа Салтыкова-Щедрина звучит мысль: «История прекратила течение свое» [15], т. е. время остановилось и «исчезло».

Расшифровку происходящего через анализ Откровения Иоанна Богослова мы можем найти в «Беседах» А. Меня: после свершения Страшного Суда грядущее время исчезнет, чтобы мир мог возродиться и настало вечное царство Божье, где нет места греху и злодеянию [8].

Неукротимая и буйствующая стихия в романе «История одного города» при рассмотрении в контексте апокалиптики обретает особое значение: природа, обрушивающаяся на город Глупов страшными бедствиями, показывает людям волю Божию, одновременно и карая их за пороки, и предупреждая о грядущей гибели

Города, жители и начальники которого погрязли в низменных желаниях и пороках. Вопрос же о «возрождении» остается открытым.

Таким образом, апокалиптика, к которой обращаются многие авторы, в том числе М. Е. Салтыков-Щедрин, расширяет смысловое пространство созданных художественных произведений. Стихийно-природные образы, как мы это увидели, занимают особое место в символике романа М. Е. Салтыкова-Щедрина «История одного города», их трактовка, с учетом связи с апокалиптическими мотивами, позволяет расширить представления о сложном мифопоэтическом мире данного произведения.

Литература

1. Бушмин А. С. Эволюция сатиры Салтыкова-Щедрина. Ленинград: Наука, 1984. 342 с.
2. Ветхий завет: Книга Иисуса Навина. Санкт-Петербург: Вита Нова, 2015. 328 с.
3. Головина Т. Н. Глуповское любоначалие и начальстволубие в библейском контексте [Электронный ресурс] // Культура и текст. 2015. № 4. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/glupovskoe-lyubonachalie-i-nachalstvolyubie-v-bibleyskom-kontekste> (доступ свободный) (дата обращения: 25.05.2020).
4. Козлова Н. К. Мотив апокалипсиса в романе О. Славниковой «2017» // Мировая литература глазами современной молодежи. Сб. материалов III междунар. студ. науч.-практ. конф. / Науч. ред. С. В. Рудакова. Магнитогорск: Изд-во Магнитогорск. гос. тех. н-та им. Г. И. Носова, 2017. С. 152–156.
5. Кранихфельд В. П. Салтыков-Щедрин. Опыт литературной характеристики. История одного города // Современный мир. 1914. № 4. С. 1–27.
6. Литвинова Е. В. Эсхатологические мотивы в «Истории одного города» М. Е. Салтыкова-Щедрина // Материалы XVIII Всесоюз. научн. студ. конф. «Студент и научно-технический прогресс». Филология. Новосибирск: Изд. ИГУ, 1980. 53–59.
7. Макашин С. А. Салтыков-Щедрин. Середина пути. 1860-1870-е годы. Биография. Москва: Художественная литература, 1984. 575 с.
8. Мень А. В. Читая Апокалипсис. Беседы об Откровении святого Иоанна Богослова. Москва: Фонд имени Александра Меня, 2000. 98 с.
9. Назаренко М. Мифопоэтика М. Е. Салтыкова-Щедрина [Электронный ресурс] // Критика. 2002. URL: <https://rucont.ru/efd/9975> (доступ свободный) (дата обращения: 26.05.2020).
10. Откровение Иоанна Богослова. Москва: Белый город, 2016. 168 с.
11. Павлова И. Б. Роль символа «оно» в «Истории одного города» М. Е. Салтыкова-Щедрина // Филологические науки. 1979. № 3. С. 85–86.
12. Ремпель Е. А. Библейские речения, сюжеты и мотивы в творчестве М. Е. Салтыкова-Щедрина: «История одного города», «Господа Головлевы», «Пошехонская старина»: дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Саратов, 2004.
13. Рудакова С. В. К. Н. Батюшков и Е. А. Боратынский: «диалоги» с Парни // Libri Magistri. 2015. № 1. С. 50–59.

14. Рудакова С. В. Миф о золотом и железном веках как основа книги стихов «Сумерки» Е. А. Боратынского // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. 2013. № 4–2. С. 142–146.
15. Салтыков-Щедрин М. Е. История одного города. Господа Головлевы. Сказки. Москва: Олимп, АСТ, 1999. 720 с.
16. Ткаченко И. С. Апокалиптические темы и мотивы в русской культуре конца XIX – первой половины XX вв.: дисс. ... канд. культурологии: 24.00.00. Шуя, 2007.
17. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. Москва: Прогресс – Культура, 1995. 623 с.
18. Abramzon T. E., Zaitseva T. B., Kozko N. A., Rudakova S. V. Cultural Mythology in the 18th Century Russia: Definition, Typology, Ways of Functioning // 3rd International Multidisciplinary Scientific Conference on Social Sciences and Arts SGEM 2016. Conference Proceedings. 2016. С. 651–658.

«APOCALYPTIC MOTIVES IN RUSSIAN LITERATURE OF THE 19TH
CENTURY (ON THE EXAMPLE OF THE NOVEL
BY M. E. SALTYKOV-SHCHEDRIN «THE HISTORY OF ONE CITY»)

Uljana E. Korobejnikova

Abstract

The author in this article considers apocalyptic motifs embodied in the images of the elements in the literature of the second half of the 19th century using the example of M. E. Saltykov-Shchedrin. After studying the novel “The History of a City”, the author came to the conclusion that the writer refers to the images of fire, hunger, stars and time, which in this work were considered in a biblical context.

Keywords: elements, retribution, fire, hunger, stars, time

***Екатерина Александровна Королёва,**
студент 4 курса, Магнитогорский государственный
технический университет им. Г. И. Носова
kk_korolevaaa@mail.ru
(г. Магнитогорск)*

***Научный руководитель – Светлана Викторовна Рудакова,**
доктор филол. наук, профессор кафедры языкознания
и литературоведения МГТУ им. Г. И. Носова*

**ИНФЕРНАЛЬНАЯ ЖЕНЩИНА КАК ЦЕНТРАЛЬНЫЙ ОБРАЗ
В ТВОРЧЕСТВЕ СЕРГЕЯ ЕСЕНИНА**

В статье анализируется инфернальная женщина, как центральный образ в интимной лирике Сергея Есенина. Изучается понятие «инфернального образа женщины», понятие «демоничности», тип инфернального образа: «демонически-

роковой» и его подтипы: «коварная женщина», «страдающая роковая женщина», «женщина-вамп», а также характерные черты, присущие общей модели «роковая женщина». Сравниваются образы инфернальной женщины с реальными женщинами Сергея Есенина.

Ключевые слова: Сергей Есенин, Айседора Дункан, Зинаида Райх, инфернальная женщина, демоничность, роковая женщина, центральный образ

В толковом словаре значение слова инфернальный объясняется следующим образом: «инфернальный, инфернальная, инфернальное (лат. *infernalis*) – находящийся в аду, происходящий в аду; демонический, дьявольский. «Инфернальная женщина – это женщина, при виде которой мужчины непроизвольно встают и снимают шляпы, а собаки садятся на задние лапы» [6, 107]. Этот образ ассоциируется с женщиной, которая является для большинства непостижимым идеалом. Это та женщина, которой под силу изменять и создавать себя, несмотря на боль, страдания, болезнь и усталость. Подобные образы привлекали внимание разных авторов, и поэтов-романтиков, например, Е. А. Боратынского [7], и писателей, в творчестве которых проявлялись и романтические и реалистические тенденции, например, Н. В. Гоголя [1], и авторов, заглядывающих в глубины человеческого сознания, например, Ф. М. Достоевского [2]. Инфернальная женщина способна улыбаться сквозь боль, невзирая ни на какие личные проблемы. Её сила очень мощна, почти безгранична. Она с легкостью решает различные проблемы, даже совершает великие подвиги, которые не всегда под силу многим героям-мужчинам, способна «перенести такое тяжкое бремя, какое может сломить мужчину» [5]. Эти женщины, благодаря тому, что они в меньшинстве, а также обладают такими особенностями и удивительной силой, привлекают и заманивают в свои «сети» мужчин.

«Демонически-роковой тип женщины объединяет в себе, с одной стороны, недостижимый идеал женственности – образ Прекрасной Дамы, Музы, а с другой – тип «*femme fatale*» – роковой женщины, которая обладает не только непреодолимым магнетизмом для мужчин, но и даром пробуждать к себе неудержимое влечение и страсть. В рамках этого типа женщин можно выделить три подтипа: «коварная женщина-искусительница» – женщина, которая благодаря своей необыкновенной соблазнительности способна на хладнокровные поступки по отношению к мужчинам, а именно может использовать их в своих корыстных целях, чаще всего разрушая их жизни и даже доводя их до гибели. Этот типаж часто описывался в романтической литературе, женщины подобного подтипа обладали красотой, «которая <...> была своеобразным оружием, с ее помощью она подчиняла своей воле мужчин» [6, 106].

«Страдающая роковая женщина» – в основном это надломленная особа, которая имеет трудную, чаще всего полную испытаний и проблем судьбу. Она склонна к постоянным страданиям, поискам себя, преодолению внутренних противоречий.

«Женщина-вамп» – подтип, который сходен с первым подтипом. Однако он отличается тем, что имеет конкретный образ, а также определенное внешнее выражение, ровно также, как и множество мотивных фигур в событиях прошлого [6, 107].

Таким образом, исходя из вышесказанного, можно выделить характерные черты, которые свойственны примеру в совокупности «роковой женщины»: непреодолимый магнетизм мужчин, необыкновенная привлекательность, умение использовать свою силу и красоту как оружие, способность совершать хладнокровные поступки для своей выгоды, разрушение жизни мужчин, преодоление трудностей судьбы и внутренних противоречий, отказ от традиционных ценностей и, наконец, трагический итог жизни как для себя, так и для окружающих ее мужчин, убийство и самоубийство.

Демоничность можно рассматривать как нечто, определяющее женскую непредсказуемость, объясняющее непредсказуемость, непоследовательность и таинственность представителей женского мира. В основном, в большинстве своем, преобладают женщины, которые имеют энергию слабую и светлую, и меньше всего в их характере демоничности. Такие особы воспринимаются почти ангельскими созданиями, не способными на совершения таких поступков, что привычны для inferнальных женщин. В роковых женщинах нет здоровой и светлой энергии, но в то же время в них превалирует демоничность, непредсказуемость. Inferнальные женщины привыкли жить со своей демоничностью, затягивая мужчин в свой мир с головой, погружая его в неизведанную вселенную женской природы [6, 110].

По-настоящему inferнальной женщиной можно назвать жену Есенина Айседору Дункан. Именно её роковой образ поэт отражает в своих стихотворениях в цикле «Москва кабацкая». Рассмотрим это на примере скандального стихотворения «Пой же, пой на проклятой гитаре» [3, I, 245], посвященного Дункан: «Не гляди на ее запястья / И с плечей ее льющийся шелк. Я искал в этой женщине счастья, / А нечаянно гибель нашел...» [3, I, 245], – в данной строчке мы видим описание нежного образа женщины, который резко сменяется на роковой. Поэт указывает на то, что эта красота оказалась гибельной. Здесь проглядывается именно образ коварной женщины-искусительницы. Если провести аналогию с самой Айседорой, то можно заметить явную связь с этим образом, ведь женщина будто околдовала поэта своей красотой, он потерял голову, как только увидел её на сцене («...Подошла и прищуренным глазом / Хулигана свела с ума...») [3, I, 245]. Есенин буквально стоял на коленях перед ней, пока она гладила его по волосам. Далее поэт говорит о том, что любовь – это чума, которая свела его с ума («...Я не знал, что любовь – зараза, / Я не знал, что любовь – чума...» [3, I, 245]). У Сергея Есенина появляется осознание, что объект обожания столь сильных чувств не достоин. Поэт использует довольно грубые выражения, называя эту женщину «молодой красивой дрянью», и этому есть объяснение в седьмой строфе: «...Лижут в очередь кобели / Истекающую суку соком» [3, I, 245].

В 1924 году Есенин пишет свое знаменитое и необычайно красивое стихотворение «Письмо к женщине» [4, II, 157], которое было посвящено бывшей жене Зинаиде Райх. Стихотворение звучит как покаяние, обращенное к любимой. Его смело можно назвать исповедью. В нём поэт описывает образ infernalной женщины как кроткой, скромной, в то же время манящей, порою резкой, сильной и особенной. А также образ роковой женщины оказывается той, что герой готов помнить до конца своих дней, эта мысль звучит в последних строчках произведения: «С приветствием, / Ваш помнящий всегда / Знакомый ваш / Сергей Есенин» [4, II, С. 157]. В данном стихотворении Есенин называет женщину «любимой», что говорит о его светлых чувствах и воспоминаниях. Он просит у неё прощения за те мучения, что причинил ей в отношениях.

Проанализировав цикл «Москва кабацкая», мы выделили несколько подтипов образа infernalной женщины, а именно – недостижимый идеал женственности и образ коварной женщины-искусительницы. Эти героини Есенина соотносятся с реальными женщинами, образы которых поэт представлял в посвященных им стихотворениях.

Литература

1. Бочаров С. Г. «Красавица мира». Женская красота у Гоголя // Бочаров С. Г. Филологические сюжеты. Москва: Языки славянских культур, 2007. С. 147–173.
2. Власкин А. П., Зайцева Т. Б., Рудакова С. В. Образная система романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» в гендерном аспекте // Проблемы истории, филологии, культуры. 2017. № 2 (56). С. 196–205.
3. Есенин С. Полн. собр. соч.: в 7 т. Москва: Изд-во Наука; Голос, 1997.
4. Есенин С. Собрание стихотворений: в 4 т. Москва; Ленинград: Гос. изд-во, 1926.
5. Муратова Е. В. Образы сильных женщин в мировой литературе // Мировая литература глазами современной молодежи: сб. материалов II междунар. студ. науч.-практ. конф. Магнитогорск: Изд-во Магнитогорск. гос. тех. ун-та им. Г. И. Носова, 2016. С. 48–81.
6. Потехина Е. А. Культурные модели феминного: роковая женщина и женщина – вамп // Царскосельские чтения. 2016. № XX. С. 106–110.
7. Rudakova S. V. The Image of Woman in E. A. Boratynsky's Poetry // Rossica Olomucensia. 2019. T. 58. № 2. С. 61–76.

«AN INFERNAL WOMAN» AS THE CENTRAL IMAGE OF SERGEY YESENIN'S CREATIVITY

Ekaterina A. Koroleva

Abstract

The article analyzes the infernal woman as the central image in the intimate lyrics of Sergei Yesenin. We study the notion of «an infernal women», the concept of a «demonic» type of infernal images: «demonically-rock» and its subtypes: «an insidious woman», «a suffering femme fatale», «a vamp woman», as well as the characteristics

of a general «femme fatale» model. The images of an infernal woman are compared with the real women of Sergei Yesenin.

Keywords: Sergei Yesenin, Isadora Duncan, Zinaida Reich, infernal woman, demonicity, femme fatale, central image

*Ирина Николаевна Кузнецова,
студент 4 курса, Мордовский государственный
педагогический институт им. М. Е. Евсевьева
ik98264@gmail.com
(г. Саранск)*

*Научный руководитель – Елена Александровна Жиндеева,
доктор филол. наук, профессор кафедры литературы и методики
обучения литературе МГПИ им М. Е. Евсевьева*

СПЕЦИФИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОСТРАНСТВА ДЕТЕКТИВНЫХ СЮЖЕТОВ ДЭНА БРАУНА (НА ПРИМЕРЕ РОМАНА «АНГЕЛЫ И ДЕМОНЫ»)

Настоящая работа посвящена исследованию художественного пространства в образце американского интеллектуального детектива – романе Дэна Брауна «Ангелы и демоны». Кроме описания особенностей пространственных отношений, а здесь предпринята попытка установить связь пространственного континуума с сюжетообразованием вышеуказанного романа, даны возможные пути анализа заявленной проблемы. Научная новизна заключается в подробном анализе художественного пространства романа, ведь до последнего времени он не становился объектом пристального внимания исследователей.

Ключевые слова: сюжетообразование, хронотоп, категория пространства, виды художественного пространства, пространственная организация произведения, детективный роман

Абсолютно любое произведение художественной литературы характеризуется такой формально-содержательной категорией, как пространство. Данная ипостась весьма органично связана с другой категорией – временем, а система их взаимоотношений уже не раз становилась объектом исследований великих литературоведов. Так, по мысли М. М. Бахтина, под художественным временем следует понимать «существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений» [1]. Несмотря на это «ведущим началом в хронотопе является время», – добавляет литературовед и выносит его в заглавие своей работы. В противовес данной теории выступает учение Ю. М. Лотмана, который уделяет больше внимания топосу и называет его «моделью мира данного автора, выраженной на языке его пространственных представлений» [6]. К тому же он указывает на первичность языка

пространственных отношений как средства моделирования по отношению ко временному моделированию [6]. Тенденция анализировать пространство произведения «в отрыве от времени» [7, 109] прослеживается и в исследованиях современных авторов, таких как Р. А. Ткачева и др.

В значительной степени, исходя из существующих учений об этих категориях мы можем констатировать, что художественный мир отличается от реального: «пространство и время <...> в нем обладают особыми свойствами и подчиняются внутренним законам» [5, 15]. Например, пространству в произведении присущи определенные категории и различные функции [6].

В. Н. Топоров и Ю. М. Лотман видят возможность организации пространственных отношений на основе разграничения. Иными словами, пространство легко можно разделить на некоторые зоны: *внешнюю* («чужую», «далекую») и *внутреннюю* («свою», «близкую») [1; 6; 8]. В связи с этим можно говорить о категориях пространственной модели в художественном тексте – *внешней* и *внутренней*. Наряду с уже названными активно функционируют и другие особенности художественного языка текста, например, *ограниченность*. По авторскому решению эта категория может отсутствовать, однако в таком случае на это есть какая-либо причина, особая функция, объясняющая «отсутствие границы текста или структурное понижение ее роли» [6].

М. Ю. Лотман выделяет несколько основных видов пространственной организации произведения: *объемная, плоскостная, точечная* и *линейная*. Два первых вида отличает горизонтальная или вертикальная направленность. Точечная локализация представляет собой те «места», которые оказывают влияние на вовлеченность героя в конфликтную ситуацию произведения. Последний вид пространства связан с «заданной последовательностью эпизодов» и может быть направленным и ненаправленным [6]. И точечное, и линейное пространства представляют собой протекание эпизодов, но разница в том, что линейное предполагает наличие указания на «предсказанность последующего» и некоторую абстрактность. Тогда как точечное характеризуется неподвижностью тех локусов, в которых происходит действие, ситуативной конкретностью и отграниченностью [8]. Различают также пространство *открытое* и *закрытое*, *конкретное* и *абстрактное*, *«свое»* и *«чужое»*, *волшебное* и *бытовое* и др. [6].

Вместе с тем, теоретики литературоведения обозначили главные функции художественного пространства [1; 6; 8]:

1) создание морально-нравственной характеристики литературных героев через присущий им пространственный тип (к примеру, нисхождение или восхождение персонажей Л. Н. Толстого, их движение по соответствующей моральной траектории);

2) обозначение посредством «языка пространства» этико-эстетических оценок автора, его непосредственных идейных позиций (в повести А. Камю «Посторонний» элементы художественного пространства выступают как необходимых условий для яркой демонстрации беззащитности человека, его

одинокости в жестоком мире; «язык пространства» транслирует важные постулаты экзистенциальной философии автора);

3) организация пространства как сюжетообразующего фактора (построение произведения в форме пути, странствий и сменяющихся приключений героя в романе-эпопее Г. Филдинга «История Тома Джонса, найденныша»).

Но установленные правила обязательны ли для любого произведения? Попробуем это доказать или опровергнуть на примере анализа одного художественного произведения. Для этого сфокусируем свое внимание на основных особенностях и способах организации художественного пространства романа Дэна Брауна «Ангелы и демоны».

Американский писатель Дэниэл Герхард Браун известен всему миру как автор остросюжетных романов с непредсказуемым финалом. Особой популярностью пользуются его произведения о профессоре Гарвардского университета, специализирующемся в области религиозной символики, Роберте Лэнгдоне – «Ангелы и демоны» (2000), «Код да Винчи» (2003), «Утраченный символ» (2009), «Инферно» (2013), «Происхождение» (2017). Для анализа нами была взята первая книга из данной серии.

Художественный мир «Ангелов и демонов» отличается альтернативой пространственных характеристик (мест действия): чередуются между собой описания событий сразу в нескольких государствах. Так параллельно изображаются быт Роберта Лэнгдона в Бостоне (США) и убийство физика Леонардо Ветра в ЦЕРНе (Швейцария); затем сюжетная локация меняется и перед читателями открывается панорама из комплекса зданий Европейского центра ядерных исследований и вестибюль Штаб-квартиры швейцарской гвардии, здание лаборатории корпуса «Си» и Апостольский дворец и т. д.

В ряду пространственных характеристик заметны отношения оппозиции: главным образом это показано в намеренном противопоставлении пространств разных видов друг другу (*конкретного – абстрактному, «своего» – «чужому», открытого – закрытому* и пр.).

Например, просторный, но все же конкретный мир профессора: его викторианский дом, который «больше смахивает на антропологический музей, нежели на домашний очаг» и «другой», абстрактный мир, в котором Роберт Лэнгдон находился в минуты озарений: «Он его не слышал. Он пребывал в <...> мире, где сталкивались история, мифы и факты» [2], а также пугающий и жуткий мир его воспоминаний, связанных с трагическими событиями из детства: «На мгновение он снова стал девятилетним мальчишкой <...> тьма неодолимо засасывает его обратно <...> обратно в жуткий черный мрак, страх перед которым преследует его до сих пор...» [2].

Выделение «своего» (так называемого домашнего) и «чужого» пространства в данном произведении возможно на примере жизнеописания героини Виттории Ветра. С будущим приемным отцом она познакомилась в католическом сиротском приюте. Брошенная родителями, разбитая маленькая Виттория всегда чувствовала себя «чужой» в «пронизанном одиночеством мире монахинь и жестких правил» [2]. Свое место она обрела рядом с Леонардо Ветра,

а затем, когда устроилась на работу в ЦЕРН, лишь расширила «свое» пространство. Однако после смерти опекуна «свое пространство», где раньше девушка чувствовала уют, перестает быть для нее таковым, становится «чужим». Она «искала убежища, искала чего-то родного в этом месте, которое, она знала, уже никогда не будет для нее домом» [2].

Но большей значимостью и функциональностью у Дэна Брауна обладает противопоставление «открытое пространство – закрытое пространство». Просторные помещения ослепительных храмов с огромными дверьми и высокими потолками в детективном романе сменяют узкие проходы темных подземелий, непроходимые лабиринты и тоннели, в которых нестерпимый запах и высокая влажность вызывали удушье.

Автор использует прием сопоставления *сужающегося* и *расширяющегося* пространств. Опасные и даже смертельные события в жизни героя произведения ассоциируются с сужающимся пространством вокруг него. На это указывает и клаустрофобия Роберта Лэнгдона – болезнь, оставившая четкий отпечаток в его сознании, оберегающая его от проникновения в замкнутые помещения. Эта фобия как бы дает сигнал о том, что внутри небезопасно. Все свои приступы профессор испытывал в ситуациях, так или иначе связанных с трагической развязкой: например, когда герой спускался в подземелье церкви Санта-Мария дель Пополо, где позднее обнаружил труп первого кардинала, затем в святыне Санта-Мария Делла Виттория, где на него напал вооруженный ассасин, в момент пребывания в герметичных помещениях Архива Ватикана, на территории которых едва ли не задохнулся из-за того, что была перекрыта подача кислорода и т. д. Сквозные же образы романа – пейзажные зарисовки Швейцарии («Прохладный ветерок шаловливо играл лацканами его пиджака. От представшего перед его глазами зрелища на душе у Лэнгдона сразу полегчало» [2]) или резиденция Папы («...из окон открывалась потрясающая панорама залитой солнечным светом площади Святого Петра. "Великий Боже, – подумал Лэнгдон. – Вот это действительно то, что в объявлениях называется «прекрасная комната с великолепным видом из окон»» [2]) – связаны с расширяющимся пространством, которое вызывало у знатока символики приятные ощущения, чувства легкости и душевного комфорта.

Другим способом организации художественного мира данного литературного произведения выступает «*принцип зеркала*» [3, 99]. Он заключается в особом построении пространственной модели романа – его двуплановости. Мир технологий, ученых и науки (ЦЕРН) и зеркальный мир церкви, священнослужителей и религии (Ватикан). Сходство этих пространств не просто заметно в тексте произведения – оно подтверждается в речи главных героев. Неслучайно мисс Ветра, пробираясь по катакомбам под церковью Санта-Мария делла Виттория, отмечает, что своей обстановкой «затемненный тоннель напомнил ей Большой адронный коллайдер в ЦЕРНе» [2]. А позднее в произведении говорится о том, что оружие массового поражения (антивещество), похищенное из Швейцарской лаборатории, все это время

находилось «под землей, на глубине трех этажей. <...> Примерно на такой же глубине находилось и хранилище «Оп-Мат» [2].

Еще одним художественным приемом, с помощью которого организованы пространственные отношения романа, является *прием контраста* [3, 99]. С помощью столкновения различных характеристик пространственного плана автору удается подчеркнуть социальные и нравственные противоречия между религией и наукой в произведении. Так, сталкивается религиозный и научный быт в кабинете убитого Леонардо Ветра: «На дальней стене висело огромных размеров деревянное распятие. <...> Над распятием к потолку была подвешена металлическая модель вращающихся на своих орбитах планет» [2], диссонируют приметы древности и современные технологии в помещении Архива Ватикана с его «стерильным ренессансом»: «электронные камеры слежения были вмонтированными в потолок среди резных деревянных херувимов» [2]. Наряду с визуальным в романе присутствует контраст на уровне обоняния. Резко выраженная противоположность запахов видится в изображении разных территорий: воздух Швейцарии «был настолько чист, что у Лэнгдона с непривычки даже зашекетало в носу» [2]. «Запах дыма, смешивающегося с запахами плесени и застоялого воздуха» [2] – вот типичные благовония большинства мест в городе-государстве, а также миазмы (запах гниющих костей), свойственные подземным тоннелям Ватикана.

В романе переплетаются *линейное* и *точечное* пространства. Мы видим, как в линейное пространственное построение произведения (*путь* Роберта Лэнгдона и Ангела Истины (Малика-аль-Хака) вкраплены точечные пространственные эпизоды – *места*, где останавливаются герои и в которых происходит развитие основного конфликта (ЦЕРН, Штаб-квартира швейцарской гвардии, Сикстинская капелла, церкви и соборы Ватикана и т. п.). Принцип построения подобной локализации основан на сопоставлении точечных и линейных эпизодов, поэтому четкой границы их разрыва в романе не обнаруживается.

Еще одной особенностью художественного пространства в детективном романе является его *геометричность* и *симметричность*. Основные строения, здания и помещения художественного мира «Ангелов и демонов» имеют формы геометрических фигур. Такое архитектурное решение отвечает идейному замыслу автора, который хотел во всех подробностях представить возрождение могущественного тайного братства иллюминатов. По признанию зарубежного прозаика, появление данного общества испокон веков сопровождалось «демонстрацией специфической симметрии их мировоззрения» [2]. Поэтому совершенно логичным становится изображение комплекса зданий ЦЕРНа в виде «правильных кирпичных прямоугольников», создание Большого адронного коллайдера в форме «идеального круга» [2], а также наличие геометрических фигур в ряде зданий Святого города: Архив – куб, церковь – треугольник, эллипсовидная площадь, винтовая лестница (спираль) и пр.

Проанализировав художественные особенности детективного романа Дэна Брауна «Ангелы и демоны», мы выявили сочетание сразу нескольких видов

пространств в его структуре, а также наличие в творческом арсенале автора различных способов и приемов пространственной организации произведения. Язык художественного пространства в сочетании с действующими персонажами и существующей моделью мира становится «одним из компонентов общего языка, на котором говорит художественное произведение» [6]. Понять его невозможно без общего визуального представления пространственного компонента изображаемых событий и характеров.

Литература

1. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе [Электронный ресурс] // Библиотека Гумер – литературоведение. URL: https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/baht_form/index.php (дата обращения: 12.05.20).
2. Браун Д. Ангелы и демоны [Электронный ресурс] // КнигоГид.ком. URL: <https://knigogid.com/books/detektivy-i-trillery/triller/158300-den-braun-angely-i-demony.html> (дата обращения: 16.05.20).
3. Введение в литературоведение: учебник для студ. учреждений высш. проф. образования / Л. В. Чернец, В. Е. Хализев, А. Я. Эсалнек и др.; под ред. Л. В. Чернец. Москва: Академия, 2012. 367 с.
4. Жилина Т. С. Семантика художественного пространства в романе Дж. Джойса «Портрет художника в юности»: дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.03. Петрозаводск, 2008. 159 с.
5. Лихачев Д. С. Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. 1968. № 8. С. 14–19.
6. Лотман Ю. М. Художественное пространство в прозе Гоголя // Студопедия. URL: https://studopedia.ru/10_180373_kakoy-termin-rasshifrovivaetsya-kak---neodnorodnost-nablyudeniy-virazhayushchayasya-v-neodinakovoy-dispersii-sluchaynoy-oshibki-regressionnoy-ekonometricheskoj-modeli.html (дата обращения: 14.05.20).
7. Ткачева Р. А. Художественное пространство как основа интерпретации художественного мира: дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.08. Тверь, 2002. 211 с.
8. Топоров В. М. Текст: семантика и структура. Москва: Наука, 1983. 302 с.

THE SPECIFICITY OF THE ARTISTIC SPACE OF DETECTIVE PLOTS OF DAN BROWN (USING THE NOVEL “ANGELS AND DEMONS” AS AN EXAMPLE)

Irina N. Kuznecova

Abstract

This work is devoted to the study of the artistic space in the American intellectual detective novel «Angels and demons» by Dan Brown. In addition to describing the features of spatial relations, an attempt is made to establish the connection of the spatial continuum with the plot formation of the above-mentioned novel. Also possible ways of analyzing the stated problem are given. The scientific novelty lies in a detailed

analysis of the artistic space of the novel, because until recently it has not become the object of close attention of researchers.

Keywords: plot formation, chronotope, category of space, types of artistic space, spatial organization of the work, detective novel

Олеся Алексеевна Латкина,
*студентка 4 курса, Магнитогорский государственный
технический университет им. Г. И. Носова*
olesya_latkina@mail.ru
(г. Магнитогорск)
Научный руководитель – Татьяна Борисовна Зайцева,
доктор филол. наук, доцент кафедры
языкознания и литературоведения МГТУ им. Г. И. Носова

ОБРАЗ ВЕДЬМЫ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Н. В. ГОГОЛЯ

Статья посвящена исследованию образа ведьмы в творчестве Н. В. Гоголя. Истоки этого образа нужно искать в истории изображения ведьмы с дохристианских времен в устном народном творчестве. В статье исследуются произведения Н. В. Гоголя: «Майская ночь, или Утопленница», «Пропавшая грамота», «Ночь перед Рождеством».

Ключевые слова: ведьма, образ ведьмы, Николай Васильевич Гоголь, народные предания, легенды, колдовство, фантастика

Образ ведьмы успел пленить множество умов своей таинственностью и мистичностью. Сочетание опасного и в то же время такого привлекательного может зачаровывать. Женщина, обратившая на себя внимание дьявола, обладающая некими адскими знаниями – что может быть лучше для мистического произведения?

Народные предания и легенды подарили нам много сюжетов и идей для подобных произведений. И авторы разных времен успешно ими воспользовались.

Слово «ведьма» происходит от слова ведать, что означает обладание неким тайным знанием [1, 7]. Во многих национальных фольклорах в начальном периоде патриархата ведьмы представляли «опытными и пожилыми женщинами, руководившими общинами людей», в последующем «женские образы из демонологии превратили в образы коварных старух-злodeек» [7, 96].

Очень часто в русском языке данное понятие имеет ругательный и оскорбляющий характер. Во многом это произошло по причине того, что в славянском фольклоре ведьма имеет уродливую внешность и скверный характер. Ведьме свойственно жить вдали от людей в окружении нечисти [1, 11].

В славянской культуре к ведьмам относились, скажем так, более

толерантно. Ведовские процессы были не так распространены, и наказания за них были гораздо мягче. В славянской культуре ведьмы могли вредить и занимались в основном тем, что крали коров, отбирали молоко, портили урожай и изменяли погоду, то есть причиняли бытовые неприятности.

Большой вклад в изучение отражения социально-культурной жизни, традиций и верований в произведениях фольклора внес А. Н. Веселовский, ставший основоположником исторической поэтики. В монографии он подробно рассматривает связь фольклора и мифа, обычаев и верований, обосновывая их генетическую связь, находит этому многочисленные подтверждения при сопоставлении многообразных фольклорных элементов с известными традициями различных народов [2, 38].

Восточнославянская мифология отличается тем, что в ней описано большое количество существ, связанных с потусторонними силами. К подобной народной демонологии относятся лешие, полевики, водяные, русалки, домовые, кикиморы, банники.

Забылин пишет о ведьмах: «Они тоже (как и колдуны) находятся между собой в постоянном общении, точно также тяжело умирают, мучаясь в страшных судорогах, вызываемых желанием передать кому-нибудь свою науку, и у них точно также после смерти высовывается изо рта язык, необычно длинный и похожий на лошадиный» [5, 56].

Европейский фольклор и произведения демологов нового времени создали ужасающий образ ведьмы: уродливая старая женщина, с седыми растрепанными волосами, без зубов и с холодным, пронзительным взглядом, у которой много страшных животных и повсюду висят засушенные травы. При помощи магии и колдовства она насылает беды своим соседям, может навлечь болезнь или даже смерть на человека, делает так, чтобы у коров больше не было молока, может управлять погодой, варит любые по мощности зелья, по ночам читает заклинания и летает на своей метле на шабаш ведьм. Главным качеством колдуньи является ее двойственная природа: она принадлежит и миру людей, и миру потустороннему [6, 129].

Способности ведьмы весьма разнообразны. В немецких сказках они отличаются сверхспособностями. Это мог быть звериный нюх или способность заколдовывать людей. В английских сказках ведьмы способны превращаться и превращать других людей в животных. В скандинавских сказках они умели только произносить заклинания. А в испанских они иногда помогали хорошим людям, а иногда они просто их заколдовывали.

Образ ведьмы не отделим от атрибутов колдовства. Черный кот был её спутником в Англии, в Скандинавии – прялка, иногда ковер-самолет и «яйцо жизни», где спрятана прослеживается связь с очагом. Атрибуты ведьмы связаны с чисто женскими занятиями, домашним хозяйством. Они были направлены на усиление их природной женской силы.

В сказках также упоминается множество путей защиты от ведьмы. Ведьму могли утопить, забить осиновый кол в грудь или просто сбежать от неё; немецких, английских ведьм сжигали в печи, сводили с ума, иногда ведьму

бросали в бочку с гвоздями. Человеческая фантазия не знала границ.

Рассмотрев фольклорные представления о ведьмах, мы можем сказать, что представления современности о ведьмах базируются на стереотипах, заложенных в эпоху Средневековья.

Одним из ярких представителей литературы инфернальной тематики является Н. В. Гоголь, его произведения полны народных поверий, фантастики, ведьмы занимают в них значительное место. Конечно, Гоголь был не единственным автором, работающим с такой темой, обращение к мистике, национальной литературе, фольклору было характерно для эпохи романтизма. В это время были опубликованы «Двойник, или Мои вечера в Малороссии» А. Погорельского (1828), повесть А. А. Бестужева – Марлинского «Страшное гадание» (1831), рассказы и повести О. М. Сомова, повести и сказки В. Ф. Одоевского, во всех этих произведениях представлен образ ведьмы.

Мир Малороссии в повестях Гоголя полон нечистой силы. По преданиям, ведьма – это женщина, продавшая душу черту. В повести «Майская ночь, или Утопленница» (1831) ведьма – жена сотника «румяна и бела собою была молодая жена» [3, 14], которая оказывается «черной кошкой», но «тело её не так светилось, как у прочих: внутри его виднелось что-то чёрное» [3, 16]. Ведьма губит «душу грешную Панночки» [3, 18]. Так писатель показывает в образе ведьмы контраст между уродством души и красотой внешности.

В «Пропавшей грамоте» Н. В. Гоголь создает особую атмосферу ада, «чуть ли не самого пекла», в котором присутствуют ведьмы, черти. В повести продемонстрирована не только «смазливость» ведьм, но и их красота. У одной из ведьм «личина у ней была чуть ли не красивее всех» [3, 117], но они лишены оккультного ореола: «разряжены, размалеваны, словно панночки на ярмарке» [3, 117].

Ведьма в повести «Ночь перед рождеством» (1832 г) является центром, где сходятся демонические и человеческие силы [4, 127]. Эта повесть контрастирует с другими повестями из раннего цикла Гоголя, так как образ Солохи двойственен. Солоха внешне «имела от роду не больше сорока лет. Она была ни хороша, ни дурна собою. Трудно и быть хорошею в такие годы»; у неё имелся хвост величиною с веретено (хвост, по народным преданьям, ведьма не в силах скрыть ни в одном из своих превращений). Солоха «черною кошкой перебежала дорогу», а однажды к попадье прибежала в образе свиньи, «закричала петухом, надела на голову шапку отца Кондрата и убежала назад» [3, 130]. С одной стороны, это ведьма, которая «ведет интрижки с чертом», с другой стороны, мать и гостеприимная хозяйка, это бойкая и хитрая деревенская вдовушка, причаровавшая к себе самых степенных казаков.

Таким образом, в ведьмах, изображенных Н. В. Гоголем, сохраняются все присущие фольклору черты, но помимо колдовства писатель вносит в изображение ведьмы социальные мотивы. От этого ведьма представляется ещё более опасной, но и ещё более притягательной.

Литература

1. Аникин В. П. Традиции русского фольклора. Москва: МГУ, 1986.

205 с.

2. Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Москва: Высшая школа, 1989. 408 с.

3. Гинзбург, К. Образ шабаша ведьм и его истоки // Одиссей. Человек в истории. Москва: Наука, 1990. С. 132–146.

4. Гоголь Н. В. Собрание художественных произведений в пяти томах / под ред. проф. Б. Томашевского. Москва: Изд-во АН СССР, 1952. Т. I. 374 с.

5. Забылин М. Русский народ. Его обычаи, обряды, суеверия и поэзия: в 4 ч. / Сост. и отв. редактор О. А. Платонов. Москва: Институт русской цивилизации, 2014. 688 с.

6. Костромина А. П. Юбаба как архетип ведьмы // Мировая литература глазами современной молодежи. Цифровая эпоха: сб. материалов V междунар. молодеж. науч.-практ. конф. Магнитогорск: Изд-во МГТУ им. Г. И. Носова, 2019. С. 128–131.

7. Соегов М. Об истоках фольклорного образа старух-злодеек на фоне истории туркменских бахши-сказителей // Libri Magistri. 2017. № 3. Филология в XXI веке. С. 90–102.

WITCH IMAGE IN N.V. GOGOL'S WORKS

Olesja A. Latkina

Abstract

The article is devoted to the image of the witch in Nikolay Gogol's works, which origins must be sought in the history of images of witches in pre-Christian times in folklore. The article examines Nikolai Gogol's works: «May night, or the drowned Woman», «The Missing letter», «The Night before Christmas».

Keywords: witch, image of witches, Nikolai Vasilyevich Gogol, folk traditions, legends

Арина Алексеевна Лукьяненко,

*студентка 4 курса, Магнитогорский государственный
технический университет им. Г. И. Носова*

ar.luko@mail.ru

(г. Магнитогорск)

Научный руководитель – Татьяна Евгеньевна Абрамзон,

*доктор филол. наук, профессор кафедры языкознания
и литературоведения МГТУ им. Г. И. Носова*

АПОКАЛИПТИЧЕСКИЕ МОТИВЫ В ТВОРЧЕСТВЕ В. С. СОЛОВЬЕВА

Статья посвящена творчеству В. С. Соловьева. В ней исследуются лирические и прозаические произведения автора. Сочинение «Три разговора о

войне, прогрессе и конце всемирной истории, со включением краткой повести об Антихристе» стало одним из главных источников «апокалиптики» XX века. Идеи Соловьева оказали огромное влияние на формирование литературы и религиозно-философские взгляды эпохи рубежа веков. Его взгляды оказались во многом пророческими, и поэтому его творчество пользуется популярностью у исследователей до сих пор.

Ключевые слова: апокалиптические мотивы, творчество В. С. Соловьева, апокалипсис, Антихрист, библейский текст

Апокалиптическая тема всегда была важна в творчестве и философии Владимира Сергеевича Соловьева (1853–1900). Темы конца мира, Судного дня и пришествия Антихриста тонкой нитью проходит через все его произведения (см. подробнее: [2]; [4]; [6]) и достигают высшей степени в предсмертном сочинении Соловьева «Три разговора о войне, прогрессе и конце всемирной истории, со включением краткой повести об Антихристе». Эту работу сам Соловьев считал гениальной, хоть и не все его современники могли оценить ее по достоинству.

Взгляды и идеи Соловьева повлияли на дальнейшее формирование религиозно-философской концепции. Особую роль философия Соловьева сыграла в творчестве Д. С. Мережковского и отразилась в его трилогии «Христос и Антихрист» [1, 182].

Еще будучи в молодом возрасте, Соловьев писал лирические произведения, взяв за основу эсхатологию: «Прометею» (1874), «В сне земном мы тени, тени...» (1875), «Взгляни, как ширь небес прозрачна и бледна...» (1878) и другие.

В своих стихотворениях Соловьев говорит о «новой» жизни, которая начинается с окончания эпохи скорби и предвещает великое торжество Божественного начала. Также в лирике Соловьева появляется мотив Судного дня: «Не кажется ль тебе, что мир уж не проснется, / Что солнце из-за туч вовек не вознесется / И что настал последний день?» [6, 70].

В своей статье «Враг с востока» (1892) писатель говорит о «Божественной» миссии России. Он пишет, что Россия – единственный щит для христианской Европы. Он видит неизбежное столкновение двух сил и отмечает, что это столкновение закончится концом человеческой эпохи [6, 72].

Данную тему продолжает стихотворение «Панмонголизм» (1894). В нём Соловьев говорит о том, что России суждено пасть из-за «нравственного растрепания» и о том, что её судьба изначально была предрешена и связана с концом человеческой эпохи («орел двуглавый сокрушен»). Соловьев сравнивает две великие державы – Византию и Россию, тем самым объясняя их неминуемую гибель в связи с «отречением от Мессии».

В 1896 году Соловьев начинает работать над прозаическим переложением истории об Антихристе, которая легла в основу «Краткой повести об Антихристе», включенной в «Три разговора».

Показательным в этой связи является стихотворение «Знамение» (1898), где в качестве эпиграфов Соловьев берет библейские цитаты, одна из которых

представляет картину апокалипсиса: «И явилось на небе великое знамение: жена, облеченная в солнце; под ногами ее луна, на главе ее венец из двенадцати звезд» [6, 73]. Писатель рисует картину конца мира, когда отчаявшиеся и потерявшие всякую надежду люди ищут спасение в божьем храме. Но мировой масштаб катастрофа получает, когда люди видят, что и святыню, на которую они возлагали последнюю надежду, постиг крах: она полна удушливой гари, кругом разбросаны «обломки серебра», дымятся «разодранные ковры». Лишь один знак «нетленного завета» остался невредимым.

Итоги своих размышлений Соловьев подводит в философском сочинении «Три разговора о войне, прогрессе и конце всемирной истории». Произведение было написано незадолго до смерти писателя (1899), поэтому его принято считать завещанием и пророчеством В. С. Соловьева.

Данное сочинение стало одним из главных источников «апокалиптики» XX века. Его идеи оказали огромное влияние на формирование литературы и религиозно-философские взгляды той эпохи.

В «Трёх разговорах» Соловьев пишет о неизбежной катастрофе и обреченности современного ему миру со свойственным тому времени утопизмом. Он создает свой эсхатологический сценарий будущего.

Главный вопрос, который волнует Соловьева в «Трёх разговорах», – это вопрос о природе зла: является ли оно естественным недостатком, который исчезает с ростом добра, или оно действительная сила, владеющая нашим миром, бороться с которой можно лишь имея точку опоры в ином порядке бытия.

Рассуждения над данным вопросом Соловьев облекает в форму диалогов. Герои «Трёх разговоров» размышляют о борьбе со злом, о смысле истории, рассматривая их с трех различных точек зрения.

Первая точка зрения – это разговор о войне (её апологетом выступает старый Генерал); она принадлежит прошлому и является религиозно-бытовой.

Вторая точка зрения – это разговор о прогрессе (её отстаивает Политик); она господствует в настоящем (во времена автора, Соловьева) и является культурно-прогрессивной.

Третья точка зрения – это разговор о конце всемирной истории, о котором рассуждает господин «неопределенного возраста и общественного положения» и отец Пансофия. Эта точка зрения (религиозная по существу) связана с будущим, временем, когда подойдет к концу человеческая эпоха.

В диалогах также принимают участие молодой Князь, «моралист и народник», озвучивающий точку зрения Льва Николаевича Толстого (в частности, по вопросу о непротравлении злу силой), и Дама средних лет, любопытная до всего человеческого [2, 195].

Отражением утопического мировоззрения в научной картине мира рубежа веков являются многочисленные теории научно-технического прогресса. Эти теории экстраполировались на все сферы жизни. Существовала устойчивая вера в морально-нравственный, культурно-исторический и социально-политический прогресс.

Данную позицию в «Трех разговорах» выражает Политик. Он претендует на здравомыслие и рационализм, отказывается от абстрактных рассуждений о религии, добре и зле, смысле истории.

Российский философ В. В. Сербиненко говорил, что «Неспособность и нежелание видеть трагическую правду жизни и истории, стремление подменить ее той или иной удобной, рационалистической схемой также ведут к утопии. Образ “Политика” в “Трех разговорах” – яркая иллюстрация именно такого рода утопизма, утопизма здравого смысла» [2, 197].

Соловьев, видя ускорение развития цивилизации, говорил, что скоро такой прогресс приведет человечество к гибели. Именно эта мысль легла в основу «Краткой повести об Антихристе». В данной повести Соловьев показывает, какое будущее ждет человечество. Аллегорией прогрессизма и утопизма в повести выступает Антихрист.

Образ Антихриста изображен в повести не ужасным зверем, как видели его средневековые богословы. Антихрист Соловьева – это сверхчеловек, возомнивший себя Богом и пытающийся обрести абсолютную власть. Через образ Антихриста философ посылает предупреждение европейским странам, он пишет, что их эгоизм ведет к саморазрушению, к отказу от вечных ценностей, которые так важны для верующего человека, и что в конечном итоге все это приведет к концу христианской цивилизации.

В Библии Антихрист описывается также прекрасным сотворением Бога: «ты печать совершенства, полнота мудрости и венец красоты» [3]. Из-за своей гордости и из-за осознания своего превосходства великое творение Бога стало «человеком греха».

Возомнив себя тем, кем был Христос, Антихрист возненавидел его, объясняя это следующим: «Христос, проповедуя и в жизни своей проявляя нравственное добро, был исправителем человечества, я же призван быть благодетелем этого отчасти исправленного, отчасти неисправленного человечества... Христос принес меч, я принесу мир» [5, 7]. Испытывая тоску и сомнения относительно своей роли, он бросается в воду, но какая-то неведомая сила отбрасывает его назад. В то же время он слышит голос, обращающийся к нему и обещающий бескорыстную помощь во всех его предприятиях. В Библии море символизируется с безбожием, именно поэтому появление Антихриста как нового лидера исходит из воды: «А нечестивые – как море взволнованное, которое не может успокоиться и которого воды выбрасывают ил и грязь» [3].

Далее Соловьев описывает, как «один замечательный человек» был единогласно выбран в пожизненные императоры. Никому не было дела, что его происхождение было покрыто мраком и никому не известно. Император-сверхчеловек подчинил себе весь мир и навсегда прекратил войны и рознь по всей Земле.

На третий год правления нового императора появляется епископ Аполлоний, «великий чародей», сводящий огонь с небес, соединивший «знания западной науки с восточной мистикой» и прибывший с Дальнего Востока. Аполлоний производит «неведомые ароматы», позволяет услышать «ангельское

пение», делает возможным «общение живых и мертвых». Император воспринимает его как дар свыше, епископ становится для него самым близким и дорогим другом. Люди также рады его появлению. Соловьев описывает настоящую утопию: «И вот народы Земли, облагодетельствованные своим владыкой, кроме всеобщего мира, кроме всеобщей сытости получают еще возможность постоянного наслаждения самыми разнообразными и неожиданными чудесами и знамениями» [5, 13].

Но с появлением Аполлония и его сближением с Антихристом христианство, которое до этого приняло нового императора, начало проявлять неудовольствие.

На четвертый год правления стало понятно, что новый император – Антихрист, и против него восстали евреи, которых он призывал признать в себе Мессию. Император был повержен: «едва стали сходиться авангарды двух армий, как произошло землетрясение небывалой силы – под Мертвым морем, около которого расположились имперские войска, открылся кратер огромного вулкана, и огненные потоки, слившись в однопламенное озеро, поглотили и самого императора, и все его бесчисленные полки, и неотлучно сопровождавшего его папу Аполлония, которому не помогла вся его магия» [5, 26].

Кончается повесть схождением Христа на Землю, шествием христиан во главе с Петром, Иоанном и Павлом и казненных Антихристом евреев и христиан: «Они ожили и воцарились с Христом на тысячу лет» [5, 26].

Соловьев отмечает в конце, что эта повесть кончается не «всеобщей катастрофой мироздания, а лишь развязкой нашего исторического процесса, состоящей в явлении, прославлении и крушении Антихриста» [5, 26].

Таким образом, в своей главной работе Соловьев описывает личное видение конца всемирной истории. Важно понять, что апокалипсис и Антихрист у философа обозначают не всеобщую гибель, а смысл мира и путь к спасению. Личная эсхатология представлена у Соловьева его метафизикой всеединства, которая и является самой важной в спасении этого мира.

Литература

1. Битюцкая А. А. Философское своеобразие трилогии «Христос и Антихрист» Д. С. Мережковского // Мировая литература глазами современной молодежи. Цифровая эпоха: сб. материалов V междунар. молодеж. науч.-практ. конф. / под ред. С. В. Рудаковой. Магнитогорск: Изд-во Магнитогорск. гос. тех. ун-та, 2019. С. 182–187.
2. Гранин Р. С. Эсхатология всеединства Владимира Соловьёва // Человек: образ и сущность. Гуманитарные аспекты. 2016. № 1 (27). С. 182–199.
3. Лысенко В. Антихрист и Христос. О событиях будущего [Электронный ресурс]. URL: <http://www.vadim.sumy.ua/hristos-i-antihrist-o-sobyitiyah-budushhego/> (дата обращения: 22.05.2020).
4. Никольский Е. В., Вальчак Д. Конкретный человек или отвлеченная сила: мотив антихриста в русской культуре // Libri Magistri. 2019. № 4 (10). С. 11–42.

5. Соловьев В. С. Краткая повесть об Антихристе [Электронный ресурс]. URL: file:///C:/Users/Owner/Downloads/Solovev_V._Kratkaja_Povest_Ob_Antihriste_I_Konce_Mirovoy_Istorii..epub (дата обращения : 01.06.2020)

6. Юрина Н. Г. Тема апокалипсиса в поэтическом творчестве Вл. Соловьева: романтико-реалистическая и символистская традиции // Соловьевские исследования. Ивановский государственный энергетический университет им. В. И. Ленина. 2012. № 3 (35). С. 67–81.

APOCALYPTIC MOTIVES IN VLADIMIR SERGEYEVICH SOLOVYOV'S WORK

Abstract

Arina A. Lukjanenko

The article is devoted to the work of V. S. Solovyov. It explores the lyric and prose works of the author. The work "Three Talks on War, Progress and the End of World History, with the inclusion of a brief tale of the Antichrist" became one of the main sources of "apocalyptic" of the 20th century. Solovyov's ideas had a huge impact on the formation of literature and religious and philosophical views of the era of the turn of the century. His views turned out to be prophetic in many respects, and therefore his work is still popular among researchers.

Keywords: apocalyptic motifs, the work of V. S. Solovyov, Apocalypse, Antichrist, biblical text

*Алена Леонидовна Маханькова,
магистр 1 курса, Московский педагогический
государственный университет
alyona.mahanckova@yandex.ru
(г. Москва)*

*Научный руководитель – Ольга Георгиевна Лазареску,
доктор филол. наук, профессор кафедры русской
классической литературы МПГУ*

РОЗА В ПОЭЗИИ К. Н. БАТЮШКОВА И В. А. ЖУКОВСКОГО: АССОЦИАТИВНЫЙ РЯД И МОТИВНЫЙ КОМПЛЕКС

Статья посвящена анализу образа розы в русской поэзии XVIII – начала XIX веков. На примере лирики К. Н. Батюшкова и В. А. Жуковского выявлена символика розы, её ассоциативные ряды и мотивный комплекс.

Ключевые слова: роза, русская поэзия, Батюшков, Жуковский, символ, мотив, ассоциативный ряд, цветок в литературе

Начиная с XVIII века, образ цветка прочно вошел в русскую лирику. Чаще всего цветок в литературе представлен розой. Роза – один из древнейших поэтических образов. Его корни уходят в античность, фольклор, религию.

Например, в античной символике на первый план выходит миф о смерти Адониса, возлюбленного Афродиты, из крови которого, по легенде, произросли первые красные розы. Вследствие этого роза стала символом победы любви над смертью. В христианстве красная роза была символом крови, которую пролил распятый Христос.

Роза связана и с мифологемой смерти-возрождения; роза при этом вписывается в парадигму потерянного (по Гердеру, «увядшего») земного и обретаемого путём прохождения через тернии-шипы небесного рая.

За долгое время существования этого образа возникает множество различных интерпретаций цветка. Например, роза предстает как любовный символ (роза – символ сердца, божественной, романтической и чувственной любви), как символ истории (война Алой и Белой розы), как религиозный символ («В Древней Индии розе принадлежал статус цветка хранителя Вселенной Вишну. Жрецы украшали розами храмы, лепестками устилали путь во время религиозных торжеств» [5]). Умберто Эко в своем романе «Имя розы» заявляет, что «роза как символическая фигура до того насыщена смыслами, что смысла у неё почти нет» [10, 615].

Говоря о цветочной символике в русской литературе, мы не можем не упомянуть работу А. Н. Веселовского «Из поэтики розы». Веселовский рассматривает образ розы как один из вечных символов мировой культуры. По Веселовскому, роза, с одной стороны, – это символ любви, красоты и мира. А с другой стороны, роза – символ смерти. Веселовский обращает внимание на похоронный процесс, где прощание с человеком осуществлялось возложением цветов на его могилу: «... *Роза цветет для нас полнее, чем для грека, она не только цветок любви и смерти, но и страдания, и мистических откровений; она обогатилась не только содержанием вековой мысли, но и всем тем, что про нее пели на ее дальнем пути с иранского востока*» [2].

В поэзии роза приобрела множество символов и значений, что позволило отнести ее к самому емкому и яркому цветочному образу. Практически каждый поэт обращался к розе для передачи тех или иных чувств, смыслов, значений.

Уже в XVIII веке в эпоху классицизма розу как символ прекрасного воспевают, ей посвящают оды. Так, например, В. К. Тредиаковский в «Оде в похвалу цветку розе» восхищается красотой этого цветка, роза для него ассоциируется с весной, а, следовательно, и с возрождением жизни: «*Красота весны! Роза, о прекрасна!*» [7]. Далее поэт заявляет, что роза «из всех цветов цвет драгоценный» и цветов «*всех славная царица*» [7].

Такая ассоциация розы с весной, с пробуждением жизни после зимней спячки встречается и в поэзии В. А. Жуковского. Например, в романсе «Желание» Жуковский описывает «воскрешение» души весной, он говорит о том, что душа его наполнена дыханием роз:

О предел очарованья!

*Как прелестна там весна!
Как от юных роз дыханья
Там душа оживлена!* [3, 294]

Такое дыхание розы, ее благовонный запах описывает и К. Н. Батюшков, воссоздавая атмосферу счастья: «*И воздух напоен благоуханием розы...*» [1, 292]; «*Тонкий запах свежих роз...*» [1, 224].

Кроме ассоциации с возрождением жизни, роза, прежде всего, ассоциируется с любовью. Как отмечает Т. А. Трафименкова, «в лирических текстах это значение зачастую выражается через сопоставление с мифологическими образами, несущими в себе устойчивую ассоциацию – любовь...» [8, 4].

Как символ любви, юности и вечной красоты образ розы встречается в поэзии Батюшкова и Жуковского. Так, в стихотворении «Веселый час» Батюшкова мы находим несколько ассоциативных рядов, связанных с образом розы. Указанием на то, что роза – это символ чистой любви, служит следующая строфа: «*Станем розами венчаться;*» [1, 198]. Влюбленная юная девушка своим внешним видом напоминает поэту прекрасную розу: «*Лиза розою пылает; / Грудь любовью полна;*» [1, 198]. В этой строфе роза выступает и как символ любви, и как образ прекрасной девушки. Сравнение розы с женской красотой мы находим и в стихотворении «Подражание Ариосту»: «*Девуца юная подобна розе нежной...*». Розу напоминает и героиня «Победителя» Жуковского:

*Сто красавиц светлооких
Председали на турнире.
Все – цветочки полевые;
А моя одна как роза* [3, 717].

Яркие бутоны роз ассоциируются с румянцем щек («...*румянее крови / Ты видишь – розы покраснели...*» [1; 442]), алыми губами девушек («*И пылающи ланиты / Розы ярким багрецом*» [1; 348]; «*Как роза – юный цвет ланит...*» [4, 343]).

В стихотворении «Веселый час» Батюшкова мы встречаем еще одну ассоциацию с образом розы – роза как символ юности. Так, лирический герой стихотворения призывает своих друзей:

*Отгоните призрак славы!
Для веселья и забавы
Сейте розы на пути;
Скажем юности: лети!* [1, 198].

В стихотворениях, посвященных теме творчества: «*И твой из юных роз венец...*» [4, 277]; «*Венцами роз главы увиты...*» [4, 343]; «*Я тот, венками роз увитый / Поэт-философ-педагог...*» [1, 180].

Как мы уже упоминали ранее, образ розы имеет отношение к самой жизни, она выступает символом возрождения, воскрешения. Однако в русской лирике мы встречаем и противоположное значение. Нередко русские поэты сравнивают земную смерть с увяданием цветка («*Как роза некогда цвела...*» [1, 280]). Роза как символ жизни, любви и юности отцветает, и вместе с ней отцветают жизнь и

чувства: *«Лето розы унесло ... / Нет его; певец увял; / С ним и отзыв замолчал»* [3, 566]. Такой ассоциативный ряд рождает мотив «цветка на могиле возлюбленной» в русской поэзии: *«И вопль отчаянья над холодной могилой, / И горсть, как ты, минутных роз...»* [1, 425].

Данный мотив зарождается в эпоху сентиментализма, где поэту важно было детально показать всю трагичность человеческого существования. В стихотворении Н. М. Карамзина «На смерть девицы» девушка сравнивается с розой, а ее смерть с увяданием цветка:

*Вчера здесь роза расцветала,
Собою красила весь луг;
Но ныне роза в зной увяла –
Краса ее исчезла вдруг* [4].

Это настроение улавливают Батюшков и Жуковский. Рассматривая образ розы как символ увядания жизни/чувств в лирике Батюшкова, мы должны учитывать поэтическую картину мира поэта. Для Батюшкова мир делится на две части – действительность и мечта, и стремление поэта – жить в мечтах, а не в видимой действительности. В своем послании «К Мальвине» Батюшков, вслед за Карамзиным, сравнивает девушку с розой, а её смерть с увяданием цветка: *«Ах, мне ль твердить, что вянут розы. / Что мигом их краса пройдет, <...> Не только розы скоротечно, / И жизнь – увя! – и жизнь пройдет»* [1, 127].

Однако поэт усложняет мотив «цветка на могиле возлюбленной»: для него цветок – это способ прикоснуться к вечному, т. е. к мечте:

*Пусть розы нежные гордятся
На лилиях груди твоей!
Ах, смею ль, милая, признаться?
Я розой умер бы на ней* [1, 128].

Иной смысл приобретает этот мотив в поэзии Жуковского. Первое, на что стоит обратить внимание, это формы, которые выбирает Жуковский для выражения мотива «цветка на могиле возлюбленной» – интимные элегии и небольшие песни. Поэт-певец для выражения своих чувств использует не только поэтические средства, но и особый «напевной» ритм.

В «Тоске по милом (песня)» мотив «цветка на могиле возлюбленной/возлюбленного» – это не только символ былой любви, это и сама жизнь лирической героини. Не только «увяли» любовь и чувства, «отцвела» и жизнь той, которая любила:

*Уж боле не встретит мне радостных дней;
Простилась, простилась я с жизнью моей:
Мой друг не воскреснет; что было, не будет...* [3, 234]

Надежды на то, что счастье еще вернется, Жуковский не оставляет – *«Но сладкое счастье не дважды цветет»* [3, 234]. Интересен и тот факт, что в данной песне отчетливо видно, как природа «улавливает» настроение лирической героини, она вся является выражением «невыразимого», того, что трудно описать словами. Таким образом, мотив «цветка на могиле

возлюбленной/возлюбленного» – это попытка поэта выразить то, что невозможно описать словами, то, о чём можно только намекнуть.

Роза как символ признания и светлой памяти встречается в стихотворении «На смерть Пнина» Батюшкова – «*А розу на его он положил могилу...*» [1, 320]. В стихотворении «На смерть супруги Ф. Ф. Кошкина» роза лирической героини не успевает отцвести и достаётся гению смерти: «*Здесь, в жилище плача, тихий смерти Гений / Розу обрывает*» [1, 238]. Изображение роз в контексте кладбищенского описания мы находим и у Жуковского: «*Между тюльпанов, роз душистых / Ряды являются гробниц*» [3, 417]; «*Из белого мрамора гроб невелик / Обсаженный миртами, зрелся; / Душистые розы и гибкий ясмин / Ветвями над ним соплетались*» [3, 470].

Итак, образ розы в русской поэзии XVIII – начала XIX вв. многогранен: с одной стороны, роза выступает символом счастья, красоты, любви, жизни, а с другой, роза – это символ былой жизни, былого счастья. Такие поэты, как Батюшков и Жуковский, часто обращались к образу розы в попытке выразить свое мироощущение. Если у Батюшкова роза – это атрибут мира мечты, то у Жуковского роза чаще всего предстает в качестве воспоминания о былом («*Один есть цвет воспоминания...*» [3; 726], о счастье, которого уже нет.

Литература

1. Батюшков К. Н. Полное собрание стихотворений. Ленинград: Советский писатель, 1964. 715 с.
2. Веселовский А. Н. Из поэтики розы. Избранные статьи. Ленинград: Гослитиздат, 1939. С. 156–163.
3. Жуковский В. А. Собрание сочинений в четырех томах. Т. 1. Стихотворения. Москва: Гослитиздат, 1959. 943 с.
4. Карамзин Н. М. Николай Карамзин. Стихи [Электронный ресурс] // Русская поэзия: [сайт]. URL: <https://m.rupoe.ru/poets/karamzin> (дата обращения: 08.05.2020).
5. Роза [Электронный ресурс] // Цветы: [сайт]. URL: <http://bogdanov-valera-deagle.narod.ru/cvety.html> (дата обращения: 08.05.2020).
6. Смирнова Н. В. Цветок в русской лирике начала XIX в. // Известия Уральского государственного университета. 2000. № 17. С. 113–120.
7. Тредиаковский В. К. Василий Тредиаковский. Стихи [Электронный ресурс] // Русская поэзия: [сайт]. URL: <https://m.rupoe.ru/poets/trediakovskij> (дата обращения: 08.05.2020).
8. Трафименкова Т. А. Роза в поэзии XVIII – первой половины XIX века // Русская речь. 2012. № 6. С. 3–9.
9. Тресиддер Джек. Словарь символов [Электронный ресурс]. URL: <https://litresp.ru/chitat/ru/%D0%A2/tresidder-dzhek/slovarj-simvolov> (дата обращения: 08.05.2020).
10. Умберто Эко. Имя розы: роман / пер. с итал. [и послесл.] Елены Костюкович. Москва: Астрель, сор. 2011. 670 с.
11. Янушкевич А. С. Лирика Жуковского [Электронный ресурс]. Москва: Язык русской культуры, 1999. URL: <http://feb->

ROSE IN K. N. BATYUSHKOV
AND V. A. ZHUKOVSKY'S POETRY:
ASSOCIATIVE SERIES AND MOTIVE COMPLEX

Alyona Makhankova

Abstract

The article is devoted to the analysis of the image of the rose in Russian poetry of XVIII - the beginning of XIX centuries. On the example of the lyrics of K. N. Batyushkov and V. A. Zhukovsky, the symbolism of the rose, its associative series and motif complex are revealed.

Keywords: rose, Russian poetry, Batyushkov, Zhukovsky, symbol, motif, associative series, flower in literature

*Светлана Андреевна Предеина,
студент 2 курса, Магнитогорский государственный
технический университет им. Г. И. Носова
lana.predeina96@mail.ru
(г. Магнитогорск)*

*Научный руководитель – Вероника Валентиновна Цуркан,
кандидат филол. наук, доцент кафедры языкознания
и литературоведения МГТУ им. Г. И. Носова*

КОНЦЕПТ «ЗВЕЗДА» В ЛИРИКЕ Н. ЗАБОЛОЦКОГО

Концепт «звезда», традиционно относимый к периферийным в поэзии Н. Заболоцкого, не имеет должного освещения в работах современных исследователей. Автор статьи доказывает, что «астральные» образы звезды, созвездия, планеты в соотнесенности с концептом «разум» помогают раскрыть нравственно-философские константы творчества поэта. В статье анализируются структура и семантика концепта «звезда», а также его национальное и индивидуально-авторское наполнение.

Ключевые слова: концепт, звезда, разум, модель мира, Заболоцкий

В русской культуре концепт «звезда» имеет множество оттенков значений. Традиционно звезда истолковывается как символ веры, гармонии мира, покровительница человеческой жизни. Понятийный слой концепта представляет лексему «звезда» как небесное тело божественного происхождения, атрибут сакрального мирового пространства. Данные смыслы вкладывали в концепт русские поэты-классики А. Пушкин, М. Лермонтов, Ф. Тютчев, А. Фет, И. Анненский [7, 279]. И. Бунин в путевых дневниках «Воды многие» благодарил

Бога за то, что ему дана возможность обозрения звездного неба: «В шесть часов, тотчас же после заката солнца, увидел от самой своей головой, над мачтами, в страшно большом и еще совсем светлом небе, серебристую россыпь Ориона. Орион днем! Как благодарить бога за все, что дает он мне, за всю эту радость, новизну» [1, 327].

Как известно, источником вдохновения, тем, мотивов и образов для Н. Заболоцкого была философия русских космистов. Ему были близки мысли К. Циолковского о единстве человека и Вселенной, идеи В. Вернадского о ноосфере, учение Г. Сковороды о роли разума в постижении тайны мира. Даже в самые тяжелые моменты жизни, когда художник отрицал «разумную соразмерность начал» и осознавал трагизм мира без Бога, он продолжал искать гармоническое начало в хаотическом и бессмысленном существовании, связывая его с началом природным: «Я не умру, мой друг. Дыханием цветов / Себя я в этом мире обнаружу. / Многовековой дуб мою живую душу / Корнями обовьет, печален и суров» [3, 185].

В художественном мире Н. Заболоцкого концепт «звезда» является одним из значимых. В «колдовских строках» [2, 220] стихотворения «Меркнут знаки зодиака» (1929) он вербализован в понятии «созвездие». В астрологической традиции знакам Зодиака приписывается влияние на судьбы людей: каждый человек имеет свою звезду, которая озаряет его земную жизнь или сулит беду. Звёзды светят то ярко, то сумрачно. В национальном языковом сознании звёзды характеризуются как «частые», «мелкие», «яркие», «ясные», «светлые», «яркие» [5, 78]. В стихотворении Н. Заболоцкого созвездия – неожиданно – «меркнущие». Поэт рисует бесовский шабаш звёзд. Разум, к которому дважды апеллирует лирический герой, никак не может с ним совладать. Возможно, причина этого в том, что модель мира Н. Заболоцкого расходится с мировидением символистов, утверждавших главенство ноуменального перед феноменальным [9]. Не случайно признание художника: «Божественный Гёте матовым куполом скрывает от меня небо, и я не вижу через него Бога» [10, 220]. Будучи активным участником ОБЭРИУ, Н. Заболоцкий придерживался убеждения, что только «конкретный предмет, очищенный от литературной и обиходной шелухи» [4, 41], делается достоянием искусства. «Подойдите поближе и потрогайте его пальцами, – призывали обэриуты, – Посмотрите на предмет голыми глазами, и вы увидите его впервые очищенным от ветхой литературной позолоты <...> У искусства своя логика, и она не разрушает предмет, но помогает его познать» [4, 41].

В стихотворении «Меркнут знаки зодиака...» созвездия как явления мира иного тождественны inferнальным образам «лешего», «ведьмы», «сирены». Они закономерно уступают место знакам мира земного («джентльмену» и «британцу»), к которым можно прикоснуться «пальцами», ощутить их вещественность. Лирический герой воспринимает шабаш звезд во всей его конкретности: даже загадочная, неоднократно воспетая в классической поэзии луна явлена в стихотворении в приземленном образе «плошки опрокинутой воды» [3, 185]. В финале после исчезновения с небосклона «разбушевавшихся»

созвездий происходит реабилитация разума, «полководца новых лет»: «Разум мой! Уродцы эти – / Только вымысел и бред» [3, 185].

Е. Эткинд писал о следующей иерархии ценностей в поэзии Заболоцкого: «на нижней ступени, за гранью бытия – хаос; над ним – по-своему, пусть даже неразумно и неполноценно, но все же организованная, – природа; и выше всего – целесообразная, творящая высшую гармонию человеческая мысль» [10, 253]. Конец 1950-х гг. в поэзии Н. Заболоцкого представлен как эпоха торжества хаотических надличностных сил, подавляющих человека. Особенно ярко сомнения художника в «творящем гармонию» человеческом разуме воплотились в стихотворении «Где-то в поле возле Магадана...» (1956), в котором поэт обратился к опыту страшных лет своей лагерной жизни.

Топос лагеря приобретает в данном тексте значение символа. Рассказ о судьбе «двух несчастных русских стариков» [3, 182], вырвавшихся ненадолго из заключения, соотнесен в стихотворении с картиной равнодушного к человеку мироздания: «Дивная мистерия вселенной / Шла в театре северных светил / Но огонь ее проникновенный / До людей уже не доходил» [3, 182].

Акцентированный в образе недостижимых, лишённых жизни «светил» концепт «звезда» амбивалентен – он совмещает в себе огонь и холод. Он в чем-то родственен образам стариков, которые, несмотря на то, что их сжигает внутренний огонь («вся душа у них перегорела//вдалеке от близких и родных» [3, 182]), замерзают в бескрайнем поле. Ледяное дыхание времени передается в повторяющихся эпитетах («мерзлый туман», «мерзлые пеньки»), в грозном олицетворении («вкруг людей посвистывала вьюга» [3, 182]). Вырванные из лагерного существования старики не видны небесным светилам: «Только звезды, символы свободы, / Не смотрели больше на людей» [3, 182]. Почему поэт отказывает своим героям в последнем утешении? Вероятно потому, что звёзды, которые, согласно нравственному императиву И. Канта, являются одним из неопровержимых доказательств существования Бога, в мире ГУЛАГа не нужны. Они бессильны перед вселенским злом в лице «солдат», «луженых глоток», «бандитов шайки воровской» [3, 182]. Несмотря ни на что, старики продолжают движение «в дальний край», в котором «не нагонит больше их охрана / не настигнет лагерный конвой» [3, 182]. Их путь направлен ввысь, к «созвездьям Магадана», где страдальцев ждет долгожданное освобождение.

Ещё более грозные, апокалипсические мотивы возникают в концепте «звезда» в стихотворении «Противостояние Марса», написанном после Великого противостояния трех небесных тел – Солнца, Земли и Марса в 1956 году. Данное событие случается каждые 15-17 лет, было оно и в канун Второй мировой войны. Для Н. Заболоцкого оно стало символом трагичности человеческой истории [11, 27].

Концепт «звезда» в стихотворении многолик. Прежде всего Н. Заболоцкий актуализирует его мифологическую составляющую. В Древнем мире Марс считался «первым месяцем римского календаря, когда начинались полевые работы», или охранительным божеством, к которому обращались земледельцы с просьбой даровать урожай, здоровье и долголетие» [6, 235]. Однако вовсе не

эта сторона мифа, а идея о том, «кровопролитие (жертвенное и военное) является необходимым атрибутом мироздания на всех его уровнях» [6, 235] нашла воплощение в тексте: «Звезда зловещая! Во мраке / Печальных лет моей страны / Ты в небесах чертила знаки / Страданья, крови и войны» [3, 190]. «Зловещие» черты звезды нагнетаются в строках, в которых «кровавый» Марс сравнивается с «огненным зверем»: «И тень сознательности злобной / Кривила смутные черты, / Как будто дух звероподобный / Смотрел на землю с высоты» [3, 190]. Сравнение планеты со «зверем» отсылает к апокалиптическим существам из «Откровении Иоанна Богослова» (это может быть и «зверь из бездны» (гл. 11), и красный дракон, «зверь багряный с семью головами и десятью рогами» (гл. 12, 13), которые несут в себе семантику «Зверя Апокалипсиса»). Напластование всех этих смыслов помогает увидеть, что для поэта звероподобное начало, лишенное души и сердца, – это дух фашизма и тоталитаризма, дух холодного, несовместимого с гением, человеческого разума [8, 115].

Таким образом, анализ эволюции концепта «звезда» в стихотворениях Н. Заболоцкого не только расширяет возможности философского осмысления лирики одного из крупнейших творцов XX века, но и помогает соотнести его поэтический мир с русской национальной картиной мира.

Литература

1. Бунин И. А. Собрание сочинений: в 4 т. Москва: Худож. литер., 1988. Т. 4. 551 с.
2. Жолковский А. К. Загадки «Знаков Зодиака». Санкт-Петербург: Звезда, 2010. №10. С. 219–230
3. Заболоцкий Н. А. Избранные сочинения. Москва: Худож. литер., 1991. 431 с.
4. Карпов А. С., Кобринский А. А., Лекманов О. А. От символистов до обэриутов. Поэзия русского модернизма. Антология: в 2 кн. Москва: Эллис Лак, 2001. Кн. 2. 704 с.
5. Словарь ассоциативных норм русского языка / под ред. А. А. Леонтьева. Москва: МГУ, 1977. 192 с.
6. Словарь символов и знаков / под ред. Н. Н. Рогалевица. Минск: Харвест, 2004. 512 с.
7. Ушакова О. Н. Семантика образа звезды в эмигрантском сборнике Г. В. Иванова «Розы» // Мировая литература глазами современной молодежи: сб. материалов III междунар. студенч. 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. 279–284.
8. Цуркан В. В. «Тайна» гения в статье П. Струве «Дух и слово Пушкина» (К истории белградской пушкинианы) // Naslede. Journal of Language, Literature, Arts and Culture. 2017. Vol. XIV. Is. 37. P. 115–121.
9. Цуркан В. В. Г. Адамович о художниках Серебряного века // Libri Magistri. 2015. № 2. С. 110–114.
10. Эткинд Е. Г. В поисках человека. Путь Николая Заболоцкого от

неофутуризма к «поэзии души» [Электронный ресурс] // Chlebnikov. 1885-1985. Hsg. von J. Holthuen u.a. München: Verlag Otto Sagner, 1986. С. 213–268. URL: <https://loshch.livejournal.com/44850.html> (дата обращения: 20.04.20).

11. Bedrikova M. L, Savelyev K. N, Soldatchenko A. L., Tsaran A. A., Tsurkan V. V. Depiction of war in the prose written by V. Astafyev: affirmation of the phenomenon of life as the case for humanism // Ponte. 2017. Vol. 73. Is. 9. P. 24–32.

THE «STAR» CONCEPT IN N. ZABOLOTSKY'S LYRICS

Svetlana A. Predeina

Abstract

The «star» concept, traditionally referred to as peripheral in N. Zabolotsky's poetry, does not have proper coverage in the works of modern researchers. The author of the article proves that «astral» images of stars, constellations, planets in relation to the concept of «mind» help to reveal the moral and philosophical constants of the poet's creativity. The article analyzes the structure and semantics of the concept, as well as its national and individual author content.

Keywords: concept, star, mind, model of the world, Zabolotsky

*Елизавета Викторовна Провалова,
студент 3 курса, Магнитогорский государственный
технический университет им Г. И. Носова
provalova1975@mail.ru
(г. Магнитогорск)*

*Научный руководитель – Светлана Викторовна Рудакова,
доктор филол. наук, профессор кафедры языкознания
и литературоведения МГТУ им. Г. И. Носова*

ФЛОРИСТИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ В РАСКРЫТИИ СУИЦИДАЛЬНОГО МОТИВА (ПО ТРАГЕДИИ ШЕКСПИРА «ГАМЛЕТ»)

В статье рассматривается роль природных (флористических) в раскрытии внутреннего мира героя, выявляется связь природного мира и суицидальных мотивов. Проводится анализ знаковых сцен описания окружающей среды, с которой связана героиня пьесы Вильяма Шекспира Офелия. В работе подчеркиваются особенности образов природы, мифологическая символика первостихий, выявляется закономерность взаимодействия образов, предвещающих смерть героини.

Ключевые слова: самоубийство, природа, Офелия, цветы, безумие, смерть

Образ природы в художественном тексте – это своеобразное отражение внутреннего мира героя, вместе с героем она переживает происходящие события.

Элементы природы, умело вплетенные в повествование, могут обнажать скрытые переживания героя, которые таятся глубоко в сознании человека [1, 28–29]. Мы можем не увидеть чувства героя в его поступках, в рассуждениях, но они могут проявиться в образах окружающего мира. Немаловажную роль в раскрытии душевных состояний героев играют флористические образы, прежде всего цветы. Об их символике задумывались еще древние, что отражено в разных мифах, в последующем это на вооружение взяли и писатели, и филологи (см., подробнее, например: [2]; [3]; [6], [7]; [8]; [9]; [12]; [13]; [14]).

Английское Возрождение связано прежде всего с именем поэта и драматурга Уильяма Шекспира. Идея самоубийства пронизывает практически всё его творчество, во многих произведениях Шекспир рассматривает разные аспекты этого явления, начиная с римской «правильной смерти», заканчивая христианским осуждением этого акта. Произведения Шекспира «объединяются глубинной схожестью, определяемой личностью самого творца, его «Я» [11, 20], удивительная способность Шекспира вплетать героев в мир природы и наоборот определила активное использование природных объектов, помогающих автору ярче и глубже раскрыть переживания своих героев. Трагедии Шекспира, безусловно относятся к числу гениальных творений, ведь в них мы обнаруживаем «неразрывную связь главных проявлений бытия. Первое – сама жизнь, не только в частном, но и в общем, мировом проявлении, полная сложностей. Второе – человеческая личность. Она связана тесными узами с этой жизнью даже в чем-то сокровенно интимном, в какой-то момент вступает с ней в открытый конфликт, «выламываясь» из общего течения, противопоставляя ей свою индивидуальность» [10, 77].

Анализируя произведения, в которых проблема самоубийства получает особое звучание, в первую очередь вспоминаешь трагедию «Гамлет», где заканчивает жизнь самоубийством возлюбленная главного героя Офелия. Возникает немало вопросов о смысле этой пьесы. Среди них и такие: для чего Шекспир вводит данного персонажа в сюжет произведения, почему так жестоко обходится с героиней?

Первая сцена, в которой появляется Офелия, – это сцена прощания с братом Лаэртом. Именно в ней, можно увидеть отсылку к дальнейшей судьбе Офелии. Брат, обращается к ней на прощанье со словами:

*Фиалкою, расцветшей в холода,
Не долго радующей, обреченной
Благоуханьем мига и того
Не более [15, 35].*

На протяжении всего произведения Офелия будет сравниваться с фиалкой, поэтому эти прощальные слова Лаэрта можно считать некой точкой отчета жизни Офелии. Фиалка символизирует скромность, девственность, красоту и смерть. Один из мифов о том, как появилась фиалка, есть в греческой мифологии: фиалки выросли из капель крови обезумевшего и покончившего с собой юноши по имени Аттиса. В религии античных народов символика смерти

фиалки использовались в погребальном культе: греки усыпали фиалками смертное ложе безвременно ушедших невинных девушек [3, 475].

Офелия, подобно этому цветку, обладала скромность и чистотой характера. Девушка была послушной дочерью, любящей сестрой и верной возлюбленной. Она не шла наперекор, когда её поучали и вынуждали выполнять те или иные действия.

Перед отъездом Лаэрт дает наставление своей сестре. Сравнивая её с фиалкой, он таким образом намекает, что период цветения девушки приходится на холодное время, а потому её «благоухание» не продлится долго. Будто предсказывая будущие события, Лаэрт говорит, что ближайшие месяцы взросления девушки будут тяжелыми и холодными и её жизнь будет недолгой.

После смерти отца навещая королеву, Офелия поет песни, которые окружающие принимают за речи душевнобольной. Есть ли смысл в песнях, которые напевает девушка?

*Помер, леди, помер он,
Помер только слез,
В головах зеленый дрок,
Камушек у ног [15, 183].*

Терновник в ряде национальных геральдических справочников нередко представлен не латинским ботаническим названием и даже не точным изображением, а заменяется другими растениями, имеющими шипы, подобно терновнику. В Библии образы терновника и страдания практически неотделимы. Сама мысль о наказании терновником или о возложении его на чью-то голову причиняет боль. Мысль о долговременной боли, причиняемой терновником, выражается в известном представлении о неприятном человеке или событии как о «терне» или «жале в плоти» [9, 489].

Потеря любимого и дорого человека, своего родителя, оставляет глубокий след в душе героини. Офелия потеряла не только отца, но в его лице и близкого человека, наставника, главный ориентир в своей жизни. Понятие терновника также можно соотнести с Офелией, с момента гибели отца страдания станут неотъемлемой частью её жизни:

*Белый саван, белых роз
Дерево в цвету,
И лицо поднять от слез
Мне не вмоготу [15, 183].*

В этой песне есть намек и на собственные похороны, так как описания смерти Полония нет, а вот когда хоронят Офелию, есть упоминание о том, что ей на гроб возложены венки (из каких именно цветов не уточняется).

Роза символизирует вечность и сердце мира. Ранние христиане в Риме клали розы на могилы в знак почестей и удовольствий, которых умершие были лишены при жизни. На языке цветов белая роза символизирует страдание и тихую печаль [5, 586]. В английской геральдической символике розы украшали гербы именитых родов Йорков (белые розы) и Ланкастеров (красная роза). В «розе Тюдоров» объединяются обе розы [12, 145]. Сущность вышеизложенных

символических значений роз могут привести к выводу, что возможно упоминание белой розы не случайно в песне Офелии и имеет прямое отношение к гербам родов Йорков и Ланкастеров. На похоронах Офелии, королева разбрасывает цветы со словами: *«Я тебя мечтала в дом / Ввести женою Гамлета. Мечтала / Покрыть цветами брачную постель. А не могилу»* [15, 225].

Если соотнести белую розу с Офелией, а красную – с Гамлетом, то мы сможем увидеть, что свадебного союза, объединение родов не произошло, роза не приобрела красно-белый окрас. Исходя из масонской символики три розы клали в могилу при погребении члена братства. «Три розы Иоанна» толкуются как «свет, любовь, жизнь» [3, 349]. Именно этих факторов в жизни лишилась Офелия. Отец, свет её очей, погиб, возлюбленный проявил холодность к ней, высказывая тем самым свою нелюбовь к ней, и последнее – это потеря самой жизни, которая немыслима для Офелией без двух выше перечисленных факторов.

Когда Лазрт застаёт сестру впервые в состоянии безумства, Офелия раздает присутствующим цветы: *«Вот розмарин – это для памяти: / возьмите, дружок, и помните. / А это анютины глазки: / это чтоб думать. / Вот вам укроп, / вот водосбор. / Вот рута. / Вот несколько стебельков для меня. / Ее можно звать богородицы травой. / <...> / Вот ромашка. / Я хотела бы дать вам фиалок, / но все они завяли, когда умер мой отец»* [15, 191].

Розмарин отождествляется с верностью в любви, а также с доброй памятью, вот почему его использовали как во время свадебного, так и во время похоронного обрядов. Древние греки употребляли напиток из этого вечнозеленого растения для улучшения памяти [14, 455]. Для древних греков и римлян розмарин был также символом памяти и верности возлюбленных. Кроме того, он был символом плодородия и долголетия, использовался на похоронах как символ бессмертия. Традиционно розмарин при погребении клали на гроб, чтобы сказать этим, что ушедший не будет забыт [13, 328].

По христианской символике анютины глазки считались напоминанием о смерти – из-за того, что пятна на цветке напоминают человеческий череп. В одном из французских монастырей в Средневековье была огромная фреска с анютиными глазками и классическим изречением – *Memento mori* («Помни о смерти») [9, 67]. Есть и еще одна версия о смысле метафоры, связанной с этими цветами. Согласно ей, анютины глазки – это символ человеческой жизни. Три цвета – это три периода. Белый – невинное детство и юность. Желтый – сомневающееся взросление, обретение себя, со всеми достижениями и бедами. Фиолетовый – старение, печальный, но прекрасно неизбежный закат [2, 135]. Увы, старение Офелии не дано пережить, но сам факт того, что третья фаза – это смерть, несомненно, в трактовке образа анютиных глазок применим.

Рута и вовсе является ядовитым растением. Существует сельская традиция, для безопасного использования в медицинских целях её нужно собирать поутру. В это время суток она «благодать-трав» и полезна для человека, а после полудня превращается в настоящую руту, траву скорби. По другому варианту – она «благодать-трав» по воскресеньям, и рута во все остальные дни [4]. Офелия

упоминает этот момент: *«Ее можно также звать богородицной травой. / В отличие от моей, / носите свою как-нибудь по-другому»* [15, 191].

Получается, королеве девушка дала «благодать-траву», а себе взяла руту. Если это так, то получается, это значит, что Офелия скорбит по своей жизни, предчувствуя свою гибель. Рута символизирует скорбь и раскаяние (по-английски эти чувства называются тем же словом, что и рута). Выражение «сожалеть о дне, когда...» возникло благодаря этому растению, символу печали и сожаления [14, 249].

Ромашка с древнеанглийского переводится как «дневное око», потому что белоснежные лепестки раскрываются только под прямыми солнечными лучами. Англичане считали их олицетворением детства, беззаботности и юности, так как ромашки зацветают весной [12, 189].

Весь букет Офелии как будто подводит черту её юной жизни и говорит о том, что пришло время для заключительного акта – смерти. Анализ значение символов цветов характеризует жизненный путь Офелии. Подростковый период, когда девушка влюбляется, после чего её возлюбленный бросает её, а единственный родитель умирает. Оставленная всеми, девушка теряет рассудок из-за внезапно обрушившихся на нее страданий.

Греки и римляне на праздники покрывали голову венками. Венок также обозначает связь двух миров, о чём свидетельствуют погребальные венки [7, 476].

В седьмой главе мы узнаем о смерти Офелии из уст королевы Гертруды:

*Над речкой ива свесила седую
Листву в поток. Сюда она пришла
Гирлянды плестъ из лютика, крапивы,
Купав и цвета с красным хохолком,
Который пастухи зовут так грубо,
А девушки – ногтями мертвеца* [15, 206].

«Плакучая» ива из-за своих «тоскливо» свесившихся ветвей считалась символом смерти и высаживалась на кладбищах. По этой же причине её изображали на картинах, изображающих Распятие. Как символ скорби и траура плакучие ивы выступают и в библейском рассказе о Вавилонском пленении. Река, в которой утонула Офелия, была окружена ивой, чей сук подломился, и девушка упала в воду. В Древней Греции ива посвящалась женским образам, так или иначе связанным с идеями темных страстей, мрака и смерти, таких, например, как Геката, Персефона, Кирка [8, 244]. Ива живет недолго и, как говорят, «гибнет сердцем», то есть начинает гнить с сердцевины ствола [3, 317]. Израненное потрясениями судьбы сердце девушки (как «сердце ивы») не выдержало страданий.

Перечислив основные природные символы, сопутствующие жизни Офелии, мы выходим на главный вопрос: была бы Офелия безумна, если да, то, что указывало на это? Сцена разговора двух могильщиков может показывать нам две версии случившегося, либо девушка покончила с собой намеренно, либо это была трагическая случайность. Если вспомнить слова королевы с вестью о смерти девушки, то теория о несчастном случае получает свое обоснование.

Королева упоминает любопытно название растения – «ногти мертвеца», конский укроп или же омежник. Одно из самых ядовитых растений, содержащее в себе нейротоксины, которые ведут смертельному отравлению человека. Омежник водяной содержит большое количество эфирного масла, которое в основном состоит из ядовитого терпена фелландрена. Масло поражает слизистую оболочку дыхательных путей и легочный эпителий; большие дозы его обуславливают наркотическое состояние. Токсичны все части растения [4]. Есть вероятность того, что Офелия вдохнула запах эфирного масла, ее разум оказался затуманен, она не понимала, что происходит.

Но факт самоубийства тоже неоспорим. Шекспир оставил много знаков и символов на пути Офелии, которые таили в себе подсказки о приближающейся смерти. Юная душа вступает во взрослую жизнь, которая сразу заставляет хрупкую девушку пройти через мучительные испытания. Наивность, мечтательность и вера в лучшее – все это начинает рушиться, когда умирает король Дании. Первая и несчастная влюбленность, потеря наставника и близкого человека, принятие того факта, что её возлюбленный – безумный убийца – все эти события оставляют неизгладимый отпечаток на душе девушки, которая только начинает мыслить и действовать самостоятельно. Оставшись без опеки, без людей, которые давали ей напутствия и указания, девушка теряется в этом жестоком мире. Офелию можно рассматривать как образ, связывающий две стороны: корыстного Полония и влюбленного Гамлета. Меж этими сторонами разгорается конфликт, жертвой которого и становится Офелия. Возможно, именно поэтому и вводится Шекспиром в его трагедию такой персонаж, как Офелия, чтобы заставить нас задуматься о том, как мы можем навредить близкому человеку в ходе ссоры с третьими лицами. Офелия – это невинная жертва, которая старалась быть предана обоим близким ей людям. Флористические образы усиливают ощущение нежности и чистоты этого создания и некую трагическую предрешенность судьбы девушки.

Литература

1. Абрамзон Т. Е., Зайцева Т. Б., Петров А. В., Рудакова С. В. Основы теории литературы [Электронное издание]. Магнитогорск: ФГБОУ ВО «Магнитогорский государственный технический университет им. Г. И. Носова», 2017. 110 с.
2. Бидерманн Г., Свинцицкая И. С. Энциклопедия символов. Москва: Республика, 1999. 336 с.
3. Вовк О. В. Энциклопедия знаков и символов. Москва: Вече, 2007. 528 с.
4. Гусынина И. А. Токсикология ядовитых растений. Москва: Селхозиздаст, 1962. 624 с.
5. Егазаров А. Иллюстрированная энциклопедия символов. Москва: Астрель: АСТ, 2007. 723, [5] с.
6. Золотницкий Н. Ф. Цветы в легендах и преданиях: книга. Москва: Изд-во Абрис, 1913. 362с.
7. Керлот Х. Э. Словарь символов. Москва: REEL-book, 1994. 608 с.

8. Королев К. М. Энциклопедия символов, знаков, эмблем. Москва: МИДГАРД, 2005. 600 с.
9. Райкен Л., Уилхойт Д., Логман Т., Скороходов Б. А., Рыбкина О. А. Словарь библейских символов. Санкт-Петербург: Библия для всех, 2005. 1423 с.
10. Рудакова С. В., Рееци И. Между жизнью и смертью (образ «пира» в контексте «маленькой трагедии» А. С. Пушкина «Пир во время чумы») // Libri Magistri. 2018. Вып. 6: Аксиологический диалог культур. С. 76-92.
11. Рудакова С. В. Системность художественного мышления Е. А. Боратынского – лирика: дисс. ... д-ра филол. наук: 10.01.01. Екатеринбург, 2014. 555 с.
12. Тресиддер Дж. Словарь символов / пер. С. Палько. Москва: ГРАНД: ФАИР-пресс, 1999. 204 с.
13. Фоли Д. Энциклопедия знаков и символов / пер. А. А. Помогайбо. Москва: Вече, 1997. 509 с.
14. Хоул К. Энциклопедия примет и суеверий. Москва: КРОН-пресс, 1998. 543 с.
15. Шекспир В. Гамлет / пер. Б. Пастернак, Э. Раузина. Москва: Худож. лит., 1964. 254 с.

SHAKESPEARE'S TRAGEDY «HAMLET»:
FLORAL IMAGES IN SUICIDAL MOTIVES

Elizaveta V. Provalova

Abstract

The article considers the use of nature as a reflection of the inner world of the hero in the aspect of suicidal motives. The analysis of the given scenes describes the environment in which the heroine of William Shakespeare's play Ophelia arrives. The article also features images of nature, mythological feature symbols prevostii, revealed a pattern of intersection images foreshadowing death of the heroine.

Keyword: suicide, nature, Ophelia, flowers, death, madness

Милана Андреевна Сеничкина,
студент 3 курса, Магнитогорский государственный
технический университет им. Г. И. Носова
senichkina99@bk.ru
(г. Магнитогорск)

Научный руководитель – Светлана Викторовна Рудакова
доктор филол. наук, профессор кафедры языкознания
и литературоведения, МГТУ им. Г. И. Носова

**«ГЛАВНОЕ, ЧТОБЫ КОСТЮМЧИК СИДЕЛ...»:
ОДЕЖДА И ХАРАКТЕР ГЕРОЕВ РОМАНА-ЭПОПЕИ
Л. Н. ТОЛСТОГО «ВОЙНА И МИР»**

Данная статья посвящена изучению костюмов героев произведения «Война и мир». Костюм – самый верный и безошибочный показатель отличительных признаков героя, одежда – это составная часть образа человека, показатель его внутреннего мира, а также социального статуса. Автор произведения через описание внешнего облика героя намекает на его скрытые достоинства или недостатки. В статье проанализированы предметы гардероба героев и сопоставлены с их внутренним миром. Выявлены особенности этого взаимодействия и роль костюма в раскрытии характеров героев.

Ключевые слова: Толстой, «Война и мир», герой, костюм, характер, портрет, одежда, описание, персонаж

«Пристальный взгляд на внешность литературного героя позволяет увидеть в ней, по крайней мере, два структурных компонента – «одежду» и «тело». Постановка этих слов в кавычки обусловлена тем, что, строго говоря, эти компоненты не исчерпывают «составные» внешности, куда входят и украшения, и косметика и тому подобное. «Внешняя характеристика, центром которой является *портрет*, состоит из описания лица, фигуры, походки, одежды, манеры себя держать, говорить и т. д.» [1, 27]. Можно сказать, что во внешнем облике героя ряд телесный соотносится с рядом вещей» [4, 90].

Художественный текст вызывает в своём читателе определённые переживания и ощущения только благодаря созданию и презентации личностей своих героев, каждая из которых обладает своей энергетикой и своим информационно-эмоциональным полем. Презентация любого персонажа произведения начинается с вербально-знаковой символизации её физического портрета. Именно он даст читателю ту необходимую информацию о персонаже художественного текста, который фигурирует в текстовом пространстве данного литературного произведения или как главный герой, или как второстепенный. Внешний образ человека создаётся, на наш взгляд, посредством трёх основных характеристик: через описание его лица, представление его тела и презентацию его одежды. Если первая и вторая характеристики являются неизменными, то третья варьируется в зависимости от самых разнообразных параметров, начиная

от погодных и возрастных зависимостей и заканчивая личностными предпочтениями и желаниями [7, 132].

Портрет персонажа является составной частью структуры образа. Портретная характеристика включает в себя и описание его костюма. Одежда является показателем внутренней культуры человека. Одежда как неотъемлемая реалья человеческого существования имеет безграничное количество своих воплощений в текстах, созданных человеком, начиная с незапамятных времен. Мотив одежды обнаруживает себя на самых ранних этапах концентрирования человеком мира [2, 356].

В романе «Война и мир» Л. Н. Толстого одежда героев имеет ярко выраженный сословный характер. Этикет требует придерживаться определенного костюма в разных ситуациях. Г. С. Сырица в своей статье «По одежке встречают» дает очень четкое описание одежды героев, соотнося её и с возрастом героя, и с его характером, и так далее [5].

Начну свой анализ с образа Наташи Ростовой. Становление характера Наташи отражено и в описании её одежды. Сначала мы видим маленькую девочку в «короткой кисейной юбке», «ножками в кружевных панталончиках и открытых башмаках» [6] Период её взросления мы наблюдаем, когда она впервые появляется на балу в длинном платье. В итоге мы видим Наташу как женщину-мать, которая может выйти к людям в халате, женщину, у которой есть дела важнее нарядов.

Периоды счастья и горя Наташи тоже контрастно отражены в её одежде – то она «в белом кисейном платье» [6], то «в черном шерстяном платье» [6] – её одежда соответствует её душевному состоянию. В образе Наташи важная составляющая – эмоции, она всегда действует под влиянием чувств и впечатлений (см. подробнее: [2], [8]).

Каждое новое появление Наташи в романе показывает, как постепенно «грациозный поэтический бесёнок» превращается во взрослую девушку. Портрет Наташи, как пишет Г. С. Сырица, – это галерея портретов от тринадцатилетнего ребенка до двадцативосьмилетней женщины [5, 58].

Следующий герой – Андрей Болконский, впервые он появляется в самом начале романа в гостиной Анны Павловны Шерер. Автор представляет его как красивого молодого человека с сухими чертами, небольшого роста. Характер Андрея сложный, но героя отличает высокий интеллект. Жизнь Болконского связана в первую очередь с военным поприщем, но, несмотря на это, читатель не часто видит его в военной форме. Внешние эффекты вообще мало волнуют князя Андрея. В парадной форме он предстает только там, где это необходимо: на балу, на поле боя или на каком-либо приеме. После ранения под Аустерлицем Болконский переживает переломный момент. Князь Андрей осознает, что главным в жизни является семья и любовь. В нём открываются новые черты характера, и это отражается в его портрете: «нежная детская шея, выступавшая из отложенного воротника рубашки» [6]. Эта деталь обнажает нежность Болконского, которая всегда скрывалась за внешней суровостью.

С первых страниц романа Элен Курагина предстаёт перед нами как красавица и кокетка, которая способна очаровать любого мужчину. Она одевалась по парижской моде, все её платья были с глубоким декольте, которые открывали её белые плечи. Её манеры и убеждения соответствовали её положению в обществе, где она играла роль красивой куклы. Толстой подчеркивает беззастенчивость нарядов этой девушки [6]. Элен ведет легкомысленный образ жизни. Для неё измена – это не предательство, а способ жизни. Её наряды соответствуют её легкомысленности: «в весьма открытом по тогдашней моде спереди и сзади платье», «все ее тело, только прикрытое серым платьем», «совершенно раздетая», «голая Элен» [6]. Она заботится только о своей внешности: «...Елена Васильевна, никогда ничего не любившая, кроме своего тела...» [6]. Бездуховность её красоты Толстой подчеркивает, описывая её внешность и украшения на одном уровне: «блестя белизной плеч, гляncем волос и бриллиантов» [6].

Исторической личностью в романе является Наполеон. Толстой представляет его так: «Он был в синем мундире, раскрытом над белым жилетом, спускавшимся на круглый живот, в белых лосинах, обтягивавших жирные ляжки коротких ног, и в ботфортах» [6]. Его костюм отражает отношение героя к окружающим: он надел на свою неаккуратную фигуру обтягивающий костюм, и ему абсолютно безразлично мнение кого-либо. Описание одежды Наполеона является фоном, на котором оттеняется физическая непривлекательность героя: чем параднее костюм, тем очевиднее несоответствие фигуре [6]. Простых жителей Бонапарт вообще не считает достойными своего величия. Он считает себя самым успешным из всех. Толстой рисует Наполеона фальшивым, самовлюбленным человеком. По словам Толстого, Наполеон не совершил и не мог совершить ничего великого, потому что в нем нет человечности [3, 139]. Это человек, который так сильно любит себя, что не видит в себе недостатков, и считает, что он всегда выглядит хорошо. Именно поэтому Наполеона не смущают его «жирные ляжки», «короткие ноги» и «выпирающий живот». Его отталкивающая внешность отражает его внутренний мир.

Одним из главных персонажей романа является Пьер Безухов. Пьер – скромный, добродушный и очень наивный человек. Он изображен в произведении на разных этапах своей жизни, показаны не только судьбоносные, но и внешние изменения героя. В самом начале произведения перед нами молодой человек неуклюжий полный. Он высокого роста, голова коротко подстрижена, а на широком лице очки. Из одежды на нем светлые панталоны и коричневый либо зеленый фрак. Он не похож на окружающих и не вписывается в светское общество. В гостиной Анны Павловны Шерер рассеян и очень зажат. Этот искренний, не приемлющий лжи молодой человек является «белой вороной» среди светского общества. Молодой человек вернулся из-за границы, и его костюм и манеры несколько отличались от того, что демонстрировали другие гости. Он был человек новый и первый раз находился на таком мероприятии. У окружающих он вызывал насмешку. Внешность героя меняется, когда он женится на Элен Курагиной. В несчастливом браке он становится очень

полным, отращивает длинные волосы, а одевается так, как хочет жена – в модную одежду. С этой женщиной он не обретает счастья, и это видно по его внешнему виду. Во время войны Пьер, конечно же, худеет, помимо длинных волос он отпускает ещё бороду и усы. В период войны на нем подрванная рубашка, солдатские портки и босые ноги. Безухов в этот период становится уверенным и спокойным. И наконец, в конце произведения мы видим уверенного в себе мужчину. Женившись на Наташе Ростовской и обретя настоящую семью и счастье, он предстает перед нами с коротко-стриженными волосами и в коротком сюртуке. Эволюция характера и его искания смысла жизни отражаются в описании его костюма на протяжении всего произведения [5, 57].

Таким образом, параметры внешнего облика личности (описание лица, описание телосложения и описание одеяния) в своей совокупности и формируют в текстовом пространстве художественного произведения портретное изображение того или иного персонажа, представляющее собой внешнее и внутреннее его изображение и дающее аудитории полный внешний образ описываемой и представляемой личности [7, 135].

Литература

1. Абрамзон Т. Е., Зайцева Т. Б., Петров А. В., Рудакова С. В. Основы теории литературы. Магнитогорск: ФГБОУ ВО «Магнитогорский государственный технический университет им. Г. И. Носова», 2017. 110 с.
2. Лазареску О. Г. Предметный мотив одежды в русской литературе и фольклоре. Москва: Преподаватель XXI век, 2013. С. 356–368.
3. Леушева С. И. Роман Л. Н. Толстого «Война и мир»: пособие для учителя / 2-е изд., перераб. и доп. Москва: Учпедгиз, 1957. 310 с.
4. Подковырин Ю. В. Герменевтика телесности: оппозиция одежды и тела во внешности литературного героя (на материале рассказов Л. Н. Толстого). Вестник Кемеровского гос. университета культуры и искусств. 2008. № 4. С. 90–94.
5. Сырица Г. С. По одежде встречают...: Изобразительная роль описания одежды персонажей в романах Л. Н. Толстого «Война и мир» и «Воскресенье». Русский язык в школе. 1986. № 2. С. 56–60.
6. Толстой Л. Н. «Война и мир» [Электронный ресурс] // Библиотека Алексея Комарова. URL: <https://ilibrary.ru/text/11/index.html> (дата обращения: 03.04.2020).
7. Яблонская Л. В. Личностно-тональный код как создание внешнего образа героя произведения // Вестник Адыгейского гос. университета. 2015. № 1. С. 130–135.
8. Volkova V. B., Ovcharova S. V., Kolesnikova O. Yu., Abramzon T. E., Rudakova S. V., Chernova O. E., Zaitseva T. B. A Man and Nature In L. N. Tolstoy's Philosophy of Being // EurAsian Journal of BioSciences. 2019. Т. 13. № 2. С. 1527–1533.

«THE MAIN THING IS THAT THE SUIT FITS...»:
THE HEROES' CLOTHES AND CHARACTERS
OF L. TOLSTOY'S EPIC NOVEL «WAR AND PEACE»

Milana A. Senichkina

Abstract

This article is devoted to the study of the costumes of the heroes of War and Peace. The costume is the most faithful and unmistakable indicator of the hero's distinctive features, clothing is a part of a person, an indicator of his inner world, as well as social status. The author of the work through the description of the appearance of the hero shows his hidden strengths or weaknesses. The article analyzes the wardrobe items of the heroes and compares them with their inner world. The features of this interaction and the role of the costume in disclosing the characters of the heroes are revealed.

Keywords: Tolstoy, «War and Peace» hero, costume, character, portrait, clothes, description, character

*Евгения Алексеевна Сулемова,
студент 3 курса, Магнитогорский государственный
технический университет им. Г.И. Носова
sulemova.evgeniya@mail.ru
(г. Магнитогорск)*

*Научный руководитель – Майя Леонидовна Бедрикова,
кандидат филол. наук, доцент кафедры языкознания
и литературоведения МГТУ им. Г.И. Носова*

**«ПРОСТРАНСТВО СКАЗКИ» В ПРОИЗВЕДЕНИИ
А. Т. БОЛОТОВА «ЖИЗНЬ И ПРИКЛЮЧЕНИЯ АНДРЕЯ
БОЛОТОВА, ОПИСАННЫЕ САМИМ ИМ ДЛЯ СВОИХ ПОТОМКОВ»**

Статья посвящена исследованию категории художественного пространства в произведении общественного деятеля, писателя XVIII века А. Т. Болотова «Жизнь и приключения Андрея Болотова, описанные самим им для своих потомков». В повествовании, масштабном по замыслу и художественному воплощению, автором представлена хронология событий, даны живые описания повседневной жизни русского дворянства. Независимо от предмета изображения (семья, военное образование, общественная деятельность дворян), А. Т. Болотов демонстрирует постоянный интерес к конкретике, обострённое внимание к окружающему пространству, на которое проецирует «пространство русской сказки» (хронотоп дома, пути, дороги).

Ключевые слова: русская литература XVIII в., А. Т. Болотов, хронотоп, сказка

Литература особым образом осваивает категории «время» и «пространство» – условные формы бытия, важнейшие характеристики авторской картины мира. Временно-пространственные категории неотделимы друг от друга в живом созерцании, но в абстрактном мышлении могут восприниматься отдельно. До исследований XX века (до М. М. Бахтина [1]) пространство в литературе мыслилось лишь как фон, место, где происходит основное действие в произведении. Исследователю «пространственности» в художественной литературе стоит выяснить позицию писателей по отношению к выбору способа, специальных средств выразительности для воссоздания пространственных образов. Так, у Гоголя образ дороги занимает одно из центральных мест в развитии сюжета и символически он отнесен к характеристике народа и национальной истории. Какова природа образности, содержание символа дороги у авторов допушкинского периода в истории русской литературы? Отечественными литературоведами в последней трети прошлого века изучены «ритм, пространств, время в литературе и искусстве» (сборник под ред. Б. Егорова [6]), причём в начале XXI века исследования постоянно ведутся не только филологами (В. К. Топоровым [8], но и другими специалистами-гуманитариями (Л. А. Серебряковой [7]), часто включаются в тематику научных журналов («Libri Magistri» [3]).

Необходимо выявить источники для воссоздания и описания пространства в литературных произведениях в период становления национальной литературы. Первоисточником, как правило, служит устное народное творчество, ведь именно в фольклорных сюжетах, содержащих архетипы дороги, пути, сказочное действие активно развивается. Особенно важно, что в сюжетном пространстве сказки подробно представлена линия нахождения героя вне дома – «за порогом», тогда как ситуация «в доме» подаётся скупой, без деталей, с помощью готовых фольклорных формул, заменяющих описание конкретного пространства (пример – сказочный зачин «в тридевятом царстве»). Авторы начала XIX века могли обращаться к фольклорным исследованиям – имелся, например, опыт немецких романтиков, изучавших фольклор для постижения души народа.

Для исследования специфики изображения пространства возьмём повествование XVIII века А. Т. Болотова «Жизнь и приключения Андрея Болотова, описанные самим им для своих потомков» – с целью изучения приемов, выразительных средств создания пространственных образов. Поскольку дневниковые записи А. Т. Болотов вёл в ранний период, то напрашивается сравнение с юношеским восприятием окружающего пространства, в котором сохраняется «сказочность». В первую очередь, хочется отметить: сказки не передавали «русскость» как таковую, в отличие от поэмы «Мёртвые души» Н.В. Гоголя, в которой русская ментальность проявляется многогранно, в различных мотивах («Какой русский не любит быстрой езды»). В сказках на глубинном уровне отражена национальная специфика – изображение пространства Руси. Хочется добавить здесь высказывание А. Н. Пыпина о важности неразрывности, последовательности, преемственности литературного развития и о значимости сохранения фольклорного наследия:

«Всякая литература – «национальна», то есть носит на себе черты племени, общественных особенностей и идеалов... Без этого литература мертва и не внушает интереса» [5, 16].

Различные формы организации пространства и времени в произведении определяются спецификой литературного направления, жанровыми предпочтениями автора, способом построения сюжета и др. В фольклоре пространство и время являются всеобщими: изображаемые события происходят «везде» и вместе с тем «нигде», «всегда» и в то же время «никогда». В классицизме, современником которого являлся А. Т. Болотов, требуется соблюдение единства времени, места и действия, строгая регламентация пространственно-временных отношений. В зависимости от степени художественной условности пространство и время могут быть абстрактными или конкретными. Действие в сказках происходит «в некотором царстве», «в некотором государстве», т. е. является абстрактным.

Время в автобиографии Андрея Болотова является конкретным. Автор называет даты (точное указание), конкретизирует географическое положение того места, где находилась его семья в момент записи в дневнике, постоянно сопоставляет хронику семейной жизни с общим историческим временем: «При восшествии на престол императрицы Елизаветы Петровны находился отец уже в полевых полках.» [2, 12]. Единственное, о чём умалчивает автор, – о месте своего рождения: «Место моего рождения есть самое то, где я ныне живу» [2, 10].

Андрей Болотов подчёркивает типичность своего происхождения как русского дворянина – вырос в военной семье, поэтому семья – в частых переездах, согласно военным предписаниям. Повсюду его окружали самые простые люди (почти как в сюжете сказки о солдате). Автор выделил интересный эпизод, связанный с рождением главного героя, по своей функции эпизод напоминает присказку русской сказки. Помним, что назначение присказки – подготовить слушателя к восприятию сказки, настроить на волшебный лад. Именно «присказка» у Болотова призвана расположить читателя к герою, как «своему» для любого человека. В начальном эпизоде автор знакомит с обстоятельствами рождения: бабушка-повитушка во время родов матери Болотова молилась и отправляла поклоны, и в один момент поклона нательный крест её застрял в досках пола так, что не вытащить. Цепочка была крепкая, с шеи бабушка-повитуха снять крест тоже не могла. Своими дёрганиями и криком «постой, матушка» она только вызвала смех роженицы во время схваток. Так и родился Андрей. Важно, что он юмористически повествует о своём появлении на свет – это характеризует его как человека простого, которому нечего стесняться самого себя, он и не боится представить себя в неловком свете. Черты естественности и простодушия сближает автобиографического героя с героем русской сказки.

В целом, автобиография Болотова, подобно бродячему сказочному сюжету, наполнена приключениями (не исключены элементы старинного авантюрного жанра). Герой сталкивается с испытаниями, успешно их проходит и возвращается домой.

В дохристианской Руси у людей господствовало представление о реальности всех элементов ритуала. Например, пересечение границ привычного мира вызывало страх перед неведомым. Страх неизвестности содержит импульс к преодолению опасности, когда герой покидает дом, область «вне опасности». В. Пропп в «Морфология сказки» пишет: «Иногда отлучаются лица младшего поколения. Они идут или едут в гости, рыбу ловить, гулять, за ягодами.» [4, 23]. Страх в дороге испытал молодой герой Андрей во время непредвиденной ночной поездки со спутником Артамоном. Непредвиденной – потому, что друг напоил Артамона до беспамятства, тем самым обрек мальчика на беду – без присмотра, бросил на произвол судьбы. Андрей принимает смелое решение – всё-таки сам берётся вести лошадь тихо, уповая на Бога, что к вечеру доберутся. На протяжении поездки-приключения всё больше нарастает уровень тревоги и переживаний юного героя. Меняются его действия и поведение в новой ситуации испытания. Если поначалу Андрей был уверен, что справится с пьяным слугой, и тихой скоростью они доедут ещё до прихода ночи, то с наступлением темноты его начинают одолевать сомнения. Густой лес и ночная мгла напоминают о плохой «репутации» этого места, о стаях волков, разгуливающих рядом. Закравшийся страх управляет мальчиком: разбудить друга, но безуспешно! – Артамон падает в грязь и поднять его нельзя. Испугавшись крика ночной птицы, лошадь убегает. Проявляется сила «былинного» героя: Андрей не бросил Артамона одного в лесу. Он остался посреди большого густого и страшного леса, притом ещё ночью, да с одним только пьяным до бесчувствия попутчиком. Вне дома темнота – неизвестность, враг – испытание, которое вызвало столь сильные чувства. Болотов в данной сцене использовал приёмы сказок, так как в сюжете действуют готовые схемы перипетий, описанных В. Проппом. В рассмотренной нами сцене это следующие схемы:

1.»Обращенная последовательность дает сперва выход из дома, обычно бесцельный („людей посмотреть и себя показать” и пр.), а затем уже по дороге герой узнает о беде» [4, 81]. Андрей и дядька уезжают, в лесу случается беда.

2. «Чтобы антагонист мог создать беду, рассказчику нужно привести героя или жертву в некоторое состояние беспомощности. Чаще всего его нужно разлучить с родителями, со старшими, защитниками. Это достигается тем, что героем нарушается запрет (герой уходит из дома, несмотря на запрещение), или же герой без всякого запрета выходит погулять, или тем, что герой поддается обману вредителя, который зовет его погулять к морю, или завлекает его в лес и пр.» [4, 82]. Разлучённый со всеми, Андрей, оказавшись в лесу, оказывается в состоянии беспомощности. Это обстоятельство требует следующую формулу: помощь доброго помощника. В. Пропп отмечал: «Нередко случается, что различные волшебные существа без всякой подготовки вдруг являются, встречаются на пути, предлагают свою помощь и принимаются в помощники» [4, 36]. Мужик, работавший на мызе, задержался по порученному делу и возвращался домой поздно дорогой через лес. По пути встретила ему сбежавшая лошадь Андрея, в ней он признал лошадь барина, смекнув, что та сбросила путников, и бросился на спасение попавших в беду. Возможно,

сказочную формулу Болотов вводит ненамеренно: «В сказку вступает новое лицо, которое может быть названо дарителем или, точнее, снабдителем. Обычно оно случайно встречено в лесу, на дороге и т. д. (см. гл. VII – формы появления действующих лиц). От него герой – как искатель, так и пострадавший – получает некоторое средство (обычно волшебное), которое позволяет впоследствии ликвидировать беду» [4, 32].

Путь, дорога, то есть перемещение героя в пространстве сказке, – архетипы. Цель находится далеко, для достижения ей герою нужно пройти путь, на котором ему встречаются испытания. Эта формула отражается в эпизоде поездки Андрея с зятем. В этом письме описаны все проблемы, с которыми сталкивается путешественник в дороге. Настроение героев продиктовано непростыми условиями: осенняя слякоть и бездорожье, долгий и скучный путь. Герои готовы взять кибитку с лошадьми за любую цену. Далее описаны перипетии: счастливый приезд в город, продолжение пути, впечатления (если не скучно, то страшно). Стремление «сократить» маленькими удовольствиями дорожную скуку – жевать имбирь, курить трубку.

Страх охватывает Андрея после пересадки на «тройку» – быстрая езда, темнота и неизвестность местонахождения сковывают и пугают его не меньше замкнутости пространства. Ужасна переправа через реку. Пространство в образе реки напоминает Андрею о детской травме.

Возможно, в жанре путешествия в последующие периоды истории литературы Нового времени, опыт художественного описания пространства был почерпнут писателями из автобиографического повествования Болотова. Характерно, что в финале путешествия успоаивается и погода, и состояние духа путешественников. Главное, достигнута цель – герои, преодолев испытания стихией (жизни), добираются до дома.

Итак, в результате анализа можно утверждать, что в большом автобиографическом произведении XVIII века А. Т. Болотов при создании пространственных образов, сюжета и описаний неосознанно использует формулы сказки, при создании образа дороги и природного русского пространства в целом. Удивительно, но факт: литературный жанр «путешествие» как таковой вытекает именно из русских народных сказок.

Литература

1. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Москва: Худож. лит., 1975. 504 с.
2. Болотов А. Т. Жизнь и приключения Андрея Болотова, описанные самим им для своих потомков: В 3 т. Т. 1. 1738 – 1759 / Вс. ст. С. Ронского; Прим. П. Жаткина, И. Кравцова. Москва: ТЕРРА, 1993. 576 с
3. Бедрикова М. Л. Специфика изображения художественного пространства в автобиографической прозе К. С. Петрова-Водкина («Хлыновск», «Пространство Эвклида») // Libri Magistri. 2019. Т. 1. С. 62–70.
4. Пропп В. Я. Морфология волшебной сказки / науч. ред., текст. комм. И. В. Пешкова. Москва: Изд-во Лабиринт, 2001. 192 с.
5. Пыпин А. Н. История русской литературы: [Т. 1–4]. Санкт-

Петербург: Тип. М. М. Стасюлевича, 1898–1899.

6. Ритм, пространство и время в литературе и искусстве/ отв. ред. Б. Ф. Егоров. Ленинград: Наука, 1974. 299 с.

7. Серебрякова, Л. В поисках обретаемого смысла. Русская музыка в движении времени. Москва: Аграф, 2017. 560 с.

8. Текст: семантика и структура /отв. редактор Т. В. Цивьян: АН СССР. Институт славяноведения и балканистики. Москва: Наука, 1983. 301 с.

**«FAIRY TALE SPACE» IN A. T. BOLOTOV'S WORK
«THE LIFE AND ADVENTURES OF ANDREI BOLOTOV, DESCRIBED
BY HIMSELF FOR HIS DESCENDANTS»**

Evgeniya A. Sulemova

Abstract

This work represents the study of the category of art space in the work of a public figure, a writer of the eighteenth century A. T. Bolotov «The life and adventures of Andrei Bolotov, described by himself for his descendants». In his narration, which is large-scale in conception and its artistic embodiment, the author presents a chronology of events, gives vivid descriptions of the everyday life of the Russian nobility. Regardless of the subject of the image (family, military education, social activities of noblemen), A. T. Bolotov demonstrates a constant interest in its specifics, a keen attention to the surrounding space, onto which the “space of the Russian fairy tale” projects (the chronotope of a house, a way, a road).

Keywords: Russian literature of the eighteenth century, A. T. Bolotov, chronotope, fairy tale

Федотов Вячеслав Олегович

*магистрант 1 курса, Магнитогорский государственный
технический университет им. Г. И. Носова*

slavfe@yandex.ru

(г. Магнитогорск)

Научный руководитель – Майя Леонидовна Бедрикова

кандидат филол. наук, доцент кафедры языкознания

и литературоведения МГТУ им. Г. И. Носова

**ОБРАЗ МОСКВЫ В ПРОИЗВЕДЕНИИ А. ЧАЯНОВА
«ПУТЕШЕСТВИЕ МОЕГО БРАТА АЛЕКСЕЯ
В СТРАНУ КРЕСТЬЯНСКОЙ УТОПИИ»**

В статье автор анализирует утопию А. Чаянова (Ив. Кремнева) «Путешествие моего брата Алексея в страну крестьянской утопии». Жанровая константа – это изображение писателем 1920-х годов государства будущего. Создан утопический образ России через шестьдесят лет и столицы этого утопического государства – новой Москвы. Целью данной статьи является

изучение утопического образа Москвы в произведении А. Чаянова, особенностью которого является соединение автором жаровых черт утопии с признаками альтернативной истории. Якобы в 1934 году советская история изменила течение, и власть завоевали аграрии, однако строй кардинально не изменился: социализм утвердился в мире на века. А. Чаянов предлагает собственный взгляд на идеальное государственное устройство. Герой попадает не на райский остров, а в узнаваемую Москву. Архитектурный облик новой Москвы, столицы утопического государства, прямо противоположен традиционному образу столицы-центра. Не урбанизация, но «аграризация» переменяла «вектор». Москве, бывшей когда-то мегаполисом, в результате преобразований, вернули её подлинный исторический «профиль», а граждане будущего «считают за Москву только территорию древнего Белого города»; «Пункт, а не социальное существо» [5]. Методы исследования: историко-литературный, типологический, в сочетании с элементами семиотического подхода. Автор статьи утверждает, что в образе утопической Москвы из прежних «смыслов» Москвы-столицы А. Чаянов сохраняет лишь один «смысл», его константу – грандиозный город, Москва-Вавилон.

Ключевые слова: русская литература 1920-х гг., А. Чаянов, утопия, образ Москвы

В истории русской литературы XX века можно выделить периоды популярности жанра утопии [1]. После революции 1917 года появились литературные утопии, прогнозирующие ближайшее или отдалённое будущее России, Европы, современной цивилизации в целом. Социалистическая революция видится действием вселенского масштаба, например, С. Есенину («Пантократор»), пионерам советской фантастики (В. Гончаров «Психомашина»). Авторы уверены в победе социализма на Земле и на других планетах, где давно победили «славные социалии» («на Земле номер четыре», В. Гончаров» [4, 434]). В 1920-е годы описания утопического будущего чаще наполнены социальным оптимизмом, нежели в последующие 1930-е годы, когда авторы утопий уже подвергают взвешенному анализу синхронно переживаемые исторические события. Россию невозможно представить без её столицы Москвы. В 1920-30-е годы в общественном сознании были закреплены понятия «пространственности»: географическая протяжённость нового советского государства – Советской Родины («от Москвы до самых до окраин»), с акцентированием политического «центра», «мозга», каким всегда являлась Москва. Не менее важен для сознания человека 1920-х годов и образ великой русской реки Волги. Новые смыслы, необычные для русской литературы, исследователи выявляют в последнем романе А. Платонова «Счастливая Москва. В произведении вместо значения «Москва – столица нашей Родины» появляется другое значение, связанное с именем главной героини романа – Москва Ивановна Честнова [6, 16]. В. Эйдинова отмечает следующие ряд новые «смыслы»: «молодое лицо» растущего социалистического города трудящихся;

«страна с её вождём»; «всё человечество», уже не похожее на себя, которое спешит «в даль, из которой не возвращаются» [6, 16].

А. Чаянов изображает аграрный социализм, аграрное государство, а его центром является Москва. Такой увидел Советскую Россию 1984 года главный герой – советский функционер, управленец Алексей Васильевич Кремнев. Человек 1920-х годов оказывается в родном городе, узнаёт и одновременно не узнаёт Москву: многое сохранено и преумножено, но некоторые архитектурные объекты будто стёрты с лица земли вихрем социалистических преобразований. Критики поражаются прогностическому дару А. Чаянова, предвидевшему гибель архитектурных шедевров старой Москвы, хранящей историческую память народа [2, 144–147].

А. Чаянову утопическая столица напоминает «русифицированный Вавилон» [5]. Характерно отсутствие единого выдержанного стиля, и это касается всего: государственного устройства, архитектуры столицы и окраин, а также и политического управления, и социального функционирования «крестьянских величин». О некоторых преобразованиях мы узнаём косвенно. Не всем пришёлся по душе «Декрет об уничтожении городов свыше 20000 жителей». «Помилованные города», включая восстановленную после одного из восстаний Москву, превратились в уютные, озеленённые сателлиты деревень. О столице утопической России один из почётных граждан Минин говорит: «Это не место жизни, а место празднеств, собраний и некоторых дел. Пункт, а не социальное существо» [5]. Автор не идеализирует утопическое государство, как его литературные предшественники. Он признаёт наличие противоречий. Так, упоминаются недружественные выпады со стороны одного европейского государства... Советской Германии. Врагов разгоняют за полчаса приспособлениями, которые обычно используются россиянами для управления дождями, ветрами. В честь победы над агрессором над крестьянской Москвой звучит государственный гимн Российской Крестьянской Республики – «Прометей» Скрябина. Ассоциации Москвы-Вавилона поддерживаются на разных уровнях текста утопии ассоциативно. Само расположение Москвы навевает библейский образ Вавилона – Москва также расположена в междуречье, то есть междуречье Оки и Волги (известно, что современная Москва имеет три речных порта). Москва разрастается, а госзакон требует уничтожить города свыше 20000 жителей. Как это случается в реальном мире, законы стремятся «обойти». А. Чаянов пишет: «Население Москвы нарастает настолько сильно, что наши муниципалы для соблюдения буквы закона считают за Москву только территорию древнего Белого города» [5]. Прекрасные описания зелёных садов «вечной столицы» навевают ассоциации с библейскими описаниями городов. Не секрет, что в начале 1920-х годов (до создания Метрополитена в 1935, согласно сталинскому плану) Москва «задышалась» в тисках транспортной проблемы (равно, как и жилищной). Зеленые лёгкие Москвы (прекрасные сады, зелёные зоны и др.) свидетельствуют о том, что А. Чаянов придерживался идеи «дезурбанизма», существующей в период первой трети XX века. Тем более удивительно, что автор утопии прогнозировал

появление таких «городов для людей», концепции которых были воплощены в жизнь только на рубеже XX-XXI веков [3]. Исследователь отмечает: «Проблема «смены» концепций «города» затрагивает проблему исторического пути, который выбрала страна: идейную оппозицию «Восток-Запад» [3, 118].

В «идеальном» государстве уникальные научные разработки (например, «метеофоры») соседствуют с дедовскими способами обработки земли, требующими огромных трудовых ресурсов. (Почему при столь развитых технологиях нет возможности рационализировать подобные «частные» процессы?). В сущности, основой государственной экономики в утопической России 1984 года служит предвосхищенная А. Чаяновым Новая экономическая политика и кооперативная экономическая система, практически «сшитая» из элементов военного коммунизма и НЭП. При подобной системе выигрывает государство, нежели рядовые граждане, о благосостоянии которых во времена А. Чаянова не задумывались. Это подвергается критике в утопии «Путешествие моего брата Алексея...» (экономика держится на «скрепах» госзаконов при полном отсутствии частной инициативы).

В отличие от схематичного взгляда авторов утопических произведений 1920-х годов на людей социалистического будущего («славные социалии» В. Гончарова), А. Чаянова интересует, чем будет наполнена жизнь человека в будущем, насколько она будет духовной, внутренне богатой. Утопическая Россия как раз и представлена автором «государством творческих личностей», поэтому почти весь «социальный мир» был «подобран» в процессе «тщательной селекции человеческого материала» [5], о будущих талантах государство заботилось посредством «центров». В лучшем мире – место «лучшим», однако можно ли считать идеальным такой мир?

Революция, открывшая новую эру, будто остановилась на полпути. Полагаем, верна аналогия со «сталинистами» и всеразрушающими вождями, которую отметили исследователи [2]. Уход от бога (отсутствие православной веры, разрушение храма Христа Спасителя) в утопическом мире Чаянова – это уже «данность», но несмотря на всю демонстрируемую мощь технического прогресса и величия человеческого разума, представляется, ответ на вопрос «встал ли человек на место «Бога» (или, лучше сказать, на место «обожествленного разума человечества») не дан.

Если проводить параллель с библейским Вавилоном, то Москва А. Чаянова столь же прекрасный, грозный и мощный город, однако стоит присмотреться: выявляется фрагментарность и калейдоскопичность государственного устройства, которая распространяется на многие и многие сферы «утопической» жизни. Государственная власть (как и неозападная цивилизация в мифе о Вавилоне) имеет господствующее положение, что позволяет работать «машине пропаганды» на полную мощность. Опираясь на вышесказанное, можно сделать вывод о том, что формирование «новой Москвы» происходило неестественным путем (либо лишь отчасти естественно, то есть исторически). Определенные «пробелы» государственная машина стремится скрыть навязыванием идеологии – собственной мощи и величия. Однако «мощь» и «непоколебимость»

государства – это скорее средства информационной защиты/атаки, что заставляет вспомнить библейскую историю Вавилона.

Литература

1. Андреева С. Л., Бедрикова М. Л. Жанровые признаки антиутопии в повести Ю. Давыдова «Африканский вариант» // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2017. № 49. С. 113–134.
2. Герасимов И. Душа человека переходного времени. Случай А. Чаянова. Казань: АННА, 1997. 190 с.
3. Гмызин В. А. От «городов-спрутов» к «городам для людей»: смена концепций города в русской прозе рубежа XX-XXI вв. // Мировая литература глазами современной молодёжи. Цифровая эпоха: сб. материалов IV междунар. молодёж. науч.-практ. конф., 18–20 сентября 2018 г. / науч. ред. С. В. Рудакова. Магнитогорск: Изд-во Магнитогорск. гос. техн. университета им. Г. И. Носова, 2018. С. 116–120.
4. Гончаров В. Психомашина. Москва: Книжный Клуб Книговек, Санкт-Петербург: Северо-Запад, 2014. 448 с.
5. Чаянов А. Путешествие моего брата Алексея в страну крестьянской утопии [Электронный ресурс]. Издательство неизвестно. URL: https://booksafe.net/book/chayanov_aleksandr-puteshestvie_moego_brata_alekseya_v_stranu_krestyanskoy_utopii-2409.html от 29.01.2020 (дата обращения: 12.05.2020).
6. Эйдинова В. В. О структурно-пластической природе художественного стиля («подмена» как стилевая структура «Счастливой Москвы» Андрея Платонова) // XX век. Литература. Стил: Стилиевые закономерности русской литературы XX века (1900–1950). Екатеринбург: УрГУ, 1998. Вып. 3. С. 7–19.

MOSCOW IMAGE IN A. CHAYANOV'S WORK «THE JOURNEY OF MY BROTHER ALEXEY TO THE COUNTRY OF THE PEASANT UTOPIA»

Vyacheslav O. Fedotov

Abstract

In the article, the author analyzes A. Chayanov's utopia (Ivan Kremnev), «The Journey of My Brother Alexei to the Country of Peasant Utopia.» Genre constant is the 1920s writer's image of the future state. An utopian image of Russia was created in sixty years and the capital of this utopian state - the new Moscow. The purpose of this article is to study the utopian image of Moscow in the work of A. Chayanov, a feature of which is the author's combination of the fiery features of utopia with signs of an alternative history. Allegedly, in 1934, Soviet history changed its course, and the agrarians conquered power, but the system did not fundamentally change: socialism was established in the world for centuries. A. Chayanov offers his own view on the ideal state system. The hero does not end up on a paradise island, but in recognizable Moscow. The architectural appearance of the new Moscow, the capital of an utopian state, is directly opposite to the traditional image of the capital-center. Not

urbanization, but “agrarianization” changed the “vector”. Moscow, which was once a megalopolis, was returned to its true historical “profile” as a result of the reforms, and the citizens of the future “consider for Moscow only the territory of the ancient White City”; “Point, not a social being”. The following research methods have been used: historical and literary, typological, in combination with elements of a semiotic approach. The author of the article claims that A. Chayanov retains only one “meaning” in the image of utopian Moscow from the former “meanings” of the Moscow capital, its constant is the grandiose city of Moscow-Babylon.

Keywords: Russian literature of the 1920s, A. Chayanov, utopia, the image of Moscow

Полина Евгеньевна Чебешева,
студент 4 курса, Магнитогорский государственный
технический университет им. Г. И. Носова
polina.kisa1999@gmail.com
(г. Магнитогорск)

Научный руководитель – **Вероника Валентиновна Цуркан,**
кандидат филол. наук, доцент кафедры языкознания
и литературоведения МГТУ им. Г. И. Носова

РЫЦАРСКИЕ СЮЖЕТЫ В ДРАМЕ А. БЛОКА «РОЗА И КРЕСТ»

Статья посвящена рассмотрению аллюзий на рыцарские сюжеты в драме А. Блока «Роза и Крест». Анализируются причины обращения поэта-драматурга к средневековым легендам, сопоставляются образы «Рыцаря-Грядущее» Гаэтана и «Рыцаря-Несчастье» Бертрана, антагонистов и двойников, помогающих автору решить проблему идентификации. Особое внимание уделяется проблеме эволюции мировоззрения А. Блока, связанной с разочарованием в теургической концепции искусства.

Ключевые слова: драматургия, Серебряный век, А. Блок, Гаэтан, Бертран

Серебряный век – особая эпоха в истории русской культуры, ознаменованная поиском новых этических и эстетических ценностей. Художники «стремились к созданию сверхискусства, пытались прозреть в земной жизни знаки Вечности. Творчество единодушно было признано той силой, которая способна изменить духовное состояние мира» [3, 149]. Вместе с тем, это была эпоха *fin de siècle*, эпоха «безвременья», кризиса, вызванного ощущением дисгармонии мира. Особую притягательность в этот период приобрели легенды Артуровского цикла, представлявшие уникальный пласт сказаний, сложившихся в Европе в XI–XV вв. Русский символизм обращался к этим легендам, переосмысливая традиционные образы и пересоздавая сюжеты. Особенно ярко это проявилось в драматургии. Именно театр стал экспериментальным полем

художественных поисков В. Брюсова, Вяч. Иванова, Ф. Сологуба, А. Белого, З. Гиппиус, А. Ремизова, А. Блока, стремившихся продемонстрировать зрителю эстетические аспекты нового, синтетического видения мира [4].

Блоковская история «вочеловечения» как творческого пути поэта преломляется особым образом в драматургической трилогии, в которую вошли пьесы «Незнакомка», «Песня судьбы», «Роза и крест».

Драма «Роза и Крест» (1912–1913) изначально задумывалась как сценарий для балета из жизни провансальских трубадуров, а затем как либретто оперы. А. Блок изучал рукописи, материалы, содержащие предания и песни Средневековья; обращался как к сюжетам куртуазных рыцарских романов, так и к реальным прототипам (так, в Гаэтане отразились впечатления Блока о личности Соловьева, а в Бертроне запечатлены некоторые черты Ф. Ф. Кублицкого-Пиотуха) [1, 436].

Однако очень скоро поэт понял, что его замысел не укладывается в узкие жанровые рамки. А. Блока более всего волновала мысль о роли искусства в преображении действительности. Поэтому одна из главных тем пьесы – это тема будущего. В блоковской драме она связана с образом рыцаря Гаэтана, прозвище которого – «Рыцарь-Грядущее». А. Блок настойчиво подчеркивал абстрактность и метафизичность этого образа. Давая объяснения его характеру, он заявлял, что Гаэтан – «скорее призрак, чем человек; это – чистый зов, художник, старое дитя – и только» [2, 101].

Блоковский рыцарь – посланник в земной мир из мира сказки и мечты. В. Жирмунский обратил внимание на то, что, создавая этот образ, драматург использовал легенду о Ланселоте, рыцаре Круглого стола. Действительно, певец обладает многими чертами Озерного рыцаря. В монологе Гаэтана воспроизводится сюжет о том, как фея озера похитила и воспитала младенца вдали от людей. В заметках А. Блок писал: «Весь монолог Гаэтана навеян романом «Lancelot du lac»; Ланселот был унесен из колыбели феей Вивианой на дно озера; она воспитала его» [1, 563]. Парка повелела ему, что он будет петь про Радость-Страданье, поэтому его песня является песней Судьбы.

Ирреально-мифологическое мировосприятие Гаэтана противопоставлено в драме прозаическому видению мира Бертрана. Рыцарь Бертран имеет мало общего с романтическими героями. В то время, как Гаэтан «туманен, как грозное будущее», униженный и несчастный Бертран реален [2, 103]. В же время Рыцарь-Несчастье способен на «подвиг веры и верности». Он сближен со «святым простецом» – рыцарем Парсифалем из одноименной оперы Р. Вагнера. В средневековом сюжете Парсифаль становится настоящим героем лишь тогда, когда спасает короля Амфотраса. В этот миг в нем просыпается сострадание и стремление посвятить себя другому человеку. Подобно Парсифалю, Бертран совершает подвиг: выполняя приказ графа, получает смертельную рану, а потом жертвенно служит Изоре. Как это ни парадоксально, но именно Рыцарь-Несчастье выполняет в драме особую функцию. Услышав небесную музыку, он размыкает порочный круг «вечного возвращения»: «Боже, твою тишину громовую / Явственно слышит / Бедный твой раб!» [2, 44].

Почему автор симпатизирует Бертрону, а не Гаэтану, лишая последнего прямых действенных функций в сюжете? Почему отдает предпочтение не герою-трубадуру, а рыцарю-неудачнику? Связано это с эволюцией мировоззрения А. Блока. На первом этапе своего поэтического пути поэт понимал творчество как «преосуществление в духе», преображение. В ранних блоковских пьесах звучит присущая символистам вера в «соборную» силу искусства. Драма «Роза и крест» – совершенно иная, она озаглавлена кризисом символизма. Пьеса демонстрирует разочарование художника в платоновско-соловьевской концепции искусства. На преодоление теургического мифа указывает и «Объяснительная записка» к драме, в которой А. Блок указывает, что это будет «современная пьеса» [2, 102]. Действительно, события «иного мира» в ней скрыты за конфликтами страстей и историческими обстоятельствами. Образ Изоры, возлюбленной Бертрона, почти не связан с «Прекрасной Дамой» или «Вечной Женственностью». Метапоэтический сюжет не выносится на поверхность. Хотя «лучезарность» сменяется «мраком», сама драма заканчивается отнюдь не пессимистично. Герой-идеолог принадлежит миру не субъективной реальности, а земному миру. Столкнув лицом к лицу антагонистов/«близнецов» Бертрона и Гаэтана, А. Блок в определенном смысле получает в этих двойниках «своего Другого» [5, 79].

Таким образом, рыцарский сюжет необходим А. Блоку для поиска ответа на вопрос о сути поэзии, для решения проблемы самоидентификации художника для манифестации новых философско-эстетических взглядов, в которых исчезает прежняя оппозиция высокого мира идеала, мечты и низкой действительности.

Литература

1. Блок А. Записные книжки, 1901–1920 гг. Москва: Худож. лит., 1956. 686 с.
2. Блок А. А. «Роза и Крест» (К постановке в Художественном театре) // Блок А. А. Собр. соч.: в 6 т. Москва: ГИХЛ., 1971. Т. 4. 109 с.
3. Каплун М. Ю. Метафорический план концепта «Творчество» в лирике русских модернистов // Мировая литература глазами современной молодежи. Цифровая эпоха: сб. материалов IV междунар. молодеж. 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.
4. Цуркан В. В. Г. Адамович о художниках Серебряного века // Libri Magistri. 2015. № 2. С. 110–114.
5. Цуркан В. В. Концепт «Другой» в романе А. Битова «Улетающий Монахов» // Libri Magistri. 2019. №2 (8). С. 76–84.

«KNIGHT'S PLOTS» IN A. BLOCK'S DRAMA «ROSE AND THE CROSS»

Polina E. Chebesheva

Abstract

The article is devoted to the consideration of allusions to chivalrous subjects in A. Block's drama "The Rose and the Cross". The author analyzes the reasons for the poet-playwright turning to medieval legends, compares the images of the "Knight-Coming" by Gaetan and the "Knight-Misfortune" by Bertrand, antagonists and doubles, helping the author solve the problem of identification. Particular attention is paid to the problem of the evolution of A. Blok's worldview, associated with disappointment in the theurgical concept of art.

Keywords: dramaturgy, Silver age, A. Blok, Gaetan, Bertrand

*Анна Константиновна Шапарева,
студент 4 курса, Магнитогорский государственный
технический университет им. Г. И. Носова
shapareva99@yandex.ru
(г. Магнитогорск)*

*Научный руководитель – Татьяна Борисовна Зайцева,
доктор филол. наук, доцент кафедры
языкознания и литературоведения
МГТУ им. Г. И. Носова*

Н. В. ГОГОЛЬ В ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ В. В. НАБОКОВА

В статье анализируется литературная репутация Н. В. Гоголя в критике В. В. Набокова. Интерес к творчеству Н. В. Гоголя среди литературных критиков, писателей, исследователей никогда не ослабевал. Фигура Н. В. Гоголя, неразрывно связанная с нравственно-философскими и художественными исканиями отечественной литературы, не могла не волновать оказавшихся за рубежами России писателей, философов, филологов, старавшихся и на Западе сохранить традиции русской культуры.

Ключевые слова: В. Набоков, литературная репутация, миф, критика, Н. В. Гоголь

На протяжении XIX–XX веков складывается особое представление о Гоголе не только как о выдающемся реалисте, но и как о религиозном писателе, мистике, странном чуде, литературном гении. Вокруг его персоны собралось множество легендарных преданий, благодаря которым многие люди и знают Гоголя. Понятие «литературная репутация» вмещает в себя описание, оценку творчества и литературно-общественные поступки писателя. Литературная

репутация определяется присутствием писателя в культурном пространстве различных эпох, когда все начинается после смерти автора, это сложившееся в культуре мнение о писателе, влияющее на восприятие его следующими поколениями.

Возникновение литературной репутации Гоголя проходит несколько этапов. 1828 год – год первых разочарований, поэма «Ганц Кюхельгартен», написанная еще в гимназическое время и изданная под псевдонимом В. Алов, встречает негативные отзывы. Расстроенный этим известием Гоголь тотчас идет и скупает почти весь возможный тираж книги и сжигает в камине. Первый экстравагантный поступок романтика, чьим кумиром был эксцентрик Гофман.

Гоголь устраивается на работу в госдепартамент, жизнь чиновника не приносит ему удовлетворения, но параллельно с этим его новые публикации («Басаврюк, или Вечер накануне Ивана Купала») начинают привлекать к себе всё больший интерес, благодаря которому Гоголь заводит значительные литературные знакомства. Осенью 1831 года в свет выходит 1-я часть сборника повестей «Вечера на хуторе близ Диканьки». Этот сборник вызывает восторг у Пушкина. Отношения с Пушкиным станут особой страницей литературной репутации Гоголя. Уже в «Вечерах...» выявляется мастерство Гоголя создавать законченный, цельный мир, существующий по своим нормам, вместе с «смешливостью» этих повестей в них прослеживаются нотки комизма.

В июне 1836 г. Гоголь отправляется за рубеж с Данилевским, параллельно работая над «Мертвыми душами», сюжет которых был подсказан Пушкиным. После выхода первого тома в 1842 году Гоголь работал над вторым томом, но давалось это ему с большим трудом. Летом 1845 года, пребывая в трудном психологическом состоянии, Гоголь сжигает все рукописи второго тома. Самый известный экстравагантный поступок. Одновременно Гоголь размышляет, создает труды религиозного характера («Размышления о Божественной литургии»).

Как мы видим, гоголевское творчество раскрывалось не сразу, постепенно, открывая все более глубокие смыслы. Его преемники раскрыли христианскую, философско-нравственную проблематику гоголевских произведений, последующие поколения особое внимание обращали на мистические мотивы его произведений. Литературная репутация Гоголя основана на том, что творчество его сложно, иррационально и имеет нетрадиционную изобразительную манеру.

Представители литературы Серебряного века особый интерес проявляли к художественному миру и личности Н. В. Гоголя [6, 176].

Обратимся к литературно-критическому творчеству В. В. Набокова, рожденного этой великой эпохой. В. В. Набоков, безусловно, сыграл большую роль в формировании литературной репутации Гоголя. Образ Гоголя, который создает писатель, – необыкновенная фантазия Набокова, можно сказать некий фантом его воображения. Образ Гоголя у Набокова обладает высокой эстетической ценностью. Перед нами предстает чудаковатый, странный, немного наивный талант, гений литературы. По мнению Набокова, Гоголь был очень странным созданием, но гений всегда странен.

Книга о Гоголе В. В. Набокова делится на 6 глав: 1. «Его смерть и его молодость», 2. «Государственный призрак», 3. «Наш господин Чичиков», 4. «Учитель и поводырь», 5. «Апофеоз личины», 6. «Комментарий».

Владимир Набоков утверждает, что Гоголь был чрезвычайно чувствителен к демоническим воздействиям жизни. Сделаем акцент, что демоническое не было для него литературной метафорой, но существовало как физически ощутимая субстанция. «...всю жизнь, – подчеркивает Набоков, – его мучило ужасная неприязнь ко всему склизкому, ползучему, увёртливому, причём это отвращение имело религиозную основу» [4, 296].

Выгнутая спина тощей черной кошки, безобидное пресмыкающееся со стучащей пастью или слабые конечности и бегающие глаза мелкого разбойника мучительно нервировали Гоголя из-за ассоциации с чёртом, когда он рвал розы в саду у Аксакова и его руки коснулась холодная чёрная гусеница, он с воплем кинулся в дом. В Швейцарии он провёл «целый день, убивая ящериц, выползавших на солнечные горные тропки. Трость, которой он для этого пользовался, можно разглядеть на дагерротипе, снятом в Риме в 1845 г. Весьма элегантная вещица» [4, 296–297].

В. Набоков, как и большинство других писателей, чувствовал двойственность Н. Гоголя, его глубинную связь с демоническим миром, что условно проявлялось в любви писателя к наиболее модным вещам и, в частности, к пёстрой – «бесовской» – расцветке выбираемой им материи.

Есть несколько отличительных черт в подходе Набокова к Гоголю, которые показываются в особенности значимыми. Так, в собственной книге Набоков не реализовал заказ издателей – написать классический очерк жизни, а также творчества Н. Гоголя. Мало того, что Набоков предоставил акцентировано индивидуальное понимание любимого писателя, он останавливает наше внимание только на некоторых, хотя и важнейших произведениях («Петербургские повести», «Ревизор», «Мертвые души», «Шинель»), демонстративно отходя от характеристики раннего Гоголя и никак не стремясь сформировать полную картину творчества за счет упоминания всего написанного.

Гоголь, представленный в книге В. Набокова, становится ближе и все яснее в наиболее главных своих противоречиях – в словотворчестве, в изучении иррационалистического, в попытках взглянуть в пустоту, пучину, бездну.

В. В. Набоков в своей книге о Гоголе дает нам ключ к переосмыслению художественного текста, никак не поддающегося характеристике согласно законам здравого смысла.

Критическая рецепция писателей о писателях всегда интересна тем, что дает представление о том, кто пишет, не в меньшей степени, а то и в большей, чем о герое повествования. В. В. Набоков пишет не столько о самом Н. В. Гоголе, сколько о себе, неслучайно его определение писателя – «Гоголь в Зазеркалье», по ассоциации с книгой Кэрролла, книги которого он (Набоков) переводил [1, 106]. Набоков не осознал и не оценил ранних фантастических произведений Гоголя; по его категорично высказанному мнению, по творениям Гоголя нельзя

рассуждать о России; поскольку «любимой музой» Гоголя является, как был убежден критик, абсурд.

Однако размышления Набокова о Гоголе могут помочь нам при интерпретации постмодернистских литературных текстов. Подсказки Набокова позволяют нам интерпретировать такие современные произведения, как «Голова Гоголя» Анатолия Королева и его же коллаж «Носы». «Тень» Гоголя угадывается как в ранних произведениях Виктора Пелевина («Затворник и Шестипалый»), так и в романе «Священная книга оборотня». В современной литературе складывается особый «гоголевский дискурс» [5, 79].

Мы понимаем, что Набоков старался передать свое представление и понимание Н. Гоголя, неслучайно он сам переводил его произведения на английский язык, теоретически и практически раскрывал секреты уникального феномена языка.

Все-таки по Набокову, самое главное в Гоголе – это «мир Гоголя, и как таковой он совершенно отличен от мира Толстого, Пушкина, Чехова или моего собственного. Но по прочтении Гоголя глаза могут гоголизироваться, и человеку порой удастся видеть обрывки его мира в самых неожиданных местах. Я объехал множество стран, и нечто вроде шинели Акакия Акакиевича было страстной мечтой того или иного случайного знакомого, который никогда и не слышал о Гоголе» [2, 249].

Литературная репутация Гоголя в описании Набокова – все равно что собрание всех событий, произошедших с Акакием Акакиевичем Башмачкиным. Так, В. В. Набоков описывает приезд Гоголя в Петербург с поэмой «Ганц Кюхельгартен» и дает резкую оценку первому опусу писателя: «В поэме «Ганц Кюхельгартен» рассказывается о несколько байроническом немецком студенте; она полна причудливых образов, навеянных прилежным чтением кладбищенских немецких повестей:

Подымается протяжно
В белом саване мертвец,
Кости пыльные он важно
Отирает, молодец!

Эти неуместные восклицания объясняются тем, что природная украинская жизнерадостность Гоголя явно взяла верх над немецкой романтикой. Больше ничего о поэме не скажешь: не считая этого обаятельного покойника, она – полнейшая, беспросветная неудача» [2, 252].

Понятие «литературной репутации» складывается из общей совокупной оценки произведений и биографии о писателе. Образ Гоголя в русской литературе XX века был чрезвычайно привлекательным с точки зрения возможности мифологизации. В. В. Набоков на свой лад мифологизирует Гоголя, прибавляя его литературной репутации черты демонические, иррациональные. Для Набокова образ Гоголя – это образ художника-экцентрика со своим неповторимым мировосприятием, с непривычной нам речью, яркой, слегка дикой, но поражающей свое экспрессией. В этой речи

отражается особенный менталитет русского человека и России в целом, загадочный для европейского и американского читателя.

Литература

1. Красавченко Т. Н. «Тень Гоголя его усыновила»: Набоков о Гоголе // Литературоведческий журнал. 2009. № 24. С. 105–120.
2. Набоков В. Николай Гоголь // Собрание сочинений американского периода. В 5 т. Т. 1. Санкт-Петербург: Симпозиум, 1997. С. 403–522.
3. Набоков В. В. Лекции по русской литературе. Санкт-Петербург: Независимая газета, 1999. 440 с.
4. Набоков В. В. Романы. Рассказы. Эссе. Санкт-Петербург: Энтар, 1993. 352 с.
5. Сапченко Л. А. Тема «русского помещика» в «Селе Степанчикове...» Ф. М. Достоевского: пародийно-полемические аспекты // Libri Magistri. 2015. Вып. 1. Литературный процесс: историческое и современное измерения. С. 76–83.
6. Федорова Е. В. Традиции Н. В. Гоголя в романе А. Белого «Серебряный голубь» // Русская литература глазами современной молодежи: сб. материалов I междунар. студ. науч.-практ. очно-заочной конф. / изд. 2.; отв. ред. С. В. Рудакова. Магнитогорск: Изд-во Магнитогорск. гос. техн. ун-та им. Г. И. Носова, 2018. С. 182–186.

N. GOGOL IN LITERARY AND CRITICAL WORKS OF V. NABOKOV

Anna. K. Shapareva

Abstract

The article analyzes the literary reputation of N. Gogol in criticism of V. Nabokov. Interest in the work of N.V. Gogol among critics, writers, and scholars has never waned. The figure of N. Gogol, which is inextricably linked with the moral, philosophical and artistic searches of Russian literature, could not fail to attract the attention of writers, philosophers, philologists who found themselves abroad, who sought to preserve and continue the traditions of Russian culture in the West.

Keywords: V. Nabokov, literary reputation, myth, criticism, N. Gogol

*Дарья Андреевна Юнг,
студент 4 курса, ФГБОУ ВО «Кемеровский
государственный университет»
daschaschulzik@mail.ru
(г. Кемерово)*

*Научный руководитель – Анна Леонидовна Калашиникова,
канд. филол. наук, доцент кафедры журналистики
и русской литературы XX в. КемГУ*

ОБРАЗ ДОМА В ЦИКЛЕ И. А. БУНИНА «ТЕМНЫЕ АЛЛЕИ»

Статья затрагивает вопрос о пространственно-временной организации цикла И. А. Бунина «Темные аллеи». В хронотопе рассказов особенно выделяются категории дома и дороги, которые соотносятся с другими уровнями организации художественного целого (заглавие, система персонажей, сюжет и т. д.). Эти противоположные по своему значению пространства приобретают статус универсальных бытийных основ. Несмотря на тесную взаимосвязь обеих категорий, в работе особое внимание акцентируется на образе дома в рассказах сборника. Пространство дома наделяется целым комплексом устойчивых характеристик (статичность, полнота, упорядоченность, чистота, «женскость», духовность и др.), имеющих особое символическое значение в понимании художественного мира «Темных аллей». «Дом» становится воплощением мира идиллического, женского, сакрального. Наряду с традиционным пониманием функций «дома» формируется новая трактовка этого образа в цикле И. А. Бунина. «Дом» становится воплощением возможности обретения взаимной любви между героями. Указанный локус позволяет осмыслить философские проблемы цикла – призрачность жизни, трагичность любви. Пространство дома становится универсальной моделью бытия, в котором герои на короткое время обретают возможность быть счастливыми.

Ключевые слова: И. А. Бунин, «Темные аллеи», образ дома, художественное пространство, мотив, символика

Тема дома является одной из магистральных в русской литературе XIX – XX веков (ср. «Мёртвые души» Н. В. Гоголя, «Дворянское гнездо» И. С. Тургенева, «Дом с мезонином», А. П. Чехова и др.). В литературной традиции XIX в. наибольшее распространение получает образ дворянской усадьбы, которая является важнейшим элементом культуры того времени. Как отмечает С. И. Ермоленко, «образ «дворянского гнезда», становясь то элементом, нередко весьма существенным, художественного мира произведения («Обломов» Гончарова), то его идейно-композиционным центром («Дворянское гнездо» Тургенева), наполнялся различным содержанием и смыслом в творчестве разных писателей от Пушкина («Евгений Онегин») до Чехова («Вишнёвый сад»)

[2, 67]. Образ дворянской усадьбы в художественных произведениях отмечен пристальным вниманием литературоведов. Существует целый ряд

фундаментальных исследований (работы Ю. М. Лотмана, Ю. В. Манна, Г. В. Деминой, О. С. Евангуловой, Л. В. Ивановой и др.), в которых утверждается уникальный бытийный статус усадьбы в русской литературной традиции.

В современном литературоведении не существует однозначного определения функций усадьбы и, шире, дома, в художественном произведении, что обусловлено многоаспектностью темы, однако ряд исследователей выделяет основные уровни семантики этого образа. Наиболее полный перечень значений образа дома в русской литературной традиции приводит В. С. Непомнящий: «Дом – область покоя и воли, <...> очаг, семья, женщина, любовь, продолжение рода, постоянство, <...> традиция, преемственность, <...> символ единого, целостного большого бытия» [8, 59]. Таким образом, дом в художественном произведении выступает в роли универсального бытийного символа, фундамента человеческой жизни.

В XX веке усадебную традицию в своих произведениях продолжает И. А. Бунин, в том числе в своём цикле. Уже в названии «Темных аллей» («от французского «aller» – ходить») поставлен акцент на пространственном компоненте. Мотив пути в цикле выполняет сюжетообразующую функцию, являясь залогом событийности, поскольку завязка или развязка действия большинства рассказов связана с пространственным перемещением героев [8, 47]. Отсюда важным является рассмотрение образа «дома» в соотношении с идеей мотива «пути», определённого авторской установкой. Такой метод использует в своём исследовании Е. В. Шутова [11, 77].

Рассмотрим особенности изображения «дома» в цикле И. А. Бунина «Тёмные аллеи». Полнос дома в «Темных аллеях» соотносится в первую очередь с мотивом любви, тогда как расставание, разлука, отъезд – с дорогой. В рассказе «Таня» главный герой изначально представляется читательскому вниманию, как герой «пути» («жизнь вёл скитальческую») в отличие от героини, которая находится исключительно в пространстве «дома». Усадебный локус, в котором герой встречается с Таней, обладает характеристиками простоты, полноты и покоя, в то время как жизнь главного героя рассказа метафорически соотносится с растратой («В ту далекую пору он тратил себя особенно безрассудно...») и неудачной охотой («ничего не нашел и вернулся в усадьбу усталый и голодный...»). Аналогичным образом противопоставляется чувство, испытываемое героем к Тане и прежние «случайные любовные встречи и связи». Закономерно, что герой, пребывающий вместе с Таней в ее комнате, на время перестаёт быть героем-путником и примыкает к полюсу дома.

Об этом свидетельствует и изменение ракурса видения мира героя в момент встречи с возлюбленной: происходит слияние бытового и бытийного планов, видимым становится сакральный мир. О том, что подобные чувства происходят впервые, говорит и неоднократно повторяющийся мотив «странности» в цикле: «странно еще потому, что будто в первый раз видит он весь этот ночной, лунный осенний мир».

Пространственный план, так же, как и временной, теряет свою актуальность, поскольку любовь подразумевает выход человека за пределы

своего «феноменального бытия, в способности жить не только в себе, но и в другом» [10, 493].

Точкой отсчета разрушения идиллического мира дома в рассказе становится отъезд героя, после которого некогда полный жизнью дом начинает погибать: «и дом и вся усадьба опустели, умерли». Дом и любовь становятся в смысловом отношении тождественными друг другу в речи самого героя: «У меня нет дома, Таня, я всю жизнь езжу с места на место. <...> И ни на ком никогда не женюсь...».

Усадьба в рассказе соотносится с традициями идиллии и обладает комплексом устойчивых признаков идиллического мира. Как отмечает М. М. Бахтин, жизнь на лоне природы «сведена к совершенно сублимированной любви» [1, 234]. В рассказе «Тёмные аллеи» дом изображается как место совершенной чистоты и порядка как в бытовом, так и в духовном плане: «покрытый чистой суровой скатертью стол», «чисто вымытые лавки», а в левом углу – «новый золотистый образ». Значимым элементом идиллического мира является образы еды, который в рассказах Бунина возникает и как непосредственные атрибут застолья, и посредством одорического кода (ср.: в «Тёмных аллеях»: «из-за печной заслонки сладко пахло щами – разварившейся капустой, говядиной и лавровым листом»; «чай», «разные варенья» – в «Дурочке»; «горячая, как огонь, налимя уха, кровавый ростбиф» – в «Антигоне» и т.д.). Все эти детали подчёркивают полноту домашнего пространства, его изобилие и вместе с тем простоту.

Органично сочетается с домашним пространством в тексте женский образ, в то время как образ мужчины в цикле представлен типом героя «дороги», путником, скитальцем. Лишь в некоторых рассказах, например, в «Музе» персонажи меняются местами: именно возлюбленная приходит в дом к герою, а затем предаёт его. Однако подобная смена ролей в сборнике незакономерная. Чаще женский образ наделяется «домашними» характеристиками: чистота, кротость, верность.

Подводя итоги, можно сделать вывод, что в цикле И. А. Бунина «Тёмные аллеи» противоположные по значению категории дома и дороги выступают как универсальные бытийные основы. Герои самоопределяются в пространстве, поэтому условно их можно обозначить, как путник, странник и герой, примыкающий к полюсу дома. Такая пространственная организация раскрывает основные философские проблемы «Тёмных аллей» – призрачность жизни, трагичность любви. Так, «дорога», как сама жизнь – переменчивая, хаотичная – не позволяет героям обрести внутренний покой, счастье. «Дом» же рождает чувство любви, а вместе с тем жизни. «Дом» – это идеальный мир, наделённый коннотациями детскости, тепла, уюта. Он воплощает собой космическое начало мира, позволяет человеку приобщиться к вечному, сакральному. В то время, как «дорога» разъединяет героев, приносит им страдания, однажды обретённый «дом» сохраняет чувство любви, спокойствия в памяти. «Дом» противостоит беспорядочности внешнего мира, выводит человека из бытового плана в бытийный.

Литература

1. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Москва: Художест. литература, 1975. 502 с.
2. Ермоленко С. И. «Головлево – это сама смерть...» (образ «дворянского гнезда» в романе М. Е. Салтыкова – Щедрина «Господа Головлевы») // Филологический класс. 2003. № 2 (10). С. 67–75.
3. Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начала XIX вв.). СПб.: Искусство, 1994. 758 с.
4. Манн Ю. В. Гнезда русской культуры. Кружок и семья. Москва: Новое литературное обозрение, 2016. 600 с.
5. Демина Г. В. Мир дворянской усадьбы как зеркало жизни общества // Вестник МГУ. 2006. № 6. С. 4–18.
6. Евангулова О. С. Художественная «вселенная» русской усадьбы. Москва: Прогресс-Традиция, 2003. 303 с.
7. Иванова Л. В. Дворянская усадьба – исторический и культурный феномен // Дворянское собрание. 1994. № 1. С. 149–165.
8. Мороз В. В., Рыманович С. Н. Концепт «дом»: историко-философские и культурфилософские основания. Ученые записки. Электронный научный журнал Курского государственного университета. 2014. № 2 (30). С. 59.
9. Калашникова А. Л., Шульжик Д. А. К вопросу о метафизическом измерении хронотопа в цикле И. А. Бунина «Темные аллеи» // Уральский филологический вестник. 2018. № 4. Сер. Русская классика: динамика художественных систем. С. 47–55.
10. Соловьев В. С. Смысл любви // Соловьев В. С. Сочинения: в 2 т. Т. 2 / общ. ред. и сост. А. В. Гулыги, А. Ф. Лосева; примеч. С. Л. Кравца [и др.]. 2-е изд. М., 1990. С. 493–547с.
11. Шутова Е. В. Архетипы «Дом» и «Бездомье» в русской литературе // Вестник Курганского гос. университета. 2010. № 19. Сер. Гуманитарные науки. С. 77–82.

I. A. BUNIN'S «DARK ALLEYS» CYCLE: THE HOME IMAGE

D. Yung

Abstract

The article discusses the question of the spatio-temporal organization of I. A. Bunin's cycle “Dark Alleys”. In the chronotope of stories, the categories of houses and roads are particularly distinguished, which correspond to other levels of organization of the artistic whole (title, character system, plot, etc.). These spaces, which are opposite in meaning, acquire the status of universal existential foundations. Despite the close interconnection of both categories, the work focuses on the image of the house in the stories of the collection. The space of the house is endowed with a whole complex of stable characteristics (static, full, orderly, clean, “feminine”, spirituality, etc.), which have a special symbolic meaning in understanding the art world of “Dark Alleys”. «Home» becomes the embodiment of an idyllic, feminine, sacred world. Along with the traditional understanding of the functions of the “home”, a new

interpretation of this image is being formed in the cycle of I. A. Bunin. «Home» becomes the embodiment of the possibility of gaining mutual love between the characters. A real locus makes it possible to comprehend the philosophical problems of the cycle - the phantom of life, the tragedy of love. The space of the house becomes a universal being in which the characters for a short time gain the opportunity to be happy.

Keyword: I. A. Bunin, “Dark Alleys”, the image of the house, art space, motive, symbolism

Иван Геннадьевич Яковлюк

*студент 5 курса, Магнитогорский государственный
технический университет им. Г. И. Носова*

moldreik@mail.ru

(г. Магнитогорск)

Научный руководитель – Майя Леонидовна Бедрикова

кандидат филол. наук, доцент кафедры языкознания

и литературоведения МГТУ им. Г. И. Носова

ОСОБЕННОСТИ ПРОБЛЕМАТИКИ И ПОЭТИКИ ПРОЗЫ

В. МАКАНИНА КОНЦА 1980-Х ГГ.

(ПОВЕСТИ «УТРАТА», «ОТСТАВШИЙ»)

В статье рассматривается проза В. С. Маканина – писателя поколения «шестидесятников», на примере повестей «Утрата» и «Отставший» (1987). Писатель обращался к актуальным проблемам времени, открывал новые горизонты, исследовал быт и бытие – мир и людей, которые его населяют. Основные качества маканинской прозы – внимание к внутреннему миру человека, исследование личности в ее связях с эпохой, использование приёмов художественного психологизма. Цель анализа – исследовать проблематику прозы В. Маканина конца 1980-х гг. и мотивно-образную структуру его психологических повестей. Используемые методы (историко-литературный, типологический) и методика изучения художественного психологизма позволили определить особое место произведений «Утрата», «Отставший» в контексте творческого наследия писателя: психологические повести составили трилогию («Утрата», «Отставший», «Один и Одна»), запечатлевшую достоверную картину российской действительности в «переходную эпоху» конца XX в.

Ключевые слова: русская психологическая проза, В. С. Маканин «Утрата», «Отставший»

Проза Владимира Семеновича Маканина (1937–2017), писателя-«шестидесятника», обладает такими качествами, как актуальность и

«вневременность». Писатель наделён уникальным острым чувством «современности». В далеком 1987 году Маканин написал трилогию: повести «Утрата», «Отставший» и «Один и одна», части которой связаны одной эпохой (ситуация «порога», кризиса перед развалом СССР), внутренней логикой. Принципы сюжетно-композиционной организации, типы героев, «сквозные» мотивы, обозначенные в заглавиях, интерпретировал Н. Лейдерман: «Отставание, утрата, одиночество, с одной стороны, дают «бессмыслием жизни вообще перед лицом рано или поздно подбирающейся смерти», а с другой – дарят недолгую возможность выйти за пределы «ограниченного и одностороннего своего опыта» [3, 630]. Автор погружает нас в художественное пространство исповедальной прозы (популярное литературное течение 1960-х).

Повести «Утрата» и «Отставший» – своеобразный манифест начавшейся «перестройки» (1985). Исследователь М. Л. Бедрикова отмечает потенциал жанра повести и достижения нравственно-психологической повести 80-х годов XX в.: в «освоении новых горизонтов психологического изображения (использование элементов притчи, фантастики и т. д.)» [3, 70]; в потребности общества в саморефлексии в «переходную» эпоху («...в 1990-е гг. XX в., когда прогрессивная отечественная интеллигенция подвергла рефлексии собственный опыт и уроки истории России в её сложном историческом пути за 70 лет») [2, 4].

Мы наблюдаем мотивы:

1. «Убывания сил».
2. «Лишения рассудка»: «...он (Тимка) спятил тихо, без единого вскрика»: выпил огромное кол-во водки, которая выливалась, а он вливал ее...» [5, 140].

3. «Отставания»: «Точки пересечения миров», влияние героев на свое альтер-эго (обессилел Леша, Гена отстал от времени, «обессилел»; «Приятно думать, что умрешь. За него там помолится мама. Конец всему» [6, 76].

4. К главным мотивам добавляются частные: безвыходность, зов, блуждание. Персонажи блуждают. Мотив зова: слепцы призывают Богоматерь. Леша – маму.

Почему Маканин целое поколение именуется «отставшим»? Одноименная повесть начинается с приёма сна: некто выбегает «в чем мать родила», за ворота <...>И, конечно, отец, едва только выбежал, уже знает, что улица пуста и что он отстал от своих» [6, 4]. Подобные сновидения часты в «моменты депрессий», тогда отец звонит сыну Гене, чтобы пересказать повторяющийся кошмар.

Герои типичны и находятся в «типичных же обстоятельствах»: семейные заботы сына о старике-отце. «Отцы» из 1960-х, держатся за «ту, прежнюю» жизнь.

В «альтернативном мире» сирота Леша «прилепился» к золотоискателям из артели Федяича. В одной из стычек «конкуренты по золотодобыче» перепугали всех артельщиков, а Лёшу изувечили – повредили руки: «...оказалось, что Бог дал ему дар – умение находить золото». Там, где отдыхал Леша, старатели находили золотой песок, в 4-5 раз больше обычного, иногда самородки» [6, 10]. Мальчик буквально спал на ходу якобы от того, что «золото его звало» [6, 15].

Сирота и нужен был артельщикам лишь для прибыли: он *должен быть* все время отставшим.

В «реальном мире» Гена влюбляется в девочку Леру. Вместе с Лерой и её матерью, Анной Романовной, Гена отправляется в далекий поселок, в котором почил ныне реабилитированный отец Леры, поэтому мать и дочь приходят на могилу «страдальца, жертву репрессий». Гена – лишний (Лера просит: «Я хочу здесь одна жить, хочу одна сострадать. Ты мне всё портишь» [6, 47]. *Архетипический образ одиночества, страдания и тоски.*

Так «кто виноват и что делать?» Маканин отвечает в «Утрате», где герой – «человек из народа» зовёт всех окружающих поучаствовать в «общественно-полезном деле»: «Пекалов – пьянь и промотавшийся, и ...затея его, конечно же, есть дурацкая: «Ну, ребята, кто со мной, ведь под Урал подкоп рою!» [5, 130]. На «зов души» отозвались только маргиналы: «Воры и насильники, [которые] долбили землю исключительно от безысходности» [5, 131].

Пекалов приглашает в помощь трёх слепцов – рыть землю за пропитание и водку. Слепцы: «Богово ли дело?» Пекалов смекнул, что не стоит говорить, что подкоп под рекой, «но дело Богово, и не воровство или какая мерзость» [5, 133]. Через каждые десять шагов, слепцы бросали работу, и яро молились. Впоследствии, в одной из множества концовок, отец и брат упрятывают героя (для лечения, где «вознесся бы на небо»). Был бы слеплен «образ святого» [5, 143]. Пекалов уже легенда, был изображен с нимбом и двумя ангелами. Часовня близ подкопа рассыпалась.

Маканин вводит сатирическую историю о том, как мальчишка-поводырь привел слепых «справить нужду под окнами монастыря». Слепцы оскорбились. Похожий эпизод обиды на поводыря из зависти есть в фильме «Легенда о Тиле», где шестеро слепцов идут цепочкой и яростно спорят:

– Он хочет быть первым, потому что первым больше подают!

– Нет, я вижу! Хотя одним глазом, но вижу! А вы ничего не видите, кроме темноты!

– Ты только притворяешься, что видишь!

– А помните, как он завел нас в болото? Может раньше он и видел, а теперь ослеп на второй глаз!

Падают на дно карьера, благо неглубокого: двое падают в лужу, кто-то в песок. При этом слепцы хотят убить своего проводника. Будучи уже порознь, «убивать» пытаются кто чем может: один машет палкой и падает, второй яростно размахивает ножом. Шестерка теперь разделена, друг без друга они не могут. Просят проводника вывести их, т. к. им страшно потерять дружеское плечо. Помирились [1].

При помощи образа слепых старцев Маканин воссоздаёт образ «глухих дорог» (Н. Гоголь).

Пока что один из слепцов «увидел в подкопе Богоматерь как никогда близко, он вскрикнул – он вопил, что увидел, прозрел ее, *милую*, как раз в том самом направлении, если рыть выше» [5, 148]. С огромным остервенением слепцы стали копать, добравшись до камня, «похожего на огромное яйцо, лежавшее на

боку». Эта самая глыба, в итоге, обрушилась на героев, всмятку раздавив слепца. Пекалову расплющило руку. Другие два старца утонули на болоте...

Вот и ответ автора, что может спасти нас всех и нашу страну: православие и вера. Но вера не должна быть «слепой». Мы видим христианский подвиг: полное самоотречение героя, разрыв его связей со всем миром, страх смерти (когда знахарь отнял расплющенную руку). В главе 7-й есть рассуждение об умении «копаться сквозь время», когда души героя и Пекалова встречаются: «Он копал, я – лежал в бреду». «Души встретились, молчали, не сознались в страхах» [5, 164] Прямо как в повести «Один и одна», когда у разведчиков не сошлись «рыбки» – опознавательные знаки: «Герои «Один и одна» остановились в развитии: перестали думать, «исцелились», став полноправными членами нынешнего общества» [9, 1452].

Автор пишет: «... легенде не надо надрывать глотку, она кричит *красотой и бессмысленностью* и ясным сознанием того, что *здравомыслящие будут похоронены и забыты*» [5, 144]. Писатель ставит перед читателем вопросы: стоит ли бессмысленная затея таких трудов и риска? Кто мы? Чего мы хотим?

Маканин любит вплетать в повествование символы. Согласно онлайн-словарю Джека Трессидера мы можем истолковать следующие символы:

1. Река – мощный символ уходящего времени и жизни;
2. Зеркало (поверхность реки) – зеркало в основном имеет позитивную символику, так как в древности оно ассоциировалось со светом, особенно из-за напоминающих зеркало дисков солнца и луны, которые, как предполагали, отражают божественный свет;
3. Пещера – с первобытных времен образ убежища, укрытия, а также символ материнской утробы, рождения и возрождения;
4. Троица (число слепцов) символ Троицы – Отца, Сына и Духа Святого как Единого Бога [8].

Выделим несколько особенностей прозы Маканина. Филип Пулман в своей книге «Голоса деймонов» говорит о «важной составляющей: «Куда поставить камеру?» [7, 55]. Т. е. имеется в виду выбор определенных временных точек обзора, влияние личности автора на ход повествования. Пулман вводит обозначение «всезнающего рассказчика», который, как отмечает автор, «всё равно что одинокий пожилой джентльмен, подкрадывающийся к детской площадке: как пить дать, задумал недоброе» [7, 55–56]. Конечно, Маканин, проведя читателя сквозь паттерны, «ловушки» (возвраты истории к началу и нелинейное повествование), далеко не всегда выводит читателя «к свету».

Это суть гностического подхода, о которой также повествует нам Пулман: «Гностический миф – очень мощная история: он глубоко драматичен и ставит в центр всего происходящего нас, людей, и ситуацию, в которой мы оказались. Мы не чувствуем себя в этом мире как дома, потому что этот мир – не наш дом. Но тот, кто *знает правду*, может отыскать выход» [7, 66]. Наш мир – это некая «матрица», не являющаяся настоящей. Настоящий мир – за пределами физического мира. Повести Маканина – поиск Бога, смысла жизни, через осознание самого себя и своей греховности. Если есть изъяны, он не станет

маскировать их, идеализировать. Автор погружает нас в мир российской действительности, на фоне которой протекает некое житие. Именно «житийность» объединяет «Утрату» и «Отставшего». Если «Утрата» и «Отставший» «ставят диагноз» современному обществу, то «Один и одна» показывает «исход миссии» поколения «шестидесятников», итог деятельности интеллигенции шестидесятых, духовный и материальный вклад «шестидесятников» в историю всей нашей великой страны.

Литература

1. Алов Александр, Наумов Владимир Легенда о Тиле. Фильм первый – Пепел Клааса: [приключения, история] / реж. А. Алов, В. Наумов; в ролях: Лембит Ульфсак, Наталья Белохвостикова, Евгений Леонов, Михаил Ульянов; киностудия «Мосфильм», «Четвертое творческое объединение». Москва. Загл. с титул. Экрана. Фильм вышел в 1976 г. [Электронный ресурс] // YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=HPTE4bshyGk> (дата обращения: 15.05.2020 г.).
2. Бедрикова М. Л. О миссии поколения русской интеллигенции конца XIX–начала XX вв. (М. Горький «Жизнь Климата Самгина») // Libri Magistri. 2020. № 1 (11). С. 45–61.
3. Бедрикова М. Л. Особенности психологизма русской прозы второй половины 1980-х годов (Творчество В. Астафьева и В. Распутина): дисс. канд. филол. наук: 10.01.01. Москва: МПГУ, 1995. 203 с.
4. Лейдерман, Н. Л. Современная русская литература: 1950–1990-е годы: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений: В 2 т. Т. 2. Москва: Академия, 2003. 688 с.
5. Маканин В. В. Повести. Москва: Книжная палата, 1988. 335 с.
6. Маканин В. В. Утрата. Повести и рассказы. Москва: Молодая гвардия, 1989. 400 с.
7. Пулман Ф. Голоса деймонов. Москва: АСТ, 2019. 672 с.
8. Тресиддер Джек Словарь символов [Электронный ресурс] // booksite.ru. – URL: https://www.booksite.ru/localtxt/tre/sid/der/tresidder_d/slovar_sim/ (дата обращения: 15.05.2020 г.).
9. Яковлюк И. Г. Поколение «шестидесятников» в изображении В. Маканина: судьба либерально-демократической идеи (повесть «Один и одна») [Электронный ресурс] // Студент и наука (гуманитарный цикл) – 2020: сб. материалов междунар. студ. науч.-практ. конф. 16–20 марта 2020. Магнитогорск: ФГБОУ ВО «МГТУ им. Г. И. Носова», 2020. С. 1447–1454.

MAKANIN'S PROSE IN THE LATE 1980s (THE NOVELLA «UTRATA» AND «OTSTAVSHIY»): ISSUES AND POETICS PECULIARITIES

Ivan Yakovlyuk

Abstract

The article deals with the prose of V. S. Makanina – writer of the generation of the “sixties” on the example of the novels “Loss” and “Left behind” (1987). The writer addressed the urgent problems of the time, opened new horizons, explored life and being – the world and the people who inhabit it. The main qualities of Makanin's prose

are attention to the inner world of a person, a study of the personality in its relations with the era, and the use of techniques of artistic psychologism. The purpose of the analysis is to investigate the problems of V. Makanin's prose in the late 1980s. and the motif-shaped structure of his psychological stories. The methods used (historical, literary, typological) and the methodology for studying artistic psychologism made it possible to determine the special place of the works "Loss", "Laggard" in the context of the writer's creative heritage: psychological novels compiled a trilogy ("Gaggle", "Laggard", "One and One"), capturing a reliable picture of Russian reality in the «transitional era» of the late twentieth century.

Keywords: Russian psychological prose, V.S. Makanin «Loss», «Laggard»

РАЗДЕЛ IV. ТРАДИЦИОННЫЕ И СОВРЕМЕННЫЕ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ МЕТОДЫ ИССЛЕДОВАНИЯ

*Сергей Анатольевич Бутаков,
магистрант 2 курса, Магнитогорский государственный
технический университет им Г. И. Носова
boutakov@mail.ru
(г. Магнитогорск)*

*Научный руководитель – Константин Николаевич Савельев,
доктор филол. наук, профессор кафедры языкознания
и литературоведения МГТУ им. Г. И. Носова*

ПРИМЕНЕНИЕ МЕТОДА КОНТЕНТ-АНАЛИЗА В ИССЛЕДОВАНИИ РАННЕГО ТВОРЧЕСТВА БОБА ДИЛАНА

В статье рассматривается применение метода контент-анализа к поэтическому творчеству поэта и певца Боба Дилана. При помощи компьютерных методов производится установление связей между словами-маркерами в поэтических текстах песен Дилана и общественно-политическими настроениями времени, когда они были написаны.

Ключевые слова: контент-анализ, Боб Дилан, песня, текст, интерпретация, слова-маркеры

Метод контент-анализа как метод анализа содержания документов оформился в 40-50-х годах XX века в США и был направлен на преодоление субъективизма в проведении традиционного анализа текстов. Являясь междисциплинарным методом, контент-анализ проводится с целью сбора информации разного рода, ориентированной на социальные и гуманитарные науки, и представляет собой, по мнению Г. М. Евелькина, «*формализованный метод сбора данных из вторичных источников и качественно-количественного анализа их содержания*» [3, 10].

Важно понимать, что контент-анализ – особая методическая процедура, которая позволяет работать не только с текстовыми материалами как таковыми, но и обрабатывать различные виды текста. Если идти от этимологии термина «контент-анализ», то это будет в первую очередь означать содержание текста. Поскольку в широком смысле слова под текстом уже давно понимается не только буквенная информация, но также и графические данные, и аудиозаписи, и видеофайлы, в комбинации они образуют для аналитиков единый текстовый массив. Таким образом, в качестве источников информации (текстов) в контент-анализе могут выступать печатная продукция разного рода, кинофильмы, радио- и телетрансляции, публичные выступления и интервью, письма, результаты опросов и протоколы собраний.

К достоинствам контент-анализа можно отнести то, что подобная форма обработки данных позволяет исследователю делать заключения о социальных феноменах. Будучи ориентированным на анализ ядра коммуникации и того, что находится между коммуникатором и его аудиторией, контент-анализ позволяет выделять в текстовых массивах информационные аспекты, которые не лежат на поверхности. При этом исследователь не вмешивается непосредственно в то, что изучает, получая ряд точно измеряемых характеристик и набор обоснованных абстрактных конструкторов, слов-маркеров, дающих представление о содержании текста, его смысловой и эмоциональной направленности.

Появившийся в 90-х годах XX века в России комплекс работ, который получил общее название «Проект ВААЛ» [7] позволил осуществить компьютерное моделирование и установить скрытое воздействие текстов на массовую аудиторию, анализировать тексты с точки зрения такого воздействия и составлять тексты с прогнозируемым эффектом воздействия. Дальнейшее развитие позволило создать международный онлайн-сервис IntenCheck [8], позволяющий осуществлять контент-анализ англоязычных печатных текстов на основе выявления слов-маркеров, которые отражают в первую очередь эмоциональную окраску текста и позволяют градировать исследуемые материалы также с точки зрения выражения автором собственной позиции. Ниже нами будет показана эффективность работы этих программных средств при анализе ранней поэзии Боба Дилана, одного из знаковых авторов из США, который отразил в своих песнях протестные настроения и мировоззрение человека, готового встать на путь перемен и прогресса.

В 60-е годы XX века политическая ситуация в США достигла одной из самых значимых точек кипения за всю историю страны. Люди хотели перемен, а настроения в обществе подталкивали к пересмотру социальных клише и порядков. Ситуация, которая сложилась в Америке, во многом напоминала аналогичные процессы, происходившие на исходе XIX века, в эпоху декаданса, «когда резко менялось мировосприятие человека, а общественные институты не в состоянии были объяснить происходящие перемены» [4, 31].

Консервативно настроенное старшее поколение американцев не хотело менять существующего положения вещей, конфликт отцов и детей достиг своего апогея. Американская молодежь стремительно меняла свои убеждения и нравственные ценности, становясь объектом влияния со стороны множившихся в стране общественно-политических движений [6]. Политическую активность молодых людей можно было рассматривать в качестве индикатора стремлений к новой жизни, в которой главное место должна была занимать социальная справедливость.

Важно понимать, что со времен Великой депрессии 30-х годов XX века многое изменилось. Американское общество намного меньше страдало от безработицы, а бедность перестала быть свидетельством неудач в экономике. Бунтовавшая молодежь двигалась в направлении идей и протестовала против ущемления прав как расовых и этнических меньшинств, так и женщин. Американское общество продолжало декларировать себя как общество равных

возможностей, поэтому любые препятствия на пути реализации собственных возможностей молодежью рассматривались как неравенство. Именно в 60-х годах протестное движение окончательно приобрело массовый характер и стало неотъемлемой частью гражданского общества Америки. В условиях демократии борьба за расширение прав и свобод личности проходила на волне активизации общественно-политических движений. Парадоксально, но рост экономики США в то время спровоцировал массу экзистенциальных и мировоззренческих кризисов у молодых людей, что требовало незамедлительного перехода к новой культурной парадигме. «Поиск новых ощущений, нового содержания, новых эмоций», желание уйти от прокрустовых догм традиционной поэзии и предрассудков» [5, 115], – вот те факторы, которые позволяют объединиться поэтам новой формации.

В истории развития гражданского общества в США – 1960-е гг. стали переломным моментом для эволюции массового протестного движения, в данное десятилетие наблюдается активизация общественно-политических движений, борющихся за расширение прав и свобод личности в условиях либеральной демократии. Несмотря на экономический подъем США, в духовной сфере прослеживается глубинный мировоззренческий кризис, требующий выработки новой культурной парадигмы. Американский поэт и певец Боб Дилан стал одним из тех, кто выражал свои взгляды на происходящее языком, понятным каждому. Активно используя элементы рока и фолка, он стал одной из знаковых фигур поколения и выразителем идей, которые господствовали в массовом сознании в то время. Дилан, в творчестве которого сочетались музыкальные традиции и стихотворное новаторство, смог стать одним из культурных трибунов эпохи и объединить благодаря своим песням людей разных возрастов и принадлежащих к разным классам.

Для контент-анализа нами были выбраны следующие поэтические тексты из раннего периода творчества Боба Дилана:

1. *Blowin' in the Wind*, песня, которая была написана в апреле 1962 года и ставшая известнейшим гимном американского движения за гражданские права [1, 14].
2. *Ballad of Hollis Brown*, сочиненная поздним летом 1962 года и ставшая остросоциальным высказыванием на темы нищеты и бедности [1, 23–24].
3. *A Hard Rain's A-Gonna Fall* появилась в репертуаре Дилана в сентябре 1962 года и была написана в форме апокалиптической баллады [1, 29–30].
4. *Masters of War* стала гимном многочисленных антивоенных выступлений по всему миру и была записана в апреле 1963 года [1, 41].
5. *With God on Our Side* показывает глубину социальных комментариев Дилана в его ранних песнях, была впервые исполнена в апреле 1963 года [1, 49–50].

Обработка оригинальных англоязычных текстов производилась при помощи онлайн-сервиса IntenCheck и позволила для каждого поэтического

текста получить набор показателей по 100-балльной шкале, касающихся мироощущения автора («позитив», «негатив», «сила», «слабость», «активность», «пассивность»). Присутствие определенных слов-маркеров в стихах Дилана позволяет рассчитать числовые значения показателей по внутреннему алгоритму и получить сбалансированные представления о содержании поэтического текста.

Данные сведены в итоговую таблицу 1.

Таблица 1

№	Название песни	Показатели		Слова-маркеры
1	Blowin' in the Wind	Позитив	44	free, friend, just, white
		Негатив	3	down, pretend
		Сила	4	cannon, fly, forever, head
		Слабость	75	wind
		Активность	0	fly, pretend, take, wake
		Пассивность	50	hear, look, see, turn, wind
2	Ballad of Hollis Brown	Позитив	21	above, friend, smell, well
		Негатив	84	black, blood, cold crazy, dead, dirty, down, empty, hungry, lone
		Сила	4	every, fix, roar, rugged, stand
		Слабость	10	dead, lone
		Активность	0	fix, hand, roar, send, tell, walk, work
		Пассивность	38	bold, cold, dead, know, lone, look, please, rugged, smile, stand
3	A Hard Rain's A-Gonna Fall	Позитив	0	love, sound, well, white
		Негатив	100	black, blood, crooked, dead, dirty, empty, hard, hatred, poison, prison, sad, sharp, ugly, wild
		Сила	0	full, number, roar, sharp, stand, thunder, whole, wild
		Слабость	50	baby, dead, drown, fall, forgotten, newborn, starve
		Активность	0	do, meat, roar, speak, tell, walk
		Пассивность	100	been, broken, dead, drown, fall, forgotten
4	Masters of War	Позитив	38	forgiveness, good, hope, just, masters, might, sure, worth

		Негатив	98	blood, dead, death, down, drain, fear, grave, lie, little, pale, threatening, toll, war, worst
		Сила	56	big, build, destroy, fast, fire, fly, gun, might, much, stand, sure
		Слабость	99	baby, dead, death, die follow, hide, little, old, pale
		Активность	75	ask, bring, build, buy, come, deceive, destroy, do, fast, fire, fly, hand, hide, play, put, run
		Пассивность	90	believe, dead, death, die, fear, follow, hope, know, lie, see, set, stand, turn, want
5	With God on Our Side	Позитив	62	forgave, friends, kiss, learned, live, pride, reason, straight, well, wide
		Негатив	50	confusion, dark, dead, fear, fell, fight, less, war, weary
		Сила	47	decide, fate, fight, fire, head, pride, push, reason, stop, whole, wide
		Слабость	48	confusion, dead, fall, hide, weary
		Активность	22	abide, ask, come, decide, fight, fighting, fill, fire, hide, kiss, push, reason, run, shot, tell
		Пассивность	22	accept, been, closed, dead, end, fall, fear, hate, name, weary

Анализируя полученные результаты, важно отметить несколько важных моментов:

1. Контент-аналитическая обработка выбранных поэтических текстов Дилана хорошо коррелирует со смысловой интерпретацией произведений самим поэтом [2] и позволяет благодаря библиотеке слов-маркеров понять широту палитры мотивов и настроений автора.

2. Выполненный контент-анализ ранней поэзии Дилана показывает его соответствие культурологическому контексту эпохи и высказываниям современников о его творчестве. «With God on Our Side», которая оказалась наиболее сбалансированной по значениям полученных данных, известнейшая американская певица и политическая активистка Джоан Баез сказала: «[Когда я услышала эту песню], я начала принимать его всерьез. Песня произвела на меня сильнейшее впечатление. Она сокрушила меня. Это очень зрелая песня. Чудесная песня. Она одна изменила мое отношение к Бобу» [1, 51].

3. Благодаря полученным значениям предоставляется возможным произвести количественную оценку эмоциональной насыщенности стихотворных текстов и объективно выявить наличие определенных смысловых акцентуаций. Так, стремящиеся к максимальным значениям показателей «негатив» и «пассивность» для «A Hard Rain's A-Gonna Fall» и «Masters of War» оказываются подтверждением протестных настроений автора и его критических взглядов на события в планетарном масштабе.

Литература

1. Дилан Б. 100 песен и портретов. Санкт-Петербург: ООО «Издательство «Пальмира», 2018. 575 с.
2. Дилан Б. Хроники. Москва: Эксмо, 2017. 380 с.
3. Евелькин Г. М. Анализ и моделирование содержания документов различного происхождения (основы контент-анализа). Минск: Ин-т нац. безопасности Респ. Беларусь, 2019. 344 с.
4. Савельев К. Н. Литература английского декаданса: истоки, становление, саморефлексия: дисс. ... докт. филол. наук: 10.03.01. Москва, 2008. 382 с.
5. Савельев, К. Н. «Клуб рифмачей» как эмблема английского декаданса // Libri Magistri. 2015. Вып. 2. С. 115–120.
6. Холландер П. Политические пилигримы. СПб.: Лань, 2001. 590 с.
7. Сайт ВААЛ [Электронный ресурс]. URL: <http://vaal.ru> (дата обращения: 07.07.2020)
8. Сайт IntenCheck [Электронный ресурс]. URL: <https://www.intencheck.com> (дата обращения: 07.07.2020)

THE APPLICATION OF CONTENT ANALYSIS TO THE STUDY OF BOB DYLAN'S EARLY WORKS

Sergej A. Butakov

Abstract

The article discusses the application of content analysis to the poetic works of the poet and singer Bob Dylan. The use of computer methods enables us to make connections between the marker words in Dylan's poetic lyrics and the socio-political sentiments of the time when they were written.

Keywords: content analysis, Bob Dylan, song, text, interpretation, marked words

*Екатерина Николаевна Евстигнеева,
студент 2 курса, Магнитогорский государственный
технический университет им. Г. И. Носова
vitahammett@gmail.com
(г. Магнитогорск)*

*Научный руководитель – Светлана Викторовна Рудакова,
доктор филол. наук, профессор кафедры языкознания
и литературоведения МГТУ им. Г. И. Носова*

**ПРОБЛЕМА КОММУНИКАЦИИ В ПОЭМЕ
М. Ю. ЛЕРМОНТОВА «ПЕСНЯ ПРО ЦАРЯ ИВАНА ВАСИЛЬЕВИЧА,
МОЛОДОГО ОПРИЧНИКА И УДАЛОГО КУПЦА КАЛАШНИКОВА»**

Данная статья посвящена рассмотрению проблем коммуникации, исследованию невербальных средств коммуникации в поэме М. Ю. Лермонтова. В работе задействованы методы описательный, сплошной выборки невербальных средств коммуникации из художественного текста и семантического анализа. Выявляется использование автором паралингвистических средств в процессе общения персонажей, анализируется, как влияет это на раскрытие идейного содержания произведения. Делается вывод о том, невербальные средства коммуникации подтверждают вербальную коммуникацию, помогают раскрыть характер и психологическое состояние героев, передают их отношение друг к другу, рисуют историческую обстановку.

Ключевые слова: коммуникация, вербальная и невербальная коммуникация, соматизмы, соматические речения, жест, значение

Изучением коммуникации занимаются ученые разных областей науки. Мы рассмотрим роль коммуникации в художественном тексте. Коммуникация – это передача сообщения, обмен мыслями, информацией. Во время коммуникации при помощи знаков и языка происходит передача некоторого содержания от человека к человеку. Информация передается при помощи двух систем: вербальной и невербальной. Вербальная коммуникация – это основной способ общения, осуществляемый с помощью языковых средств в обычной речевой обстановке: пространственной близости говорящих, знания ими слов языка, способности говорить и слышать. Диалог, общение – неотъемлемая часть не только обычного жизнедействия человека, но и литературных героев, шире – самой литературы, в которое выстраивается коммуникация героев друг с другом, автора с эпохой, с героями, читателем, диалог литературных и культурных текстов и т. д. (см.: [1]; [2]; [3]; [5]; [6]; [7]; [10] и др.). Под невербальной коммуникацией понимают систему невербальных символов, знаков, кодов, используемых для передачи сообщения. Жесты и мимика, позы (так называемые «зрелищно-семантические средства» [1, 78]), являясь неотъемлемой частью коммуникации, произвольны и вскрывают настроение и отношение говорящего к предмету речи или собеседнику [3]. Таким образом, невербальная

коммуникация выступает как средство, дополняющее звучащую речь, как язык, существующий параллельно речи.

Функционирование средств невербальной коммуникации будет рассмотрено в поэме М. Ю. Лермонтова «Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова». Эта поэма написана в 1837 году [8, 413]. Автор обращается к периоду правления Ивана Грозного, создавшего опричнину – «своеобразное государство над государством». Она опиралась на насилие и располагала властью, которой ранее не обладало ни одно из московских правительств [9, 51].

Главным событием в произведении Лермонтова стало любовное посягательство опричника Кирибеевича на честь замужней женщины Алены Дмитриевны. Этот поступок побудил купца Калашникова сразиться с опричником и отстоять честь и своей жены, и своего рода. Поэтому в произведении Лермонтов затронул темы чести и достоинства членов семьи, вседозволенности опричников Ивана Грозного и бесправия народа. Лермонтов акцентирует внимание на проблемах нравственности, грубых и жестоких взаимоотношениях народа и власти. Рассмотрим взаимодействие между главными персонажами произведения.

Автор изображает Ивана IV не только милосердным, но и суровым, грозным правителем. Царь дорожит опричниками, особенно самым любимым из них Кирибеевичем. За его убийство он казнит купца, несмотря на то, что тот защищал честь жены (правда, это знают участвующие в поединке и читатель, но не царь). Однако в то же время Иван Грозный поступает милосердно и милостиво, когда обещает позаботиться о семье Калашникова. Иван Васильевич предстает героем двойственного плана. Он дает царское слово, что наградит победителя поединка, но его нарушает: отправляет на лобное место Калашникова. Царь соединяет в себе высокое и низкое.

Идеальным героем в поэме выступает купец Степан Парамонович Калашников. В размышлении о его судьбе поднимает автор проблему чести и достоинства. В образе купца соединяются уважение, внутренняя сила, отсутствие страха перед грозным и могущественным царем. С образом Калашникова связаны еще одна проблемы судьбы и свободы. Калашников предстает таким человеком, который, с одной стороны, подчиняется божьей воле, но, с другой стороны, выстраивает свою судьбу сам.

Его антиподом в поэме выступает опричник Кирибеевич. Для него не святы ни религиозные, ни нравственные традиции. Он боится царя, но в то же время обманывает его. Он пренебрегает христианской моралью, забывая постулат «не желай жены ближнего своего». Но несмотря на все его безнравственные поступки, он испытывает к Алене Дмитриевне искренние чувства. Перед поединком с Калашниковым он ведет себя вальяжно и демонстрирует своё высокомерие и превосходство. В бою с Калашниковым он, наделенный силой и мощью, испытывает настоящий страх, ведь он перед Богом должен держать ответ за свой греховный поступок.

Характеры и качества героев помогают раскрыть соматизмы и соматические речения, которые описывают жесты и мимику персонажей. Рассмотрим некоторые из них.

В поэме Кирибеевич кланяется царю, купец Калашников – царю, церквам и народу. Кирибеевич поклоном просит у царя милосердия, благосклонности и прощения за свой проступок: он проявил непочтение к царскому радушию и милости. Он заглаживает свою вину и жестом, и речью, объясняя своё задумчивое поведение. Опричник выражает царю свое смирение и повиновение. В сцене начала боя опричник почтительно приветствует Ивана Грозного, проявляя уважение [4, 524]. А в поступке купца Калашникова проявляется уважение и почтение не только к власти, но и к нравственному закону и народу, с которым он живет. Это говорит о проявлении в нём духовного начала. Герой живет, руководствуясь прежде всего этическим кодексом и моральными нормами.

Словарь «Жесты и мимика в русской речи» выделяет два значения жеста *кланяться/кланаясь*. Они имеют общую семантику: «почтительное приветствие при встрече, прощании; глубокая благодарность», но и различие: «почтение, послушание, смирение, услужливость» [2, 43–44]. Итак, жест поклона в поэме имеет оба значения.

Соматизмы *опустить глаза/опустить голову* имеют значение проявления печали Кирибеевича, глубокого раздумья. Герой настолько глубоко ушел в себя, в свои мысли и переживания, что отгородился от присутствующих. Кирибеевич отказывается вступать в речевой контакт даже с царём и не разделяет веселья с государем, чем вызывает царский гнев. В словаре А. Акишиной соматическое речение опустить глаза имеет значение «нежелание контактировать по какой-либо причине» [2, 23]. Опустить голову означает «выражение грусти, печали» [2, 29]. Оба значения проявляются в позе героя: «Опустил он в землю очи темные, / Опустил головушку на широку грудь – / А в груди его была дума крепкая» [4, 516].

В ответ Ивана Грозный «нахмурил брови черные/ И навел на него очи зоркие, / Словно ястреб взглянул с высоты небес»; «Вот об землю царь стукнул палкою» [4, 516].

На пиру царь пребывал в хорошем расположении духа. Увидев кручину опричника, он нахмурил брови и грозно взглянул, привлекая к себе его внимание. А. Акишина дает следующее значение соматизму нахмурить брови: «выражение недовольства, неодобрительного к чему-либо отношения». Действительно, царь испытывает негодование от действий опричника. Даже на стук палкой Кирибеевич не откликнулся. Жесты расположены по градации и выражают увеличивающееся недовольство царя поведением опричника, который пренебрегает его милостью и радушием.

В эпизоде ожидания купцом Алены Дмитриевны показывает тревогу Калашникова отсутствием дома в поздний час жены. Здесь видно, что она была примерной и идеальной женой, ей было не свойственно такое поведение. Соматизмы и соматические речения «шаги торопливые», «смотрят очи мутные»,

«уста шепчут речи непонятные» характеризуют её как объятую страхом, растерянную, провинившуюся женщину. На угрозу мужа запереть её дома Алена Дмитриевна «задрожала вся», «затряслась, как листочек осинový», «горько-горько она восплакалась», «в ноги к мужу повалилась» [4, 521]. А. Акишина дает следующее значение соматизма *повалиться в ноги*: «покорность, смирение; признание своей вины; мольба о прощении; униженная просьба; признание в любви» [2, 9]. Все эти значения, кроме признания в любви, передают душевное состояние героини. Она испытывает глубокий страх перед мужем, вину и раскаяние за содеянное, молит его о милости, прощении и защите. В своё оправдание она рассказывает о случившемся с нею. При встрече с Кирибеевичем она испугалась, «...шелковой фатой закрылась», ее «...ноженьки подкосились» и «...закружилась <...> головушка» [4, 521]. Эти соматизмы выражают смущение, неловкость, стыд замужней женщины на ласки и поцелуи опричника. Таким поведением он оскорбил и унизил женщину, опорочил её имя и честь. Он не обратил внимание на чувства и социальный статус Алены Дмитриевны, на то, что о ней пойдет дурная молва. Поэтому она слезно умоляет мужа защитить её. Степана Калашникова настолько переполняет чувство обиды, настолько велико унижение и оскорбление, что он готов отстаивать в битве с опричником правду и честь своей семьи.

В сцене боя Кирибеевич «Скидает с могучих плеч шубу бархатную, / Подпершись в бок рукою правою, / Поправляет другой шапку алую» и «...похаживает, / Над плохими бойцами подсмеивает» [4, 524]. Словарь А. Акишиной толкует соматизм *подпершись в бок рукою* так: «бахвальство, желание покрасоваться» и «категоричность, решительность, желание настоять на своем» [2, 107]. Действительно, в этой сцене опричник любит себя, демонстрируя своё превосходство над другими бойцами. Эти соматизмы отражают полную готовность к предстоящему бою и уверенность в его исходе. Опричник, надменный и вальяжный, бросает бойцам вызов.

Калашников, напротив, «...смотрит пристально. / Супротив него он становится, / Боевые рукавицы натягивает, / Могутные плечи распрямливает / Да кудряву бороду поглаживает» [4, 525]. А. Акишина дает следующее толкование соматизмам *смотрит пристально*: «Выражение чистосердечности, правдивости. Желание вызвать собеседника на откровенность, узнать его реакцию на свои слова. Стремление продемонстрировать свою волю, решительность, смелость» [2, 22]. *Бороду поглаживает* – «Сосредоточенность, задумчивость» [1, 73]. *Плечи распрямливает* – «Гордость, решительность, смелость» [1, 33]. Калашников выходит на бой уверенно, зная справедливость своего поступка. Своими действиями он держит себя на равных с опричником и показывает, что не боится его. Он готов к любому исходу боя, отстаивая правду и защищая честь своей семьи, рода. Поглаживая бороду, он думает, что сказать противнику. Совокупностью вербальных и невербальных средств Степан Калашников еще до начала боя уже одержал в нем победу, в чем проявилась идея произведения: нравственность превыше всего.

В ответ на речи и действия С. П. Калашникова «...Кирибеевич/ Побледнел в лице, как осенний снег; / Бойки очи его затуманились, / Между сильных плеч пробежал мороз, / На раскрытых устах слово замерло...» [4, 525]. Этот соматизм передает страх Кирибеевича перед неизбежностью расплаты за содеянное. Он понял, что купец вышел на бой не для потехи. Используя риторическое умолчание, Лермонтов обозначает всю трагичность ситуации для опричника.

Проанализировав примеры из поэмы М. Ю. Лермонтова «Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова», мы пришли к выводу, что средства невербальной коммуникации подтверждают вербальную коммуникацию, передают отношение одного героя к другому, иллюстрируют психологическое состояние персонажей, делают речь героев выразительно насыщенной, эмоциональной, рисуют картину пространства, в котором происходит действие, характеризуют историческую эпоху, помогают автору раскрыть идейное содержание произведения.

Литература

1. Абрамзон Т. Е., Зайцева Т. Б., Петров А. В., Рудакова С. В. Основы теории литературы. [Электронное издание]. Магнитогорск: Изд-во Магнитогорск. гос. техн. ун-та им. Г. И. Носова, 2017.
2. Акишина А. А. Жесты и мимика в русской речи. Лингвострановедческий словарь. Москва: Русский язык, 1991. 144 с.
3. Василик М. А. Основы теории коммуникации: Учебник. Москва: Гардарики, 2003. 615 с.: ил. (в пер.).
4. Лермонтов М. Ю. Сочинения: в 2 т. Т. 1. / авт.-сост. И. С. Чистова; вступ. ст. И. Л. Андронникова. Москва: Правда, 1988. 720 с.
5. Петров А. В., Цуркан В. В., Рудакова С. В., Абрамзон Т. Е., Зайцева Т. Б., Власкин А. П. Драма Д. С. Мережковского «Павел I»: Контексты, интертексты, метатексты. Магнитогорск: ООО «ВГ КАТРАН», 2017.
6. Рудакова С. В. Диалог культур и времен в лирике Е. А. Боратынского // XVI меѓународни конгрес слависта 2018. С. 290–291.
7. Рудакова С. В. К. Н. Батюшков и Е. А. Боратынский: «диалоги» с Парни // Libri Magistri. 2015. № 1. С. 50–59.
8. Русские писатели. Библиографический словарь: В 2 ч. / ред. П. А. Николаев. Москва: Просвещение, 1990.
9. Скрынников Р. Г. Начало опричнины [Электронный ресурс] // NemaloKnig.com. URL: <https://nemaloknig.com/read-307371/?page=51> (дата обращения: 22.05.2020).
10. Юхнова И. С. Проблема общения и поэтика диалога в прозе М. Ю. Лермонтова: монография. Нижний Новгород: Изд-во Нижегородск. гос. ун-та им. Н. И. Лобачевского, 2011. 218 с.

THE PROBLEM OF COMMUNICATION IN M. YU. LERMONTOV'S WORK
«A SONG ABOUT TSAR IVAN VASILYEVICH, THE YOUNG OPRICHNIK,
AND THE VALOROUS MERCHANT KALASHNIKOV»

Ekaterina N. Evstigneeva

Abstract

This article is devoted to the problems of communication and the study of non-verbal means of communication in the poem. The paper uses the following methods: a descriptive method, a continuous sampling of nonverbal means of communication from a literary text and semantic analysis. The article examines the use of paralinguistic means by the author in the process of communication of characters and how it reveals the ideological content of the work. It is also concluded that non-verbal means of communication confirm verbal communication, help depict the characters and their psychological state, convey their attitude to each other, and describe a historical situation.

Keywords: communication, verbal and nonverbal communication, somatisms, somatic utterance, gesture, value

*Мария Геннадьевна Кашуба,
магистрант 2 курса, Магнитогорский государственный
технический университет им. Г.И. Носова
mary7883@mail.ru
(г. Магнитогорск)
Научный руководитель – Татьяна Борисовна Зайцева,
доктор филол. наук, доцент кафедры языкознания
и литературоведения МГТУ им. Г.И. Носова*

**КРЕАТИВНЫЕ ФОРМЫ БИБЛИОТЕЧНОЙ РАБОТЫ
С ОБУЧАЮЩИМИСЯ КАК ФАКТОР ФОРМИРОВАНИЯ
ИХ ЧИТАТЕЛЬСКОЙ КУЛЬТУРЫ**

В статье представлена информация о креативных формах библиотечной работы с учащимися школ и вузов, включающей в себя наиболее популярные среди молодежи жанры и направления, реализация которых будет способствовать популяризации чтения, а также формированию их читательской культуры и эстетического вкуса.

Ключевые слова: чтение, читательский интерес, культура чтения, библиотечная работа, креативные формы работы

В настоящее время, как никогда ранее, чтение становится тем важным инструментом формирования нравственности и духовной культуры человека, который помогает не только совершенствовать характерологический профиль личности обучающегося, но и его ценностные установки, убеждения, глубокие

нравственные смыслы и в конечном итоге – мировоззрение.

Библиотека должна стать достойной альтернативой книжным магазинам и Интернету, чтобы хорошие новые книги стали доступны самым широким слоям населения. Работу библиотеки следует построить так, чтобы она могла удовлетворить запросы самых разных категорий пользователей бытия [1, 103].

Выбор стратегического или тактического подхода – осознанное действие руководителя библиотеки, успешная реализация его решения – результат действий коллектива библиотеки [3, 112].

Повсеместная утрата нравственных ориентиров представителями современной молодежи, размытые нравственные границы, глобальные миграционные потоки, связанные с антипатриотическими настроениями, повышенная конкурентоспособность, связанная со стремлением больше и эффективнее заработать – все это возвращает нас к мысли о необходимости возрождения традиционных ценностей русской культуры через чтение, формирование читательского интереса и читательской культуры представителей современной молодежи [7, 354]. Обратимся к рассмотрению данных понятий более подробно.

Читательский интерес – это «интерес направленный, проявляемый в активном отношении читателя к человеческому опыту, заключенному в книгах, и к своей способности самостоятельно добывать этот опыт из книг» [2, 11].

Культура чтения – это «процесс, включающий восприятие текста, его понимание и интерпретацию, причем уровень восприятия определяется читательским опытом студента, его литературным развитием» [4, 7].

Различные формы чтения («открытое», «дальнее», «вдумчивое», «медленное», «с карандашом») способствуют не только интеллектуальному развитию личности, расширению общего кругозора, воспитанию эстетического вкуса, развитию ценностных ориентаций, но и работают на реализацию следующих важных функций, то есть способствуют:

- формированию хорошего художественного вкуса;
- приобщению к русскому и мировому литературному наследию;
- развитию эмпатии, рефлексии, саморефлексии;
- развитию и совершенствованию навыков красивой устной и письменной речи;
- формированию навыков сравнительно-сопоставительного анализа литературных текстов;
- развитию навыков художественной корреляции;
- формированию целостной мировоззренческой картины бытия [8, 351].

Однако, говоря о необходимости воспитания целостной и зрелой личности обучаемого посредством его приобщения к чтению, мы не можем игнорировать объективно протекающие процессы и ключевые тренды современности, связанные с общественно-политическими и социокультурными реалиями сегодняшней жизни, накладывающими существенный отпечаток на все сферы жизнедеятельности. В этой связи применительно к современным образовательным трендам феномена литературного чтения уместно говорить и о

трансформации существующих на сегодняшний день форм библиотечной работы, которые могут восприниматься молодыми людьми как слишком тривиальные, скучные, неактуальные. Следовательно, для приобщения старшеклассников и студентов к литературным шедеврам, к архивам и книжным новинкам необходимо создать и апробировать новые формы чтения, новые форматы работы с библиотечными фондами, рассматривая библиотеку как серьезную платформу литературного и общечеловеческого наследия, как экспериментальный полигон для осуществления самых смелых студенческих идей. Проведя мониторинг наиболее актуальных для студентов МГТУ им. Г. И. Носова форматов библиотечной работы, остановимся коротко на некоторых, которые могут быть востребованы.

1. «Библионочь» – социально-культурная акция нового формата (существует с 2012 года). Цель – увеличение популяризации книжного фонда, поиск новых форм его продвижения. Мероприятие проходит в вечернее и/или ночное время. Принимают участие все отделы библиотеки, в каждом из которых проводится действо при участии потенциальных читателей. Проведение «библионочей» базируется на труде библиотекарей и их добровольных помощников. В акции могут быть задействованы общественные организации наряду с литературно-творческими объединениями, в том числе привлекаются артисты, музыканты, диджеи и т. п.

Интересной формой организации «Библионочи» для будущих учителей истории и литературы, будущих журналистов, дизайнеров, для потенциальных абитуриентов (как одна из форм профориентационной работы), да и для всех желающих может стать вечер-ностальгия «Возвращение в СССР». Пространство библиотеки нужно оформить плакатами и лозунгами советского времени, соответствующей атрибутикой, сделать выставку советской классической литературы и периодики. Выставку можно дополнить костюмированным книжным дефиле – с выходом на «подиум» литературных героев А. Гайдара, А. Твардовского, А. Фадеева, М. Шолохова, В. Шукшина и др. Интересным может стать также демонстрация советского кино. Возможно также проведение различных викторин, конкурсов на лучшее знание советских реалий – исторических, бытовых, культурных, кинематографических и литературных. Предлагаю следующие разделы викторины: «События», «Личности», «Музыка», «Фильмы», «Книги», «Афоризмы», «Мода» и т. п. Динамичным мероприятием поможет сделать музыкальное сопровождение: подборка песен прошлых лет, конкурс на лучшее исполнение народных «хитов» 1960-1970-х годов или дискотека в ретро-стиле. Актуальной будет связь предстоящих мировых спортивных мероприятий и Олимпиады 1980 года (выставки, слайд-беседы, конкурс знатоков олимпийских рекордов, футбольный минитурнир и т. д.). Весь ход мероприятия может быть организован как шествие по «пятилеткам», каждая из которых должна отражать основные реалии времени через книгу, газету, культуру в целом. Можно сделать также выставку забытых советских книг под названием «Подарок из прошлого».

2. Мероприятие «Подвешенная книга», возникшее вследствие традиции

оставлять «подвешенный» кофе в итальянском кафе (можно оплатить кофе человеку, у которого в данный момент нет возможности оплатить желанный напиток). В библиотеке любой читатель может оставить («подвесить») книгу, которая произвела на него впечатление; при этом обязательно оставив свое мнение на листе бумаги, который прикрепляется к обложке книги или вкладывается в нее. Цель – активизировать читателя, увеличить книговыдачу абонемента; создать читательские рейтинги лучших книг; рейтинги лучших читателей; проводить творческие конкурсы по самой читаемой книге. Длительность акции обычно составляет три месяца.

Я бы в качестве любимой книги «подвесила» «Маленького принца» Антуана де Сент-Экзюпери. Хорошая детская книга про взрослых, которые, расставшись с детством, забывают свои детские мечты и надежды. Взросление, которое проявляется в желании быть похожими на других, делает их черствыми и однотипными, живущими в мире фактов. Мои любимые цитаты из книги – это слова Лиса: «Узнать можно только те вещи, которые приручишь. У людей уже не хватает времени что-либо узнавать. Они покупают вещи готовыми в магазинах. Но ведь нет таких магазинов, где торговали бы друзьями, и потому люди больше не имеют друзей. Если хочешь, чтобы у тебя был друг, приручи меня!»; «Вот мой секрет, он очень прост: зорко одно лишь сердце. Самого главного глазами не увидишь» [7, 84].

Чувства глазами не увидишь, чувства ты сердцем чувствуешь. Если случайно в мире «серьезных людей» вы забыли, как это – чувствовать, прочтите вновь «Маленького принца»!

3. Акция «Либмоб» дословно означает «библиотечная толпа». Цель либмоба – привлечь уменьшающееся внимание людей к библиотекам, подарив им радость и хорошее настроение. В основе либмоба лежит блиц-опрос жителей о дороге в библиотеку. Знаешь – получи маленький подарок в виде открытки, смайлика или воздушного шарика, нет – календарик с адресом библиотеки и контактной информацией. Обычно к участию в либмобах привлекаются молодые библиотекари как самая энергичная и самая креативная часть библиотечных специалистов.

4. Мероприятие «Фольклорные посиделки» – форма знакомства обучающихся с устным народным творчеством, с народной словесностью, отражающей его жизнь, воззрения, идеалы. Народное творчество, зародившееся в глубокой древности, – историческая основа всей мировой художественной культуры, источник национальных традиций, выразитель народного самосознания. «Фольклорные посиделки» могут проводиться с участием будущих учителей, дизайнеров, ювелиров и т. п. Возможно взаимодействие с местными литературно-творческими объединениями, советами ветеранов и пенсионеров.

Таким образом, рассмотрев некоторые креативные формы библиотечной работы со студентами и старшеклассниками, можно констатировать, что они помогают сформировать качества развитого и социально ценного человека. Чтение, грамотность, общекультурная подготовка, умение работать с текстами

разных видов являются необходимыми условиями профессиональной, социокультурной деятельности современного человека, а чтение – высшей формой его самопознания.

Литература

1. Гараева Л. А., Зайцева Т. Б. Аватар читателя городской библиотеки // Libri Magistri. 2019. № 1 (7). С. 102–118.
2. Лазарева В. А. Литературное чтение в современной школе: сборник статей. Москва: Педагогический университет «Первое сентября», 2005. 140 с.
3. Матвеева И. Ю. Профессиональное сознание библиотечного специалиста: понятие, структура, механизмы формирования // Libri Magistri. 2018. № 5. С. 111–116.
4. Матлина С. Г. И дольше «ночи» длится день... // Библиотечное дело. 2014. № 11. С. 6–9.
5. Пантюхова Т. В. Здоровая нация – это мы: методическая эстафета проектов и программ. Москва: Либерея-Бибинформ, 2014. 125 с.
6. Самохина М. И. Что происходит за воротами // Библиотечное дело. 2014. № 15. С. 10–14.
7. Сент-Экзюпери Антуан де. Маленький принц. Москва: Эксмо, 2015. 160 с.
8. Сметанникова Н. Н. Подходы и модели обучения чтению. Москва: Лань, 2000. С. 345–356.

CREATIVE FORMS OF LIBRARY WORK WITH STUDENTS AS A FACTOR IN THE FORMATION OF THEIR READING CULTURE

Marija G. Kashuba

Abstract

The article provides information on creative forms of library work with students, which includes genres and trends that are the most popular with young people, and the implementation of which will contribute to the popularization of reading, as well as the formation of their moral culture and aesthetic taste.

Keywords: reading, reading interest, reading culture, library work, creative forms of work

*Ангелина Руслановна Кирияк,
студент 4 курса, Магнитогорский государственный
технический университет им. Г. И. Носова
gelya.ismagilova.1999@mail.ru
(г. Магнитогорск)*

*Научный руководитель – Татьяна Борисовна Зайцева,
доктор филол. наук, доцент кафедры языкознания
и литературоведения МГТУ им. Г. И. Носова*

РОМАН «ОБЫКНОВЕННАЯ ИСТОРИЯ» И. А. ГОНЧАРОВА: КОММУНИКАТИВНЫЙ АСПЕКТ

В статье анализируется коммуникативный аспект романа И. А. Гончарова «Обыкновенная история». Впервые анализ коммуникативного аспекта романа «Обыкновенная история» проведен с опорой на теорию М. М. Бахтина. В ходе исследования доказывается, что коммуникативный аспект романа в большей степени представляется как конфликт двух истин / правд. Подобная форма повествования воссоздаёт диалогический конфликт, что является для авторов как одна из идей Гончарова.

Ключевые слова: И. А. Гончаров, роман «Обыкновенная история», речевой жанр, диалог

Одним из немногих, кто занялся изучением природы «высказывания» в сферах языкознания, стал Михаил Михайлович Бахтин (1895–1975) – русский теоретик и философ, внёсший существенный вклад в развитие теории языка, мышления и познания.

К типу устойчивых высказываний учёный относил диалог. Основные теоретические сведения о диалоге были изложены в трудах Л. П. Якубинского, Л. В. Щербы, В. В. Виноградова, М. М. Бахтина [4]. Так, согласно Бахтину, «быть – это значит общаться диалогически. Когда диалог кончается, все кончается. Поэтому диалог, в сущности, не может и не должен кончиться...» [5, 514].

Широкий научный материал, посвященный теории диалога, свидетельствует о сложности и многоаспектности данного явления. Мы можем утверждать, что диалог предстаёт как 1) конкретное воплощение в его специфических средствах; 2) тип речевого общения; 3) область проявления речевой деятельности человека; 4) тип существования языка [5, 514].

В целом М. М. Бахтин полагал, что жанр, в котором коммуникация (диалог) реализуется наилучшим и цельным образом является роман [7, 55]. Обрисовка сюжета романного жанра, как правило, заключается в репликах героях. Автор так или иначе изображает коммуникативную ситуацию. Отличие же литературоведческого подхода от лингвистического заключается в том, что объектом исследования в литературоведении является не спонтанная речь, а целенаправленно организованное словесное единство, за которым стоит авторская стратегия [7, 55]. При определённой коммуникативной стратегии

автора в романе могут быть: 1) коммуникация «автор и читатель» на уровне всего авторского текста; 2) коммуникация «повествователь и читатель»; 3) изображенная автором коммуникация между героями [7, 55]. Так, диалогичность художественного текста отражает коммуникативную направленность: «действительность – автор – текст – адресат» [2, 92].

Богатое наследие Ивана Александровича Гончарова (1812-1891) прежде всего отличается своеобразным стилем (бытописанием в частности) [1], который, по мнению его современников и современных исследователей, не поддаётся конкретному определению. Наследию писателя дал объективную оценку и М. М. Бахтин. Так, теоретик утверждал: «по прохождении лет «великие произведения <...> как бы перерастают то, чем они были в эпоху своего создания» [6, 11].

В рамках данной работы главным объектом нашего внимания становится роман «Обыкновенная история» [4]. Для анализа коммуникативного аспекта романа мы приведём несколько споров/диалогов между Александром и Петром (Иванычем) Адуевыми, охватывающих практически весь роман. На наш взгляд, диалогичность определяет «тип художественного мышления» И. А. Гончарова [3, 141].

Одним из самых репрезентативных диалогов романа станет спор о любви, жизни и поэзии между Адуевыми, представленный во второй главе первой части романа. В выбранном нами эпизоде старший Адуев невзначай читает письмо, написанное Александром. Увидев дядю, читающего его личное письмо, Александр приходит в отчаяние:

- «– Боже мой! – воскликнул Александр и закрыл руками лицо.
- Да что ты? что с тобой?
- И вы говорите это покойно? вы не сердитесь, не ненавидите меня?
- Нет! из чего мне бесноваться?
- Повторите, успокойте меня.
- Нет, нет, нет.
- Мне все не верится; докажите, дядюшка...
- Чем прикажешь?
- Обнимите меня.
- Извини, не могу» [4].

Короткие реплики старшего Адуева в сторону своего племянника можно объяснить тем, что он, во-первых, неохотно ведёт данный разговор. Во-вторых, немногословные реплики Петра Иваныча характеризуют его как человека мудрого. И, в-третьих, автор не нуждается в описании чувств младшего Адуева, поскольку диалоги непосредственно отображают его эмоциональное состояние.

Следующий диалог, выбранный нами, представлен в третьей части первой главы. В этой части эпизода младший Адуев узнаёт о том, что Петр Иваныч женится. Что кажется для Александра необъяснимым, так это то, что его «дядюшка» не соизволил сообщить об этом своему близкому человеку – племяннику:

- «– Стало быть, вы женитесь? – спросил Александр с тем же изумлением.

– Стало быть.

– И вы так покойны! пишете в Москву письма, разговариваете о посторонних предметах, ездите на завод и еще так адски холодно рассуждаете о любви!

– Адски холодно – это ново! в аду, говорят, жарко. Да что ты на меня смотришь так дико?

– Вы – женитесь!

– Что ж тут удивительного? – спросил Петр Иванович, положив перо.

– Как что? женитесь – и ни слова мне!

– Извини, я забыл попросить у тебя позволения.

– Не просить позволения, дядюшка, а надо же мне знать. Родной дядя женится, а я ничего не знаю, мне и не сказали!..

– Вот ведь сказал» [4].

Мы вновь встречаем диалог двух поколений. Мы лишь можем утверждать, что писатель верно подобрал форму коммуникации в романе. Диалоги отчасти становятся заменой оценке повествователя и/или автора в романе. Рассуждения о том, что есть «любовь» по-прежнему находят себе место в диалоге.

Коммуникация в прозе Гончарова чаще всего служит для изображения двух «правд». Одна из истин, приведённая нами, излагается в речи Петра Ивановича. Только посредством формы коммуникации Гончаров даёт читателю понять, что помимо данной истины (истины Петра Ивановича) – есть другая (истина Александра Адуева). Вот, например, слова Адуева как знак отрицания рассуждений Петра Ивановича: «Вы все, дядюшка, говорите о молодости, следовательно о материальной любви...» [4]. На этом Петр Иванович не отступает, но мудро отвечает: «<...> что за материальная любовь? Такой любви нет, или это не любовь, так точно, как нет одной идеальной. В любви равно участвуют и душа, и тело; в противном случае любовь неполна: мы не духи и не звери» [4].

Итак, мы можем констатировать тезис современных исследователей о том, что диалог в прозе Гончарова, а в частности в романе «Обыкновенная история», служит уникальной формой для противопоставления двух миров / истин / поколений и пр.

Обратимся теперь ко второй части романа. Во второй части романа Александр Адуев «мало-помалу перешел от мрачного отчаянья к холодному унынию» [4]. Перемена в настроении своего племянника не остаётся Петром Ивановичем незамеченным:

«– Что ты теперь делаешь? -- спросил он племянника.

– Да... ничего.

– Мало. Ну, читаешь по крайней мере?

– Да...

– Что же?

– Басни Крылова.

– Хорошая книга; да не одну же ее?

– Теперь одну. Боже мой! какие портреты людей, какая верность!

– Ты что-то сердит на людей. Ужели любовь к этой... как ее? сделала тебя таким?..» [4].

Адуевы имеют две разные точки видения на жизнь в целом, однако находясь в коммуникации замечают перемены своих мыслей. Например, Петр Иванович вывел в диалоге новый, совершенно иной голос Адуева: «<...> Да и вообще противно, гадко смотреть на людей, жить с ними! <...> Сегодня бегут к одной цели, спешат, сбивают друг друга с ног, делают подлости, льстят, унижаются, строят козни, а завтра – и забыли о вчерашнем и бегут за другим. Сегодня восхищаются одним, завтра ругают; сегодня горячи, нежны, завтра холодны... нет! как посмотришь – страшна, противна жизнь! А люди!..» [4].

Форму диалога Гончаров выводил на протяжении романа исходя из особых стратегий. Диалог в романе давал толчок сюжетным описаниям, фабульной линии романа, а также изменению личностных взглядов главных героев.

Диалог Адуевых мы встречаем и в эпилоге романа. Однако в речи героев заметен светлый оттенок. Теперь посредством диалога оба героя дополняют мысли друг друга, что, на наш взгляд, тоже нельзя не заметить:

«– Когда я любил... – отвечал Александр в раздумье, – тогда женитьба не давалась...

– А теперь женишься, да любовь не дается, – прибавил дядя, и оба они засмеялись» [4].

Сделав акцент на диалогах (спорах) Александра и Петра Адуевых и выбрав для анализа наиболее репрезентативные фрагменты романа, мы пришли к следующим выводам:

1. Коммуникативные аспекты в целом преобладают в романной трилогии писателя в самых разных формах: диалог главных героев, автора и читателя, повествователя и героя и пр.

2. И. А. Гончаров на протяжении всего романа «Обыкновенная история» выводил форму коммуникации – диалог, описывая тем самым все сюжетные события и представляя фабульную линию романа.

3. Посредством коммуникативного аспекта в романе можно проследить изменения, произошедшие в главных героях. Например, в последней части романа короткие реплики Александра Адуева дают нам весомый аргумент в пользу тезиса о том, что героем были утеряны его жизненные ориентиры.

Литература

1. Абрамзон Т. Е., Власкин А. П., Зайцева Т. Б., Петров А. В., Рудакова С. В., Рожкова Т. И. Филологический анализ текста (на материале произведений русской литературы II трети XIX века) [Электронное издание]. Магнитогорск: Изд-во Магнитогорск. гос. техн. ун-та, 2016.

2. Александрова Е. А. Художественная концептосфера рассказа Л. Андреева «Мысль» // Мировая литература глазами современной молодежи: сб. материалов IV междунар. молодеж. науч.-практ. конф. Магнитогорск: Изд-во Магнитогорск. гос. техн. ун-та им. Г. И. Носова. 2018. С. 91–98.

3. Безруков А. Н. Механизмы конфигурации художественной реальности в прозе Захара Прилепина // Libri Magistri. 2019. № 3 (9): К 90-летию

Магнитогорска. К 85-летию МГТУ им. Г. И. Носова. С. 136–145.

4. Гончаров И. А. Обыкновенная история [Электронный ресурс] // И. А. Гончаров. Полное собрание сочинений и писем в двадцати томах. Т. 1. Санкт-Петербург: Наука, 1997. С. 172–469. URL: <http://www.goncharov.spb.ru/oi/> (дата обращения: 04.06.2020).

5. Кросс-культурное пространство литературной и массовой коммуникации. Т. 3. Материалы Международной научной конференции (Майкоп, 10–12 октября 2014 г.). Майкоп: Адыгейский гос. университет, 2014. 569 с.

6. Садохин А. П. Введение в теорию межкультурной коммуникации. Москва: Высшая школа, 2005. 310 с.

7. Степанов А. Д. Проблемы коммуникации у Чехова. Москва: Языки славянской культуры, 2005. 400 с.

THE NOVEL «ORDINARY HISTORY» BY I. A. GONCHAROV: COMMUNICATIVE ASPECT

Angelina R. Kiriya

Abstract

The article analyzes the communicative aspect of I. A. Goncharov's novel «Ordinary history». For the first time, the analysis of the communicative aspect of the novel «Ordinary history» is based on the theory of M. M. Bakhtin. The research proves that the communicative aspect of the novel is more represented as a conflict of two verities / truths. This form of narration recreates a dialogic conflict, which is as one of Goncharov's ideas for the authors.

Keywords: I. Goncharov, novel «Ordinary history», speech genre, dialogue

*Дарья Андреевна Литвинович,
студентка 4 курса, Магнитогорский государственный
технический университет им. Г. И. Носова
dasha_litvinovich@mail.ru
(г. Магнитогорск)*

*Научный руководитель – Алексей Владимирович Петров,
доктор филол. наук, профессор кафедры языкознания
и литературоведения МГТУ им. Г. И. Носова*

«ЛЮБОВНАЯ КОММУНИКАЦИЯ» И ЕЕ ПЕРИПЕТИИ В ЛИРИКЕ Р. РОЖДЕСТВЕНСКОГО: МОТИВНЫЙ И МЕТАТЕКСТУАЛЬНЫЙ АНАЛИЗ

В статье рассматриваются четыре стихотворения Роберта Рождественского, посвященные его жене А. Киреевой. Посредством метатекстуального метода стихотворения анализируются как единый текст. Выявлены основные темы

стихотворений – возвышенная любовь, уединение влюбленных. Обнаружены специфические особенности стиля поэта: использование рефренов, антитезы, риторических вопросов. Проанализированы диалогическая и монологическая формы «любобной коммуникации».

Ключевые слова: Роберт Рождественский, Алла Киреева, любовная коммуникация, метатекст

«Роберт Рождественский – это наше здравомыслие, наше душевное равновесие, наше душевное здоровье, – писал Лев Аннинский, – это наша природная цельность, наше первое самоопределение в близком мире» [5].

Роберт Иванович Рождественский начал свой путь как поэт семь десятилетий назад. Он за четверть века издал больше тридцати книг, некоторые из них переведены на языки народов СССР, а также выходили за рубежом. Советский поэт стремился пробудить у читателя доверие к его чувствам и вызвать эмоциональный отклик на них.

В творчестве Р. И. Рождественского выделяют несколько опорных мотивов. В своей работе мы исследовали те произведения поэта, которые связаны с мотивом душевной открытости [7, 594-595]: «Слышишь?!», «Матрешка», «Где-то оторопь зная с ног человека валит...», «Ты». Все они посвящены жене поэта Алле Киреевой, с которой поэт прожил вместе почти 41 год. Особенностью выбранных нами стихотворений является то, что в них лирический герой сливается с личностью автора.

В своем исследовании мы будем использовать метатекстуальный метод. Метатекст – это вторичный текст, который создается по поводу исходного текста и на его основе и представляет собой целостный и связанный вербальный комплекс. Выбранные нами стихотворения мы будем рассматривать как художественное единство [3, 205].

Цель нашего исследования – проанализировать, как происходит «любобная коммуникация» между лирическим героем Р. Рождественского и его возлюбленной, лирической героиней. Любовная коммуникация – это интимно-личностное общение, в основе которого лежит чувство любви между индивидами. Под интимной коммуникацией подразумеваются глубоко личные и сокровенные чувства [1].

Стихотворение «Слышишь?!» входит в сборник «Ровеснику» (1962). В эпиграфе указан адресат – А. К. Заглавие представляет собой эмоционально окрашенное высказывание, об этом свидетельствует пункционный знак – вопросительно-восклицательный. Стихотворение начинается с восклицаний лирического героя, который мечтает о крепком чае с малиной, и говорит, что его мечта нехстати. Далее лирический герой повествует о том, что некто находится далеко от него. Далеко настолько, что автор сравнивает это расстояние с детством и рекой с «названием-всплеском». Затем герой стихотворения открывает свою душу. Он признается, что понял разлуку. Он может *«плечом отодвинуть от сердца глухую печаль»*, привыкнуть жить без писем, а также готов быть без крова. Лирический герой способен на многое: ответить врагу,

обойтись без воды и хлеба. Но есть то, без чего его жизнь невозможна. Перед тем как признаться в этом, он извиняется перед возлюбленной, допуская, что может этим расстроить ее:

*Пуškai это слишком жестоко,
пускай я тебя огорчу, –
прости меня!*

Слышишь?! [6, 167]

Так как влюбленные находятся в разлуке, герой поэтического произведения хочет верить в то, что возлюбленная ждет его. Он хочет, чтобы в любой точке глобуса она не находила себе места без своего мужчины, чтобы она переживала и ждала.

Итак, перед нами стихотворение в форме монолога. Влюбленные находятся на расстоянии, и это является тяжелым испытанием для лирического героя. Он может обойтись без многого, но не без верности любимой. Их коммуникация происходит за счет обращения лирического героя к возлюбленной с риторическим вопросом «Слышишь?», а также употребление рефрена «далеко».

Следующее стихотворение – «Матрешка» – входит в сборник «Сын Веры» (1968). В эпиграфе, так же, как и в первом стихотворении, указаны инициалы имени и фамилии жены Роберта Рождественского. Лирический герой обращается к друзьям, которым не нравился его выбор. Затем он раскладывает свою возлюбленную, как матрешку, на четырнадцать частей:

*В тебе – четырнадцать
тебя*

*вместилось,
как в матрешке!.. [6, с. 292]*

Как известно, первоначально матрешка вмещала в себя семь фигур, которые с позиций эзотерики символизируют семь человеческих тел, принадлежащих индивиду до слияния человеческой энергии с силой Бесконечности. Матрешка олицетворяет жизненный путь человека от самого рождения [8]. А возлюбленная Р. Рождественского вмещает в себя целых четырнадцать женщин!

С ним живет первая – плотного телосложения, рассудительно-серьезная. Вторая – беспричинно обидчивая. Перед третьей, как перед школьницей на выпускном балу, открыты все возможности, все дозволено. Четвертая не способна к состраданию и жалости. Пятая, предвещающая несчастье, верит в глупые приметы. Шестая «как эпоха, где ни чертей, ни бога». Седьмая ревнивая. Восьмая, вызывающая к себе неприязнь, ленивая. Девятая бесстыдная и шальная. Десятая тревожная, чувствительная к холоду. Одиннадцатая – щедрая, загадочная, нежная. Двенадцатая – скрытая, как лесная ягода. Тринадцатую и четырнадцатую лирический герой не знает:

*А дальше
я не знаю,
не знаю и настырничая,
и все
не надоест, –*

*хочу достать четырнадцатую,
которая –*

ты и есть! [6, 293]

Герой произведения считает, что именно последняя часть является главной.

Перед нами образ женщины, в которой сливаются воедино разнообразные черты характера. В данном коммуникативном процессе лирический герой желает познать свою возлюбленную, понять, какая она есть на самом деле.

Стихотворение «Где-то оторопь зная с ног человека валит...», как и предыдущее, входит в сборник «Сын Веры» (1968). Адресат – Аленка. Лирический герой повествует о том, что в некоем месте человека валят с ног крайняя растерянность и недоумение, а «по плотной корке снега тарахтит метель». Затем герой поэтического произведения говорит о величии духа женщины, сердце которой способно согреть «десять Африк», но холода её хватит на «несколько Антарктид». Появляется еще одна характеристика личности возлюбленной – жестокость и безжалостность. Несмотря на суровость, возлюбленная в тысячу раз беспомощней «двухмесячного пацана». Итак, образ женщины строится на противоречиях. Лирический герой твердо знает – оглядываться и оправдываться не стоит. Он задается риторическими вопросами:

*Я только все чаще спрашиваю
с улыбкой и тоской:*

– За что мне

такая мука?

За что мне

такая награда? [6, 305]

Мука заключается в суматохе и беспорядочном движении, а награда – в покое. Поэт последовательно использует прием антитезы: самый жаркий материк противоположен самому холодному, сильный – слабому, суматоха – покою.

Стихотворение «Ты» входит в сборник «Возвращение» (1972). В нём лирический герой повествует о том, что он спокоен и принимает жизнь такой, какая она есть:

Я иду своей дорогой.

Не пою, что завтра будет веселей. [6, с. 469]

Далее Р. Рождественский использует рефрен: высказывание «Я суровый» повторяется три раза. На данную реплику, улыбнувшись, отвечает возлюбленная: «А я – сирень». Как известно, данное растение символизирует как вечную любовь, так и печальное расставание [2, 169]. В данном стихотворении можно проследить мотив сомнения в любовных чувствах. Лирический герой отступает, но возлюбленная не дает ему упасть духом и внушает надежду на продолжение взаимоотношений. Влюбленные должны взаимодополнять друг друга. Именно этим занимается Она: если Он холодный, то Она – пожар. Лирический герой признается, что ссоры считает бесполезными и хочет повременить с любовью, но возлюбленная – против.

Коммуникативный процесс осуществляется за счет скрытого диалога. Лирический герой выражает свое мироощущение, свои переживания, а его возлюбленная отвечает краткими утверждениями. В конце сюжета влюбленные становятся единым целым: Он железный, Она – магнит.

На основе проведенного анализа мы определили, что выбранные нами четыре стихотворения Р. Рождественского складываются в единый связный текст, для которого характерны следующие признаки.

Во-первых, его адресат – Алла Борисовна Киреева. Поэт посвятил более десятка стихотворений своей единственной жене. В них мы можем увидеть самого поэта и его Любовь.

Во-вторых, главная тема текста – возвышенная любовь. Данное чувство становится основой жизни для лирического героя. Он способен на многое, но не представляет себя без своей возлюбленной. Для него это нечто невозможное.

В-третьих, все входящие в текст стихотворения объединяет мотив уединения влюбленных, в целом характерный для любовных стихотворений Р. Рождественского. В его любовной поэзии есть только Он и Она, отделенные от окружающего мира.

В-четвертых, «любовная коммуникация» между влюбленными осуществляется за счет диалогов и монологов, риторических вопросов, открытости души. Главную роль в тексте играют эмоции и переживания, которые появляются под воздействием любви.

В ходе исследования мы также обнаружили, что Р. Рождественский в своих стихотворениях тяготеет к употреблению рефренов и антитезы, а также к использованию риторических вопросов.

Литература

1. Котелевская Э. И. Характеристики любовного общения и жанрообразующие исследовательские топосы // Научный журнал КубГАУ. 2015. № 114 (10). С. 1–11.
2. Ли Жунь. Образ цветка в русской лингвокультуре. Одесса: Одесский национальный университет имени И. И. Мечникова, 2014. С. 169–171.
3. Литвинович Д. А. Метатекстуальный анализ стихотворений Р. Рождественского, посвященных Алле Киреевой // Мировая литература глазами современной молодежи. Цифровая эпоха: сб. материалов V международ. молодеж. науч.-практ. конф. Магнитогорск: Изд-во Магнитогорск. гос. техн. ун-та им. Г.И. Носова, 2019. С. 204–207.
4. Литературная энциклопедия: словарь литературных терминов: в 2 т. / под ред. Н. Бродского, А. Лаврецкого, Э. Лунина, В. Львова-Рогачевского, М. Розанова, В. Чешихина-Ветринского. Москва; Ленинград: Изд-во Л. Д. Френкель, 1925. 1198 с.
5. Публицистический характер поэзии Роберта Рождественского [Электронный ресурс] // roghdestvenskij.ru: сайт. URL: <http://www.roghdestvenskij.ru/publicisticheskij-xarakter-poezii-roberta-rozhdestvenskogo.html> (дата обращения: 01.04.2020).

6. Рождественский Р. И. Собрание стихотворений, песен и поэм в одном томе. Москва: Эксмо, 2019. 1088 с.
7. 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. Москва: Большая Российская энциклопедия; Рандеву – А. М., 2000. 808 с.
8. Толмачева О. А. Русская матрёшка – символ и загадка [Электронный ресурс] // b17.ru: сайт. URL: <https://www.b17.ru/article/134437/> (дата обращения: 03.05.2020).

«LOVE COMMUNICATION» AND ITS PERIPETIES IN THE LYRICS OF R. ROZHDESTVENSKY: MOTIVE AND METATEXTUAL ANALYSIS

Daria A. Litvinovich

Abstract

The article discusses four poems by Robert Rozhdestvensky dedicated to his wife A. Kireeva. Through the metatextual method, poems are analyzed as a single text. The main theme of the poems is revealed – sublime love; motive of solitude of lovers. Specific features of the poet's style were discovered: the use of refrains, antitheses, and rhetorical questions. The dialogical and monological forms of “love communication” are analyzed.

Keywords: Robert Rozhdestvensky, Alla Kireeva, love communication, metatext

*Анастасия Александровна Логинова,
студентка 4 курса, Магнитогорский государственный
технический университет им. Г.И. Носова
zyzyzy_ua@mail.ru
(г. Магнитогорск)*

*Научный руководитель – Татьяна Борисовна Зайцева,
доктор филол. наук, доцент кафедры языкознания
и литературоведения МГТУ им. Г. И. Носова*

ОБЛОМОВ: АПАТИЧНЫЙ БАРИН ИЛИ АРТИСТИЧЕСКИЙ ИДЕАЛ (НА МАТЕРИАЛЕ СТАТЕЙ Н. А. ДОБРОЛЮБОВА И И. Ф. АННЕНСКОГО)

В статье рассматриваются два разных литературно-критических взгляда на главного героя романа И. А. Гончарова «Обломов»: «реальный» и «эстетический». Материалом для данного сравнения послужили статья Н. А. Добролюбова «Что такое обломовщина» и статья И. Ф. Анненского «Гончаров и его Обломов». Автор статьи приходит к выводу, что полное представление об Обломове может сложиться с учетом двух этих критических мнений.

Ключевые слова: Обломов, Гончаров, эстетическая критика, реальная критика, Добролюбов, Анненский

Н. А. Добролюбов был одним из приверженцев «реальной» критики радикально-демократической ориентации. Они (критики) считали, что литература должна приносить пользу обществу, в первую очередь, для социальных институтов [5]. Все произведения они «пропускали» через устройство государства, подмечая таким образом, насколько «успешными» являются эти произведения.

В своей статье «Что такое обломовщина» Н. А. Добролюбов не задерживается на внутренних переживаниях героя, он их пропускает, говоря о «важном». И этим «важным», по мнению критика, является показ образа типичной русской жизни, заключенной в бездействии. Н. А. Добролюбов считает И. А. Гончарова превосходным художником слова, но про Обломова ничего хорошего он сказать не может. Добролюбов видит в нём лишь образ апатичного барина, к появлению которого может привести крепостничество, что способствует упадку нравственного уклада в стране.

Критик пишет, что первая часть романа не возымела успеха по двум причинам. Во-первых, главный герой в лице Обломова «пролежал» всю первую часть романа. Во-вторых, многие не увидели в первой части той мысли, о которой говорили «реальные критики». Другими словами, они не нашли ничего полезного для общества в первой части романа.

Н. А. Добролюбов размышляет о том, что Обломов не отличается от массы людей высшего круга. Критик считает, что главного героя И. А. Гончарова можно причислить разве что к «лишним людям», которые никак не могут определиться, мыслят великим, но ничего не делают, чтобы достичь этого величия (см. [4]). Традиции Добролюбова нередко поддерживаются и в современном литературоведении [6, 95].

Об эстетической критике Н. А. Добролюбов отзывается нелестно. В своей статье «Когда же придет настоящий день?» он практически насмехается над ней: «Эстетическая критика сделалась теперь принадлежностью чувствительных барышен» [3, 189]. Он называет подобную критику «безвредной» и противопоставляет свои цели целям эстетической критики. «Мы хотим, – говорит Н. А. Добролюбов, – просто подвести итог тем данным, которые рассеяны в произведении писателя и которые мы принимаем как совершившийся факт, как жизненное явление, стоящее пред нами» [3, 190]. Но за всей этой «жизненностью» Н. А. Добролюбов теряет грань между литературным произведением и реальностью.

И. Ф. Анненский подходит к проблеме иначе. Он идет вслед за Дружининым, который причисляет себя к «артистической» критике, в которой предметом изображения становится индивидуальность автора. Дружинин одним из первых нашёл интересную черту «реальной» критики: она отбрасывает всё искусство в работе автора и пытается разобрать жизнь на основе произведения, в результате все сводится к ложному представлению и о жизни, и о творении автора.

В своей статье «Гончаров и его Обломов» И. Ф. Анненский никак не связывает произведение с реальностью, он не переносит одно на другое. Он представляется как комментатор, который вместе с вами следует по сюжету и дополняет его своими фразами. Ему важен сам герой, то, каким И. А. Гончаров хотел его показать. В своей статье он ссылается на текст автора, в котором Обломов предстает перед нами в совсем ином свете: «Где же человечность-то? Вы одной головой хотите писать! – почти шипел Обломов, – вы думаете, что для мысли не надо сердца. Нет, она оплодотворяется любовью. Протяните руку падшему человеку, чтоб поднять его, или горько заплачьте над ним, если он гибнет, а не глумитесь. Любите его, помните в нем самого себя и обращайтесь с ним, как с собой, – тогда я стану вас читать и склоню перед вами голову...» [1, 257]. И вот он уже не кажется «апатичным барином», каким рисует нам его Н. А. Добролюбов. Он предстает нежной и любящей натурой, артистическим идеалом, который готов проявлять сострадание. Анненский пишет, что, при всем его сострадании, Обломов не станет работать ради благосостояния ни своего, ни кого-либо другого. Он умен, но не этим, цепким практическим умом, у него тонкий ум. В нём нет хитрости, но это не делает его менее «породистым». «Гончаров любил покой, но это не был покой ленивца и сибарита, а покой созерцателя» [1, 260]. Этой строкой критик описывает и Обломова тоже. Герой И. А. Гончарова ищет покой, об этом нам говорит даже не Анненский, а сам автор, описывая мечту своего Обломова. Обломов, как и его создатель, наблюдает за миром издали. Достаточно просто взглянуть, что противостоит обломовской лени – это светская жизнь, карьера, манипуляции Штольца. Он любит свое место в мире, не выносит шумов и резких движений. Но его простую жизнь нельзя назвать пошлой, в нём нет самодовольства, а это главный признак пошлости. Его единственный страх, что кто-то нарушит покой, который он старается всячески сохранить, его радость – это хороший ужин, и счастье людей вокруг него.

В своем труде И. Ф. Анненский сообщает, что И. А. Гончаров с Обломовым ему намного ближе и роднее, чем другие авторы со своими героями. На протяжении всей статьи Анненский ведет мысль о том, что все герои Гончарова так или иначе на него похожи. Они выступают своеобразными двойниками писателя, и, конечно же, главный двойник – Обломов, в первую очередь, потому что является плодом долгого и упорного труда Гончарова. Автор буквально вложил в него все свои чувства, эмоции, сомнения, симпатии. Другими словами, Гончаров вложил себя в Обломова, Обломов – сам Гончаров. Любимому герою писателя присущи донкихотские качества: «чувство гуманизма, милосердие, стремление к справедливости, ум, доброта» [2, 195].

Обломов, каким его видит Н. А. Добролюбов, существует в сознании «реальной» критики. Обломов И. Ф. Анненского существует в эстетической критике.

Обломов же настоящий существует между двумя этими крайними позициями. Он ленив, в чём и упрекал его Н. А. Добролюбов, но лень его не губительна. Без неё герой Гончарова не был бы Обломовым. Не был бы тем

человеком, который способен поделиться своим счастьем с другими. Этим своим умением он и приносит пользу обществу, пусть это общество только близких ему людей.

Литература

1. Анненский И. Ф. Гончаров и его Обломов // Анненский И. Ф. Книги отражений. Москва: Наука, 1979. С. 251–271.
2. Балюра С. Е. Обломов – русский Дон Кихот // Мировая литература глазами современной молодежи: сб. материалов III междунар. студен. науч.-практ. конф., 22 ноября 2017 г. Магнитогорск: Магнитогорск. гос. техн. ун-т им. Г. И. Носова, 2017. С. 192–195.
3. Добролюбов Н. А. Когда же придет настоящий день? // Русские классики: избранные литературно-критические статьи. Москва: Наука, 1970. С. 189–231.
4. Добролюбов Н. А. Что такое обломовщина? // Русские классики: избранные литературно-критические статьи. Москва: Наука, 1970. С. 35–70.
5. Лифшиц М. А. Русская классическая критика // TheLib.Ru: сайт. 2020. URL: https://thelib.ru/books/lifshic_mihail/russkaya_klassicheskaya_kritika-read-3.html (дата обращения: 09.05.2020).
6. Никольский Е. В., Лю И. Интерпретация «лишнего человека» в русской и китайской литературе: опыт сопоставительного анализа // Libri Magistri. 2019. № 2 (8). С. 85–113.

OBLOMOV: APATHETIC MASTER OR ARTISTIC IDEAL (BASED on ARTICLES by N. A. DOBROLYUBOV AND I. F. ANNENSKY)

Anastasia. A. Loginova

Abstract

The article considers two different views of the main character of the novel "Oblomov" by I. A. Goncharov: real and aesthetic. The material for this comparison was the article by N. A. Dobrolyubov "What is oblomovshchina" and the article by I. F. Annensky "Goncharov and his Oblomov". The author of the article concludes that a complete picture of Oblomov can be formed only by taking into account these two critical opinions.

Keywords: Oblomov, Goncharov, aesthetic criticism, real criticism, Dobrolyubov, Annensky

Вероника Витальевна Пискунова,
студент 3 курса, Кемеровский
государственный университета
piskunova.nika@mail.ru
(г. Кемерово)

Научный руководитель – Наталья Валерьевна Налегац,
доктор филол. наук, профессор кафедры
журналистики и русской литературы XX в. КемГУ

МЕТАСЮЖЕТ О СУДЬБЕ РУССКОГО ПИСАТЕЛЯ В XX СТОЛЕТИИ

В работе рассмотрен метасюжет о судьбе русского поэта и писателя 20–30-х годов XX века в книге Аркадия и Бориса Стругацких «Гадкие лебеди». Показательно, что образы русских писателей и поэтов введены по-разному, как с помощью прямых аллюзий на биографические подробности, так и посредством аллюзий на их произведения. Так, в образе главного героя Банева присутствуют черты В. В. Маяковского, а через упоминание о Гамельнском крысолове ассоциативно вводятся имя и судьба М. И. Цветаевой. Для Стругацких это актуально потому, что в 1920-е гг. возрастает интерес к фантастической поэтике, так как она отражала концепцию «нового мира» и «нового человека». Произведения Маяковского и Цветаевой, их судьбы – знаки той эпохи, в которой политическая власть России пыталась создать утопический проект в самой действительности, из-за чего грань между фантастическим и реальным стирается. Именно поэтому Стругацкие обращаются к их образам, описывая проблему борьбы старого и нового устоев жизни, сохранившую свою актуальность на протяжении всего XX века.

Ключевые слова: борьба старого и нового устоев, Маяковский, Цветаева, Стругацкие, Банев, судьба писателя, фантастическая поэтика

В романе Стругацких «Хромая судьба» главный герой внутреннего романа «Гадкие лебеди», Банев, находится, словно на границе двух разных миров-сословий: между нечистью и борцами во имя добра; однако читатель до самого конца не знает, где кто. В город вечного дождя сосланы в лепрозорий мокрецы. Они – отвергнутые обществом гении искусства, больные талантом, от которого невозможно вылечиться. Мокрецы делятся своими знаниями, умениями, книгами с детьми, а те, в конце концов, уходят за ними в лепрозорий, будто за Гамельнским крысоловом (Стругацкие сами вводят данное сравнение в текст). Предположительно, что это аллюзия не на старую легенду, а именно на поэму Марины Цветаевой «Крысолов», основанную на сказании о Гамельнском крысолове. Цветаева говорила, что крысы — символ земных забот; бургомистр – символ быта; дочь бургомистра Грета — олицетворение человеческой души, Крысолов – воплощение искусства и поэзии. «Быт не держит слово Поэзии, Поэзия мстит...» [7, 770]. Это соотносится с идеей и концепцией Стругацких в

«Гадких лебедях». В оппозиции прокаженным стоят родители умных не по годам детей, основная масса общества (уместно сравнение с торговцами, которых заботят только материальные блага и ценности в «Крысолове»). Все взрослые ведут разгульный образ жизни, не хотят ничего менять и меняться, а в стране правит бюрократия (как бургомистр в городе Гамельн). И на стыке этих миров находится Виктор Банев, не принадлежащий ни к одному из них. Он – один из тех людей, кто у всех пользуется авторитетом и уважением, но придерживается своих взглядов и не подчиняется чужой точке зрения. «Проблема будущего, запускающего свои щупальца в сегодняшний день, никуда не делась, и никуда не делась чисто практическая задача: как ухитриться посвятить свою жизнь будущему, но умереть при этом все-таки в настоящем. И чем стремительнее становится прогресс, чем быстрее настоящее сменяется будущим, тем труднее Виктору Баневу оставаться в равновесии с окружающим миром <...>. «Будущему дали пойти своей дорогой – точнее, не смогли ему в этом помешать. И Виктору Баневу с Дианой осталось только наблюдать, как это Будущее вступает на территорию, оставленную в панике бежавшим Настоящим» [6].

Стругацкие и Цветаева берут за основу своих произведений легенды и сказки («Гамельнский крысолов», старая легенда и сказка братьев Гримм; «Гадкие лебеди» с намеком на «Гадкого утенка» Г. Х. Андерсена). Сказка – древний способ понимания и изображения мира и человека в нем. Ни один писатель не может сочинить абсолютно оригинальную сказку, так как в ней неизбежно будут присутствовать аллюзии и заимствованные элементы из уже существующих. Любая литературная сказка всегда развивает и продолжает традиции, вступая с ними в диалог. Литературная сказка, реагируя на культурные изменения в стране, становится носителем и традиционных и современных тенденций. Так, в результате слияния старой европейской традиции и злободневных событий появилась произведение М. Цветаевой «Крысолов» (1925).

Помимо сказочного начала, Цветаеву и Стругацких объединяет обращение к формам фантастического письма, что было нередко у писателей XX века. Так, вера в достижение светлого будущего путем творчества и преодолением мелких земных забот встречается у В. Маяковского в пьесе «Баня». Бюрократия не дает созидать, навязывает темы, диктует содержание и форму произведений. В своих пьесах Маяковский поднимает тему построения коммунизма и социализма рабочими руками и учёными головами. Всех остальных: мещан, чиновников и бюрократов, – «сбросить с корабля современности», что явно просматривается в пьесах «Баня» и «Мистерия буфф». «Баня» стала для Маяковского одним из последних завершённых произведений. В это время лояльное отношение властей к поэту сменилось холодом. Поэта яростно осуждала критика. Его упрекали за сатиру по отношению к бюрократии и чиновникам. Маяковский решил провести выставку «20 лет работы» и представить на ней результаты своего многолетнего труда. Он сам отбирал газетные статьи и рисунки, расставлял книги, развешивал по стенам плакаты. В день открытия, как вспоминали О. Берггольц и А. Бромберг, на выставку не пришел никто из представителей литературных

организаций и властей. Не было и официальных поздравлений поэта с двадцатилетием работы. Без успеха в марте прошла премьера пьесы «Баня», не поддержали спектакль «Клоп». Стали ходить разговоры о том, что Маяковский «исписался». Поэта преследовали ссоры и скандалы. Из-за резко ухудшившегося психического состояния Маяковский решил покончить жизнь самоубийством [4]. Образ именно такого человека был взят за основу Банева в «Гадких лебедях». Виктор Банев существовал, но не жил в настоящем: в описываемый город его сослали из-за свободы слова и критики правительства: «А правда ли, что советские писатели пишут по указке партии? – Нет, неправда! Они пишут по указке сердца! А сердца преданы партии...» [2]. Маяковский верил в светлое будущее, описывал его в своих произведениях, однако в реальности это будущее оказалось отнюдь не светлым, а губительным. В «Мистерии буфф» присутствует описание нового мира, залитого солнцем, что стало возможной аллюзией для последнего эпизода в «Гадких лебедях». У Маяковского Нечистые не только разрушают старый мир, но и творят новый «рай на земле». Труд – творение красоты, а добро – не только этическая и эстетическая категория (интеллектуальное, социальное, материальное блага). Вероятно, это та же картина, за которой Виктору с Диной остается лишь наблюдать. С другой стороны, обращаясь к поэтике заглавия и трагическому концу поэмы Цветаевой, становится сомнительным тот факт, что действительно всё разрешилось и закончилось, как в сказке: добро победило зло, а новый мир стал «раем на земле». И в повести Стругацких, и в поэме Цветаевой, как и у Маяковского, старый мир рушится, но не Нечистыми, а детьми, вернее, их исчезновением. В поэме «Крысолов» появляется мотив обетованья и мотив отпевальный, ведь флейта Крысолова называет конечным пунктом всего шествия Детский Рай и все, что вечно. В этом контексте исчезновение детей в реке Везер приобретает черты инициации (вода, как граница, разделяющая мир детей и взрослых). Из Детского Рая дети могли попасть в настоящий рай (или Рай на земле), и поэма бы стала настоящей традиционной сказкой-утопией, но неожиданное окончание поэмы М. Цветаевой: «Пу-зы-ри», – оставляет читателю понятный и трагический финал. Похожая картина прослеживается и в «Гадких лебедях». Сначала дети проводили много времени с мокрецами, в основном под дождем (мотив воды и инициации), а после ушли в лепрозорий. Для них охраняемая территория прокаженных была своеобразным Детским раем, где они получили то, чего по каким-то причинам не могли получить в мире с родителями (свободный доступ к книгам, творчеству, науке). Несмотря на это, именно они стали предвестниками апокалипсиса, разрушающего мир, и в этом Рае на земле нет места Виктору Баневу: «И тогда он погрозил себе пальцем и подумал: все это прекрасно, но только вот что – не забыть бы мне вернуться».

Несмотря на более позднее время, в котором жили Стругацкие, все проблемы, поднимаемые Маяковским, Цветаевой и другими писателями первой половины XX века, оставались актуальными. *«Нам хотелось написать человека талантливого, но безнадежно задавленного жизненными обстоятельствами, его основательно и навсегда взял за глотку “век-волкодав”»,* – говорил Борис

Натанович Стругацкий в одном из своих интервью [6]. С этой мыслью они и создают «Хромую судьбу», а в качестве внутреннего романа выбирают книгу со скандальной биографией. «Это тоже была история о писателе в тоталитарной стране. <...> И речь в ней шла, по сути, о тех же вопросах и проблемах, которые мучили Феликса Сорокина. Она была в точности такой, какой и должен был написать ее человек и писатель по имени Феликс Сорокин, герой романа «Хромая судьба». Собственно, в каком-то смысле он ее и написал на самом деле» [6]. Стругацкие через аллюзии на другие произведения, вводят метасюжет о русском поэте и писателе 20-30-х годов XX столетия. С помощью претекста они еще больше раскрывают реалии XX века, «века-волкодава» (образ ввел О. Мандельштам «За гремучую доблесть грядущих веков»). Поэт так же поднимал политическую тему в своих стихотворениях, создавал поэзию вызова). Для Стругацких это актуально, так как в 20-е годы появляется установка создать утопический проект самой реальности в России. На этой основе развивается повсеместный интерес к фантастической поэтике, так как создавался новый мир, новый человек; и созидание это «фантастического мира» в реальности пронизывает 20-е годы. Сторонники предлагали создать и новое, революционное искусство, искоренив старые произведения и театральные постановки Гоголя, Островского и др. [1]. Октябрьский переворот призвал литературу на службу революции. На этот призыв откликнулись немногие. В авангарде встал В. В. Маяковский, что подтверждает пьеса «Мистерия Буфф». Большинство же выступило с разоблачением большевистского режима (в том числе и Цветаева), в своих произведениях они ставили и решали вопросы, которые сохранили свою актуальность на протяжении всего XX века. Протекающие события рассматривались с разных сторон, но то, что объединяло поэтов и писателей – связь реализма и фантастической поэтики, воображаемого и реального в обычном течение жизни. Именно поэтому произведения Маяковского, Цветаевой, их судьбы – знаки фанатической и зловещей эпохи, важной для писателей второй половины XX века (Стругацких), так как первый план выдвигается проблема борьбы старого и нового устоев. Это взаимоотношения революции и человечности, политики и нравственности, проблема кризиса традиционного гуманизма и рождение «нового человека», судьба культуры в эпоху революции, проблема ограничения и подавления личности в новых условиях.

Таким образом, Банев – собирательный образ творца и писателя 20–30-х годов XX века; тот, кто так до самого конца и не нашел своего места, поэтому ему остается наблюдать за наступлением будущего, несмотря на то, что Стругацкие развивают концепцию «отдать свою жизнь за построение нового мира, а умереть в старом». «Гадкие лебеди» больше склоняются к антиутопии, а трагическая поэма Цветаевой лишь усиливает этот эффект. Более того, в пьесах Маяковского и «Гадких лебедях» братьев Стругацких прослеживается мотив апокалипсиса: полное разрушение старого мира всадниками из новой эпохи.

Литература

5. Белая Г. А. Дон Кихоты 20-х годов: «Перевал» и судьба его идей [Электронный ресурс] // Белая Г. А. Москва: Советский писатель, 1989. URL: https://royallib.com/read/belaya_galina/don_kihoti_20_h_godov___pereval_i_sudba_ego_idey.html#20480 (дата обращения: 01.05.2020)
6. Вишневский Б. Л. Аркадий и Борис Стругацкие: двойная звезда [Электронный ресурс] // Вишневский Б. Л. Санкт-Петербург: Terra Fantastica, 2003. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=549> (дата обращения: 10.02.2020).
7. Стругацкие А. Н. и Б. Н. Хромая судьба. Хищные вещи века. Москва: Книга, 1990. 336 с.
8. Биография В. В. Маяковского [Электронный ресурс]: Минкультуры России // портал «Культура.РФ», 2020. URL: <https://www.culture.ru/persons/8266/vladimir-mayakovskii> (дата обращения: 26.02.2020).
9. Синегубова К. В. Ценность мира детства в творчестве Елены Гуро // Известия Уральского государственного университета. Сер. 2, Гуманитарные науки. 2011. N 2 (90). С. 141–149.
10. Стругацкий Б. Н. Комментарии к пройденному [Электронный ресурс]: Аркадий и Борис Стругацкие – официальный сайт, 1998. URL: <http://www.rusf.ru/abs/books/bns-08.htm> (дата обращения: 16.05.2019).
11. Цветаева М. Избранные произведения. Москва: Советский писатель, 1965. 770 с.

META-PLOT OF THE RUSSIAN WRITER'S FATE IN THE XX CENTURY

Veronika Piskunova

Abstract

The work considers the meta-plot of the Russian poet and writer's fate in the 20–30s of the XX century, in the book "Ugly Swans" by Arkady and Boris Strugatsky. It is significant that the Russian writers and poets' images were introduced in different ways, both through direct allusions to biographical details, and through allusions to their works. So, in Banev, the main character image, there are Mayakovsky's features, and through the mention of the Hameln Pied Piper, Tsvetaeva's the name and destiny are associatively introduced. For the Strugatsky, that was significant because in the 1920s interest in fantastic poetics was growing, as it reflected the concept of a "new world" and a "new person". The works of Mayakovsky and Tsvetaeva, their lives were the era signs in which the Russian political power tried to create an utopian project in reality; that is why the line between the fantastic and the real is erased. The Strugatskys refer to their images, describing the problem of the struggle between old and new foundations, which retained its relevance throughout the twentieth century.

Keywords: struggle of new and old foundations, Mayakovsky, Tsvetaeva, Strugatsky, Banev, the fate of the writer, fantastic poetics

*Анастасия Павловна Степаненко,
студент 3 курса, Магнитогорский государственный
технический университет им. Г. И. Носова
nastya.stepanenko.2020@list.ru
(г. Магнитогорск)*

*Научный руководитель – Светлана Викторовна Рудакова,
доктор филол. наук, доцент, профессор кафедры
языкознания и литературоведения МГТУ им. Г. И. Носова*

СВОЕОБРАЗИЕ ЖЕНСКОЙ ПОЭЗИИ XVIII ВЕКА В ЖУРНАЛЕ Н. М. КАРАМЗИНА «АОНИДЫ»: ГЕНДЕРНЫЙ АНАЛИЗ

В данной статье мы попытаемся развеять предрассудки, связанные с оценкой женской литературы и женского творчества XVIII века. Рассмотрим основные темы и образы, используемые женщинами в лирических произведениях эпохи русского сентиментализма. Обозначим место женской литературы в контексте русской культуры. В статье будет охарактеризована специфика женского языка, который к концу XVIII века наконец обретает свободу выражения, это поможет нам при осмыслении историко-литературного процесса в целом.

Ключевые слова: гендер, Аониды, Мария Пospелова, культура, женская самоидентификация, природа, гендерный анализ

В данной статье мы рассматриваем женское литературное творчество с точки зрения парадигмы литературного наследия XVIII века. Эта тема мало изучена в силу её достаточной отдаленности от нашего времени, среди исследователей, кто так или иначе касался этого вопроса в своих работах, Ю. М. Лотман [9], [10], [11], Н. Л. Пушкарёва [19], Е. А. Аликова [2], Т. Е. Абрамзон [1], М. И. Арбатова [4], О. А. Валькова [5], Л. И. Кулакова [7], М. Н. Макаров [12], Д. Г. Николайчук [14],

Одни из востребованных методов, который активно используется в том числе для исследования русской классической литературы периода XVIII – XX вв., является гендерный анализ. Использовался он, например, в работах М. И. Арбатовой [4], Н. Н. Летиной [7], А. П. Власкина, Т. Б. Зайцевой [6], Е. А. Николаевой [13], А. В. Петрова [15], [16], [17], С. В. Рудаковой [23], И. Савкиной [22]. Путем *гендерного анализа* мы выявим темы и мотивы, присущие только женской лирике восемнадцатого столетия. Так же гендерный анализ поможет нам при деконструкции сложившихся интерпретационных стереотипов, что позволит нам по-другому взглянуть на художественный текст, созданный женщинами, создаст ту основу, которая может заинтересовать читателя в изучении истоков женской литературы.

Выбранная тема обусловлена тем, что женское творчество данного периода литературы изучено не до конца, не во всех аспектах. Так же выбор обусловлен и тем, что проблема отношения к женской литературе и женскому творчеству в

целом по-прежнему не решена. Данная работа поможет способствовать развитию тех концепций в литературоведении, которые утверждают мысль о специфике женской литературы и женского творчества вообще. Выполненное исследование поможет увидеть единство приемов и средств, организующих процесс женской самоидентификации на разных уровнях текстового пространства.

Женский вопрос начинал звучать в русской культуре в XVIII в., когда были осуществлены реформы в области просвещения. Об этом, в частности пишет Пушкарева Н. Л. в своей работе «Женщины в исторических судьбах России X–XIX вв.» [19, 15]: «Петр I прекрасно понимал, что дело вовлечения России в круг европейской культуры двинется вперед гораздо быстрее, если удастся приобщить к новшествам женщин».

Но женщина по-прежнему имела большие ограничения в политической и военной сферах, однако эта «исключенность» из некоторых сфер общественной жизни не лишала её значимости. На это обращает внимание в своих исследованиях Ю. М. Лотман: «Тем большее значение в общем ходе жизни получало то, что культура полностью передавала в руки женщин» [9, 99–100]. Примечательно то, что один не только Петр I считал, что женщины должны больше приобщаться к науке и искусству, наконец выйти из своей зоны комфорта во благо государства. Салтыков – сподвижник Петра – выступал с предложением расширить систему светского образования женщин, создав для этого специальные губернские училища [19].

Иными словами, «от женщины потребовали грамотности», чтобы вывести государство на новый уровень развития, чтобы повысить его значимость на мировой арене. Можно сказать, что женщина стала одним из средств достижения значимых государственных задач [7, 99–100]. Но на тот момент женщины ещё не осознавали всей прелести образования, их, можно сказать, заставили выйти из дома и идти «наполнять» головы нужной, исключительно важной, по мнению мужчин, информацией.

Уже к середине XVIII в. в каждом дворянском доме, отличавшемся достатком, можно было встретить гувернеров: их нанимали для обучения девочек, получавших таким образом знание «обхождения» (хороших манер) и иностранных языков. А к концу века многие девушки могли получать знания уже от старших поколений, они могли заниматься самостоятельно, либо при помощи нанятых учителей по различным предметам. Тогда женщины хотя бы стали осознавать, для чего и где им может пригодиться образование, какие преимущества оно дает. Это побудило женщин учиться уже не только для того, чтобы на данном этапе своей жизни иметь максимальное количество привилегий, но и с проекцией на будущее, чтобы они смогли передать имеющиеся знания, манеры, даже благие мысли уже следующим поколениям.

Е. А. Николаева, рассматривающая «женскую литературу как вербальное воплощение женской ментальности», обращает внимание на следующий момент: «Женщине отводится ответственная миссия: получив воспитание, направленное на прививание добродетели, она должна будет продолжить его на

своих детях, способствуя тем самым появлению просвещенного (т. е. добродетельного) общества» [13].

Уже во второй половине XVIII в. влияние церкви на общественное мнение и отношение к женщине стало ослабевать. Вслед за правительницами женщины-дворянки стали писать собственные дневники, мемуары, воспоминания, они стали пробовать себя в различных сферах общественной, политической, творческой деятельности. Они смогли наконец позволить себе это, так как государыня, а вслед за ней и высшее общество стали достаточно благосклонно смотреть на упражнения женщин в науках и в других общественно-культурных сферах. Видя то, с каким успехом удерживаются женщины на престоле в течение целых семидесяти лет и какие плоды приносят их реформы и указы в области образования и светской жизни, женщины, вовлеченные в эти сферы, начинают чувствовать себя более уверенно. Они начинают искать способы для самовыражения, для самоидентификации.

Однако восемнадцатое столетие в истории России завершилось указом Павла I, запрещающим передавать престол женщинам. Но 70-летняя «эпоха женского правления» сделала свое дело: в общественно-политической и культурной жизни России появился некий «женский фермент», благодаря ему началось быстрое формирование женского самосознания, а вместе с ним и «женского вопроса» [5, 2].

Возвращаясь к петровской эпохе, хотелось бы отметить, что после того, как она вовлекла женщину в «мужской» мир, «потребовав от женщины грамотности», образ женщины стал восприниматься, а следовательно, и воспроизводиться мужским сознанием совершенно по-иному. Однако мужчины по-прежнему не спешили допускать женщин к высокоавторитетной государственной, научной, военной литературе, руководимой правительством. Своеобразный свободный допуск появился у женщин лишь к художественной литературе, как к некой «забаве», роль которой заключалась прежде всего в «обслуживании досуга» [9, 99–100].

Несмотря на это, нами ранее было установлено, что женщина XVIII в. стремительно стала «завоевывать» значимые места в важнейших сферах общества. То же стало происходить и в мире литературы. Дидактические мотивы, интерпретируемые мужчинами в государственной литературе, стали отходить на второй план, и одним из ведущих звеньев в развитии человека XVIII в. становится художественная литература: «Художественная литература, сохраняя и все увеличивая свою независимость от прямых поручений государства, завоевывает место духовного руководителя общества. Допущенная гостя начинает претендовать на роль хозяйки» [7, 99–100].

Так, женщины XVIII века уже не просто гости в литературном мире, они становились полноправными представителями данной сферы. О них заговорили, стали писать еще больше, чем раньше. Например, интерес к женщине-писателю Н. Н. Летина связывает со «сдвигом ментальности, обновлением творческих методов и культурных сил, точнее – просветительской идеей воспитания нового человека. В просветительской мировоззренческой парадигме женщина

становилась культурной героиней, однако пока еще не играла активной созидательной роли: ей отводилась функция ученичества и посредничества. Творчество оставалось уделом мужчин» [8, 153].

Так же интерес к миру женщин в России был обусловлен появлением в русской литературе сентиментализма, где на первый план вышли чувства и эмоции – понятия, в культуре неразрывно связанные именно с миром женщин. И как знаем, одно из важных мест в литературе сентиментализма занимает прежде всего образ женщины. Она объект любви тонко чувствующего мужчины или же непосредственно становится главной героиней сентиментального произведения.

Но при всей нежности и чуткости в изображении женщины не стоит забывать о том, что в гендерном смысле образ женщины в любом случае воспринимался некритически, и это объективно снижало её образ в литературном произведении.

Как следствие, женщинам пришло осознание того, что они не хотят быть просто «воспетыми», они хотят творить сами. Они больше не хотели быть объектом мужского искаженного восприятия, не хотели, чтобы в центре произведений ставили их чувства и исключительную способность чувствовать. Нравственная чистота женских литературных героинь и неиспорченность были воспеты и воздвигнуты на пьедестал как лучшие женские качества, это навязывало женщинам в реальном мире определённые достаточно высокие стандарты, «загоняло» их в жесткие рамки, которых они должны были придерживаться, дабы быть такими, какими их хочет видеть маскулинизированное общество. Ведь литература того времени формирует образ идеального читателя, который она императивно навязывает реальному читателю, в нашем случае женщинам, как жить, чувствовать и т. д. Многие реальные женщины начинают понимать: они больше не хотят «жить по книге», т. е. вести себя как литературный герой, пытаться чувствовать, как он, ровняться на него: «Однако этот идеал активно воздействует на реальность, и достаточно одно поколения, чтобы реальный читатель принял эту норму как идеальные правила *своего* поведения» [10, 112–113], – рассуждает в одной из своих работ Ю. М. Лотман. Они больше не хотят быть «бедными Машами» и «бедными Лизами». Отдельные личности уже не желают быть просто объектом чьего-то творчества или тихим читателем. Теперь женщины начинают выбирать искусство «слова» наряду с другими искусствами. Почему же не живопись, не музыка так активно распространяются и благосклонно принимаются в женских массах, а именно культ «слова»?

Ответ, я думаю, можно найти в работах Ю. М. Лотмана. Он считает, что «женская культура – это не только культура женщин. Это – особый взгляд на культуру, необходимый элемент ее многоголосия» [10, 98]. И чтобы понять, в чём заключается этот «особый взгляд», нужно помнить, что женский опыт исключительно уникален, следовательно, автор-женщина и пишет иначе, чем мужчина.

Но как женщинам XVIII в. отобразить всё многообразие и многогранность мира, в котором они жили? Как передать все свои чувства и эмоции, жизненный

опыт ранее никем не переданные, не запечатленные на каком-нибудь носителе, если не словами?

Они выбирают письмо, потому что благодаря ему они могут поддерживать ментальную связь между другими, такими же как они личностями, которые точно так же слишком долго молча «отсиживались дома». Поэтому трактовка понятия «женская литература» сводится чаще всего к тому, что «это литература, созданная женщиной, о женщине и для женщины» [4, 27].

Достаточно много трудностей возникало у женщин в борьбе за право развиваться и творить на избранном ими поприще. Одной из таких трудностей стоит считать «общее» образование, которое в XVIII веке практически было образованием мужским, и идея приобщения девушек к «мужскому образованию» всегда означала ограничение его распространенности. «Предполагалось, что могут быть только счастливые исключения – женщины столь одаренные, что способны идти вровень с мужчинами». Только потом возникла идея просвещения всех дворянских женщин [8].

Таковыми «счастливыми исключениями» можно считать некоторых женщин-писательниц. В качестве примера мы возьмем журнал одного из самых известных и влиятельных литераторов и журналистов XVIII века. В его журнале рассматривалось и определялось место женского творчества в контексте эпохи восемнадцатого столетия. Речь идёт об альманахе Н. М. Карамзина «Аониды». На страницах этого журнала Карамзин публиковал не только произведения авторов мужчин, среди них Г. Р. Державин, И. И. Дмитриев, М. М. Херасков и др., но и лирические произведения женщин.

Первое, что хотелось бы отметить, так это снисходительное отношение к женскому творчеству со стороны мужчин в журнале, которые писали от лица женщины. Женский текст им виделся как «извинения, с фигурами уничижения и заверениями в скромности» [22].

Некоторые мужчины, наверное, не хотели признавать того, что женский текст может раскрывать в художественных образах высшие моральные качества, что он не настолько беспечен и пуст, каким видят они его. Сам Карамзин находил в женской поэзии «страстный, пылкий тон, приоритетное выражение чувств и эмоций». В избранных им стихотворениях для публикаций «дамский вкус делается верховным судьёй литературы» [11, 360], что подтверждает значимость женского творчества в русской культуре той эпохи.

В «Аонидах» женская поэзия представлена текстами большого количества женщин, но мы остановимся в нашей работе лишь на некоторых: это произведения Натальи Ивановны Старовой (по другой версии – Анастасии Петровны Свинойной), Елизаветы Васильевны Херасковой и Марии Александровны Пospelовой, чьи стихотворения отличаются от мужской поэзии не только по своему жанру и стилю, но и по тематическому своеобразие [20].

Начнем с Е. В. Херасковой. Её произведения можно отнести к творениям раннего сентиментализма, в которых частная жизнь является центром мира, душевное здоровье и покой – главными ценностями. Её творчеству характерно трепетное, заботливое отношение к людям, напоминающее материнскую ласку.

В стихотворениях поэтессы прослеживаются нотки назидания, но это не «сухая» дидактика, поучения писательницы скорее носят характер доброжелательных советов читателю. Многие её произведения, опубликованные в журнале Карамзина, написаны в традициях высокого жанра. Хотя многие современники даже не подозревали, что женщина XVIII века способна на высокий жанр, на глубокие философские мысли. В некоторых стихотворениях этого автора получает развитие тема природы, которая являлась одной из ведущих тем в женской лирике русского сентиментализма. Изображая природу в своём стихотворении «Стансы», Хераскова указывает на то, что человек – лишь малая часть большого, гармоничного, необъятного целого, которое раскрыто в панорамном изображении природы [14]. Природы всеобъемлющей, всепонимающей, благодетельной.

При помощи описания природы в её первозданном виде поэтесса передает все свои чувства и эмоции, которые она ощущает каждой клеточкой своего тела от пребывания в этом большом мире.

К теме природы так же обращается и другая, известная русской читательской аудитории XVIII века писательница Наталья Ивановна Старова, чье творчество отличалось. В стихотворении «Милонова печаль» природа проявляет себя не так, как это было представлено у Херасковой. Природа в произведениях Старовой словно сбрасывает с себя величественность и становится ближе к человеку, но не утрачивает значения образца гармонично устроенного мира. Природа будто спускается с небес и помогает человеку пережить самые трудные моменты жизни. Здесь мы можем проследить образ именно добродетельной Природы, появление которого позволяет говорить о проникновении в женскую поэзию идеи английского философа Шефтсбери о природе, обладающей нравственной красотой: «Добро есть красота, красота есть добро», – именно так, в неразрывном единстве, существуют главные идеалы эпохи, по убеждению писателей-сентименталистов [7, 343].

В своих произведениях Н. И. Старова и Е. В. Хераскова обращались не только к теме природы и различным мотивам, связанным с нею, но и к таким частным темам, как «дружба» и «любовь», которые были присущи эпохе русского сентиментализма.

Помимо ранее упомянутых тем, в женской литературе той эпохи присутствовал ряд других, конечно же, в какой-то степени связанных с ведущими темами русского сентиментализма. «Появляются мысли о всеобщем дружественном единении, спланивающим всех людей» [2, 3].

Так, практически все творения М. А. Пospelовой проникнуты мыслью о союзе сердец. Впервые поэтесса появилась на литературном небосклоне России в возрасте 15-ти лет. Первые её работы были опубликованы, в журнале В. С. Подшивалова «Приятное и полезное препровождение времени» в 1795 году, это были мелкие пьесы. После этого юная поэтесса все чаще и чаще стала появляться в печати с торжественными одами на разные случаи. Но что являлось отправной точкой для такого резкого взлета на литературном поприще [12]?

Девушка обладала любовью к занятиям, знания она черпала в общении со старшими сестрами, которые помогали ей в обучении. По свидетельству биографов, в семье она являлась самым младшим ребёнком, а значит и самым любимым. Здесь стоит отметить ранее озвученную мысль о том, что женщина восемнадцатого столетия обучалась с проекцией на будущее, чтобы взрастить будущее поколение, передать ему полученные знания, чтобы они проросли в более молодой почве. Благодаря сестрам, любви и ласке, в которой выросла Пospelова, и её мечтательной душе, которой она была одарена, поэтесса рано стала мыслить и задумываться над всем «величественным, сияющим во всех частях природы», которую впоследствии и считала своей наставницей [12, 36–38].

Рассмотрим несколько лирических произведений из её собрания сочинений в стихах и прозе, изданного в Москве в 1801 году по настоянию Державина, Хераскова, Карамзина и других литераторов, под названием «Некоторые черты природы и истины, или оттенки мыслей и чувств моих». Нас заинтересовали те стихотворения, которые оказались связаны общими темами и мотивами – мир природы и все его составляющие. Среди выбранных для анализа текстов «Вечер любви», «Майское утро» и «Уединение», уже сами названия которых рисуют красочные пейзажи в нашем сознании [18].

Природа, в видении поэтессы, помогает познать истину, является надежным пристанищем для ищущего покоя и тишины странника жизни, дабы разобраться в себе, найти себя, скрыться от внешнего мира, чтобы «прогнать забвенье в сердце», посредством «прелестного света зари багряной» майского утра [18, 49–50]. А может и наоборот уединиться с другим человеком, который глядит на тебя «с милой нежностью» в «кристаллах серебристых вечерних облаков» или там, где «солнца лучи в сени тенистой злато с зеленью мешают», среди полей «украшенных цветами» [18, 117].

Как следствие, мы понимаем, что тема природы как классическая тема русского сентиментализма и в женской поэзии, и в мужской неразрывно связана с темой любви. Только если говорить о поэзии Пospelовой, эта любовь скорее весьма наивна, слепа и неопытна, оказавшись в страстях бушующей реальности, она как будто бы пытается скрыться от неё за лучами, за зеленью, «за ясными небесами», растворив единичные проявления пугающей реальности в ароматах полевых цветов и весеннего ветерка. В грёзах о счастье, в любви сердца всегда «будут равно пылать страстью нежною одной», а годы, проведенные с любимым, покажутся «радостным часом» [18, 118–119]. Не случайно поэтесса часто использует в своих стихотворениях эпитеты, например, прелестный, милый, любезный, прекрасный.

Посредством синтеза тем природы и любви в наивном восприятии Пospelовой возникает тема ребёнка, тесно связанная с ними. Поэтесса предстает в образе маленькой, наивной и впечатлительной девочки, чистота и юность которой отождествляется с природой в её первозданном виде. Что неудивительно, так как не стоит упускать тот факт, что девушка писала многие свои произведения будучи ребёнком, поэтому винить её в наивности и простоте

мы не имеем права. Тут же стоит отметить, что образ ребёнка является одним из определяющих и для литературы периода сентиментализма, где он приобретает особую значимость и превращается в сознании женщин той эпохи в нравственный ориентир [3].

Родители не случайно прививали любовь и уважение к природе, развивали в девочке чуткость к красотах Земли. Это являлось ещё одним из требований того времени. Так, семейство Пospelовых воспитывало в детях глубокое религиозное чувство [21]. Поэтому в произведениях поэтессы не случайно появляются христианские идеалы: вера, надежда и любовь, неразрывно связанные с темой природы и темой ребёнка.

Таким образом, Мария Пospelова, Наталья Старова и Елизавета Хераскова были одними из тех, кто действительно создал свою типологию женских героев и дал образец для более точного и правильного анализа женской малоизведанной души. Целесообразно отметить, что женская поэзия, представленная в данной работе примерами стихотворений этих поэтесс, характеризуется усвоением и отражением определенных литературных тенденций эпохи, философия и эстетическая мысль которой легли в основу творчества всех женщин-писательниц.

Так же мы можем сделать вывод, что женщины XVIII века, представляющие высшее сословие, из всех видов искусств выбирают литературу потому, что только благодаря ей они могут обрести право на выражения собственного мнения в культурном и личном пространстве, кроме того, именно литература, к которой они обратились, давала им возможность, наконец, побороть маскулинизированное сознание общества и ощутить через плоды своих трудов сладкую радость за себя и за других, таких же, как они, женщин.

На основе выводов, сделанных в данной работе, мы сможем сформировать перспективу того, как развивалась женская литература уже в XIX веке, какую интерпретацию и какое развитие находят образы и темы, присущие эпохе сентиментализма.

Литература

1. Абрамзон Т. Е. «Любовная гадательная книжка» А. П. Сумарокова в контексте культуры XVIII века, или Литературная безделка от «северного Расина». Москва: ОГИ, 2013. 192 с.
2. Аликова Е. А. Нравственно-эстетические воззрения женщин-поэтов рубежа XVIII – XIX веков // Учебные записки казанского университета. 2011. Т. 153. № 2. С. 54–61.
3. Аликова Е. А. Ребенок как нравственный идеал в русской женской поэзии конца XVIII – начала XIX в // Ярославский педагогический вестник. 2012. № 1. С. 315–318.
4. Арбатова М. И. Женская литература как факт состоятельности отечественного феминизма // Преображение. 1995. № 3. С. 26–27.
5. Валькова О. А. Наперекор общественному мнению: российские женщины-ученые в конце XVIII – начале XIX в. // Женщина в российском

обществе. Исторические науки и археология. 2018. № 1: Гендерная история. С. 89–98.

6. Власкин А. П., Зайцева Т. Б., Рудакова С. В. Образная система романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» в гендерном аспекте // Проблемы истории, филологии, культуры. 2017. № 2 (56). С. 196–205.

7. Кулакова Л. И. Очерки истории русской эстетической мысли XVIII века. Москва: Просвещение, 1968. 343 с.

8. Летина Н. Н. «Прекрасная Дама» – персонаж или автор? (гендерный парадокс интерпретации образа в литературной жизни рубежей XVIII–XIX и XIX–XX веков) // Пушкинские чтения. 2013. № 27. С. 153–154.

9. Лотман Ю. М. История и типология русской культуры: научное издание. Санкт-Петербург: «Искусство-СПБ», 2002. 768 с.

10. Лотман Ю. М. Литература в контексте русской культуры XVIII века // Лотман Ю. М. О русской литературе: статьи и исследования (1958–1993). Санкт-Петербург: Искусство-СПБ, 1997. С. 118–137.

11. Лотман Ю. М. Русская литература на французском языке // Лотман Ю. М. Избранные статьи: в 3 т. Т. 2. Статьи по истории русской литературы. Теория и семиотика других искусств. Механизмы культуры. Мелкие заметки. Таллинн: Александра, 1992–1993. С. 350–368.

12. Макаров М. Н. Материалы для истории русских женщин авторов: Марья Тимофеевна Пospelова // Дамский журнал. 1830. № 16. С. 34–38.

13. Николаева Е. А. Женское литературное творчество в России как воплощение особого ментального типа: автореф. дис. ... д-ра культурологии: 24.00.01. Саранск, 2005. 42 с.

14. Николайчук Д. Г. Женская поэзия на страницах альманаха Н. М. Карамзина «Аониды» // Известия Саратовского университета. 2014. № 4. С. 2–4.

15. Петров А. В. «Эротико-политические формулы» в торжественных одах 1741–1742 гг. (материалы к словарю одических топонимов) // Проблемы истории, филологии, культуры. 2011. № 3 (33). С. 342–346.

16. Петров А. В. Брачно-свадебная поэзия в русской литературной культуре XVIII – начала XIX веков. Магнитогорск: МаГУ, 2013. 238 с.

17. Петров А. В., Ярина Н. В. «У меня теперь точно глаза открылись...», или «Остраннение» опыта чужой любви (Е. Дьяконова resp. В. Шкловский resp. В. Бутусов) // Libri Magistri. 2018. № 6. С. 109–120.

18. Пospelова М. Лучшие часы жизни моей. Владимир: Типография губернского правления, 1798. 148 с.

19. Пушкарёва Н. Л. Женщины в исторических судьбах России X– XIX вв. // Женщина плюс. 2003. № 2. С. 15–18.

20. Русская литература XVIII века: Словарь-справочник / А. В. Антюхов, К. Г. Бронников, О. М. Буранок [и др.]; под ред. В. И. Федорова. Москва: Изд-во Моск. пед. гос. ун-та, 1997. 247 с.

21. Русский биографический словарь: в 25 т. Изд. под наблюдением председателя Императорского Русского Исторического Общества А. А. Половцева. Санкт-Петербург: Тип. И. Н. Скороходова, 1896–1918.
22. Савкина И. Провинциалки русской литературы (женская проза 30–40-х годов XIX века). Wilhelmshorst: Verlag F. K. Göpfert, 1998. URL: http://www.a-z.ru/women_cd1/html/s_1.htm (дата обращения: 13.05.2020).
23. Rudakova S. V. The Image of Woman in E. A. Boratynsky's Poetry // Rossica Olomucensia. 2019. Т. 58. № 2. С. 61–76.

THE PECULIARITY OF FEMALE POETRY OF THE 18TH CENTURY IN N. M. KARAMZIN'S JOURNAL «AONIDS»: GENDER ANALYSIS

Abstract

Anastasija P. Stepanenko

The author makes an attempt to dispel the prejudices related to the evaluation of women's literature and women's art of the XVIII century in this article. The main themes and images used by women in lyrical works of the Russian sentimental era are considered. The place of women's literature in the context of Russian culture is designated. The article deals with the specifics of the female language, which by the end of the 18th century finally gained freedom of expression, that helps in understanding the historical and literary process as a whole.

Keywords: gender, Aonida, Maria Pospelova, culture, female self-identification, nature, gender analysis

Артём Игоревич Теплов

*студент 4 курса, Магнитогорский государственный
технический университет им. Г. И. Носова
teplov2502@yandex.ru
(г. Магнитогорск)*

*Научный руководитель – Вероника Валентиновна Цуркан,
кандидат филол. наук, доцент кафедры
языкознания и литературоведения
МГТУ им. Г. И. Носова*

СВОЕОБРАЗИЕ ХРОНОТОПА РОМАНА Д. ГЛУХОВСКОГО «МЕТРО 2033»

Статья посвящена особенностям пространственно-временной организации романа Д. Глуховского. Автор статьи исследует особенности миромоделирования текста, анализирует пространственные оппозиции верх/низ, центр/периферия и их инварианты свет/тьма, свобода/плен, рай/ад, имеющие символическое значение. Также рассматриваются особенности постапокалипсического времени, связанные с жизнью московского метро после

ядерной войны. В статье уделяется особое внимание анализу символической составляющей концептов «часы» и «воздух».

Ключевые слова: антиутопия, пространство, время, кольцо, Д. Глуховский

Роман Д. Глуховского «Метро 2033» (2007) как феномен «массовой» антиутопии-апостапокалипсиса очень востребован у современного читателя. Этот роман стал началом трилогии, включающей ещё два текста – «Метро 2034» (2009) и «Метро 2035» (2015), в которых «механизмы жанрового концепта антиутопии, сформированные ещё в романах Е. Замятина, Дж. Оруэлла и О. Хаксли, переосмысливаются, наполняются актуальным содержанием» [2, 153]. Сюжет первого романа повествует о том, как после гибели мира в результате ядерной катастрофы поверхность Земли захватили мутанты, а оставшиеся в живых продолжили существование в подземном мире метро. В сегодняшней культуре эта модель обыгрывается во многих книгах, фильмах, играх и сериалах.

Каковы составляющие данной модели у Д. Глуховского? Жанрообразующим признаком антиутопии является замкнутость пространства. А «сдвинутые», опирающиеся на формы бреда, сна, наития психологические состояния создают образ вывернутого наизнанку, «не того» мира» [5, 264]. Главный герой романа Артём свой путь проходит по кругу, не выходя за границы метрополитена. В финале романа, оказавшись на вершине Останкинской башни, он снова возвращается в подземный мир.

Основой пространственной структуры романа являются оппозиции верх/низ, центр/периферия. Антиномия верх/низ реализуется в тексте с помощью соотнесения земного и подземного миров. Земное пространство – это разрушенная Москва, над которой возвышается телебашня, гипнотическая кремлёвская звезда и само небо. Данные топосы связаны с образами политической и религиозной власти, а также с властью природных стихий. Нижнее пространство – это московский метрополитен и его сегменты: «Большое метро» (станции, находящиеся внутри кольца), Содружество Станций Кольцевой Линии, Красная Линия (сообщество сторонников распавшегося СССР), Ганза (ее прообразы – фашистский Рейх и Евросоюз), наконец, Полис (объединяющий представителей науки и культуры). Ганза противопоставлена остальному метрополитену, как центр – провинции.

В романе Д. Глуховского есть топос, располагающийся под метрополитеном – это «Метро-2», система правительственных коммуникаций, построенная на случай чрезвычайных обстоятельств. Секретные туннели соединяют все правительственные учреждения и должны обеспечивать беспрепятственную транспортировку важных персон.

Пространство у Д. Глуховского – живое, непредсказуемое, пугающее, оно то сужается, то расширяется. При помощи эпитетов и метафор метро рисуется как живой организм: «каменная утроба мегаполиса», «гигантский кишечник неизвестного чудовища» [1, 35]. Метрополитен напоминает огромный улей, в котором проигрываются различные этапы развития человечества: начиная с

истории диких, первобытных общин, обитающих в разрушенных станциях, и заканчивая технологически развитым Полисом. Абсурдность и алогичность, преследующие каждого, кто попал в этот мир, «могут быть преодолены только за счет вариативного или игрового отношения к одним и тем же событиям» [6, 65]. Это открытие приближает Д. Глуховского и его героев к постижению смысловой множественности истины, свойственной постмодернистскому сознанию: «Это, Артёмка, последнее, наверное, место на Земле, где люди живут как люди. Где они не забыли еще, что это значит – человек, и как именно это слово должно звучать. Это – Город...» [1, 257].

Инвариантом антиномии верх/низ в романе становятся оппозиции свет/тьма, свобода/плен, рай/ад, имеющие символическое значение. Так образ Останкинской телебашни противопоставляется образу огромного котлована-бездны. Во время своих походов Артём попадает в плен к так называемым «культистам», которые поклоняются Великому червю, якобы вырвавшему все тоннели метро и живущему в бездонном котловане на станции «Парк победы». Герой представляет эту яму как врата в преисподнюю. А Останкинская башня, напротив, воспринимается им как лестница в рай, ведь именно там он почувствовал себя свободным от плена метро.

Особую роль в организации пространства играет антиномии свет/тьма, день/ночь. На земную поверхность персонажи романа выходят только по ночам. Обитатели метро не следят за распорядком дня – для них давно уже стёрлась грань между ночью и днём. Они не могут смотреть на солнце и на яркий свет, да и с электричеством в метро не везде хорошо. На родной станции Артёма лампочек немного и работают они слабо. На разрушенных станциях и в туннелях освещения просто нет. А в привилегированных городах оно работает на полную мощность – в «Полисе» настолько хорошо, что приезжие носят солнцезащитные очки, дабы не ослепнуть. «Слепота» и «тьма» у Д. Глуховского – понятия относительные. На станцию ВДНХ, где живет Артем, нападают «чёрные», невиданные раньше мутанты. Люди боятся того, чего не могут понять и думают, что «чёрные» хотят их убить. Но оказывается, что именно «черные» хотели помочь людям покинуть метрополитен. Получается, тьма в мире Д. Глуховского не такая злая, как может показаться на первый взгляд. Противопоставленная слишком яркому освещению и ослепительному солнцу, она становится надеждой человечества на выживание. «Тот, у кого хватит храбрости и терпения всю жизнь вглядываться во мрак, – замечает один из героев романа, – первым увидит в нем проблеск света» [1, 34].

Воздух – это еще один значимый в мире романа образ-символ. Как установила исследователь М. Н. Крылова, эта лексема используется в романе 53 раза [3, 10]. Само наличие, отсутствие, качество воздуха помогает писателю установить границу между уровнями пространства. В замкнутом пространстве метрополитена воздух в большинстве случаев душный, спёртый и тяжёлый. Персонажи Д. Глуховского окружены его враждебными грязными потоками. Исключением можно считать культурно развитый Полис, где люди ещё не забыли о существовании кислорода. В пустых и стерильных туннелях «Метро-

2» воздух пугающе привычен. Здесь «воздуха как будто и нет» [1, 2], нет ни резких запахов, ни сквозняков. На поверхности воздух свеж, холоден и чист. Несмотря на присутствие в нём радиации, главный герой романа полной грудью вдыхает отравленные вихри, и это намного лучше, чем духота метрополитена. Чистый воздух символизирует свободу, дает надежду на перемены, заставляет Артёма стремиться на поверхность земли.

Движение в кольце пространства связано с цикличностью романного времени. Даже после окончания ядерной войны, люди стремятся вернуть утраченную жизнь. Поэтому история идет здесь по кругу (возрождается коммунизм и рейх). Метро все больше напоминает сцену театра, на которой разворачивается действие спектаклей разных времён. Не случайно герои вспоминают известные слова: «прав был старик Шекспир: весь мир – театр» [1, 77]. Ведь игра, по мнению писателя, – это «не только рациональность и наличие правил, но высшая страсть, доступная лишь немногим» [4, 169].

Автор сравнивает прошлое и настоящее. Организация времени в романе связана с образом часов, сквозным в антиутопиях Д. Глуховского. Прибывая на очередную станцию, Артем первым делом обращает внимание на их наличие. В благополучном Полисе станционные часы превосходно отлажены и вычищены, и они – далеко не единственные. На родной станции Артема часы находятся в полурабочем состоянии. Они грязные и ходят кое-как, что является намеком на то, что станция хотя и живёт «прихрамывая», но всё же стоит на ногах. На разрушенных станциях часы или сломаны, или их вовсе нет. Время застыло, и это отражается на мировосприятии персонажей, которые еще помнят о другой жизни. Мир до катастрофы кажется героям утопией, золотым веком, хотя они и отдают себе отчет в том, что именно научно-технический прогресс привёл человечество к катастрофе. Выжившие стремятся к самосохранению, консервации, боятся каких бы то ни было изменений. Будущего у них нет

Таким образом, маркированный образами-символами хронотоп романа Д. Глуховского «Метро 2033» позволил автору не только создать оригинальный художественный мир, но и актуализировать нравственно-философские возможности антиутопии.

Литература

1. Глуховский Д. А. Метро 2033. Москва: Издательство АСТ, 2019. 384 с.
2. Козлова Н. К. Мотив апокалипсиса в романе О. Славниковой «2027» // Мировая литература глазами современной молодежи. Цифровая эпоха: сборник материалов IV междунар. молодеж. 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.152–160.
3. Крылова, М. Лексема «Воздух» в книгах Д. А. Глуховского из цикла «Метро» / М. Крылова. – Текст: непосредственный // Актуальные вопросы современной филологии и журналистики. 2019. № 1. С. 10–15.
4. Цуркан В. В. Концепт «игра» в творчестве А. Битова 1960 – 1970-х гг. // Libri Magistri. 2015. № С. 168–173.

5. Цуркан В. В. Корреляция «городского» и «дачного» текстов в русской литературе последней трети XX века // Проблемы истории, филологии, культуры. 2015. Вып. 4 (50). С. 263–268.

6. Особенности репрезентации концепта «пьянство» в русской литературе последней трети XX века // Традиционные национально-культурные и духовные ценности как фундамент инновационного развития России. 2016. №2(10). С. 63–65.

THE CHRONOTOPE ORIGINALITY OF THE NOVEL «METRO 2033» BY D. GLUKHOVSKY

Artyom. I. Teplov

Abstract

The article is devoted to the features of the space-time organization of the novel by D. Glukhovsky. The author of the article examines the features of the text's world-modeling, analyzes the spatial oppositions top/bottom, center/periphery and their invariants (light/dark, freedom/captivity, heaven/hell), which have a symbolic meaning. We also consider the features of post-apocalyptic time associated with the life of the Moscow metro after the nuclear war. The article pays special attention to the analysis of the symbolic component of the concepts "clock" and "air".

Keywords: dystopia, space, time, ring, D. Glukhovsky

Ангелина Александровна Федина

*студент 3 курса, Магнитогорский государственный
технический университет им. Г. И. Носова*

soprano9612@mail.ru

(г. Магнитогорск)

Научный руководитель – Майя Леонидовна Бедрикова

*кандидат филол. наук, доцент кафедры языкознания
и литературоведения МГТУ им. Г. И. Носова*

К ВОПРОСУ ОБ АВТОРСКОЙ СТРАТЕГИИ ПИСЬМА В ДНЕВНИКЕ М. БАШКИРЦЕВОЙ

В статье автор анализирует Дневник русской художницы XIX века М. Башкирцевой, задуманный как «исследование и расследование самой себя». В современном литературоведении дневники М. Башкирцевой изучаются с точки зрения истории становления жанра дневника в литературе, жанровых влияний (дневник / автобиографическая проза) и др. Актуальным является вопрос о стратегии письма, которую М. Башкирцева создавала в течение жизни. Отчётливо видя цель повествования, автор дневника самостоятельно устанавливала законы и правила ведения записей, вырабатывала свой взгляд на жанр дневника, сохраняла не менее двух ракурсов: исповедальный и

объективный. М. Башкирцева писала автопортрет средствами художественной литературы и намеренно «отстранялась» от своего образа – ради беспристрастного суждения. Девизом М. Башкирцевой были её слова: «К чему лгать и рисоваться?».

Ключевые слова: Мария Башкирцева, Дневник, стратегия письма

Примета современного литературоведения – это всё возрастающий интерес исследователей к дневникам исторических личностей, деятелей культуры, искусства, литературы [2, 72–78]. В дневниковых записях авторы оставляют свидетельства достоверные, психологически убедительные, которых не найти в обычном учебнике истории, научных изданиях. Огромен интерес к женским дневникам [3, 109–120]. Дневники Марии Башкирцевой – это целая энциклопедия жизни дворянки XIX столетия. Куда бы она ни приезжала, где бы ни находилась: Ницца, Париж, Рим, Петербург, – Мария Константиновна всегда была сама собой. Никогда она не забывала своей натуры. Выходила ли в свет, оставалась ли дома, трудилась над картиной или обедала с семьей, она была верна себе. И свой дневник художница вела, чтобы правда её короткой жизни осталась, если не на полотне, то на бумаге. На первых страницах дневника его автору всего 12 лет, но он уже удивляет своим умом, своей зрелостью, глубиной мышления. Однако сама Башкирцева признает, что только к 15–16 годам начала записывать в дневник что-то более содержательное. Её мир – это искусство во всех известных смыслах. Живопись, скульптура, литература, музыка, пение, кажется, что легкая рука этой хрупкой девушки коснулась всего, что может называться искусством. Кроме того, художница умело вела себя в обществе, без труда поддерживала любую беседу, а также смогла овладеть одним из самых непростых искусств – быть женщиной. Ещё в юности она писала: «Я уже не ребёнок, как другие дети: сердцем я женщина, но женщина ребёнок». [1, 57] Тем не менее, кокетство и игривость присутствовали на протяжении всей жизни Башкирцевой.

Это читатель сможет найти в беседах автора с молодыми людьми, во время посещения художницей театра, музея или светских раутов. Почти все страницы дневника пропитаны женской мудростью, девичьей харизмой, нежным шармом дворянской девушки. Несмотря на свою безграничную женственность и утонченность, Мария Башкирцева оставалась стойкой и сильной перед трудностями. Многие известные, уважаемые личности восхищались её умом и силой духа. «Я сама своя героиня», – говорил автор дневника [1, 78]. Что точно не обойдёт сознание читателя дневника, так это трудолюбие Марии Константиновны. Вся её жизнь – ежедневный, беспрестанный труд, подпитываемый амбициями, увлеченностью. Стоит признать, что без него не было бы той Марии Башкирцевой, которую знает мир. Она с детства понимала, кем является и чего хочет. Она торопилась, боялась не успеть. «Когда вы пустое место – это самое глупое», – думала она [1, 115]. Именно в труде художница находила счастье. Ведь только труд приближал её к заветной мечте, спасал от мыслей о скорой смерти, помогал оставаться собой.

Искусство в жизни Марии Башкирцевой играет первостепенную роль. Как истинный творческий человек она говорит то, что думает, она слишком любит себя, взбалмошна, нетерпелива, иногда вспыльчива, но потрясающе жизнелюбива: «Я люблю жизнь, люблю огорчения так же, как и радости». Любовь ко всему прекрасному находит отражение в её дневниках: в том, как художница видит и описывает природу, города, закаты и рассветы; в том, как она рисует читателю людей; как делится с нами своими снами. У неё удивительное внимание к мелочам. Кажется, она не упускает ничего, всё подмечает. Даже не знаю, чего в ней было больше трудолюбия или бесконечной и неуёмной жажды жизни. На мой взгляд, за свои 24 года эта женщина прожила не одну жизнь. Поистине философские размышления на тему человеческого бытия, искусства, любви в целом и любви женщины к мужчине можно проследить на страницах всех её дневников, от начала и до конца, а ведь дневник художница начала вести в возрасте 12 лет. Читающего её мемуары с каждым словом потрясает зрелость юной барышни.

Неважно поэт, музыкант ты, писатель или художник, невозможно творить, если сердце твоё пусто, если не наполнен ты любовью. Как и любая творческая натура, Мария Башкирцева часто была увлечена. Своих читателей она с удовольствием посвящала в тайны собственного сердца. Гамильтон, Карл Герик, Одифре... и это далеко не полный список тех, кто произвел на неё впечатление. Но серьезной любви ей так и не удалось познать из-за, должно быть, смертельной болезни и скоропостижного ухода из жизни. Однако девушка ощущала в себе силы отдаться созидающему чувству. Художница писала: «Никто не полюбит меня так, как я умею любить. Если я полюблю – буду любить беспредельно» [1, 56].

В дневниках художница уверяла читателей в том, что пишет для себя. Публикация мемуаров не является самой целью их написания. Но все, кто знают Марию Башкирцеву, скажут: она больше всего на свете мечтала оставить память о себе. О желании девушки «тем или иным способом *остаться* на этой земле» было известно всем. Ведь пока говорят о человеке, он жив. У неё это получилось. И хотя Мария Башкирцева в жизни не позволяла себе быть нечестной с собой или кем-то ещё, в своём литературном творчестве она постаралась обнажить свою натуру, полностью открыть душу. Сама Мария Башкирцева говорила о своём дневнике так: «Если в этой книге не будет *строгой, полной, неукоснительной правды*, в ней нет никакого смысла». [1, 12] Мы полагаем, он вполне может называться женским романом. Необычным, непохожим на другие дневники его делает совершенно необычная для того времени откровенность автора. Основную часть дневниковых записей занимает самоанализ художницы. Несмотря на то, что интеллект и мировоззрение Марии Константиновны выделялись на фоне устоявшихся гендерных стереотипов, своё поведение в обществе она выстраивала, как бы оглядываясь на других. Постоянное сравнение, оценивание себя «относительно кого-то» или «кого-то относительно себя» составляет основу её мемуаров.

Если говорить о принципах и приемах самоанализа с акцентом на «женский взгляд», то стоит выделить несколько механизмов становления и утверждения «женского» художественного сознания в связи с культурной и общественной ситуацией второй половины XIX века. Для начала стоит обратить внимание на специфику самопрезентации Марии Башкирцевой.

«Я сама не вполне понимаю себя», – писала художница [1, 25]. Интересно то, что в стремлении познать себя художница явно противопоставляла себя обществу. Заметно обилие отрицаний в построении предложений юной писательницы: «нельзя», «ненормальная», «нетерпеливая», «не могу», «недостаёт». Всё это указывает на некоторый кризис идентичности, присущий всем творческим натурам, особенно в молодом возрасте.

Надо отметить и такую особенность личности Башкирцевой: она противопоставляет себя обществу, видит в себе явные отличия от других. Это говорит об эгоцентризме, ориентированности на себя, излишней самоуверенности. Наши догадки подпитаны дневниковыми записями: «Великая художница», «триумф», «В 22 года я буду знаменитостью или умру». Столь гиперболизированные эпитеты указывают одновременно на неординарность личности автора и на нескрываемый эгоизм, а где-то даже на надменность. «Женский» вопрос рассматривался автором на протяжении всего дневникового текста. Кроме того, когда речь в дневнике заходила о женской природе, женщинах вообще, то они либо маркировались однозначно негативно, либо характеристика выстраивалась через упомянутое выше отрицание (речь идет о творческой среде).

Напротив, о мужчинах художница высказывалась диаметрально противоположно. Она как будто жалела о том, что родилась женщиной. Восхищаясь мужчинами и одновременно завидуя им, Мария Башкирцева писала: «Это *работа мальчика*, сказали обо мне» [1, 190]; «...говорили в мужской мастерской, что у меня рука, манера и способности *совсем не женские*...» [1, 208]. Этим самым она как бы подчёркивает радость от того, что в её работах не видно ничего женского. Это логично, ведь иметь «совсем не женские руки» для художницы той эпохи означало состояться как профессионал. Говоря о гендерном самоопределении Башкирцевой в «Дневнике», отметим, что слова, использованные для самохарактеристики, преимущественно мужского и среднего рода. В первом случае, на наш взгляд, она как бы пытается самоутвердиться в глазах читателя, тогда как во втором случае явно отказывается от принадлежности к какому-либо полу. «*Странное я создание*», – пишет Башкирцева [1, 50]. «В настоящую минуту я склонна думать, что я *существо непонятное*» [1, 76]; «...что не мешало всем во мне видеть *существо*, которое, несомненно... должно было сделаться со временем всем, что только может быть наиболее красивого...» [1, 43]. Использование таких лексем, как «существо», «создание», указывает на попытки обезличивания себя в отношении пола, так называемое акцентирование на собственной внешности. Надо сказать, что наружность автора так же часто подвергалась самоанализу и самокритике. Однако чаще всего свой внешний облик художница оценивала позитивно. Вот

наиболее яркие примеры самопрезентации: «Да и правда – я красива» [1, 42]; «...моя свежесть, моя бесподобная белизна составляет мою главную красоту» [1, 89]; «Я сознаю себя красивой...» [1, 29]

Если рассматривать автохарактеристику и самоанализ Марии Башкирцевой в аспекте интертекстуальности, то следует отметить обилие сравнительных оборотов, связанных исключительно с известными в искусстве женскими образами, воспринимаемыми обществом как эталон: «Я причесана, как *Венера Капитолийская*, одета в белое, как *Беатриче*, с четками и перламутровым крестом на шее» [1, 68].

Значимо, что ведение дневника для Марии Башкирцевой по своей сути является своеобразным «поиском себя», поэтому самоанализ и автохарактеристика играют ведущую роль на протяжении всего текста дневников. Еще в 14–15 лет она задавалась вопросом «кто я?». В этом возрасте художница писала: «Очень часто пытаюсь понять, что сокрыто во мне, в глубине, ни для кого не видимое, кто я такая, на самом деле, что такое моя душа» [1, 15]. С юных лет Мария понимала, что человек – это прежде всего его внутреннее наполнение, поэтому одним из страхов Марии Константиновны было отсутствие «сути». Ей казалось, что она недостаточно погружена в себя («живёт только внешней жизнью»).

Несмотря на себялюбие и тщеславность, М. Башкирцева всё-таки понимала свои недостатки, часто спрашивая себя: «Почему я такая суетная? Почему такая честолюбивая?» [1, 37]. Возможно, ей так же не доставало девичьей лёгкости в силу высокого интеллекта. Осознавая это, художница сделала запись в дневнике: «Почему я такая рассудочная?» [1, 60].

Таким образом, текст дневниковых записей позволяет судить о принципах и приёмах самоанализа писательницы и художницы в аспекте «женский взгляд», так как дневники отражают становление личности М. Башкирцевой. Именно в дневниках Мария Башкирцева говорила то, что думает. Ей хотелось донести до читателя суть женской натуры, поведать об удивительном мире личности. Благодаря творчеству М. К. Башкирцевой, мы можем взглянуть на жизнь и культуру последней четверти XIX века глазами юной женщины.

Литература

1. Башкирцева М. Дневник. Москва: Захаров, 2000. 446 с.
2. Бедрикова М. Л. О теоретико-литературных воззрениях Г. В. Свиридова («Тетради 1960–1980-х годов – «Музыка как судьба») // Libri Magistri. 2017. №4. С. 72–78.
3. Петров А. В, Ярина Н.В. «У меня теперь точно глаза открылись...», или «остраннение» опыта чужой любви (Е. Дьяконова. RESP В. Шкловский. RESP В. Бутусов) // Libri Magistri. 2018. № 6. С. 109–120.

BASHKIRTSEVA'S DIARY: AUTHOR'S STRATEGY OF WRITING

Angelina A. Fedina

Abstract

In the article, the author analyzes the Diary of a Russian artist of the 19th century – M. Bashkirtseva, conceived as "research and investigation of herself." In modern literature M. Bashkirtseva's diaries are studied from the point of view of the history of the formation of the diary genre in literature, genre influences (diary / autobiographical prose), etc. The issue of the writing strategy that M. Bashkirtseva created throughout her life is relevant. Clearly seeing the purpose of the story, the author of the diary independently established the laws and rules for keeping notes, developed her own view on the diary genre, and kept at least two angles: confessional and objective. M. Bashkirtseva wrote a self-portrait by literary devices and deliberately "detached" from her image – for the sake of impartial judgement. The motto of M. Bashkirtseva was her words: "Why lie and posture?".

Keywords: Maria Bashkirtseva, Diary, writing strategy

Кирилл Александрович Хабиrow,

*магистрант 2 курса, Магнитогорский государственный
технический университет им. Г.И. Носова*

xvbirow@gmail.com

(г. Магнитогорск)

Научный руководитель – Майя Леонидовна Бедрикова,

кандидат филол. наук, доцент кафедры языкознания

и литературоведения МГТУ им. Г.И. Носова,

ФУТУРИЗМ: ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА, СОЗДАНИЕ НОВЫХ СТРАТЕГИЙ РАЗВИТИЯ ЯЗЫКА

Данная работа представляет собой опыт исследования футуризма как крупнейшего эксперимента по обновлению языка, приведшего к переосмыслению художественного текста; как движение, объединившее поэтов и писателей в их художественном исследовании возможностей языка; как ценнейший опыт создания объективно новых филологических стратегий, способных влиять на мышление людей. Новизна исследования заключается в том, что мы рассматривали футуризм сквозь призму научного знания XXI века: возможность поэта-творца воздействовать словообразом на сознание воспринимающего субъекта, порождая множество ассоциаций – в контексте эстетики минимализма.

Ключевые слова: футуризм, язык, текст, стратегии, мышление, филология

Начало XX века характеризуется не только молниеносным развитием технологий, но и появлением новых форм литературной жизни, как следствие,

проблем, связанных с переосмыслением эстетических норм. Русский футуризм – одно из блистательных и одновременно проблемных явлений русского искусства, с одной стороны, оппозиционное внешней культуре, а с другой – естественное порождение этой уникальной культурной среды [5]. Филологи, культурологи XXI века (Н. Харджиев, Н. Степанов, В. Григорьев и др.) акцентируют коммуникативную открытость футуризма, затронувшего и иные области искусства и науки. О. Саханчук отмечает: «Осознавая эстетическое преимущество рукописного текста перед «безликим» печатным, В. Хлебников и А. Кручёных спровоцировали типографскую революцию <...> Практика освоения поэзией «чужеродных» элементов из смежных областей искусства и научного знания существенно обогатила футуристический текст. Приветствующие всё новое, футуристы не могли не откликнуться на сенсационные открытия в фундаментальных науках начала XX века» [6, 150]. Размышления футуристов о языке и возможностях русского языка поражают своей новизной, но их современники относились к такому опыту с изрядной долей скептицизма.

В 1993 году был проведён эксперимент, связанный с гендерными ассоциациями носителей немецкого (тестирование проходило в Германии) языка и испанского (тестирование проходило в Мексике). Инициатором эксперимента является Тоши Кониши, а результаты были опубликованы в журнале «Journal of Psycholinguistic Research» [4]. Благодаря этому эксперименту научное сообщество получило доказательство тому, что ассоциации с мужчиной или женщиной у людей возникают лишь тогда, когда они прослушивают или проговаривают родовой показатель слова. Опираясь на эксперимент Т. Кониши, мы считаем, что не только окончания, но и другие единицы языка способны взаимодействовать с сознанием читающего или слушающего. Следовательно, ресемантизация футуристами русского языка была направлена не только на переосмысление слов, но и на обновление мышления читателя путём удвоения или утроения смысла текста. В работах 2000-х о проблемах изучения футуризма подобные явления осознаются как определённые филологические стратегии: «Тенденция к умножению смысла проявляется в виртуозном конструировании В. Хлебниковым палиндромов, в которых обнаруживается «заклятие двойным течением речи»» [6, 151].

В 1913-м году Алексей Елисеевич Кручёных в статье «Новые пути слова (язык будущего смерть символизма)» писал следующее: «Современные баяны открыли, что неправильное построение предложений (со стороны мысли и гранесловия) даёт движение и новое восприятие и обратно – движение и изменение психики рождает странные „бессмысленные“ сочетания слов и букв. Поэтому мы расшатали грамматику и синтаксис, мы узнали, что для изображения головокружительной современной жизни и еще более стремительной будущей – надо по-новому сочетать слова, и чем больше беспорядка мы внесем в построение предложений – тем лучше» [5]. А. Е. Кручёных осознавал, что создание нового визуального языка невозможно, если при этом использовать старые средства выражения. Напомним, что

размышления основателя футуризма Филиппо Томмазо Маринетти имели схожий характер. В «Техническом манифесте футуристической литературы» Ф. Т. Маринетти писал следующее: «Синтаксис надо уничтожить, а существительные ставить как попало, как они приходят на ум» [1], «Надо отменить прилагательное», «Надо отменить наречие» [1], «Пунктуация больше не нужна» [1], «Сплетать образы нужно беспорядочно и вразнобой» [1]. А главное – «Полностью и окончательно освободить литературу от собственного я автора, то есть от психологии» [1]. Аргумент итальянского теоретика футуризма: «Человеческая психология вычерпана до дна, и на смену ей придет лирика состояний неживой материи» [1]. Таким образом, верно отмечено, что футуристы не нуждались в прежних правилах языка: «Отныне поэты самостоятельно решали, как будут *выглядеть* и *смотреться* их стихотворения» [6, 150].

В ряду лидеров футуристических групп мы выделим Вадима Габриэлевича Шершеневича – руководителя группы «Мезонин поэзии». В. Г. Шершеневич опирался на эксперименты В. В. Маяковского и И. В. Лотарева (настоящее имя Игоря Северянина): создание собственных неологизмов; наличие разговорной интонации; использование аббревиатур, которые отражали социально-политическую установку общества; преобладание свободного стиха [8]. Новый поэтический язык должен был выразить особенности мировосприятия, которое было характерно молодым творческим людям того времени. Для достижения этой цели правильным решением было использование заузного футуристического языка (см. «заумь»), который являлся уникальным, потому что мог по-новому организовать языковую картину мира при помощи оригинальных звуковых основ. Таким образом, объединив художественный эксперимент Владимира Маяковского, участников футуристических групп «Мезонин поэзии» и «Центрифуги», мы получаем новаторское художественное явление и род творчества, которое несло в себе объективно новую вербальную картину мира.

Футуристы-«будетляне» стремились расшатать грамматику и синтаксис, чтобы была возможность по-новому сочетать слова; грамматический «беспорядок» они считали добродетелью. Ярким примером подобных преобразований стало одно из стихотворений Виктора Владимировича Хлебникова (Велимира Хлебникова) – гения словотворчества, известного своими экспериментами в области зауми, «звёздного языка»: «Бобэоби пелись губы, / Вээоми пелись взоры, / Пиээо пелись брови, / Лиэээй – пелся облик, / Гзигзи-гзээо пелась цепь. / Так на холсте каких-то соответствий / Вне протяжения жило Лицо» [7]. Также приведём отрывок из стихотворения В. Г. Шершеневича «Из-за глухонемыты серых портьер»: «Вы появились и свое сердце / Положили в бронзовые руки поэта. / Разделись, и только в брюнетной голове чер- / епашилась гребенка и желтела. / Вы завернулись в прозрачный вечер. / Как будто тюлем в июле / Завернули / Тело» [8]. Поэт-эгофутурист считал, что форма стихотворения важнее содержания.

Деятельность лидера группы «Мезонин поэзии» стала предметом пристального внимания общественности, пик творческой активности Шершеневича совпал с приездом в Россию самого Ф. Т. Маринетти. Несмотря на то, что у эгофутуристов и кубофутуристов было противостояние, на некоторое время они всё же решили прекратить войну. А в апреле 1913 года Шершеневичу была предоставлена возможность выступить с докладом о литературном футуризме перед аудиторией более четырёх сотен человек [8]. Стоит отметить, что политические события очень сильно повлияли на мировоззрение и мировосприятие футуристов. Напомним, что они принадлежали к молодому поколению 1910-х гг., ставшему первым в истории человечества поколением, которое столкнулось с грозным событием – первой мировой войной [3]. Когда началась война, то энергии у первой волны футуристов становилось всё меньше и меньше. Многие объединения распадались, потому что их основатели погибали на фронте. Среди тех, кому повезло чуть меньше остальных, был известный архитектор-футурист Антонио Сант-Элиа, который создал концепцию города будущего (опередив конструктивистов). Позже Велимир Хлебников написал о первой мировой войне поэму «Война в мышеловке» (1919) – в пацифистском духе.

А. Е. Кручёных в своей работе «Новые пути слова», пытаясь сопоставить два слова – «гладиаторы» и «мечари», приходит к выводу: «Мысль одна, но слова разные, и настолько, что скорей я скажу: смежири и мечари имеют один смысл, чем мечари и гладиаторы, потому что звуковой состав слова дает ему окраску жизнь и слово только тогда воспринимается, живо действует на нас, когда имеет эту окраску. Поэтому, создание «заумного» языка, с его способностью менять привычный ход мыслей, носит двусторонний характер. Это взаимозависимые явления: «...неправильное построение предложений (со стороны мысли и гранесловия) дает движение и восприятие мира, и обратно – движение и изменение психики рождают странные «бессмысленные» сочетания слов и букв» [2].

Помимо мышления, сфера чувств является не менее важным объектом манипуляции у футуристов. Чувства более подвижны и податливы, чем мышление, а если их удастся «растрепать», то и мышление оказывается более уязвимым для манипуляции. Чтобы манипулировать массовым сознанием, нужно предварительно поработать с эмоциональной сферой человека. Творчество футуристов, в частности их перформансы (например, «Король Убю»), превосходно справлялись с задачей создания ситуации, оказывающей сильное воздействие на эмоциональное состояние человека. Поэтому художественное произведение в авангарде строится не как равноправный субъект-субъектный диалог, а как агрессия (эпатаж), где взаимодействие строится по субъектно-объектной схеме, адресат становится объектом для «преобразований». Адекватная «шоковая» реакция адресата при чтении авангардистского текста обусловлена расшатыванием поэтом грамматических норм, искажением привычных правил согласования между частями речи. Поэт-авангардист добивался того, что последовательность слов во фразе становилась

совершенно непредсказуемой, благодаря чему тексты читались с особой внимательностью. О восприятии традиций В. Хлебникова (интерпретации идеи воздействия на эмоциональную сферу читателя) свидетельствует творчество современного поэта Дмитрия Авалиани (1938–2003), достигшего высокого уровня мастерства в создании листовертной (визуальная поэзия): «Каждая грань листовертня семантизирована и оказывает тотальное воздействие на эмоциональную и рациональную сферу воспринимающего субъекта. Игнорирование визуального, словесного или игрового проявления листовертня ведёт к девальвации эстетического воздействия, потере целостного впечатления, распаду образа» [6, 149].

Подводя итог вышесказанному, отметим, что футуристы начала XX века осознанно использовали систему нетрадиционных поэтических форм, создавая таким образом новые филологические стратегии; поставили своей целью положительно влиять на мышление современников (изменять его). Достижения современной филологии, лингвистики, психолингвистики и других отраслей научного знания подтверждают истинность предположений футуристов: способность словообраза рождать в сознании воспринимающего субъекта множество ассоциаций – в контексте эстетики минимализма футуристического текста («самовитое слово»); в синтетических творениях футуристов создается плодотворная «среда» для переосмысления художественного текста и раскрываются бесконечные возможности для создания новых филологических стратегий.

Литература

1. Андреев Л. Г. Называть вещи своими именами: программные выступления мастеров западно-европейской литературы XX в. Москва: Прогресс, 1986. 640 с. URL: https://monoskop.org/images/8/85/Nazyvat_veschi_svoimi_imenami_1986_RU.pdf (дата обращения: 03.05.2020).
2. Афасижев М. Н. Футуризм: очеловечивание машины и механизация человека // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2014. № 2 (32). С. 54–55. URL: <https://e.lanbook.com/journal/issue/291622> (дата обращения: 03.05.2020).
3. Бедрикова М. Л. Первая мировая война в русской прозе 1910-х гг. // Актуальные проблемы современной науки, техники и образования. Тез докл. 77-й междунар. науч.-техн. конф. Т. 2. Магнитогорск: Изд-во Магнитогорск. гос. тех. ун-та им. Г. И. Носова, 2019. 266 с.
4. Дойчер Гай. Сквозь зеркало языка; [пер. с английского Н. Жуковой]. Москва: Издательство АСТ, 2019. 448 с.
5. Родькин П. Е. Футуризм и современное визуальное искусство. Москва: Совпадение, 2006. 256 с.
6. Саханчук О. В. Традиции В. Хлебникова в творчестве Д. Авалиани (на примере листовертной) // Литература в контексте современности: сб. материалов V междунар. науч.-метод. конф. Челябинск: Издательство ООО «Энциклопедия», 2011. С.148–152.

7. Хлебников В. Творения. Санкт-Петербург: Азбука, Азбука-Аттикус, 2015. 416 с.
8. Шершеневич В. Г. Великолепный очевидец / Вступ. ст. В. Дроздова. Москва: Книжный Клуб Книговек, 2018. 704 с.

FUTURISM: LITERARY TEXT RETHINKING, CREATING NEW LANGUAGE DEVELOPMENT STRATEGIES

Kirill Habirov

Abstract

This work represents the experience of the study of futurism as the largest experiment in updating the language, which led to a rethinking of the literary text; as a movement uniting poets and writers in their artistic study of the possibilities of language; as a valuable experience in creating objectively new philological strategies that can influence people's thinking. The novelty of the study lies in the fact that we looked at futurism through the prism of 21st century scientific knowledge: the ability of a creator poet to influence the mind of a perceiving subject with a word-image, giving rise to many associations – in the context of aesthetics of minimalism.

Keywords: futurism, language, text, strategies, thinking, philology

Иван Геннадьевич Яковлюк,
*студент 5 курса, Магнитогорский государственный
технический университет им. Г. И. Носова*
moldreik@mail.ru
(г. Магнитогорск)

Научный руководитель – Татьяна Борисовна Зайцева,
доктор филол. наук, доцент кафедры языкознания
и литературоведения МГТУ им. Г. И. Носова

РЕЛИГИОЗНАЯ СИМВОЛИКА В ПОВЕСТИ А. ГРИНА «АЛЫЕ ПАРУСА»

В статье представлен анализ феерии А. Грина «Алые паруса». Автор предлагает прочтение данного произведения с точки зрения христианской символики, обнаруживая в повести тайные смыслы, множественные отсылки к богословию, мистицизму.

Ключевые слова: А. Грин, феерия «Алые паруса», христианская религия, любовь, вера, чудо, судьба, рок, параллельные миры

23 ноября 1922 года была закончена знаменитая феерия А. Грина «Алые паруса». Свое творение писатель преподносит и целиком посвятил Нине Николаевне Грин (Мироновой). Именно она стала прототипом Ассоль. Сам же А. Грин, видимо, стал прототипом Грэя. Миронова жила крайне бедно, продавая

вещи на улице. И Александр Грин, как и Грэй, вытащил свою возлюбленную из нищеты реального мира, перенёс её в свой «лучший мир».

Создавая свой вымышленный мир, автор хотел понять действительность и законы реального мира, его тайны. Основополагающие законы бытия, как он их представлял, писатель и отразил в своей феерии.

В статье «Диалектический материализм Карла Маркса и философия в современном мире» А. Н. Муравьёв и И. Д. Осипов дают интересный взгляд на то, чем в СССР считалась религия и её атрибуты в соответствии с учением Маркса и Энгельса: «В первой главе «Немецкой идеологии» <...> содержится развернутый набросок их взгляда на историю. Исходный пункт этого взгляда состоит в том, что философия, религия, искусство, нравственность, мораль и право есть не что иное, как *идеология*, или превратное, ложное, ненаучное сознание материальных отношений людей к природе и друг к другу, отражающее и оправдывающее наличное состояние этих отношений» [6].

Полагаем, данный взгляд на религию, философию, искусство и даже нравственность как на идеологию делает вполне объяснимым, почему мы видим противостояние Грина советской власти в его феерии «Алые паруса». В повести мы обнаруживаем тайные смыслы, множественные отсылки к богословию, мистицизму, оккультным практикам. Грин стремится выйти за границы идеологии, навязываемой СССР (Бога нет – есть только физическая картина мира). Автор ищет отражение некой высшей цели в мире, его окружающем. По убеждению Грина, физический мир является лишь отражением мира духовного: реальный мир полон знаков, которые видят только люди с открытой и чистой душой.

Ассоль слушала от отца удивительные истории о русалках и прочем, «...засыпала на его груди с головой, полной чудесных снов» [3, 14]. Русалки олицетворяют параллельный мир, в который героиня перемещается во сне. Пограничное состояние сна и бодрствования посещает и Грэя, который «...лег у костра, <...> он думал, но без участия воли; (мысль) бродит в душе вещей <...>, кружится по земле и небу...» [3, 39–40].

Интересен момент, когда виолончелист и флейтист привлекли Грэя незатейливой музыкой: «Все эти дни он был на той высоте духовного зренья, с которой отчетливо замечаешь все намеки и подсказы действительности» [3, 58]. Судьба свела Грэя и музыкантов, которые должны были играть при заходе корабля в порт Каперны. Ассоль читала книгу, когда «...он (жучок) застрял на слове «смотри» [3, 72]. Увидела знак, заметила корабль в окне и побежала на берег, навстречу судьбе.

Исследователь творчества А. Грина О. Н. Киблик отмечает: «Все впечатления жизни необходимы для осознания и воплощения героем в жизнь своего предназначения, осуществления своей мечты» [5, 146]. Так и происходит в феерии: Ассоль своей верой в светлое будущее, будучи еще ребенком, благодаря старому Эглю, «задает программу» своей жизни, и всё, что рассказал старик, сбывается. Девушка обретает долгожданную любовь и новый дом. Мы видим также приём «предсказания» в сцене, когда Ассоль играет с корабликом:

«...осторожно спустила на воду <...> пленившее ее судно; паруса тотчас сверкнули алым отражением в прозрачной воде; свет, пронизывая материю, лег дрожащим розовым излучением на белых камнях дна» [3, 16]. Явная отсылка к некой магии. Будто бы даже сама миниатюра корабля имеет неземное происхождение. Кораблик этот, пущенный на воду, как и большой его собрат в финале, возможно, служит как бы порталом в другое измерение.

Ассоль неслучайно знакомится с Эглем. На мелководье некто подобрал кораблик «...и пристально его рассматривал» – то был Эгль, известный собиратель песен и странник. Девочка требует отдать игрушку: «Ты уже поиграл!» [3, 17]. Вообще, Эгль предстает как практик и теоретик по вопросам бытия двух миров (физического и духовного), знающий будто бы все тайны мира. Быть может, он ангел? Ангелы способны принимать любую форму, будь то человек или зверь. Ассоль воспринимает его как волшебника, который приоткрыл дверь в лучший мир. Эгль рассказывает девочке, что с корабля сойдет принц и скажет, что видел Ассоль во сне. Увезет её в прекрасную страну, где они проживут «...так дружно и весело, что никогда твоя душа не узнает слез и печали» [3, 20]. Говорил непонятными словами, но был добр и миролюбив, в отличие от всех остальных жителей Каперны. Старый философ, в сущности, подарил ребенку, прошедшему через беды и лишения, новый смысл жизни, утешил, залечив душевные раны, чтобы можно было жить дальше. Жить и верить.

Главная героиня повести во многом напоминает библейского героя-пророка. Вспомним стихотворение М. Ю. Лермонтова «Пророк», в котором запечатлена ситуация гонения праведника за его непохожесть на других, за его избранность, за его исключительность, за то, что ему открыты божественные чистые учения «любви и правды». Ассоль, как настоящий христианин, кротко сносит все лишения и беды, никому не отвечая злом на зло.

Кроме того, девушка от природы одарена «божественной интуицией»: «Отец спросил: «Ты больна?» – когда смысл вопроса коснулся, наконец, её духовного слуха, Ассоль восторгалась <...> победив ликование, сделалась серьезно-внимательной, только в глазах ее блеснула еще новая жизнь» [3, 67]. «Духовный слух» – выражение знаковое.

Вспомним момент из детства Ассоль: «...тихая возня девочки, мурлыкавшей над своим яблоком, лишала Лонгрена стойкости и охоты спорить; он уступал, и приказчик, набив корзину превосходными прочными игрушками, уходил, посмеиваясь в усы» [3, 15]. Приказчик выступает резко отрицательным персонажем, т. к. пользуется трагедией Лонгрена: за пару яблок и конфет для Ассоль (т. е. за копейки) купец умудряется завладеть высококачественными игрушками ручной работы. Но важнее другое: мы наблюдаем противопоставление зла в лице приказчика и чистоты детской души. Видим, что отец очень любит свою дочь, сожалеет, что не сберег мать. Отчасти попытку утопить Меннерса можно объяснить тем, что Лонгрен каждый день видит свое чадо, как две капли воды похожее на мать. Мери – символ невинной жертвы. Служит «психологическим триггером»: потому и появляется лишь на мгновение, чтобы скоро уйти, оставив трагический след. Трактирщики Меннерсы (старший

и младший) – символы зла, похоти и распутства. На одном – грех вождения, на втором – разнос сплетен и клеветы, осмеяние.

Ассоль снятся цветные сны, яркие и необычные. Благодаря своему творческому воображению и чистоте, она способна увидеть другой мир – идеальный мир красоты и любви, что сближает ее с Грэм. Оба героя связаны друг с другом незримыми узами. Ассоль обладает талантом верить безоглядно в «светлое будущее» в виде корабля с алыми парусами, в справедливость. Она, как и лермонтовский пророк, находит отдохновение только в природе, которой противопоставлен социум – завистливые, черствые, мерзкие, прогневившие насквозь люди, алчущие всеми силами погасить и уничтожить веру в юной деве, издеваясь над ней и осмеивая. К подобному выводу приходит Киблик: «...человек, отличающийся от других, обладающий талантом, обречён на то, чтобы противостоять обществу, стремящемуся лишить его свободы, помешать реализовать его талант» [4, 102].

Это наводит на мысль о сравнении Каперны, деревни, где живет Ассоль, с библейскими городами зла – Содомом и Гоморрой. В 18-й и 19-й главах Бытия рассказывается, как Господь и два ангела пришли поговорить с праведником Авраамом. Бог сообщил Аврааму, что «...воплъ Содомский и Гоморрский, велик он, и грех их, тяжел он весьма». Интересное наблюдение: автор в самом названии Каперны отправляет нас также к библейскому прообразу грешного Капернаума. Когда в КапернаУМе люди лишились рассудка, осталась Каперна. Названия явно перекликаются между собой. Параллель с библейским образом очевидна: Мери ни в чем не была виновата перед Меннерсом старшим. У неё не было дома даже куска хлеба. Меннерс возжелал невинную девушку. Остальные жители устроили настоящие гонения на семью: «Ассоль гнали, швыряли грязью... Одна за другой, наивные ее попытки к сближению (с другими детьми) оканчивались горьким плачем, царапинами, и др. проявлениями общественного мнения» [3, 13]. Каперна напоминает Капернаум еще и тем, что там есть не только беззаконие, «мрак душ человеческих», но и таверна, в которую Мэри пришла просить денег в долг. Вот что Эгль говорит о «городе греха и порока»: (в Каперне) «...не рассказывают сказок, ...не поют песен, а восхваляют лишь жульничество...» [3, 19].

М. С. Альтман обратил внимание на то, что евангельская история Капернаума заканчивается громовым пророчеством из уст Иисуса Христа: «И ты, Капернаум, до неба вознесшийся, до ада низвергнешься...» (Мф. 11:23). Именно поэтому русский человек той, старой культуры считал возможным называть кабак, да и бордель, если вспомнить материалы академического словаря, «капернаумом». Потому что это ад, где гибнет душа человеческая [1, 172]. Душа лавочника Меннерса уже погибла. Он нарушил заповедь «не возжелай жены ближнего своего». В ветхозаветные времена тех мужчин и женщин, которые бросали даже беглый непристойный взгляд на противоположный пол (не говоря уже о попытке изнасилования), ждала смертная казнь. Отец Ассоль с лихвой возвращает «долг» в сцене, где Меннерс умоляет Лонгрена спасти его. Ни мольбы, ни угрозы, ни даже рыдания Меннерса

не помогают: Лонгрен лишь молча смотрит, как тонет «похотливый ростовщик». Лишь перед концом Меннерса, Лонгрен молвит, следуя заповеди «око за око»: «Она также просила тебя! Думай об этом, пока еще жив, Меннерс, и не забудь!» [3, 12].

В Книге пророка Иезекииля находим: «Вот в чем было беззаконие Содомы, сестры твоей и дочерей ее: в гордости, пресыщении и праздности, и она руки бедного и нищего не поддерживала. И возгордились они, и делали мерзости пред лицом Моим, и, увидев это, Я отверг их». Содом и Гоморра, как и Каперна, не покалялись в своих грехах.

Результатом, как мы помним, стало наказание грешникам. В нашей истории – только Ассоль, Грэй и его команда оказались избранными, благодаря своей вере в любовь, милосердие. Благодаря вере в высшее предназначение человека – любить и быть любимым.

В другой своей статье, посвященной известному рассказу А. Грина «Серый автомобиль» и его экранизации «Господин оформитель», мы приходим к следующему выводу: «Любовь – это жизнь. В рассказе и фильме именно любовь... дарит безжизненной кукле «дыхание». Творец вселяет, таким образом, в неё часть своей души. Ведь кукла, так или иначе, остается манекеном, вещью. Суккуб все более ставит своего создателя на колени, пока, в финале, окончательно не перемелет в «потусторонних жерновах», сделав из человека безумца» [7, 1460—1461]. В финале феерии «Алые паруса» описываются ощущения юной, красивой Ассоль по пути к шлюпке Грея: «... всё было сном, где свет и вода качались, кружась подобно игре солнечных зайчиков...» [3, 74] и даже виолончелист Циммер «сидел, тихо водил смычком, заставляя струны говорить волшебным, неземным голосом, и думал о счастье» [3, 76]. Вот и состоялся, наконец, переход в иной, лучший мир.

Все остальные остались в капернском «филиале ада» со своими грехами, страстями и пороками. Хотя и для них не всё потеряно. Грин рисует очень яркие, живые образы персонажей и ситуации: будь то сердобольная соседка или угольщик, подвозивший сиротку. С одной стороны, пропойца и человек, ни на что уже не годный. Но он заступился за Ассоль в разговоре с сыном лавочника в трактире, не дав назвать девушку «сумасшедшей». Автор показывает, что внешность порою очень обманчива. Грина интересуют души людей, именно в критических ситуациях можно увидеть, на каком уровне развития находится человек.

Интересную информацию предоставляет нам С. В. Березкина в статье-комментарии к социально-философскому роману Ф. М. Достоевского. Ссылается на Б. Н. Тихомирова, который, «отдавая должное находкам М. С. Альтмана и Г. Ф. Коган, приводит в своей комментарии целый спектр цитат из Нового Завета о Капернауме, подчеркивая, что «именно в Капернауме начинается проповедь Христа» и что «здесь Христос обретает первых учеников, совершает первые чудеса» [1, 171–172]. Мы видим в Грее черты, сближающие его с Иисусом Христом, а команду фрегата «Алые паруса», учитывая данный аспект, можно назвать апостолами нового мессии.

Вспомним повествование о детстве Артура Грэя. Писатель акцентирует внимание на мотивах служения и присутствия высших сил даже в описании кухни и персонала в доме родителей Грэя (известно, что приготовление еды – само по себе целый ритуал): «В суровом молчании, как жрецы, двигались повара; их белые колпаки на фоне почерневших стен придавали работе характер торжественного служения... На кухне Грэй немного робел, ему казалось, что здесь всем двигают темные силы...» [3, 27] Неслучайно Грэй, увидев обожженную руку Бетси, решил испытать, что чувствуешь при ожоге, то есть пережить страдания ближнего. Подросток решается на опасный эксперимент: «Нахмутив брови, мальчик вскарабкался на табурет, зачерпнул ложкой горячей жижи и плеснул на сгиб кисти» [3, 28]. После этого он и повариха Бэтси подружились. Так в повести Грина появляется философско-религиозный мотив «Я – другой – Другой». Грэй познает себя через другого, чтобы прийти к Другому. «Возлюби ближнего своего как самого себя» – этой христианской заповеди Грэй следует с детства.

«В этом мире <...> возвышалась над всем фигура капитана. Он обладал в глазах подчиненных магическим знанием» [3, 32–33] Именно так рассуждает Грэй, рассматривая еще в детстве картину, которая «...изображала корабль, вздымающийся на гребень морского вала» [3, 31–32]. В ярком, живом представлении отрока возникал образ бесстрашного, способного на всё, капитана. Такого, который честен и смел, несет ответственность за людей, которые от него зависят.

Осмысленный жизненный путь Грэя начинается с того, что мальчуган испортил распятие: «...приставив к стене стул, чтобы достать картину, изображавшую распятие, он вынул гвозди из окровавленных рук Христа, т. е. попросту замазал их голубой краской, похищенной у маляра. В таком виде он находил картину более сносной» [3, 24–25]. Иисус Христос и распятие – это одни из главных атрибутов христианства. Само по себе данное событие может быть воспринято как вандализм. Мать Грэя, напротив, «...стояла перед распятием; ее страстный шепот был звучен, как полное биение сердца» [3, 35]. Консерватизм родителей противопоставлен романтическому бунтарскому духу Грэя. Мы видим здесь проявление романтических взглядов писателя и его веры прежде всего в огромный потенциал человека-творца: его герой-деятель не смиряется с несправедливым и жестоким миром, а своим созидательным трудом и упорством воплощает в жизнь мечту о лучшем мире (и не только свою мечту).

Грэй «исследовал чердак (нашел доспехи рыцаря и старинные книги в кожаном переплете), в погребе – узнал про мадеру и херес... Погребщик по имени Польдишок рассказал Грэю про содержимое огромной бочки: в ней было лучшее вино, густое, как вишня, которое «не потечет из бутылки, густое, как сливки». На обручах надпись: «Меня выпьет Грэй, когда будет в раю» [3, 26]. Вино тут имеет очень неоднозначный смысл, являясь не столько символом праздника и веселья, сколько отсылкой к Тайной вечере: в Евангелии от Луки (22: 17-18) говорится ещё об одной чаше с вином, кроме той, которую Иисус взял в конце Тайной Вечери и благословил со словами: «...сия чаша есть новый завет

в Моей Крови, которая за вас проливается» (Лк 22:20). В самом начале Вечери Он, «взяв чашу и благодарив, сказал: примите её и разделите между собою, ибо сказываю вам, что не буду пить от плода виноградного, доколе не придёт Царствие Божие». И затем, «взяв хлеб и благодарив, преломил» [2].

Также на Тайной Вечере Иисус и 12 апостолов кушали пасху лежа. Лежа есть мог только свободный человек. Раб всегда ел стоя и в спешке. Т. е. вино, помимо символа крови Христовой, также есть символ освобождения, обновления, перехода в другой мир. Ведь в романе сказано, что «вино выпьет Грэй, когда будет в раю». Значит, в некий рай переместились все обитатели корабля (все пили это вино). Это романтическая мечта Грина о рае, о счастье на Земле. Но это счастье возможно сотворить лишь собственными руками.

Предсказание сбылось. Возле бочонка, изъеденного червем со сбитым дном, стояла вся команда: «Грэй <...> первый зачерпнул граненым стаканом, в песне золотых труб, святое вино» [3, 76]. То, что Грэй первым зачерпнул из бочки, – явная отсылка ко Христу. Остальные как бы его «последователи». Плюс: вино густое, не льется из бутылки. Кровь, как известно, еще с самых древних времен, считалась «магической жидкостью». В Израиле, например, кровь считаютместилищем души, некоего «земного начала» человека. Грэя можно считать символом мужества и отваги. Он также, как и Ассоль, отказался поддаться «общественному мнению», не захотев становиться то ли служивым, то ли сановником, как родители. Образ бунтаря, но за правое дело: желал жить не по чьей-то указке, не по общим правилам. Человек с пылким и добрым сердцем, полным возвышенных чувств, готовый вести за собой других к свету. Идеальный романтический герой.

Подводя итоги, хочется сказать, что «Алые паруса» получились очень разноплановым и неоднозначным произведением. Автор рассматривает такие табуированные в Советской России темы, как рок, судьба, чудо. Задаётся вопросом о взаимосвязи веры и предназначения, их влиянии друг на друга. В повести-феерии Грина каждая деталь, каждое событие и персонаж имеют свое предназначение, и, как ружье у Чехова, «обязательно выстрелят». Можно назвать произведение «квинтэссенцией чистоты», потому что в нём нет ничего лишнего. Автор не отвлекается ежеминутно на бравурные рассуждения о добре и зле. «Алые паруса» – от начала и до последней строчки – есть авторская позиция. Исследуй мир и его героев, проникайся смыслами (многие из которых сокрыты, и порою их непросто найти), задавайся вечными философскими вопросами о борьбе добра и зла, о предназначении человека. Постигай себя через познание другого.

Литература

1. Березкина С. В. Живет же на квартире у портного Капернаумова... (из комментария к «Преступлению и наказанию» Достоевского) [Электронный ресурс] // <http://pushkinskijdom.ru>. URL: http://pushkinskijdom.ru/wp-content/uploads/2018/02/Berezkina_Kapernaumov.pdf (дата обращения: 11.06.2019).

2. Отец Георгий. О Тайной вечере [Электронный ресурс] // azbyka.ru. <https://azbyka.ru/tajnaya-vecherya-georgiy> (дата обращения: 11.06.2019 г.).
3. Грин А. С. Алые паруса. Москва: Детская литература, 1989. 432 с.
4. Киблик О. Н. Концепт «Свобода» в творчестве А. С. Грина (на материале романа «Блистающий мир») // Libri Magistri. 2019. № 4 (10). С. 102–109.
5. Киблик О. Н. *Несбывшееся* как экзистенциальный феномен в романе А. С. Грина «Бегущая по волнам» // «Libri Magistri». 2019. № 9. С. 146–147.
6. Муравьев А. Н., Осипов, И. Д. Диалектический материализм Карла Маркса и философия в современном мире // Вестник Санкт-Петербургского университета. Философия и конфликтология. 2019. Т. 35. Вып. 1. С. 70–82.
7. Яковлюк И. Г. Проблематика рассказа А. Грина «Серый автомобиль» и фильма О. Тепцова «Господин оформитель»: сравнительный анализ [Электронный ресурс] // Студент и наука (гуманитарный цикл) – 2020: сб. материалов междунар. студен. науч.-практ. конф., 16–20 марта 2020. Магнитогорск: Изд-во Магнитогорск. гос. техн. ун-та им. Г. И. Носова, 2020. С. 1455–1462.

RELIGIOUS SYMBOLISM IN THE NOVEL BY A. GREEN" SCARLET SAILS"

Ivan Yakovlyuk

Abstract

The article presents an analysis of the feeerie of A. Green's "Scarlet Sails". The author offers understanding of this work from the point of view of Christian symbolism, revealing secret meanings in the story, multiple references to theology, mysticism.

Keywords: A. S. Green, «Scarlet Sails», the Christian religion, love, faith, miracle, fate, rock, parallel worlds

РАЗДЕЛ V. КОМПАРАТИВНЫЕ И ИНТЕРМЕДИАЛЬНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

*Дарья Константиновна Боднева,
студентка 3 курса, Магнитогорский государственный
технический университет им. Г. И. Носова
ffozirx@yandex.ru ffozирx@yandex.ru
(г. Магнитогорск)*

*Научный руководитель – Константин Николаевич Савельев,
доктор филол. наук, профессор кафедры языкознания
и литературоведения МГТУ им. Г.И. Носова*

РЕАЛИЗАЦИЯ ОСНОВНЫХ ПОЛОЖЕНИЙ «БОЖЕСТВЕННОЙ КОМЕДИИ» ДАНТЕ В СОВРЕМЕННОМ ИГРОВОМ ПРОСТРАНСТВЕ (НА ПРИМЕРЕ ИГРЫ «DANTE'S INFERNO»)

В статье исследуется значение «Божественной комедии» для современного культурного пространства. Рассматривается специфика изображения ада и интерпретация его обитателей в игровом пространстве. Выделяются сходства и различия персонажей и локаций поэмы и игры.

Ключевые слова: ад, Данте Алигьери, «Божественная Комедия», игра, персонажи, сюжет, локация, Dante's Inferno

Сложно переоценить вклад в мировую культуру великого Данте Алигьери. Джованни Боккаччо, будучи одним из первых его биографов, как-то сказал о нём: «Это он показал всему миру великолепие флорентийского наречия; он открыл красоты народного языка, уложив в его стройные стопы; он поистине вернул к жизни омертвелую поэзию» [1, 525–526].

В историю мировой культуры и литературы Данте вошел благодаря своему главному труду, «Божественной комедии», в котором уместились все его мировоззренческие установки. Находясь под очарованием этого текста, многие деятели культуры создавали свои произведения, в которых отчетливо прослеживание влияния знаменитого творения Данте. На протяжении веков учёные литературоведы спорят о том, что именно хотел сказать в своём самом известном произведении великий итальянский писатель. Эта поэма является настоящим кладом философских, моральных, политических, богословских и научных знаний.

В данной статье нас по большей части интересует первая глава произведения, «Ад», по просторам которого путешествовал Данте со своим наставником Вергилием.

Этот интерес можно объяснить тем, что именно в аду поэт показывает все человеческие пороки. Через описание страданий грешников писатель старается призвать всех к праведной жизни и обретению, и сотворению земного Рая. В

современном мире деятели искусства обращаются к образу Ада и Дьявола по тем же причинам. Через них они стремятся показать новые пороки или вновь указать на старые. Беря за основу текст «Божественной комедии», они создают свои собственные произведения от живописи, до новых книг и фильмов. Так, в XIX в. английский художник и поэт Д. Г. Россетти, «примеривая на себя маску Данте, своего кумира, вдохновленный его поэзией, воскрешает черты своей возлюбленной как на картинах в облике Беатриче – «Смерть Беатриче», «Сон Данте», так и в своих поэтических произведениях, главным образом в тех, что вошли в его сборник «Дом жизни» [4, 161]. В духе Данте он «отдает предпочтение «природе сотворенной» (*natura naturata*) перед «природой творящей» (*natura naturans*)» [5, 22].

Уже в XX веке интерес к «Божественной комедии» проявляет кинематограф. Начало этой адаптации было положено в 1911 году, когда на экраны вышел итальянский немой фильм «L'Inferno», который принято называть первой экранизацией знаменитой поэмы. За ним последуют – анимационный фильм Питера Кинга «13 Cantos of Hell» (1955) и телевизионная экранизация Питера Гринуэя «Ад Данте / A TV Dante The Inferno (Cantos I-VIII)» (1989). Сюда следует добавить экспериментальный музыкальный фильм Симона Коте-Лапуанта «Божественная Комедия / La Divine Comédie» (2014) и всевозможные документальные работы.

Что же касается литературы, то только за последнее время появилось несколько произведений, в основе которых лежат события, связанные с прославленной поэмой. Это и бестселлер Дэна Брауна «Инферно» (2013), который был экранизирован, и историко-литературный триллер Мэтью Перла «Дантов клуб» (2003), действие которого связано с переводом «Божественной комедии» в Новой Англии.

Но не только традиционные виды искусства обращают свое внимание к классическому произведению, сегодня к этому процессу подключилась и игровая индустрия, которая на протяжении последних лет довольно активно занимается адаптацией различных художественных произведений как классических, так и современных.

Участвуя в разработке игровых проектов многие команды используют в качестве источников вдохновения литературные произведения со всего мира. Например, сюжет серии «The Witcher», покоровшей миллионы игроков, был основан на истории Ведьмака Геральта, написанной польским писателем Аджем Сапковским, а известные в кругу любителей хорроров «Alone in the Dark», «Amnesia: The Dark Descent», «Call of Cthulhu» и многие другие проекты были вдохновлены мрачными историями Говарда Лавкрафта.

Индустрия с каждым годом набирает всё больший размах, а те источники, к которым обращаются авторы новых игр, не имеют ограничений по своей стилистике, жанру и даже времени написания.

Так, команда Visceral Games решила обратиться к великой поэме Данте и взять первую часть «Божественной комедии» за основу сюжета своей игры «Dante's Inferno», которая вышла в 2010 году на консолях PS3 и Xbox360. Также

одновременно с игрой вышел анимационный фильм «Ад Данте: Анимированный эпос», рассказывающий ту же переработанную версию «Ада».

О дословном следовании канону разработчики не заявляли, поэтому с первых минут мы сразу можем увидеть расхождение с сюжетом поэмы. Местный Данте не великий мыслитель и поэт, а могучий воин, участвовавший в третьем Крестовом походе. Он воевал против Саладина и присутствовал при захвате города Акра, и этот ужасный жестокий поход превратил доброго верующего человека в настоящего монстра. Надеющийся на искупление и отпущение всех грехов, солдат исполнял все приказы обезумевшего от власти епископа. Опьянённый безнаказанностью Данте погряз в собственных грехах, поддался похоти и убил множество невинных людей.

В конце концов Данте вернулся во Флоренцию, надеясь как-то искупить свою вину. Придя домой, он нашёл отца и свою возлюбленную Беатриче убитыми. Когда воин опустился на колени рядом с невестой, она появилась как дух вместе с Люцифером, который принял облик чёрного человекоподобного существа. После короткого разговора дух унёс Беатриче в ад. Так началось путешествие Данте в глубины царства мёртвых.

В аду герой встречает тех же персонажи, что и в оригинальной поэме, однако многие из них сильно переосмысливаются. Единственным по-настоящему новым лицом для истории был брат Беатриче, Франческо Портинари, который был боевым товарищем Данте и который пожертвовал своей жизнью ради его спасения.

Вообще, вся игра наполнена огромным количеством отсылок на оригинальное произведение, но самая прочная ниточка, связывающая эти две истории, – римский поэт Вергилий, который является спутником обоих Данте в их долгом путешествии по загробному миру. Почти всё, что говорит игровая версия персонажа является цитатами из «Божественной комедии» и его рассказы – это некоторое подобие энциклопедии, в которой собрана вся информация об аде и его обитателях.

Следующим из известных по поэме персонажей, кого встречает герой является перевозчик душ мёртвых – Харон. В оригинале он предстал антропоморфным существом управляющим лодкой. Художники из Visceral Games решили немного пофантазировать. В игре Харон представлен огромным существом с телом в виде корабля, в передней части которого располагается голова больше похожая на череп. Хотя он был физически неспособен непосредственно нападать из-за отсутствия каких-либо реальных конечностей, кроме головы, он был способен вызывать различных демонов, чтобы сражаться с Данте.

Также главному герою пришлось сразиться с ужасным Цербером. В греческой мифологии он был настоящим трехглавым сторожевым псом подземного мира, и принадлежал греческому богу Аиду. Дитя Тифона и Ехидны, Цербер позволял душам проходить без происшествий, но преграждал путь, если живые пытались войти, или мертвые – уйти. Однако Цербера можно было одолеть: его можно было подкупить лепешками, усыпить песнями или в случае

героя Геракла подчинить и увести силой. Поэт Данте видел в Цербере зверя, который был синонимом греха обжорства. Вергилий в поэме, проходя мимо пса, бросал грязь в его три рта, временно удушая его [2, 35-39].

В игре Цербер предстаёт в качестве ужасного существа с черепахоподобным телом, человеческими руками, и тремя змееподобными головами с гнилыми зубами. Вместо глаз у него также были три пары маленьких ртов.

Восьмой круг – круг обмана – был чрезвычайно темным местом, которое удерживало тех, кто использовал ложь и обман для личной выгоды. Этот круг был разделен на десять канав, в каждой из которых содержался свой тип лжеца, и у каждого была своя, но подходящая форма наказания. Здесь же игровой Данте сталкивается с Беатриче, теперь Королевой Ада, которая заставляет его противостоять демонам этого круга, надеясь, что крестоносец потерпит неудачу как возмездие за её проклятие.

С каждым годом видеоигровая индустрия набирает всё больший размах. Разработчики вдохновляются идеями друг друга, соперничают и вступают в союзы, таким образом создавая огромное количество проектов на любой вкус. Созданные разномастными командами, игры могут завлечь игроков интересной историей наполненной драмой, юмором, мистикой, загадками, преподнести десятки, а то и сотни персонажей с уникальными историями и характерами. Они могут как опираться на литературный опыт человечества, так и на собственную фантазию и с каждым годом всё больше и больше удивлять пользователей новыми сюжетами.

Подводя итог можно сказать, что очень часто, взяв какое-то произведение за фундамент своей игры, разработчики почти ничего не меняют в его основе. Но даже сохранив структуру поэмы, команде Visceral Games удалось создать свою уникальную историю, хоть и не особо выделяющуюся геймплейно из других представителей своего жанра. Такой подход не панацея, и от проекта к проекту отношение создателей к выбору и обработке материала варьируется, а конечный результат зависит от того, желают ли разработчики показать свой собственный мир, вдохновлённый творчеством какого-либо автора, или же хотят поближе познакомить игроков с первоисточником.

Литература

1. Боккаччо Д. Малые произведения. Ленинград: Худож. лит, 1975. 608 с.
2. Данте А. Божественная Комедия / пер. с ит.; сост., авт. предисл., авт. примеч. А. А. Илюшин. Москва: Просвещение, 1988. 286 с.
3. Маковеев А. Dante's Inferno: Превью [Электронный ресурс] / Москва: StopGame.ru, 2009. URL: https://stopgame.ru/show/28952/dantes_inferno_preview (дата обращения: 12.05.2020).
4. Савельев К. Н. Литература английского декаданса: истоки, становление, саморефлексия: дисс. ... докт. филол. наук: 10.03.01. Москва, 2008. 382 с.

5. Савельев К. Н. «Сотворенная природа» (NaturaNaturata) как эмблема французских писателей-декадентов // LibriMagistri. 2019. № 2 (8). С. 21–28.
6. Schedeen J. Dante's Inferno #1 Review [Электронный ресурс] // San Francisco: IGN.com, 2009. URL: <https://www.ign.com/articles/2009/12/10/dantes-inferno-1-review> (дата обращения: 13.05.2020).
7. Schedeen J. Dante's Inferno #2 Review [Электронный ресурс] / San Francisco.: IGN.com, 2010. URL: <https://www.ign.com/articles/2010/01/14/dantes-inferno-2-review> (дата обращения: 13.07.2020).

THE IMPLEMENTATION OF THE BASIC PROVISIONS OF «THE DIVINE COMEDY» BY DANTE IN THE MODERN GAMING SPACE
(ANALYSED ON THE EXAMPLE OF THE GAME «DANTE'S INFERNO»)

Dar'ja K. Bodneva

Abstract

The article examines the significance of "The Divine Comedy" for the modern cultural space. We consider the specifics of the image of hell and the interpretation of its inhabitants in the gaming space. The similarities and differences between the characters and locations of the poem and the game are highlighted.

Keywords: hell, Dante Alighieri, «The Divine Comedy», game, characters, story, location, Dante's Inferno

***Анастасия Борисовна Горбунова,**
студентка 4 курса, Магнитогорский государственный
технический университет им. Г. И. Носова
anastasiya.gorbunova.99@mail.ru
(г. Магнитогорск)*

*Научный руководитель – **Константин Николаевич Савельев,**
доктор филол. наук, профессор кафедры языкознания
и литературоведения МГТУ им. Г. И. Носова*

**РЕЦЕПЦИЯ ТВОРЧЕСТВА АБЭ КОБО В РУССКОЯЗЫЧНОЙ
КРИТИКЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX В.**

В данной статье рассматривается процесс восприятия творчества японского писателя Абэ Кобо в русскоязычной критике второй половины XX в. На примере анализа критических работ Н. Федоренко и В. Гривнина дается представление о роли и значимости литературного наследия Абэ. Литература Страны восходящего солнца быстро нашла отклик у читателей, потому что умонастроения русской интеллигенции совпадали с умонастроениями японской. Абэ Кобо стал одним из тех авторов, которые смогли через призму своей страны показать общемировые проблемы.

Ключевые слова: Абэ Кобо, рецепция, японская литература, русские исследователи, Н. Федоренко, В. Гривнин

Японская культура, как и само японское общество, долгое время были недоступны для остального мира. И только после окончания Второй мировой войны японская литература становится предметом пристального внимания и анализа со стороны литератур других стран, так и русских критиков и литературоведов. Прежде всего, этот интерес строился на желании познать культурные традиции страны, которая долгое время была закрытой для мирового сообщества. На наш взгляд, творчество японского писателя Абэ Кобо явилось показательным в этом отношении. В нашей статье мы стремимся осветить вопрос, как восприняли наследие этого японского писателя советские критики. Исследования Н.Т. Федоренко и В. С. Гривнина являются наиболее показательными в этом отношении. Нужно помнить, что «в основе обращения к иной национальной культуре кроется потребность подчеркнуть из нее нечто близкое, принципиально родственное, но в тоже время недостающее своей культуре» [3, 3].

Наибольший интерес советской интеллигенции к Стране восходящего солнца пришёлся на 1960-е гг. В этот период, помимо образцов древней классической японской литературы, на русский язык был переведен целый ряд современных авторов: Абэ Кобо, Акутагава Рюноскэ, Оэ Кэндзабуро, Кавабата Ясунари. Их творчество нашло отклик в душах русскоязычных читателей, так как темы, затрагиваемые ими, были близки и советскому народу.

Одним из первых авторов, которого стали переводить в советской России, был Абэ Кобо (1924–1993). Его первый сборник «Анонимные стихи» (1947) выйдет в свет практически сразу после окончания Второй мировой войны. Страна в этот период испытывала трудности послевоенного времени: с одной стороны, она пыталась сохранить старые традиции, с другой – был запрос на обновление и модернизацию. Абэ в этом сборнике подверг ревизии старые ценности японского общества.

В 60–70-е гг. Абэ Кобо выступил как лидер послевоенного авангардного искусства, который в своих произведениях поднял тему становления личности. В ней он показал поиск себя, способы самореализации и возможности быть свободным на всех уровнях. Самые известные его произведения данного периода – «Четвёртый ледниковый период» (1959), «Женщина в песках» (1962), «Чужое лицо» (1964), «Сожжённая карта» (1967). Именно они переводились в советское время. Близость духа автора советским ценностям подогрела интерес к нему читателей, поэтому было принято решение продолжать его переводы. Благодаря стараниям В. Гривнина, русская интеллигенция смогла познакомиться с пьесами и повестями Абэ. Этот же исследователь собрал в сборник лучшие произведения японского писателя.

Творчество Абэ довольно ярко вошло в русскую жизнь и прочно обосновалось в ней. Во многом это обусловлено тем, что он в своих произведениях поднимал злободневные проблемы, причём не только на уровне

Японии, но и в масштабах всего мира. Столкновение с враждебным обществом, чувство потерянности и одиночества были характерны и для советского народа.

Востоковед Н. Т. Федоренко написал вступительную статью к книге «Кобо Абэ. Избранное» (1988), где довольно подробно остановился на личности и творчестве японского мастера. Примечательно, что Кобо Абэ и Федоренко были лично знакомы и не раз встречались либо в Токио, либо в Москве, и каждый раз их встречи проходили в комфортной обстановке неспешных разговоров о писательстве, поисках смысла жизни и проблемах. Для Абэ Кобо были очень важны и эти встречи, и то, что он печатался в СССР. Популярность за пределами Японии говорила о его таланте передать через текст нечто большее, чем просто особенности менталитета. Кроме того, Абэ Кобо высоко ценил русскую литературу, читал Достоевского и Гоголя, причём второй оказал большое влияние на его становление как писателя. Потом критики не раз будут отмечать, что у японского мастера, подобно Гоголю, реальный мир часто будет переплетаться с вымышленным миром.

Н. Федоренко в своей статье «Кобо Абэ. Впечатления и мысли» отмечает, что «несомненное созвучие времени – примечательная черта творчества Кобо Абэ, о котором можно уверенно сказать, что ему чужды неподвижность и оцепенение его образов и героев» [5, 4], то есть можно отметить динамику его произведений, когда они не пытаются быть похожими на действительность, а становятся ею.

Вначале Н. Федоренко характеризует роман К. Абэ «Чужое лицо», где на первый план выходит трагедия человека, у которого после аварии в лаборатории изуродованное лицо. Но по мере развития сюжета становится ясна главная идея: все люди постоянно прикрывают свой истинный облик, чтобы одновременно с этим прикрыть душу, так как они тесно связаны между собой. Маска – это способ уйти от совести. Когда человек надевает маску, он становится другим: менее привлекательным, ужасным, опасным. Освобождённый от угрызений совести, он может творить любые вещи, тем самым превращаясь в анонимного преступника. Все это, так или иначе согласуется с «теорией восприятия», «суть которой сводится к тому, что человек должен стремиться к тому, чтобы пережить как можно больше эмоций в отпущенный ему короткий срок» [2, 229]. Федоренко указывает, что вымысел главного героя недалёк от реальности, через аллюзии показывается его связь с настоящим, и в этом заключается мастерство Абэ.

Если первый роман посвящён теме идентификации личности, то второй – «Сожжённая карта» – больше направлен на анализ умонастроений того времени, когда человек ощущает агрессию со стороны общества и чувствует свою неуверенность. Всё в совокупности толкает его на бесконечную череду действий, монотонных и обыденных, лишь бы не пропасть. Но парадокс в том, что таких, как он, много: словно общий поток, они движутся к непонятной цели, но каждый из них одинок. Автор статьи видит связь с происходящим в реальном мире, и герои – это не придуманные персонажи, а люди современности.

Тема бегства человека от общества находит отражение в следующем романе К. Абэ «Человек-ящик», где герой пытается скрыться ото всех, став другим существом. Для него это выход из тупиковой ситуации, когда общество каждодневно приносит ему лишь страдания. А так он как будто перестаёт существовать для общества. На самом деле это лишь видимость, потому что полностью скрыться от людей невозможно. «Для Кобо Абэ, насколько можно понять принципы его творчества, главное состоит в том, чтобы изображать мир не просто как его видит художник, но таким, каков он на самом деле» [3, 17]. Вот что привлекает читателей: возможность увидеть в облике персонажей собственное «я». Они точно также стремятся вырваться из мрачной жизни и почувствовать свободу.

При всём умении чувствовать время, находить и обличать проблемы общества, указывать на невозможность жизни в таких условиях, Абэ Кобо не предлагает конкретных средств, чтобы избавиться от зависимости личности. Автор статьи говорит, что для усиления социальной значимости романов не хватает положительных моментов.

Николай Трофимович Федоренко искренне уважает Абэ Кобо и как автора, и как человека, потому что у него присутствует умение передать через текст ту атмосферу жизни, в которой находилась Япония, и вместе с тем добиться понимания у читателей других стран. Как человек той эпохи он наблюдал все умонастроения, царившие в Советском Союзе, и нашёл их отражение в текстах японского писателя.

Другим автором, открывшим творчество Абэ Кобо для русскоязычных читателей, стал В. С. Гривнин. Он был переводчиком, в том числе активно переводил самого Абэ. В книге «Кобо Абэ – писатель и драматург» В. Гривнин характеризует основные темы, волновавшие писателя, и показывает, как они воплощались в его произведениях.

В послевоенное время в Японии при росте экономики происходило «катастрофическое духовное обнищание личности» [1, 1], что не могло пройти мимо деятелей литературы. Поэтому главной целью своего творчества Абэ считает изображение конфликта общества и личности с принижением второй. И первым его произведением с данной тематикой становится повесть «Стена». Герой теряет себя в два этапа: на первом – всего лишь лишается имени, однако это говорит об изоляции от внешнего мира; на втором – внутри него самого возникает стена, и уже внутренний мир становится ему недоступным.

Продолжение проблемы отторжения – это повесть «Вторгшиеся», где, помимо этого, возникает конфликт человека и современного буржуазного общества. И именно здесь буржуазное общество показано таким, каким является на самом деле без прикрас. Вот почему под его гнётом главный герой кончает жизнь самоубийством. Чтобы увидеть яркое воплощение данной проблемы, нужно обратиться к известной трилогии, включающей «Женщину в песках», «Чужое лицо», «Сожжённую карту». Все три романы связаны между собой общей идеей поиска опоры в жизни, которая поможет выстоять против

враждебности. Вопрос только в том, что для этого необходимо: бороться или смириться.

Роман «Женщина в песках» – это история о несчастном человеке, вынужденном защищать деревню от наступающего песка. Это не его собственное желание, а прихоть общества, готового пожертвовать жизнью отдельного индивида для спасения себя. Значение личности обнуляется, и она становится средством по достижению общей цели. Так определяли для себя смысл жизни японские авторы, с чем не соглашается В. Гривнин. По его мнению, человек может выступать в роли средства, вот только конечная его цель заключается в служении этому самому человеку. Когда герой оказывается в яме, он начинает понимать свою задачу в служении не обществу в целом, а конкретно каждому человеку. Избавление от эгоизма удерживает его на плаву. И ещё один немаловажный момент, герой явно отдаёт «свое предпочтение «природе сотворенной» (*natura naturata*) перед «природой творящей» (*natura naturans*)» [4, 22].

Обратная картина возникает в романе «Чужое лицо», где для персонажа всё оборачивается катастрофой: он не способен убежать от самого себя. А бегство в третьем романе трилогии, в «Сожжённой карте», не имеет смысла, потому что попытка скрыться от одного общества приведёт героя в другое. Для того чтобы изменить атмосферу отчуждённости общества и личности, надо не бежать, а попытаться изменить характер этих отношений и само общество. В условиях, изображённых у Абэ, это невозможно. Тем не менее попытки героев сделать хоть что-то становятся жизнеутверждающими.

Данный аспект совершенно не увидел Н. Федоренко в своей статье. Напротив, В. Гривнин видит разрешение столкновения двух сторон в перестройке действительности путём внедрения в неё.

Драматургия Кобо Абэ на момент написания статьи В. Гривнина была представлена тремя знаковыми пьесами: «Призраки среди нас», «Крепость», «Охота на рабов».

В «Призраках среди нас» появляется образ совести, что неотступно следует за человеком. Призрак, как вина за совершённые действия, всегда находится рядом. Вместе с тем есть люди, готовые нажиться на нём, и в тот момент, когда герой снимает с себя груз вины, они устремляются на поиски новых призраков.

Пьеса «Крепость» посвящена проблеме милитаризма, в ней герой борется со стариком, чтобы навсегда избавиться от прошлого. Автор критической статьи видит в данной пьесе предупреждение против милитаризма, высказанное писателем. Данный факт спустя 10 лет подтвердится на примере самоубийства Юкио Мисимы, недовольного политикой правительства.

В конце статьи В. С. Гривнин обращает внимание на то, что творчество Абэ не отражает всех проблем японского общества, а охватывает лишь основные, которые могут найти понимание среди других народов в разных странах. Писатель не боится говорить о проблемах с присущими ему силой и талантом. «Потому-то философские романы и пьесы, романы и пьесы-притчи Абэ читают и перечитывают и в Японии, и во всем мире» [1, 4].

Литература

1. Гривнин, В. С. Кобо Абэ – писатель и драматург [Электронный ресурс] // Литмир: сайт. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=76154&p=1> (дата обращения: 12.06.2020).
2. Савельев К. Н. Литература английского декаданса: истоки, становление, саморефлексия (10.01.03): дисс. ... докт. филол. наук. Москва, 2008. 382 с.
3. Савельев К. Н. Оскар Уайльд и французская литература второй половины XIX века: автореф. ... канд. филол. наук: 10.01.03. Москва 1995. 16 с.
4. Савельев К. Н. «Сотворенная природа» (Natura Naturata) как эмблема французских писателей-декадентов // Libri Magistri. 2019. № 2 (8). С. 21–28.
5. Федоренко Н. Т. Кобо Абэ. Впечатления и мысли [Электронный ресурс] // Абэ К. Избранное. Москва: Правда, 1988. Lib.Ru: сайт. URL: <http://lib.ru/INPROZ/KOBO/about.txt> (дата обращения: 12.06.2020).

THE RECEPTION OF ABE KOBO'S CREATIVITY IN RUSSIAN CRITICISM OF THE SECOND HALF OF THE 20TH CENTURY

Anastasija B. Gorbunova

Abstract

This article examines the process of perception of the work of the Japanese writer Abe Kobo in the Russian-language criticism of the second half of the 20th century. Taking as an example the critical works of N. Fedorenko and V. Grivnin, the idea of the role and significance of Abe's literary heritage is given. The literature of the Land of the Rising Sun quickly evoked a response from readers, because the mentality of the Russian intelligentsia coincided with the mentality of the Japanese. Abe Kobo became one of those authors who were able to show global problems through the prism of their country.

Keywords: Abe Kobo, reception, Japanese literature, Russian researchers, Fedorenko, Grivnin

Владислав Владимирович Кириченко,
аспирант 2 курса, Санкт-Петербургский
государственный университет
kirlimfaul@gmail.com
(г. Санкт-Петербург)

Научный руководитель – **Вероника Дмитриевна Алташина**
доктор филол. наук, профессор кафедры
истории зарубежных литератур СПбГУ

ЛИТЕРАТУРНОЕ СЛОВО В КОМПЬЮТЕРНЫХ ИГРАХ ЖАНРА КВЕСТ

Настоящая работа имеет целью рассмотреть проблему литературного слова в компьютерных играх жанра квест. Автор выделяет пути актуализации литературы по отношению к квестам, особенности влияния словесного творчества на подобные игры, а также четыре функции литературного слова в контексте игрового жанра.

Ключевые слова: литература, видеоигра, исследование компьютерных игр, типология, жанр, литературное слово

В настоящее время одной из актуальных областей филологии является интермедиальность, которая заключается в рассмотрении различных случаев и тенденций взаимовлияющих искусств. Одной из форм таких пересечений является поле литературы и компьютерных игр. В отличие от литературы, компьютерная игра представляет собой изначально синкретичное произведение, которое впускает в себя другие медиальные формы: текст и слово, звук и музыку, изображение и образы, а также обладает собственной логикой управления (манипулирования). Синкретичность компьютерной игры позволяет выделить в ней один из элементов для его изучения, например, литературное слово, которое, будучи взятым в отрыве от медиальности, является давним объектом филологии. Тем не менее литературное слово остается лишь одним из фрагментов общей формы игрового программного артефакта, поэтому для изучения текстовой части игр важно учитывать цельность компьютерной игры.

Проблему изучения компьютерных игр как цельных объектов подчеркивал Эспен Орсет, указывая на то, что игры должны исследоваться разными научными дисциплинами, но они (игры) не могут остаться их первостепенным объектом. Таким образом, исследования компьютерных игр могут включать разноположенные подходы, но существуют как независимая академическая структура [6].

В одном из предыдущих исследований мы обращались к формам взаимодействия компьютерных игр и художественной литературы на равных началах и анализировали ситуацию сквозь призму макроуровня тенденций влияния (подробнее см.: [3]). В настоящей работе предпринимается попытка установить различные формы актуализации литературного слова в

компьютерных играх жанра квест. Заранее стоит отметить, что слову «квест» (quest) соответствует два синонима «adventure» и «point-and-click», которые указывают на его эссенциальные особенности. Этот жанр характеризуется направленностью на решение разного рода головоломок и задач. Квест имеет несколько разновидностей, он бывает чисто текстовым, графическим (2D- и 3D-графика), сугубо ориентированным на загадки, в форме визуального романа или «симулятора ходьбы» («walking simulator»). В настоящее время квесты испытывают кризис и находятся в положении «слабого жанра», поскольку развитие интернета упростило их прохождение, в связи с чем они потеряли свою игровую оригинальность.

Под «литературным словом» понимается общее представление об устройстве художественного текста, необязательно претендующего на фикциональность, т. е. за «литературным словом» может быть обнаружена некоторая риторика, топосы, мотивы, композиционная структура и подобные элементы. Процесс литературизации компьютерных игр является естественным следствием развития нового медиума, который опирается на старый. Литературизации оказывается многосторонним процессом и затрагивает совершенно разные элементы игр, начиная общими жанрами понятиями и заканчивая нарратологическими приемами. Естественное влияние литературы на компьютерные игры тем больше, чем дальше мы находимся в исторической перспективе развития геймдизайна и компьютерных технологий от настоящего времени, поскольку со временем происходит «визуальный поворот», уводящий от «лингвистической» картины мира – футурологическое предвещание данного излома культуры дано в книге М. Маклюэна «Понимание медиа» [4].

В нашей работе мы выделяем четыре функции литературного слова в играх жанра квест.

Слово как действие. Данный случай касается главным образом формы «interactive fiction» (предок «текстового квеста»), которая появилась уже в 1970-е гг., поскольку она позволяла игроку вводить текст с клавиатуры («Colossal Cave Adventure», 1977), впоследствии свобода выбора будет сужаться в пользу предзаданных опций, как в серии детских книг «Choose Your Own Adventure» (1979-1998). (Подробнее об эволюции формы см. [5]). Эта функция литературного слова особенно интересна, потому как представляла собой непростой механизм, действующий воображение игрока, при этом игроку принадлежала полноценная литературно-конструктивная роль в создании мира игры. В дальнейшем интерфейс подобных игр редуцируется до субформы «текстового квеста», который можно видеть на примере российской игры «Космические рейнджеры» (2002). Сама идея слова как действия оставалась популярной достаточно долго и встречается как в ранних играх-MUD (Multi User Dungeon – подробнее см. [1, 42–44]), так и в некоторых классических ролевых играх вроде «Fallout» (1997). Слово как действие напрямую связано с идеей создания вымышленного универсума, но такая функция далеко не всегда доступна именно игроку.

Слово как мир. Формулировка призвана провести знак равенства между игрой и литературой, хотя она больше подходит второму медиуму, что неслучайно. В контексте это функции речь идет о жанре «визуального романа» (в его софтовой вариации), однако необходимо понимать, что этот жанр часто имеет в себе квестовые элементы, например, в играх «Danganronpa» (2010–2017) или «Ace Attorney» (2001–2016). Визуальные романы появились ещё в 1980-е гг. и представляли собой художественные истории с картинками и звуковым сопровождением, иногда они были со свободой выбора, который вел к различным последствиям в сюжете, а порой – кинетическими (т. е. линейными), примером может служить игра «Steins; Gate» (2009) (о жанре см. [2]). Возвращаясь к неслучайности равенства между игровым и литературным, укажем, что многие теоретики (например Й. Юул [7, 57]) отмечали, что визуальный роман не может считаться компьютерной игрой в полном смысле слова, потому что в нем отсутствует людическая (ludic) сторона, или геймплей с его правилами и нормами. Мы склонны согласиться с этим мнением, визуальный роман в большей степени литература, чем игра, однако у него есть свои медиальные особенности, например, форма появления текста на экране соответствует логике кинематографического диалога (постепенное встраивание), нежели литературной ткани страницы (сплошной текст) – это общая черта для многих игр в принципе, как и понятие об орнаментальной функции слова.

Слово как пояснение мира. Это характерный случай большинства компьютерных игр, в которых есть активное пространство виртуального мира, слово играет второстепенную роль. В таком контексте слово оказывается дополнительной формой получения информации о мире, населяющих его существа и т. п. Само пояснение может быть текстуально выражено как внешняя наррация (голос+текст или просто текст), диалоги между персонажами, текстовые документы, встроенные истории, описания предметов и др. «Пояснение мира» не всегда является орнаментальным, в квестах слово особенно важно как прохождения игры. В контексте этой функции можно в качестве примера противопоставить практически атекстуальную (сюжетно-минималистичную) игру «Myst» (1993) и классический нарративный квест «Still Life» (2005), демонстрирующие разные пути литературизации и кинематографизации жанра.

Слово как подсказка. В этом случае слово становится опорой слуха или зрения для понимания «ключей» к той или иной загадке, дело становится особенно напряженным для игрока, когда подсказка может быть услышана лишь один раз, или как в случае игры «Grim Fandango» (1998), в которой не всегда даже понятно, в чем состоит загадка. В игре есть история с принтером фальшивых билетов на скачки, игроку надо напечатать билет с датой и номером гонки по ходу сюжета, одну из цифр для принтера (день недели) можно узнать, лишь прислушиваясь к объявлениям у кассы тотализатора: «Tuesday is a kitty hat day» («Вторник это день кошачьих шляп»), которая со стороны невнимательного игрока может прозвучать как простая фоновая фраза, недостойная внимания.

Рассмотренный выше пример уже обрисовывает любопытную форму «вслушивания» (или «вглядывания»), которая связывает внимательность игранья в квесты с опытом литературного прочтения необязательно запутанного текста, потому что чтение это в принципе процесс разгадывания загадок даже на самом простом семиотическом уровне. Более того, вероятно, важнее посмотреть на идею пристального прочтения с другой стороны, а именно с позиции такого явления, как «пиксель хантинг» (pixel hunting), являющийся негативно-оценочной чертой некоторых квестов, которые заставляют игрока «облазить весь экран» в поисках нужного предмета, не очень заметного на первый взгляд. Даже в самом поверхностном понимании техника «обшаривания экрана» («всматривания») любопытно коррелирует с нашим опытом пристального чтения как вдумчивого «прохождения» текста. Таким образом, можно говорить о том, что игровые механики квестов и практики чтения имеют общие «мосты», связанные с нашим распределением интенционального внимания.

В этом контексте приведем пример взаимосвязи идей литературы и игранья в квесты, поддерживающий наше рассуждение. В начале романа Бориса Виана «Пена дней» (1947) есть пассаж про некоторое фантастическое устройство – «пианоктейль». Это необычный механизм способен составить коктейль для своего пользователя на основании мелодии, которую будет сыграна. Данный инструмент имеет место в одном из классических квестов «Syberia» (2002) за авторством Бенуа Сокаля: в конце игры нужно напоить одну даму коктейлем из ее молодости, который поможет смягчить горло постаревшей певице, для этого используется автомат, похожий на пианино-орган, в котором нажатия разных кнопок-нот вызывают соответствующие сочетания в коктейле. Таким образом, можно видеть, как внимательное прочтение Виана позволяет игроку-читателю понять не только значение находящейся перед ним загадки, но и ее культурный контекст и интермедialное значение.

В заключении работы стоит сказать, что мы пытались рассмотреть взаимосвязь компьютерных игр жанра квест и литературного слова. Такой вид слова имеет разные формы существования на протяжении развития игровой индустрии, причем каждая его форма обладает особым функционалом. В данном случае мы выделили и попробовали обосновать четыре функции слова в квестах, и заметили небезынтeресную корреляцию между опытом игранья в квесты и чтения художественной литературы, которые характеризуют наши антропологические особенности.

Литература

1. Каманкина М. В. Видеоигры: общая проблематика, страницы истории, опыт интерпретации. Москва: ГИИ, 2016. 340 с.
2. Карсканова Н. А. Визуальные новеллы как современные электронные издания в Японии, США и России // Язык. Текст. Книга: материалы международной научно-практической конференции. Екатеринбург: УрФУ, 2018. С. 57–66.
3. Кириченко В. В. Литература в эпоху новых медиа: словесное искусство и видеоигры // Мировая литература глазами современной молодежи.

Цифровая эпоха: сб. материалов IV междунар. молодеж. науч.-практ. конф. Магнитогорск: Изд-во Магнитогорск. гос. тех. ун-та им. Г. И. Носова, 2018. С. 11–15.

4. Маклюэн Г. М. Понимание Медиа: Внешние расширения человека. М.: «Канон-пресс-Ц», 2003. 463 с.

5. Урусиков Д. С. Эволюция жанра «interactive fiction»: от нелинейного романа к текстовому квесту // Жанрологический сборник. №1. Елец. 2004. С. 132–138.

6. Aarseth E. Computer Game Studies, Year One [Электронный ресурс] // Game Studies. №1 (1). 2001. URL: <http://gamestudies.org/0101/editorial.html> (дата обращения: 05.05.2020).

7. Juul J. Half-Real—Video Games Between Real Rules and Fictional Worlds. MA: The MIT Press, 2005. 254 p.

LITERARY WORD IN COMPUTER GAMES OF THE QUEST GENRE

V. V. Kirichenko

Abstract

This work is intended to consider the problem of literary word in computer games of the quest genre. The author points out that literature is related to games, as well as reveals the four functions of a literary word in the context of the genre.

Keywords: literature, video games, study of computer games, typology, genre, literary word

Вероника Евгеньевна Ковпан,

*студентка 4 курса, Магнитогорский государственный
технический университет им. Г. И. Носова*

kovpanveronika@gmail.com

(г. Магнитогорск)

Научный руководитель – Алексей Владимирович Петров

*доктор филол. наук, профессор кафедры языкознания
и литературоведения МГТУ им. Г. И. Носова*

ОБРАЗ РОКОВОЙ ЖЕНЩИНЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ГРИГОРИЯ ЛЕПСА

Целью данного научного исследования является изучение женских образов в песенном творчестве Григория Лепса и выявление специфических черт, присущих образу роковой женщины. Среди песен, исполняемых Лепсом, мы выделили несколько текстов, где особенное место занимает образ именно «демонической» женщины, женщины-искусительница. Лирический герой по-разному воспринимает таких женщин, но всегда испытывает восхищение. Данный женский образ и мужское поведение рассматривается в статье с точки

зрения гендерной психологии, с использованием построчного анализа поэтического текста.

Ключевые слова: образ, гендер, гендерология, Григорий Лепс, роковая женщина, российская эстрадная песня

Многовековое противоположение мужчины как «господина», «вождя» женщине как чему-то второсортному, сводимому лишь к совокупности присущих ему биологических функций, в какой-то мере определяет дисбаланс общественного устройства даже на современном этапе [5, 106]. Если исследовать историю литературы, даже там всё сводится к мужчине, к его терзаниям и дерзаниям, его желанию быть в начале – быть началом.

Если несколько десятков лет назад никто не задумывался о значимости гендера в творчестве, то современные исследователи уделяют ему особое внимание. Сегодня написано немало научных работ на эту тему, например, «Брачно-свадебная поэзия в русской литературной культуре XVIII – начала XIX веков» [3], «”Эротико-политические формулы” в торжественных одах 1741–1742 гг. (материалы к словарю одических топосов)» [2], «”У меня теперь точно глаза открылись...”», или “Остраннение” опыта чужой любви (Е. Дьяконова resp. В. Шкловский resp. В. Бутусов)» А. В. Петрова [4], «Женский мир в русской культуре рубежа XIX–XX вв.: типологические характеристики и художественная репрезентация» О. О. Хлопониной [8], «Образная система романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» в гендерном аспекте» А. П. Власкина, Т. Б. Зайцевой, С. В. Рудаковой [2], «Философия феминизма как общая методология исследования гендерных отношений» А. Б. Тугарова, А. В. Очкиной, У. О. Петряшкиной, «Образ женщины в лирике Е. А. Боратынского» С. В. Рудаковой [9] и т. д..

Несмотря на то, что современные исследования гендерной проблематики ориентированы на преодоление крайностей эмпирического феминистского подхода к исследованию феномена гендера, сосредоточенного преимущественно на изучении «женственности», феминности [7, 256], данная научная статья основана на рассмотрении нетипичного с точки зрения привычной женственности образа «роковой женщины» в песнях, исполняемых Григорием Лепсом.

При рассмотрении типологического многообразия «женского мира» в мужском его понимании условно выделяются некоторые базовые типы, или модели, феминного поведения. В частности, можно выделить три женских типа: традиционный, героический и демонически – роковой [8, 20]. Мы обратимся к последнему.

Демонически-роковой тип объединяет в себе две крайности: идеал женственности и душевной красоты в сочетании с демонизмом. Женщину, которой присуща необъяснимая притягательность, влечение, принято называть «*femme fatale*», что в переводе с французского означает «роковая женщина». Женщины такого типа обладают способностью вызывать страстное влечение у мужчин.

В рамках типа «*femme fatale*» исследователи выделяют еще три подтипа:

1. *Женщина-искусительница*. Пользуется собственной притягательностью в корыстных целях, жестоко и равнодушно использует мужчин, разрушает их жизни, нередко доводит до смерти. Делает она это с большим удовольствием, упиваясь безграничной властью над противоположным полом.

2. *Страдающая женщина*. Это героиня с надломом в душе, непростой судьбой, пережившая тяжёлые внутренние конфликты и в настоящий момент пытающаяся обрести себя. Такую женщину не устраивает традиционная женская роль, поэтому она стремится выйти за границы, отстаивает свою индивидуальность и право поступать в соответствии со своими желаниями, а не требованиями общества. Обладая магической привлекательностью, легко возбуждает любовь и страсть в мужчинах, сама при этом не отдавая предпочтения никому или выбирая одного – единственного, который для неё недостижим по тем или иным причинам.

3. *Женщина – вамп*. Данный подтип близок к первому, но имеет, в отличие от первых двух, отличительное внешнее выражение и является образом, пришедшим в некоторой степени из кинематографа. Такие женщины представляют особый интерес для мужчин, поскольку их сущность загадочна и неповторима. Они умеют использовать природное обаяние и сексуальность. Как правило, эти женщины отказываются от традиционных ролей и не хотят соответствовать общепринятым нормам поведения.

Роковая женщина – распространенный персонаж художественных произведений различных эпох. Романтики в особенности испытывали интерес к злу, эстетизировали его, роковые женщины изображались ими как ведьмы, демоны, привлекающие мужчин при помощи колдовства, а затем разрушающие их судьбу.

Певец Григорий Лепс часто исполняет песни про роковых женщин. Часть текстов написал он сам, некоторые тексты были написаны другими авторами. В данной статье мы рассмотрим только те песни, слова к которым написал сам Григорий Лепс.

Очевидно, тема роковой женщины присутствует в песнях данного певца не случайно: она перекликается с основными характеристиками образа, который Григорий Лепс воплощает на эстраде, – образа такого мачо, страстного мужчины, склонного к экзальтации, которому нравится испытывать сильные чувства и яркие переживания. Такой мужчина сознательно выбирает женщину, способную обеспечить ему массу страданий и сильных эмоций. Для этого образа и написаны песни о дьявольски прекрасных женщинах – искусительницах.

В таких песнях, как «Она» и «Танго разбитых сердец» [6], мужчина восхищен роковой красавицей. Несомненно, она его пленила и его сердце у неё в руках. Несколько другой посыл у песен «Зачем тебе я?», «Ты пришла...» и «Настоящая женщина» [6]. В них мужчина отрицательно относится к такой женщине. В ней он видит легкомысленную, неуравновешенную, но все-таки настоящую, пленительную женщину. Лирический герой в этих текстах как бы задается вопросом: почему его выбор пал на такую женщину?

Первая песня – «Она». В ней почти отсутствует сюжет как таковой, это лишь мнение мужчины – песенного «я» автора – о женщине, которая его восхищает. В образе героини можно найти все отличительные черты роковой женщины, которые я перечислила выше. Она самодостаточная, своенравная, манящая к себе мужчин. В ней лирический герой находит те качества, которые явно не характеризуют ее с положительной стороны. Этим и отличается роковая женщина: она не обязательно сногшибательно красива внешне, но ее харизма, чувство собственного достоинства и привлекательность заставляют мужчин падать к ее ногам.

Она! Просто никто!
Но отчего
Так бьется сердце [6]?

Мужчина говорит, что он никуда не может деться от этой женщины, как бы ни хотел. Его привлекает (хотя в тексте он возмущен этим) то, как она играет с ним:

Может быть со мной холодной, как зима!
И опять сведет, сведет меня с ума [6]!

Для роковой женщины такое поведение – в порядке вещей. Она привыкла манипулировать мужчинами, и ей доставляет удовольствие, что любой ее каприз мужчина готов исполнить. Для мужчины же это кажется унижительным («она – просто никто», «что я нашел в ней?»), он не готов подчиняться.

В данном тексте образ роковой героини изображен достаточно полно, и не возникает сомнений, что автор, используя противоречивые высказывания и тон недовольно – восхищенного мужчины, специально акцентирует внимание на том, как трудно устоять перед обаянием коварной женщины.

Вторая песня – «Танго разбитых сердец». В ней, в отличие от песни «Она», присутствует продуманный сюжет. Лирический герой, находясь в некоем заведении, приглашает на танец незнакомую женщину:

Мы всю ночь танцевали,
А с утра Вы сказали:
«Этот мир – мир печали,
кто мы здесь?» [6].

Она предлагает ему пойти на преступление, и он, ослепленный ее красотой, легко соглашается. Однако его ждет засада, героиня же оказывается тайным агентом. Герой песни предан женщиной и жаждет еще раз встретиться её, станцевать последний танец. Желает ли он отомстить ей – неясно:

Но где-нибудь отыщу я Вас,
И мы станцуем последний раз,
В моей душе не осталось зла,
Но любовь умерла [6].

Остается загадкой – почему лирический герой так спокойно согласился совершить преступление, на которое его сподвигла неизвестная женщина? Ответ на этот вопрос можно найти, если обратиться к образу героини. Примечательно, что герой обращается к ней на «Вы» и ни разу не высказывается о ней негативно.

Очевидно, мужчина был очарован незнакомкой. Здесь я вижу тот самый образ роковой женщины, к ногам которой мужской пол готов бросить весь мир. Героиня станцевала с ним один – два танца – а он уже согласен на все ее условия. Да, обыкновенная девушка не станет предлагать танцующему партнеру ограбить банк, но роковая женщина на то и «роковая». Харизма, красота и демонизм – вот что вовлекло мужчину в ловушку.

Таким образом, в песнях Григория Лепса мужчина часто оказывается побежден роковой женщиной. Внешне чрезвычайно мужественный, он имеет чувствительное сердце и не в силах противиться обаянию женских чар. Видимо, такой образ востребован в определенных кругах российского общества, потому что данный певец является на сегодняшний день одним из самых популярных и высокооплачиваемых.

Создаваемый в песнях Григория Лепса образ женщины соответствует мировым общественным тенденциям. В большинстве развитых стран женщины выдвигаются на передний план, занимая высокие должности и побеждая мужчин в конкурентной борьбе. Давно прошла мода на так называемых золушек и тургеневских девушек. Теперь в фаворе женщины – победительницы, заставляющие трепетать мужские сердца и подчиняться. Современная идеальная женщина обладает сильной волей, прекрасными деловыми качествами, а также женской харизмой, развитой до необычайного уровня.

Литература

1. Власкин А. П., Зайцева Т. Б., Рудакова С. В. Образная система романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» в гендерном аспекте // Проблемы истории, филологии, культуры. 2017. № 2 (56). С. 196–205.
2. Петров А. В. «Эротико-политические формулы» в торжественных одах 1741–1742 гг. (материалы к словарю одических топосов) // Проблемы истории, филологии, культуры. 2011. № 3 (33). С. 342–346.
3. Петров А. В. Брачно-свадебная поэзия в русской литературной культуре XVIII – начала XIX веков. Магнитогорск: МаГУ, 2013. 238 с.
4. Петров А. В., Ярина Н. В. «У меня теперь точно глаза открылись...», или «Остраннение» опыта чужой любви (Е. Дьяконова resp. В. Шкловский resp. В. Бутусов) // Libri Magistri. 2018. № 6. С. 109–120.
5. Потехина Е. А. Культурные модели феминного: роковая женщина и женщина – вамп // Царскосельские чтения. 2016. № XX. С. 106–110.
6. Серикова, М. Тексты песен(слова) Григория Лепса. 2006–2020 [Электронный ресурс] // gl5.ru: сайт.URL:https://www.gl5.ru/leps_grigorij.html (дата обращения: 12.06.2020).
7. Тугаров А. Б., Очкина А. В., Петряшкина У. О. Философия феминизма как общая методология исследования гендерных отношений // Modern Research of Social Problems. 2015. № 4 (48). С. 253–266.
8. Хлопонина О. О. Женский мир в русской культуре рубежа XIX–XX вв.: типологические характеристики и художественная репрезентация // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. 2014. № 4. С. 19–24.

9. Rudakova S. V. The Image of Woman in E. A. Boratynsky's Poetry // Rossica Olomucensia. 2019. T. 58. № 2. С. 61–76.

THE IMAGE OF A FATAL WOMAN IN GREGORY LEPS' WORK

Veronika E. Kovpan

Abstract

The purpose of this work is to study female images in Grigory Leps' songwriting as well as to identify specific features inherent in a fatal woman. Among the songs performed by Leps, the author singled out several texts where a "demonic" woman, a temptress, occupies a special place. The lyrical hero differently perceives such women, but always feels admiration and desire. This image and male behavior is considered in the article from the point of view of gender psychology, using a line – by – line analysis of a poetic text.

Keywords: image, gender, genderology, Grigory Leps, femme fatale, Russian pop song

Арина Петровна Костромина,

*студентка 4 курса, Магнитогорский государственный
технический университет им. Г. И. Носова*

arinasmile6@gmail.com

(г. Магнитогорск)

Научный руководитель – Алексей Владимирович Петров,

*доктор филол. наук, профессор кафедры
языкознания и литературоведения МГТУ им. Г. И. Носова*

ДЕДУШКА КАМАДЗИ (ЯП. 釜爺): СЮЖЕТНЫЕ ФУНКЦИИ И МИФОЛОГИЧЕСКИЕ ПРООБРАЗЫ

В статье рассмотрен японский фольклорно-мифологический тип на примере образа Дедушки Камадзи из аниме Хаяо Миядзаки «Унесенные призраками». Это загадочный персонаж, который служит ведьме Юбабе, но в то же время является проводником Тихиро в мире духов. В результате проведенного исследования мы смогли найти несколько прототипов Камадзи: Хаяо Миядзаки (автор аниме) и Брахма (буддийский бог).

Ключевые слова: Хаяо Миядзаки, аниме «Унесенные призраками», Камадзи, миф, Брахма

Хаяо Миядзаки – всемирно известный японский режиссер-аниматор. Он родился 5 января 1941 в Акэбоно-тё (Токио). Ужасы военного времени, пережитые им в детстве, сформировали его мировоззрение, в частности его пацифистские убеждения [4]. Тема войны сквозной нитью проходит в большинстве его аниме. Например, «Навиская из Долины ветров» (1984) –

зрителям предстоит увидеть здесь уничтоженный войной мир; «Небесный замок Лапута» (1986) – в этом аниме герои волей судьбы вовлекаются в поиск грозного оружия, способного разрушить мир; в «Порко Россо» (1992) находим непосредственное проявление антифашистских настроений; в аниме «Ходячий замок» (2004) в качестве сюжетного фона показано столкновение мирной и военной жизни.

Помимо проблемы войны, Миядзаки обращается в своих аниме и к вопросам гуманизма, любви, дружбы, семейных отношений, жизни и смерти, экологии. Режиссер нередко использует в своих произведениях фольклорно-мифологические образы («Унесенные призраками», «Мой сосед Тоторо»).

Одна из самых знаменитых работ Хаяо Миядзаки – аниме «Унесенные призраками». Именно за это творение режиссер в 2002 г. взял Золотого Медведя на Берлинском международном фестивале, а в 2003 г. получил премию «Оскар». Тогда же «Унесенные призраками» были признаны лучшим анимационным фильмом Азии (Гонконгская кинопремия). Помимо этого, Миядзаки завоевывал многие кинопремии в Японии: «Фестиваль медиаискусств Японии» (2001), премия «Никкан Спортс» (2001), кинопремия «Майнити» (2001), «Animation Kobe» (2001), премия «Голубая лента» (2001) [5].

«Унесенные призраками» – одна из тех работ, которая пронизана мифологическими и фольклорными образами и представлениями. Несколько слов скажем о сюжете этого анимационного фильма. 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 показывают, 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 переступить через себя, взрослеть, проходить испытания, чтобы вернуть своим родителям человеческий облик. Ей будут преграждать путь «ведьма бань» – Юбаба (яп. 湯婆婆) – и ее слуги. Юбаба является колдуньей и владелицей купален, где и происходит «путешествие» Тихиро по «темному» миру (героиня попросила там работу – это единственный способ вернуть родителям человеческий облик) [3]. Однако на стороне Тихиро будут 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). Первым на ее пути возникает Хаку – мальчик приблизительно одного с ней возраста, способный перевоплощаться в речного дракона. Хаку помогает Тихиро проникнуть в новый мир, а потом и спастись – вернуться с родителями в мир людей [2].

Не менее загадочным образом в аниме предстает Дедушка Камадзи (яп. 釜爺). Предыстория возникновения персонажа в купальнях Юбабы не известна зрителю, но одно становится ясно: что Камадзи уже долгое время поддерживает

работоспособность бизнеса ведьмы. В свою очередь Юбаба занимается только денежными делами.

Дедушка – человекообразное существо, все свое время он проводит на работе, забывая про сон и еду. Внешность Камадзи имеет весьма устрашающую: у него множество длинных рук, пушистые усы над губами, очки с темными стеклами, которые полностью закрывают глаза героя; одет он во всё чёрное. Однако всё это не соотносится с его чистым внутренним миром. По нашему мнению, примечательным является тот факт, что имя «Камадзи» в переводе с японского языка обозначает «Дедушка – котелок». «Котелок» представляется неким эпицентром событий, тем, что способствует жизни, – своеобразным сердцем. Камадзи помогает Тихиро освоиться на новом месте, представляет ее окружающим как свою внучку, помогает советами. Он выступает проводником девочки в новую реальность, ранее ей не знакомую. Также Камадзи способствует продолжению существования маленьких угольков-паучков, которые исчезнут, если не будут работать. Таким образом, можно выделить следующие функции данного героя по отношению к Тихиро:

- 1) воспитательную (Дедушка Камадзи занимается социализацией девочки, объясняя ей особенности поведения внутри нового общества);
- 2) коммуникативную (герой – друг для Тихиро, он на протяжении всего аниме является её помощником);
- 3) защитительную (Камадзи оберегает Тихиро от негативного воздействия мира духов, скрывает от существ то, что героиня – человек, ибо это может повлечь за собой губительные последствия).

Дедушка Камадзи невольно ассоциируется с мифологизированным образом паука. Стоит сказать, что ранее в китайском и японском народном творчестве и в мифологии паук воспринимался негативно. Однако это нельзя сказать, например, по отношению к древнеиндийскому мировосприятию. Для индийцев паук – знаковое животное, творец всего мира. «Высшее божество, творца мира, главу триады верховных богов индуизма Брахму» аллегорически называют пауком [1]. Для древних жителей Индии паутина символизировала космический порядок во всей вселенной. По их мнению, подтверждалось это тем, что её плетение начинается с середины, более того, они верили, что именно паук – творец новой жизни.

Образ Дедушки Камадзи отражает не японское, а индийское отношение к пауку. Только на нем держится предприятие Юбабы. Словно многорукий Бог Брахма, он управляет миром духов.

Вот как в одном из интервью Миядзаки ответил на вопрос об образе человекообразного паука в своем творчестве. Журналист сообщил, что его племянницы считают, будто Миядзаки больше всего похож на деда Камадзи из «Унесенных призраками». А Миядзаки: «Да в каждом моем мультфильме сплошные автопортреты. Даже если я их не планировал. Я с этим давно смирился <...> [5].

Хаяо Миядзаки день и ночь трудится на студии «Ghibli», будто он и есть тот самый Камадзи в «Унесенных призраками», который создает новый мир при

помощи анимации. В образе же юной Тихиро отражены все зрители фильма Миядзаки. Даже самый взрослый поклонник жанра аниме сможет найти в фильмах режиссёра для себя новое знание.

Таким образом, выполнив исследование, мы пришли к следующим выводам.

1. Дедушка Камадзи – «сердце» купален, основа того мира, где происходит действие аниме.

2. Несмотря на свой отпугивающий внешний вид, это человекообразное существо имеет добрую душу. Мы убеждаемся в этом всякий раз при просмотре фильма «Унесенные призраками». Главный герой выступает здесь в роли мудреца-наблюдателя. Он все знает и старается свои знания о мире вложить в голову маленькой Тихиро.

3. Прототипы Дедушки Камадзи – Хаяо Миядзаки, режиссёр и аниматор данного аниме, и Брахма из индийской мифологии.

4. Герой выполняет воспитательную, коммуникативную и защитительную функции по отношению к Тихиро.

5. Основной обобщающей функцией всех героев фильма «Унесенные призраками» является стремление обогатить знаниями и опытом Тихиро, сформировать ее личность и способствовать ее взрослению.

Литература

1. Королев К. Индийская мифология. Энциклопедия. Москва: Эксмо, 2004. 445 с.

2. Костромина А. П. Образ «Безликого» в аниме «Унесенные призраками» Хаяо Миядзаки // Студент и наука (гуманитарный цикл): материалы междунар. студен. науч.-практ. конф. Магнитогорск: Изд-во Магнитогорск. гос. тех. ун-та им. Г. И. Носова, 2019. С. 651–655.

3. Костромина А. П. Юбаба как архетип ведьмы // Мировая литература глазами современной молодежи. Цифровая эпоха: сб. материалов V междунар. молодеж. науч.-практ. конф. Магнитогорск: Изд-во Магнитогорск. гос. тех. ун-та им. Г. И. Носова, 2019. С. 128–131.

4. Миядзаки Хаяо: статья из свободной энциклопедии Wikipedia [Электронный ресурс] // wikipedia.org: сайт. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B8%D1%8F%D0%B4%D0%B7%D0%B0%D0%BA%D0%B8,%D0%A5%D0%B0%D1%8F%D0%BE> (дата обращения: 05.05.2020).

5. Унесённые призраками: статья в свободной энциклопедии Wikipedia [Электронный ресурс] // wikipedia.org: сайт. URL: 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 (дата обращения: 05.05.2020).

GRANDFATHER KAMAJI (JAP. 釜爺): PLOT FUNCTIONS AND MYTHOLOGICAL PROTOTYPES

Arina P. Kostromina

Abstract

The article discusses the folklore and mythological type on the example of the image of Grandfather Kamaji from the anime by Hayao Miyazaki "Spirited Away". A mysterious character who serves the witch Yubaba, but at the same time he is the guide of Chihiro in the spirit world. Having carried out the research, the author of the article was able to define several Kamaji prototypes: Hayao Miyazaki (anime author) and Brahma (Buddhist god).

Keywords: Hayao Miyazaki, anime «Spirited Away», Kamaji, myth, Brahma

*Алёна Юрьевна Крапивина,
студент 3 курса, Мордовский государственный
педагогический институт им. М. Е. Евсевьева
alena.krapivinaa@yandex.ru
(г. Саранск)*

*Научный руководитель – Жиндеева Елена Александровна,
доктор филол. наук, профессор кафедры литературы
и методики обучения литературе МГПИ им. М. Е. Евсевьева*

ТРЕХМИРИЕ ПОЭЗИИ ВЕРЫ ПОЛОЗКОВОЙ

Статья посвящена рассмотрению трехмирия в творчестве современной поэтессы Веры Полозковой. Указывая на три этапа развития лирической героини поэтессы, мы обнаруживаем характерные признаки исповедальности автора. При этом особое внимание привлекает тот факт, что между лирической героиней и писательницей мы не всегда склонны ставить знак равенства. Доказательством тому является смена носителя авторского создания: от молоденькой девушки-подростка до серьезного взрослого мужчины и, наконец, до лирического обобщения – он и она.

Ключевые слова: лирическая героиня, художественный мир, время, образ, стихотворный цикл

После 60-х годов прошлого столетия в отечественной поэзии начался период затишья. Стихотворения, конечно, создавались, но авторы писали «в стол». Для поэзии наступило сложное время, когда каждый пишущий человек надеялся стать ярким явлением, но никак не мессией в литературе. Читательская аудитория так же, как и литературная критика, не перестает ждать «нового Северянина» [1], чьи стихи были бы одновременно и злободневны, и изысканно элегантны, мысли своевременны, но эстетичны. Именно в таких условиях, как-

то незаметно и обыденно новым голосом поколения XXI века, на наш взгляд, стала Вера Полозкова.

Вера Николаевна Полозкова – московская поэтесса, получившая известность на просторах Интернета как один из популярных литературных блогеров своего времени. Её сетевая слава быстро перешла в неvirtуальную, и теперь молодой автор имеет несколько печатных сборников стихотворений: «Непоэмание» (2008, 2010), «Фотосинтез» (2008), «Осточерчение» (2013), «Ответственный ребенок» (2017), а также альбомы («Знак не/равенства», «Города и числа»), где звучащие произведения сопровождаются музыкальным аккомпанементом, что само по себе не нового, но изящно позволяет поэтессе без прикрас, обнажая душу, быть понятной, абсолютно своей, близкой и родной.

Уже в 22 года поэтесса получила премию «Неформат», что поспособствовало её признанию в кругу читателей и повлияло на отношение к ней критиков. Хотя последние до сих пор горячо спорят о значении произведений Веры Полозковой в современном литературном процессе. Несмотря на это, ее «неформатные» стихи всё же относят в большей степени к высокой, нежели к массовой литературе. Это во многом связано с большим поэтическим мастерством автора, с невероятной образностью и художественностью ее творчества.

Анализируя творчество Веры Полозковой, следует обратить внимание на названия и порядок выхода сборников. Это не просто последовательная публикация стихотворений – эти три разных этапа становления героини, три художественных мира, три времени, в которых она жила и выросла: мир отрочества, мир юности и мир молодости.

Первый мир созвучен названию первого сборника поэтессы – это подростковое недопонимание. Здесь лирическая героиня еще юна: она ищет себя, бунтует и делает то, что ей заблагорассудится. Так, в стихотворении «Питер» девушка жалеет о несбывшейся детской мечте, искренне не понимает, как она прожила восемнадцать лет и *«ни разу не видела Питера»*, обещает себе, что *«уедет завтра»*, ведь есть *«уже билет»* [3].

«Недопоэманием» законов жизни и быта она делится с мамой, которая, может, не всегда сможет подсказать нужное решение, но всегда выслушает («Банкиры»). Интересно, что этот образ фигурирует во всех программных циклах автора, как бы напоминая о том, что мама всегда может поддержать.

Тут же рассказчица размышляет о фатуме и о Боге. Она уверена, что Он управляет всем в жизни. В стихотворении «Покер» героиня заявляет, что даже несчастная любовь, свалившаяся на нее, не случайна – это Бог, словно игрок, рассчитал подобный ход: *«Бог играет всегда нечестно. / Бог играет наверняка. / Он блефует. Он не смеётся. / Он продумывает ходы»* [3].

Мысли о несправедливости судьбы продолжаются в более приземленной форме в произведении «Хлороформ». Героиня сетует на скоротечность времени и ускользящее детство, в котором все было легче. Она уже готова отказаться от мысли писать стихи. Ей трудно жить без книг, но обреченно девушка

констатирует: *«Ведь выдадут зарплату в понедельник – / Накупишь книг и будешь жить без денег. / И только думай, где их раздобыть...»* [3].

Но заботит ее не только карьера – ее возлюбленный хочет серьезных отношений, а она ещё не готова называть мать Н своей свекровью. Девушка с «пакостным чувством» на душе скорбит по выросшим «в деловых» и разъехавшимся друзьям. И только очередная осень, словно «доза хлороформа», может помочь ей «на время забыться» [3].

В стихотворении «Все логично» читатель видит, что для неё Любовь. У героини она ассоциируется со смелостью и решительностью: девушка не боится сказать любимому о чувствах, может даже *«засвистеть из окна»*, чтобы позвать его. Это время, когда Вера с трепетом ждет *«новых входящих писем»* [3] в своем почтовом ящике.

Подобно образу матери, всегда рядом с лирической героиней образ моря, к которому её необъяснимо тянет. Мечта о море заставляет её двигаться «дальше»: *«Пока я собираюсь к морю...»* [3]. Для неё это то место, где можно спрятаться от всего, и одновременно это эквивалент свободы, которую девушка жаждет всем сердцем: *«Свитья струйкой водопроводной – / Двинуть к морю до холодов...»* [3].

Несмотря на то, что цикл посвящен жизненному «непоэманию», уже в его конце героиня приходит к важным и значимым для себя выводам. В стихотворении «P. S.» автор подытоживает подростковые искания, надеясь на то, что в ином возрасте (мире) всё станет намного лучше:

...С годами мной приобретётся статус,

И чаши в равновесие придут.

Согреем шумный чайник, стол накроем

И коньяку поставим посреди.

Устанешь быть лирическим героем –

Так просто пообедать заходи [3].

На смену суетному, сумбурному времени подростка-девушки приходит новое время – это период юношеского взросления, так называемый созидательный «фотосинтез», как называет это автор. Именно этот период также созвучен следующему циклу стихотворений поэтессы («Фотосинтез»), где с новой стороны раскрывается её художественный и образный мир, она сама.

Героиня стала старше, но всё так же думает о Боге и его влиянии на человеческую жизнь. Теперь рассказчица видит, что Бог – не разрушитель судеб, а их создатель, творец. Она понимает, что деяния Его велики и масштабны: *«Или даже не бог, а какой-нибудь его зам / поднесет тебя к близоруким своим глазам / обнаженным камушком, мертвым шершнем / и прольет на тебя дыхание, как бальзам...»* [3].

С возрастом всё не стало проще, только она изменилась, сделала себя новую и приспособилась выживать в этом «мире заменяемых», где её протесты *«теперь кажутся чем-то смешным»* [3]. В своеобразном гимне «Хвала отчаявшимся» героиня ликует и «аплодирует» тем, кого окружающая действительность, как и её, не сломила, но сделала сильнее. Поэтесса скандирует: *«Хвала Отчизне. / Что*

бы без нее / Мы знали о наркотиках и винах, / О холоде, дорогах, херувимах, / Родителях и ценах на сырье. / Отчаянье, плоды неуязвимых. / Мы доблестное воинство твое» [3].

Нет больше наивных мечтаний и веры в детские сказки. Стихотворением «Мать-одиночка растит свою дочь скрипачкой» автор показывает, каково теперь её отношение к происходящему. Она видит, чем всё может закончиться: *«Дочь-одиночка станет алкоголичкой, / Вежливой тётечкой, выцветшей оболочкой, <...> / Мать постареет и все, чем ее ни пичкай, / Станет оказывать только эффект побочный» [3]*, но теперь отчетливо понимает, что нельзя надеется на помощь Всевышнего. Все зависит от нее самой: *«Оттого, что ты, Отче, любишь нас больше прочих, / Почему-то еще ни разу не стало легче» [3].*

Новая Вера более реалистично смотрит на жизнь. Теперь она не побежит в порыве чувств за возлюбленным, не бросается в омут с головой, как это было в восемнадцать лет. Героиня способна сжечь мосты: *«Мы расстанемся здесь. / Ты дальше пойдешь один» [3].*

Отношения с близкими теперь другие. Мать больше не является для героини советчиком, ведь рассказчица выросла и все знает сама: *«Мама просит меня возвращаться домой до двух. Я возвращаюсь после седьмого виски» [3].* Но никуда не делось море, которое не дает ей отчаяться, даже если она *«лежит на дне» [3].* Мысли о стихии и в этом возрасте помогают ей скрыться от страшной действительности в *«сон, таинственный и глубокий» [3].*

Взросление в мире созидательного «фотосинтеза» далось лирической героине особенно тяжело. Заканчивает свой цикл Вера Полозкова неоднозначным стихотворением «Мы найдемся, как на концерте» [3], в котором намекает, что этот период заставил ее поразмыслить о многих серьезных вопросах. И, как следствие, новые измерения, новые мысли, принадлежащие уже взрослой Полозковой.

Мир унылого «осточерчения», так назовет новый этап жизни Вера Полозкова, показывает новую реальность, которая, подобно действительности из стихотворения «Проверка связи», заставляет человека надевать маски. Автор пытается донести, что совершенно не важно, кто ты, пусть даже *«одета женой магната или посла» [3]*, ведь, придя вечером домой, будешь готова *«кожу с себя снять» [3]*, потому что настолько сложная и невыносимая бывает жизнь. Уберечь себя в этом меняющемся и агрессивном мире очень сложно.

В произведении «Final cut» снова упоминается осень, которая навеивает героине меланхоличные мысли о прошлом: *«Осень опять надевается с рукавов, электризует волосы – ворот узок. мальчик мой, я надеюсь, что ты здоров...» [3].* Символично, что это время года было с героиней в начале ее пути, как бы провожало с ней ее уходящее детство. Теперь осень – это якорь, точка невозврата, напоминающая о том, что было.

В мире «осточерчения» как Вера Полозкова, так и ее лирическая героиня оценивают прожитое, подводят промежуточные итоги своего «непоэмания» и «фотосинтеза». Теперь они не гадают, не предполагают, а уверенно заявляют: *«И*

не мечтай, что Бог на тебя набычен, / Выпучен, как на чучело, на чуму. / Как бы ты ни был штучен – а ты обычен. / А остальное знать тебе ни к чему» [3].

В произведении «Снова не мы» героиня не просто переосмысливает былое, но и анализирует будущее, представляя себя в старости. О любви теперь она говорит издалека, наблюдая за другими парами, которые «не они» (не лирическая героиня и ее возлюбленный), а другие – еще неопытные и глупые: *«Как красивые и не мы в первый раз / целуют друг друга в мочки, несмелы, робки / как они подпевают радио, стоя в пробке...» [3].* Рассказчица жалеет о том, что многое поняла только сейчас. Так, она задается вопросом: *«почему мы всегда чудовищно переигрываем, когда нужно казаться всем остальным счастливыми?...» [3].* Любовь в этом мире у героини сливается со стихией. И если раньше она находила у моря приют, чтобы скрыться от внутренних переживаний, то теперь море – это место, где она когда-то обрела счастье: *«вот они сидят у самого моря в обнимку, ладони у них в песке...» [3].*

Есть и обращения к маме, Вера хочет сказать, что у неё «все в порядке» [3], что она выросла, хотя она открыто признает, что *«страх неизвестности, незнания того, что готовит ей будущее, никуда не делся» [3].*

Финальным стихотворением цикла становится произведение «Сыновья», где героиня говорит о том, что теперь сама стала матерью. И та жизнь, которой она так неистово боялась, оказалась совсем не страшной, ведь с ней её дети, «прекрасные сыновья», а впереди их всех ждет другой, ещё не изведанный мир, *«полный смеха и стрёкота, как полуденный майский зной», а еще «шелковичные пятна в тетрадах в клетку и дневниках» и детские «острые колени в густой зелёнке и синяках» [3].*

С точки зрения образной системы сетевой лирики Веры Полозковой можно выделить еще одну разновидность трехмирия – три разных «авторских я». Ещё В. Я. Брюсов говорил: «Лирик в своих созданиях говорит разными голосами, как бы от имени разных лиц» [4, 533]. Так же и у поэтессы – большую часть произведений можно сгруппировать в соответствии с разными формами выражения авторского сознания.

Отметим, что лирика, в отличие от иных литературных родов, в большей степени отражает переживания, чувства и эмоции поэта. Однако не следует ставить знак равенства между «реальным» и «лирическим я». Читатель в стихотворении сталкивается не с проблемами автора, а с душевными терзаниями лирического героя.

Первое «лирическое я» выражено откровениями женщины от первого лица, которая в некоторых произведениях даже называет себя Верой Полозковой. Но здесь стоит вспомнить слова В. В. Виноградова о том, что нельзя отождествлять образ героя и образ автора «даже в тех случаях, когда поэт, играя обывательской привычкой – видеть в нем откровенного человека, раскрывающего перед публикой свое личное «Я», даже как бы идя навстречу ей, свое имя переносит в композицию стиха, героя лирики делает своим однофамильцем» [5, с. 112]. Хороший пример – стихотворение «Давай будет так»: *«Встречаемся, опрокидываем по три / Чилийского молодого полусухого /*

И ты говоришь – горжусь тобой, Полозкова! / И – нет, ничего не дергается внутри» [3].

Эта лирическая героиня, несомненно, близка поэтессе, но последняя, в отличие от Веры, не является непосредственным персонажем мира художественного текста: *«И чем дальше, тем безраздельнее мы зависим, / Сами себя растаскиваем на хрящики. / Здравствуйте, Вера. Новых входящих писем / Не обнаружено в Вашем почтовом ящике» [3].*

Разновидностью **второго «стихотворного я»** в лирике В. Полозковой является субъект-мужчина. В нескольких текстах поэтессы можно заметить мужскую исповедь. Герой раскрывает свои личностные грани, представляет собственную точку зрения, однако, как и предыдущий тип, находится в близких отношениях с автором: *«...Он звонит, у него тяжелый день – щетину свою скребя: "я / нашел у скамейки желудь, вот, и кстати люблю тебя"» [3].*

Особенностью произведений, герой которых – мужчина, представляется их формат: как правило, это всегда письма или воспоминания, где лирический герой изливает душу возлюбленной или просто близкой ему женщине. К примеру, в стихотворении «Бернард пишет письмо Эстер» мужское признание заключается в кавычки, а само письмо сопровождается ремарками рассказчика: *Бернард пишет письмо Эстер: «У меня есть семья и дом. / Я веду, и я сроду не был никем ведом. / По утрам я гуляю с Джесс, по ночам я пью ром со льдом. / Но когда я вижу тебя – я даже дышу с трудом» [3].*

Третье «я» лирических произведений сетератора представлено местоимениями «он» и «она» или формами третьего лица глагола: *«с ним ужасно легко хохочется, говорится, пьется, дразнится; в нем мужчина не обретен еще; она смотрит ему в ресницы – почти тигрица, обнимающая детеныша» [3].* Такой типа героя дистанцирован от автора и если и имеет с ним некую связь, то очень тонкую: *«Он звонит, у него тяжелый день – щетину свою скребя: «я / нашел у скамейки желудь, вот, и кстати люблю тебя» [3].*

Итак, три мира (этапа) взросления преодолела героиня Веры Полозковой, она обрела всё, что искала. Сама же автор продолжает поиск, творит и значит – и не постареет.

Три лирических «я», три образа, фигурирующие в сетературной поэзии поэтессы, демонстрируют различные аспекты авторского сознания. И в некоторых местах действительно трудно определить, «что в поэзии В. Полозковой правда, а что – стих, где лирическая героиня, а где сама Вера Полозкова» [6]. Но в любом случае это судить не нам, важно, что поэтесса есть, а также есть и всегда будут почитатели её таланта.

Литература

1. Ботяновский А. Вера Полозкова [Электронный ресурс] // Проза.ру. URL: <https://proza.ru/2015/04/17/2175> (дата обращения: 12.04.2020).
2. Виноградов В. В. Избранные труды. О языке. Москва: Наука, 1980. 360 с.

3. Стихотворения Веры Полозковой [Электронный ресурс]: стихи классиков // РуСтих. URL: <https://rustih.ru/vera-polozkova/> (дата обращения: 12.04.2020).
4. Брюсов В. Я. Избранная проза. Москва: Современник, 1989. 672 с.
5. Бартош Ю. В. Язык сетевой поэзии: жанровая специфика, языковая игра: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.02. Минск, 2019. 26 с.
6. Андреев А. В. CETERАтура как ее NET: от эстетики Хэяна до клеточного автомата – и обратно [Электронный ресурс]: теория сетературы // Сетевая словесность. URL: <https://www.netslova.ru/andreev/setnet/> (дата обращения: 12.04.2020).

VERA POLOZKOVA'S POETRY: THREE WORLDS

Alena Krapivina

Abstract

The article is devoted to the consideration of the three-world in the work of the modern poet Vera Polozkova. Pointing to the three stages of the development of the lyrical heroine of the poetess, the author defines the characteristic signs of the poet's confession. At the same time, special attention is drawn by the fact that between the lyrical heroine and the writer, there is not always a sign of equality. Proof of this is a change of the carrier of the author's creation: from a young teenage girl to a serious adult man and, finally, to a lyrical generalization - he and she.

Keywords: lyrical heroine, artistic world, time, image, poetry cycle

*Гаяне Оганесовна Паремузян,
студентка 4 курса, Магнитогорский государственный
технический университет им. Г. И. Носова
gayavg1804@gmail.com
(г. Магнитогорск)*

*Научный руководитель – Константин Николаевич Савельев,
доктор филол. наук, профессор кафедры языкознания
и литературоведения МГТУ им. Г. И. Носова*

РЕЦЕПЦИЯ ТВОРЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ УМБЕРТО ЭКО В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЯЗЫЧНОЙ КРИТИКЕ

В данной статье рассматривается процесс восприятия творчества итальянского писателя Умберто Эко в современной русскоязычной критике. Выделяются основные векторы в изучении наследия У. Эко: во-первых, это целый пласт литературы, который целиком посвящен анализу конкретных художественных произведений итальянского классика; во-вторых, это публикации, в основе которых лежит желание интерпретировать его многочисленные эстетические и семиотические идеи.

Ключевые слова: Умберто Эко, критика, постмодернизм, палимпсест,

Итальянский писатель У. Эко является одной из основных фигур современного литературного процесса, главным теоретиком и практиком литературы постмодернизма. И даже после ухода его из жизни интерес к его творчеству не ослабевает у читателей и критиков. И в своей статье мы решили остановиться на восприятии творчества прославленного мастера в современной русскоязычной критике. Нужно помнить, что «в основе обращения к иной национальной культуре кроется потребность подчеркнуть из нее нечто близкое, принципиально родственное, но в тоже время недостающее своей культуре» [7, 3].

В рамках оценки литературного наследия У. Эко и его рецепции в российском литературоведении представляет интерес не только исследование вклада, который он внес в развитие мировой литературы, но и оценка того культурно-эстетического влияния, которое он оказал на отдельные аспекты и сферы жизнедеятельности современного общества.

Условно говоря, в русскоязычной критике можно выделить два вектора в изучении наследия У. Эко: во-первых, это целый пласт литературы, который целиком посвящён анализу конкретных художественных произведений итальянского классика; во-вторых, это публикации, в основе которых лежит желание интерпретировать его многочисленные эстетические и семиотические идеи. К первой группе мы относим статьи В. Бахмутского (Исторический роман и детектив, 1994), В. Иванова (Огонь и роза. Введение к «Имени розы», 1988), Г. Кнабе (Роман Умберто Эко «Маятник Фуко» и обязанность предупреждать, 2006), Е. Костюкович (Умберто Эко. Имя розы, 1982), Ю. Лотмана (Выход из лабиринта, 1989). Во вторую группу вошли работы С. Зенкина (Семиолог в отсутствие структур, 2006), А. Усмановой (Семиотическая модель универсума культуры в концепции Умберто Эко, 1993), А. Гинак (Понятие художественного универсума в эстетической концепции Умберто Эко, 2016); интернет публикации Е. Васюковой, А. Каплан, А. Левиной и др.

Из этого перечня работ мы остановимся лишь на некоторых из них, которые явились, на наш взгляд, наиболее определяющими с точки зрения тех явлений, которые они рассматривают.

Так, В. Бахмутский был одним из первых, кто откликнулся на публикацию романа «Имя розы» и попытался определить его жанр. По мнению критика, этот художественный текст вбирает в себя черты исторического, детективного и философского романа. Как считает автор статьи, границы между этими жанрами существенным образом оказались размыты: «Детективная фабула тесно связана с философскими проблемами романа. Прежде всего она является образцом исторического исследования. От прошлого остались только знаки» [1, 272–273]. Причем прошлое и настоящее тесным образом пересекаются в романе «Имя розы»: Эко не стремится «показать прошлое в его непохожести на современность, создать историческую дистанцию. Он решил не только рассказать о средневековье, он решил говорить из средневековья устами

летописца той эпохи» [1, 268]. Всё это, так или иначе, согласуется с «теорией восприятия», «суть которой сводится к тому, что человек должен стремиться к тому, чтобы пережить как можно больше эмоций в отпущенный ему короткий срок» [6, 229]. Важнейшим символом романа, по мнению критика, является лабиринт, который является его эмблемой: «Главный цент романа, библиотека, являет собой лабиринт – лабиринт духовный и лабиринт вещественный. В сущности, лабиринтом является и наш мир» [1, 272].

Произведение «Имя розы» представляет собой воплощение на практике теоретических идей У. Эко о постмодернистском произведении. Оно включает несколько смысловых пластов, доступных разной читательской аудитории. По мнению А. Корнеева, «для относительно широкой аудитории «Имя розы – это сложно построенный детектив в исторических декорациях, для несколько более узкой – исторический роман со множеством уникальных сведений об эпохе и отчасти декоративным детективным сюжетом, для ещё более узкой – философско-культурологическое размышление об отличии средневекового мировоззрения от современного, о природе и назначении литературы, её соотношении с религией, месте того и другого в истории человечества и тому подобных проблемах» [4, 108]. И ещё один немаловажный момент, герой явно отдаёт «свое предпочтение «природе сотворенной» (*natura naturata*) перед «природой творящей» (*natura naturans*)» [8, 22].

Особенностью творчества У. Эко, как отмечает ряд отечественных исследователей, является сочетание в его произведениях научности, острой ироничности, философичности и присутствие детективного элемента. Если брать русскую литературу, то подобный подход был в первую очередь характерен для творчества Ф. М. Достоевского.

Немало работ в русскоязычной критике посвящено обсуждению взглядов итальянского романиста на проблему постмодернизма. Будучи одним из признанных теоретиков постмодернистской эстетики, Эко на протяжении долгого времени активно популяризировал свои идеи. Так, в исследовании Е. А. Васюкова отмечается, что «важным итогом научной деятельности У. Эко является выделение семиотики в отдельную науку, объединяющую в себе лингвистику и философию» [2].

В. Корнеев в работе ««Умберто Эко в контексте постмодернизма» называет писателя «просто хрестоматийным постмодернистом», удачно совместившим в своем творчестве оригинальность и компиляцию, традицию и современность, низкое и высокое. А трилогию У. Эко («Имя Розы», «Маятник Фуко» и «Остров накануне») определяет «одновременно манифестом и эпитафией постмодернизму, которая, развиваясь в контексте постмодернизма, осуществилось в качестве довольно традиционной классической литературы» [4, 83].

При оценке этических взглядов У. Эко, отразившихся в его литературном творчестве, Е. Таксин называет его «нравственным индикатором» для итальянского общества [9]. Это важно, по словам С. М. Малкиной, потому что «культура, по представлениям простых итальянцев, имеет мало общего с

высокими моральными ценностями» [5]. В каждом произведении писатель весьма точно схватывает этическую проблематику и, как настоящий «психотерапевт современности», предлагает рациональный выход практически из любой ситуации: не молчать, а рефлексировать, самостоятельно думать, ставить и искать жизненно важные вопросы бытия и познания и предлагать их решение каждому мыслящему человеку (читателю).

Этическая проблема общества постмодерна исследовалась в работе А. Угланова «Метафизические основания социальных порядков». Он отмечает, что сегодня как нельзя остро стоит вопрос сохранения духовно-нравственных истоков и повышения духовной культуры общества в условиях глубокого системного кризиса. А. А. Угланов также пишет, что значительное влияние на новые тенденции в философском дискурсе, посвященном постмодерну, оказывает философская мысль и творчество одного из крупнейших современных писателей и ученых, специалиста по массовой культуре, профессора семиотики Умберто Эко, которого уже давно называют «довольно крупной планетой мирового культурного горизонта» [10].

А. Гинак в своем исследовании творчества У. Эко находит в нём множество параллелей с поэтическим творчеством Данте Алигьери, к тексту «Божественной комедии» которого у современного итальянца имеется множество аллюзий. Универсализм Данте, переосмысленный У. Эко, укрепляет славу флорентийского поэта как создателя «поэмы священной, отмеченной и небом, и землей» [3].

Проанализировав научно-исследовательскую литературу, посвящённую творчеству Умберто Эко, отметим, что после своей смерти прославленный мастер оставил нам бесценное наследие, которое еще предстоит осмыслить и российскому читателю, и русскоязычной критике.

Литература

1. Бахмутский В. Исторический роман и детектив («Имя розы» Умберто Эко) // Бахмутский В. В поисках утраченного (от классицизма до Умберто Эко). Москва: МПП «Измайлово», 1994. С. 266–276.
2. Васюков Е. А. Популярная Семиотика и У. Эко [Электронный ресурс] // 9111.ru: сайт. URL: <https://www.9111.ru/questions/777777777786232> (дата обращения: 01.06.2020).
3. Гинак А. С. Понятие художественного универсума в эстетической концепции Умберто Эко // Веснік БДУ. Серыя 4. Філалогія. Журналістыка. Педагогіка. Мінск: БДУ. 2016. № 3. С. 26–30.
4. Корнеев А. Умберто Эко в контексте постмодернизма // Эко У. Имя Розы. Санкт-Петербург: Симпозиум, 1997. 395 с.
5. Малкина С. М. Этические аспекты и проблемы текста в творчестве У. Эко [Электронный ресурс] // cyberleninka.ru: сайт. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/eticheskie-aspekty-problemy-teksta-v-tvorchestve-u-eko> (дата обращения: 01.06.2020).
6. Савельев К. Н. Литература английского декаданса: истоки, становление, саморефлексия: дисс. ... докт. филол. наук: 10.01.03. Москва, 2008.

382 с.

7. Савельев К. Н. Оскар Уайльд и французская литература второй половины XIX века: автореф. ... канд. филол. наук: 10.01.03. Москва, 1995. 16 с.
8. Савельев К. Н. «Сотворенная природа» (Natura Naturata) как эмблема французских писателей-декадентов // Libri Magistri. 2019. № 2 (8). С. 21–28.
9. Таскин Е. Этические взгляды У.Эко [Электронный ресурс] // 9111.ru: сайт. URL: isedworld.org (дата обращения: 01.06.2020).
10. Угланов А. А. Метафизические основания социальных порядков [Электронный ресурс] // vestnik.udsu.ru: сайт. URL: http://en.vestnik.udsu.ru/files/originsl_articles/vuu_05_02_24.htm (дата обращения: 01.06.2020).

RECEPTION OF UMBERTO ECO'S CREATIVE HERITAGE IN MODERN RUSSIAN CRITICISM

Gayane O. Paremuzyan

Abstract

This article examines the process of perception of the work of the Italian writer Umberto Eco in modern Russian-language criticism. The main vectors in the study of the Umberto Eco's heritage are highlighted: firstly, it is a whole layer of literature that is entirely devoted to the analysis of specific artistic works of the Italian classic; secondly, publications that are based on the idea to interpret his numerous aesthetic and semiotic ideas.

Key words: Umberto Eco, criticism, postmodernism, palimpsest, the turn of the century, ethical problem

*Руфина Тагировна Скворцова,
студентка 34 курса, Магнитогорский государственный
технический университет им. Г.И. Носова
Finaskvorcova@gmail.com
(г. Магнитогорск)*

*Научный руководитель – Татьяна Борисовна Зайцева,
доктор филол. наук, доцент кафедры языкознания
и литературоведения МГТУ им. Г.И. Носова*

ВИДЕОПОЭЗИЯ СОЛЫ МОНОВОЙ: ПРИЁМЫ ВИЗУАЛИЗАЦИИ ТЕКСТА

Статья посвящена анализу и интерпретации видеопозитических текстов на примере творчества Солы Моносовой. Цель работы – показать, как взаимодействуют между собой тексты и видеоклипы, снятые на основе этих текстов.

Ключевые слова: Сола Монова, видеопоззия, интерпретация, визуализация

Стихи передают особенное состояние души, но, к большому сожалению, настоящих ценителей стихов очень мало. Как же рассказать стихотворение, чтобы его услышал и оценил каждый? Как донести до слушателя всю палитру мыслей, чувств и эмоций автора? Как повысить интерес к изучению классических лирических произведений?

Мы обратились к видеопоззии не случайно: сегодня интерес к стихам падает, но не потому, что они непопулярна, а потому что в рамках цифровой культуры печатный поэтический текст вызывает трудности в восприятии и понимании. Современная молодежь предпочитает чтению книг аудио- и видеофайлы, но благодаря такому свежему жанру, как видеопоззия, у стихотворных произведений открывается «новое дыхание», интерес к этому жанру возрастает с каждым днем.

Что же такое видеопоззия? Это синтетический вид искусства: с одной стороны, это классический короткометражный фильм, где ведущую роль играет поэтический текст, с другой – музыкальный клип, хотя стихотворения не поются, а декламируются либо отображаются на экране, с третьей – видеозапись поэтических чтений, где видеоряд несет дополнительную смысловую нагрузку [2]. Видеопоззию также называют видео-визуальной поэзией, поэтроникой, поэтическим видео, медиапоэзией, кинопоэзией, стихоклипом, поэтическим клипом [3].

В России видеопоззия начиналась с поэтических вставок в фильмах Андрея Тарковского.

Первыми авторами отдельных видеопозэтических произведений в России разные источники называют Константина Кедрова и Елену Кацюба, Александра Горнона и Дмитрия Александровича Пригова.

В XXI веке начался взлёт видеопоззии в нашей стране: стали появляться конкурсы и фестивали, теоретические статьи, творческие группы, специализирующиеся на этом жанре. Явление получило освещение в СМИ, им заинтересовались известные поэты и другие деятели искусства [4, 111].

Говоря о развитии видеопоззии в России, следует особо отметить одну из родоначальниц и пропагандистов данного вида искусства – Солу Монову. Кто же такая Сола Монова и каким образом ей удалось добиться бешеной популярности?

Яркая личность в сочетании с нестандартным мышлением позволяют ей носить звание самой популярной поэтессы Рунета. Своими эпатажными стихами она просто взорвала интернет. Количество фанатов её творчества уже превышает миллион. Для кого-то её стихи кажутся излишне резкими и даже бредовыми, другие уверены – это идеальное сочетание едкого сарказма и уместной мудрости [6].

Написание стихов для Сола Моновой – это некое откровение, которое внезапно посещает её. Поэтесса признается, что обладает довольно высокой

техникой и может зарифмовать что угодно. Но никакая техника не обеспечит умение писать по-настоящему душевные, легкие, проникновенные стихи. По её мнению, вдохновение – это некая дверка, открывающаяся совершенно внезапно. Нужно бросить все дела и записать пришедшее на ум, иначе потом воссоздать этот процесс не удастся [6].

Поэзия Сола Моновой близка широкой, преимущественно женской аудитории. Основной ее мотив – женская доля. Лирическая героиня Сола страдает от мужского эгоизма, но при этом не бросая вызов традиционным патриархальным отношениям, а, наоборот, утверждая их. Её резкая, порой даже агрессивная женственность выполняет скорее психотерапевтическую функцию, позволяющую принять себя как женщину, имеющую некоторую зависимость от эмоций, начиная от стандартных, связанных с какими-либо способами раскрасить свою жизнь, заканчивая нестандартными, связанными с какими-либо чувствами. Кроме того, она ностальгирует по своей юности и ищет смысл жизни, а это темы, так или иначе являющиеся актуальными для всех. Пласты лексики, преобладающие в её творчестве, – общая для всех сниженная лексика, лексика бомонда (например, названия люксовых брендов одежды), сленг и сетевой жаргон [6].

Наглядным примером ее творчества являются её видеопозитические работы. Рассмотрим некоторые из них.

1. «Чужая женщина».

Название стихотворения уже громко заявляет о себе, давая некий повод для размышлений. Да, запретный плод сладок, обыденность, привычка порой надоедают, надоедают настолько, что некогда родной человек теперь не вызывает никакого интереса. Ты прочитал его, как любимую книгу в детстве – «от корки до корки», знаешь, что будет в тот или иной момент. Недостатки, на которые ты некогда закрывал глаза, всплывают наружу, их становится всё больше (*«Твоя – совсем уже не то, / и в жизни и в сети, / ты покупаешь ей пальто, / оно не так сидит»*); возникает вопрос: «А правильно ли я сделал выбор, предложив связать свою жизнь с жизнью этого человека?». Так со временем и упускаешь человека в попытке найти новые ощущения (*«Нелено сфоткалась, поёт / противным голоском, / она твоя, но не твоё»*). Следует помнить, что всегда присутствует одно «но»: твой родной человек также может стать объектом обожания, но уже у других. Так не лучше ли посмотреть на свою любимую женщину другим взглядом и осознать, насколько прекрасен был твой выбор. *«Твоя не нравится тебе, / но нравится другим»*, – такой смысл вкладывает поэтесса в свое стихотворение [7, 47].

В видеоклипе Сола Монова предстает перед нами в нескольких образах, которые условно можно разделить на две группы: первая – это образы в умеренных, преимущественно тёмных тонах, что является олицетворением «своей» женщины, вторая – это яркие и соблазнительные образы – олицетворение «чужой» женщины. Каждый образ имеет свой характер, актёрская игра главной героини клипа в точности передаёт характер и повадки лирической героини, образуя тем самым интермедийную связь.

При просмотре данного клипа у зрителя невольно возникает вопрос: почему же поэтесса все роли сыграла сама, без помощи посторонних актрис, которые вполне могли бы появиться в амплуа «чужой женщины»? Ответ, путём нехитрых логических размышлений, зритель может найти сам или прочитать само стихотворение, сопоставив с роликом.

Каждая женщина сочетает в себе несколько ролей, главное – смотреть на неё под «определённым ракурсом». Именно такой смысл отражает видеопозэтический клип [9].

2. Стихотворение «Ты не бойся».

Данное стихотворение описывает уход женщины от мужчины. Главная героиня уходит спокойно, не создавая истерик и скандалов на пустом месте – «Ты не бойся, я уйду неслышно» [10, 33]. Поэтесса демонстрирует нам не истеричную, плачущую от горя женщину, а психологически уравновешенную, мудрую даму, способную достойно принять разрыв отношений. Возвращение не имеет смысла, пара существует параллельно, каждый растворяется в своей жизни – *«Люди существуют параллельно, людям не нужны пересечения»*.

Финальная строфа раскрывает главную героиню как самодостаточную женщину: у неё нет желания самоутверждения за счет других, она мудра и уйдет профессионально: *«Я не буду по телам скитаться, / от раската реплики финальной / Ты не бойся, мне ведь не пятнадцать, / ухожу я профессионально!»* [7, 33].

Героиня видеопозэтического клипа с первых секунд излучает уверенность, отсутствие сожаления в содеянном поступке. Мимика, жесты, походка демонстрируют лидерство и владение ситуацией. Она идёт вперед, словно зная, что её ожидает. Пейзаж, продемонстрированный в клипе, подчеркивает превосходство героини: прохожие, городская суeta словно рассеиваются перед ней, яркость фонарей меркнет на её фоне.

Образ, сыгранный актрисой, отражает смысл стихотворения: «Я уйду достойно, не создавая шума на пустом месте» [1].

3. «Вечная любовь».

Стихотворение демонстрирует нам «сильную слабую» женщину. Мечты о любви, блаженстве не покидают ее разум, ночные мысли заполняют ум. Чего же не хватает этой женщине для получения того самого блаженства? Ответ прост и очевиден: не хватает слабости. Да, той самой женской слабости, которая не позволит всё тянуть на своих хрупких плечах (*«По ночам грущу / о своём о женском, / а сама веду себя / хуже, чем мужик»*). Героиня не знает, что такое любовь, привычка скрывать чувства за маской заставляет её проходить мимо хороших мужчин. Счастье в одиночестве, разочарование от поиска заветного чувства отражены в третьей строфе: *«Валерьянка в чай /– вечное блаженство, / ложечку – себе, / капельку – коту»*.

Героине только и остаётся, что проводить вечера с котом, возможно, даже сожалея о каком-либо упущении [7, 56].

Строки «Вечная любовь / длится две недели, / но зато зима / месяцев на шесть» [7, 56] выражают мысль о том, что зима – это не просто холодное время года, а олицетворение разбитого сердца.

Героиня клипа предстает перед нами в стильном образе женщины – бизнес-вумен. Она хороша собой, имеет всё, что прикажет сердце. Казалось бы, чего ей не хватает, почему она скрывается под маской лидера? Ей не хватает любви. Тех озорных искорок в глазах, лёгкой кокетливости и смущения от комплиментов. Сола профессионально своей актёрской игрой передаёт нам лидерство и одновременно слабость героини. Жизнь на работе, отсутствие любимого человека, словно невзначай, отражаются в мимике и походке героини.

Финальные кадры с героиней демонстрируют нам разбитость и подавленность ее души: «Она заснула, но заснула ли боль разбитого сердца?» [1].

Видеопозэзия является новой возможностью для развития традиционной формы презентации поэтического текста. Это нестандартный приём для продвижения любого стихотворения, некий эксперимент, обусловленный тем, что некоторые стихи пишутся не для существования на бумаге, а для их экранизации. Поэтический клип – тот же фильм, только маленький. И в данном случае, видеопозэзия – это чудесное явление, где удивительный человек создает целый мир, в котором все искренни и открыты. Мир, в котором можно быть собой, где каждой своей клеточкой проникаешь в поэзию. В идеале поэтический клип может жить своей жизнью в YouTube, что дает возможность не только для популяризации поэзии, но и для её восприятия человеком другой языковой культуры. Это новая жизнь стихов, соответствующая нашей новой цифровой эпохе. При таком перевоплощении поэзия и доступнее, и воздействие её на душу человека сильнее многократно. Для Сола Моновой видеопозэзия давно стала способом разглядеть не слово, а ощущения, воскрешаемые словом, возможностью совместить видеоряд и словоряд, чувствуя связь на некоем подкожном уровне, создать некое художественное произведение как живое существо, не бегущее за строкой, а чувствующее ее спиной, иногда оглядывающееся на неё и смотрящее в глаза той стихии, что подвигает авторов писать стихи.

Литература

1. Вечная любовь [видеопозэтический клип] / автор сценария Ю. Соломонова; режиссер-постановщик Ю. Соломонова; в ролях: Ю. Соломонова; киностудия «MoonFilm» – Владивосток. Россия, 2019 // youtube.com: сайт. 2020. URL: https://www.youtube.com/watch?v=ndcrYw_4yyA (дата обращения: 11.05.2020).
2. Видеопозэзия как одна из форм бытования поэтического текста [Электронный ресурс] // students-library.com 2015. URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=28161601> (дата обращения: 12.05.2020).
3. Житенев, А. А. Современная литература в контексте медиа: феномен видеопозэзии [Электронный ресурс] // students-library.com 2017. URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=25882770> (дата обращения: 12.05.2020).

4. Зайцева Т. Б. Планирование арт-проекта «Сценарий и видеоролик в жанре видеопэзии на международный конкурс «Видеостихия» // Libri Magistri. 2020. № 1 (11). С.109–124.
5. Скворцова Р. Т. Своеобразие хронотопа рассказа И. Гончарова «И некуда падать звезде» // Мировая литература глазами современной молодёжи: сб. материалов IV междунар. молодеж. науч.-практ. конф., 18–20 сентября 2018, г. Магнитогорск: МГТУ им. Г.И. Носова, 2018. С. 192–195.
6. Сола Монова: биография, личная жизнь, стихи [Электронный ресурс] // FB.ru 2020. URL: <https://fb.ru/article/358508/sola-monova-biografiya-lichnaya-jizn-stihi> (дата обращения: 11.05.2020).
7. Сола Монова. СТИХИ. Москва: Аст, 2012. 110 с.
8. Ты не бойся [видеопозитический клип] / Автор сценария Ю. Соломонова; режиссер – постановщик Ю. Соломонова; в ролях: Ю. Соломонова; киностудия «MoonFilm» – Владивосток. Россия, 2017 // Youtube [сайт]. 2020. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=G5HGdOkp-zY&list=PL8zfvWAgQhOWWQNEdmcCfINfzhCMcIWfG> (дата обращения: 11.05.2020).
9. Чужая женщина: [видеопозитический клип] / автор сценария Ю. Соломонова; режиссер–постановщик Ю. Соломонова; в ролях: Ю. Соломонова; киностудия «MoonFilm» – Владивосток. Россия, 2018 // Youtube [сайт]. 2020. URL: <https://www.youtube.com/channel/UCr0v7XTfi2OmEX5Un3s9cAg> (дата обращения: 11.05.2020).

VIDEO POETRY BY SOLA MONOVA:
TEXT VISUALIZATION TECHNIQUES

Rufina T. Skvortsova

Abstract

Article is devoted to the analysis and interpretation of video-etic texts on the example of Sola Monova's work. The purpose of the work is to show how the texts and video clips based on these texts interact with each other.

Keywords: Sola Monova, video poetry, interpretation, analysis, visualization

Ольга Игоревна Спирина,
студент 4 курса, Мордовский государственный
педагогический институт имени М. Е. Евсевьева
kertmaksim@gmail.com
(г. Саранск)

Научный руководитель – **Жиндеева Елена Александровна,**
доктор филол. наук, профессор кафедры литературы
и методики обучения литературе МГПИ им. М. Е. Евсевьева

ПРЕДАНИЯ ИНДОЕВРОПЕЙСКОЙ ОБЩНОСТИ В КОНТЕКСТЕ ДРЕВНЕЙШЕЙ ОБЩЕМИРОВОЙ РЕЛИГИИ

Статья посвящена рассмотрению легенд индоевропейского народа и их глубинной связи с древнейшими преданиями общечеловеческой мифологии, восстанавливаемой в ходе сопоставления и анализа доисторических верований самых непохожих друг на друга народов мира: от австралийских аборигенов до скандинавов. Исследование ведётся на основе параллельного сравнения мифов в их территориально-временном расположении и возможного влияния мифологического содержательного контента на индоевропейскую общность.

Ключевые слова: мифология, индоевропейцы, сравнительно-исторический анализ, культура

Изучение мифов, легенд или же устных преданий иных народов издавна интересует человечество, так или иначе связываясь с древнейшими из возможных форм того или иного языка, оно помогает взглянуть вглубь явления. Так однажды было подтверждено родство языков, охватывающих не только почти всю Европу, но и северную часть полуострова Индостан. Подобное открытие не подвергается сомнениям в современном мире, но в XIX веке ещё молодая наука, индоевропеистика, испытывала некоторые трудности с обоснованием ряда теорий, доказанных, однако, совместно с одной весьма интригующей находкой – языком «санскрит». Именно на основе данного языка обнаруживается связь многочисленных индоевропейских групп друг с другом. Данное событие подарило мировому сообществу ещё одно важное качество – бесконечный интерес к своему прошлому, к давним временам, где каждый народ абсолютно уникален и неповторим. Но и здесь человеком был обнаружен совершенно неожиданный факт – нации Восточной Сибири и Американского континента, севера Скандинавского полуострова и Северной Африки, жители Западной Европы и юга Урала имеют общее генетическое происхождение; мифы совершенно непохожих друг на друга общностей встречаются в разных частях света.

В трудах различных филологов и историков (Л. С. Клейна, В. Н. Топорова, М. Фасмера) индоевропейская мифология определяется по-разному, но всё же их мнение сходится в определённой точке зрения: она политеистическая, она восстанавливается посредством сравнительно-исторического анализа.

Согласимся с учёными, анализирующими данную проблему, поскольку сравнительно-историческое исследование, осуществляемое на основе сопоставления результатов материальных раскопок (Ямная, Катакомбная, Андроновская и Срубная культуры) и памятников письменности, подтверждает преемственность не только между древними цивилизациями, но и объединяет культуры, которые существуют и сейчас.

Начнём наше исследование с наиболее древних мифов обозримой истории – мифов о происхождении мира. Несомненно, в каждой культуре предложенные ниже сюжеты будут звучать иначе, но в то же время между ними без труда прослеживается определённая историческая взаимосвязь.

Миф о трёх антропоморфных созданиях, разделивших между собой мир, представляется нам наиболее распространённым вариантом. Конечно, мифы о таком создателе всего сущего, как месяце, черве, стервятнике, утке и медведе имеют место быть в определённых культурах, но достаточно редко встречаются у индоевропейцев. Итак, в Западной Африке данный миф встречается в Бенине и юго-западной Нигерии у народа фон и звучит следующим образом (формулировка М. Д. Херсковица): «...Согбо оставил(а) на небе; второй паре близнецов отдал(а) море; Джо получил пространство между землей и небом, благодаря ему боги невидимы...» [6, 125]. В Передней Азии находим данный миф у шумерской цивилизации: «...когда небеса отделились от земли, когда Ан забрал себе небо, а Энлиль землю, когда Эрешкигаль подарили Куру...» [1, II, 647]. В Полинезии – у народа тонга: «плававшие на воде водоросли и грязь сбились к островку Тотаи в Булоту (рай), разделились, из них воздвиглась скала, из нее вышли четыре пары супругов; их дети поделили мир; Vele-lahi и братья Tangaloa взяли небо, Hikuleo – Bulotu и всю землю (earth), Nemoana – море, Lube – землю (land) и леса; если Hikuleo придет с Булоту на землю, он разрушит ее; поэтому Тангалоя с неба и Мауи из подземного мира удерживают его на веревке» [5, 275]. Как мы можем заметить, полинезийский миф о происхождении мира представляется наиболее интересным для учёного, не имеющего прежде возможности анализировать островные культуры. Водоросли и грязь, при смешении обращённые в первозданные скалы, не только определили специфику зарождения привычного народу тонга устройства окружающей действительности, но и явились причиной появления их божеств. Балканское происхождение, отличное от полинезийского источника, имеют хорошо известные нам мифы Древней Греции о Зевсе, властителе небес, Аиде, властителе подземного мира, и Посейдоне, властителе морей, обобщёнными вместе со всеми исходящими заимствованиями в римской мифологии. Как мы можем пронаблюдать, схожие сюжеты наблюдаются не только в пределах Европы, но и затрагивают область Западной Африки, Ближнего Востока, Полинезии – абсолютно различные культуры, совершенно иные генетические маркеры, народы, в то же время сохранившие сходные представления о происхождении мира. Если говорить об определённых различиях в сюжетной составляющей, то именно здесь решающую роль играет самобытность народа, занявшего определённый ареал обитания.

Иным представляется весьма общеизвестный и одновременно исключительный миф о избушке на курьих ножках, в основном распространённый как в Средней Европе, причём, преимущественно среди балтославян, так и на Кавказе, в Скандинавии. Русскому человеку данный миф хорошо известен по образу Бабы-Яги. Среди поляков, например, он встречается в той же характерной для иных славянских этносов сказке с той лишь разницей, что старуху здесь заменяет дьявол: «...из зеркала вышел дьявол, показал расписку, унес через окно в терем *на курьих ножках*; уходя, велит все прибрать, не заглядывать *за печку*...» [2, 233]. Сюжет весьма схож с привычной для нас сказкой о Бабе-Яге, имеются очевидные параллели с печью и тайной, которая за ней хранится и за разгадкой которой последует вполне ожидаемое наказание. У аварцев, проживающих на Кавказе, сюжет звучит немного иначе. В данном случае дьявола, характерного для поляков, заменяет старуха и сын царя чертей: «...ханскую дочь похитил *сын царя чертей*; он жил в *избушке на курьих ножках*; у визиря заболел живот, от этого он проснулся; его притянуло *к избушке*; там в углу на длинных косах лежит *старуха*...» [4, 264]. В мифологии финнов присутствует и образ избушки, и образ печи, и образ старухи, предлагающей главному герою сделку: «...достиг крутящейся *избушки на курьей ножке*; солдат велел ей остановиться; в избушке *старуха*; там другая *избушка на курьей ножке*, хозяйка носом шевелит угли в *печи*...» [3, 21].

Таким образом, мы обнаружили взаимосвязь индоевропейской мифологической традиции с культурами других народов. Некоторые из этих народов весьма близки друг к другу, иные – беспредельно далеки. Однако, несмотря на то, что исторические пути тех же полинезийцев и европейцев разошлись весьма давно, грек, представитель племени тонга, финн и аварец продолжают хранить память общего предка в многочисленных легендах и преданиях.

Литература

1. Афанасьева В. К. Шумеро-аккадская мифология // Мифы народов мира: Энциклопедия. Москва: Советская Энциклопедия, 1980. Т. 2. С. 647–653.
2. Домбровский Ф. В. Польские сказки // Польские сказки. Санкт-Петербург: Андреев и сыновья, 1992. С. 231–240.
3. Конкка, Унелма С. Волшебный короб // Финские народные сказки. Петрозаводск: Карелия, 1993. С. 17–28.
4. Саидов М., Далгат У. Аварские сказки [Сост. и] перевод с авар. М. Саидова и У. Далгат; [Вступит. статья Р. Гамзатова]; [Ил.: А. Белюкин]. Москва: Художественная литература, 1965. 327 с.
5. Collocott, E. E. V., An experiment in Tongan history // Journal of the Polynesian Society. 1924. Vol. 33. N 131. Pp. 166–184.
6. Melville J., & Frances S. Herskovits. Dahomean Narrative. A Cross-Cultural Analysis. Evanston: Northeastern University Press. 1958. Pp. 125–126.

ANCIENT WORLDWIDE RELIGION:
TRADITIONS OF THE INDO-EUROPEAN COMMUNITY

Olga I. Spirina

Abstract

The article is devoted to the consideration of the legends of the Indo-European people and their deep connection with the ancient traditions of universal human mythology, restored during the comparison and analysis of prehistoric beliefs of the most unlike each other peoples of the world: from Australian Aborigines to Scandinavians. The research is based on a parallel comparison of myths in their territorial-temporal location and the possible impact of mythological content on the Indo-European community.

Keywords: mythology, Indo-Europeans, comparative historical analysis, culture

***Валерия Алексеевна Шерстнева,**
студент 3 курса, Магнитогорский государственный
технический университет им. Г. И. Носова
lilism10@mail.ru
(г. Магнитогорск)*

*Научный руководитель – **Вероника Валентиновна Цуркан,**
кандидат филол. наук, доцент кафедры языкознания
и литературоведения МГТУ им. Г. И. Носова*

**КОНЦЕПТЫ ЛЕГЕНДЫ О ДОН ЖУАНЕ
В РАССКАЗЕ В. ТЕНДРЯКОВА «ДОННА АННА»**

Статья посвящена рецепции персонических концептов в «возвращенном» рассказе В. Тендрякова. Автор рассматривает причины отрицания современным писателем идеи насилия и жертвы во имя высших целей, противопоставляет идеям экзальтированного героя-романтика позицию добра и человечности тех, кто выполняет неприглядную, черновую работу на войне. Анализируется роль блоковского мифа о падшей Софии в развитии сюжета рассказа.

Ключевые слова: персонический концепт, война, А. Блок, Дон Жуан, возмездие

Литературная традиция сохраняется в сознании поколений не только в виде классических произведений, но и в художественных индивидуально-авторских концептах, в которых, притягиваясь и отталкиваясь, взаимодействуют два начала – традиционное и новаторское. Известными авторскими концептами Серебряного века являются богатые многообразными оттенками смысла концепты «Вишневый сад», «Невеста», «Чайка» А. Чехова, «Чаша жизни» И. Бунина, «Красный смех» Л. Андреева, «Прекрасная Дама» А. Блока, «Камень» О. Мандельштама.

Вместе с тем, русские писатели и поэты XX века не раз переосмысливали уже известные, ставшие частью мировой культурной традиции «персонические» концепты. Устойчивая семантика не только позволяла выразить «всеохватность» данных констант, помогающих постичь «тайну гения» [8, 15], но и побуждала творцов превозмочь ее, в чем-то даже превзойти. В этом плане интересна интерпретация ключевых концептов легенды о Дон Жуане, осуществленная В. Тендряковым в рассказе «Донна Анна» (1971).

Данный текст завершает цикл рассказов о формировании личности автобиографического героя Володи Тенкова. Автора, размышляющего о восприятии героем переломных моментов русской истории XX века (революции 1917 года, Гражданской войны, коллективизации, голода, сталинских репрессий, начала Великой Отечественной войны), не могла не привлечь энергия образов, многократно использованных в мировой и в русской литературе. «В меру своих сил я старался быть верным учеником наших классиков», – заметил как-то Тендряков [5, 125]. В эпоху Серебряного века Командор, Дон Жуан и Донна Анна были персонажами произведений А. Блока («Возмездие», «Шаги командора»), М. Цветаевой (цикл «Дон Жуан»), К. Бальмонта («Дон Жуан. Отрывки из ненаписанной поэмы») [6]. Наиболее близкой интерпретации В. Тендрякова оказалась трактовка данных концептов в стихотворении А. Блока «Шаги командора».

Цель нашей статьи – проследить, как блоковский сюжет «внедряется» в концептосферу рассказа «Донна Анна», и понять, как В. Тендряков переосмысливает известные персонические концепты.

Блоковское стихотворение цитируется в рассказе несколько раз. Впервые его строки произносит Володя Тенков, вспоминая в темноте тревожной ночи о Деве Света. Стихотворение «Шаги Командора» помогает герою встретить на войне, как ему кажется, родственную душу, такого же, как и он, «юнца с белой девичьей шеей и курсантской стриженной головой» – лейтенанта Ярика Галчевского [4, 490].

Ярик – романтически настроенная личность. В то время, как остальные солдаты говорили о приземлённом («о бабах» и о «жратве» [4, 490]), Ярик мечтал о подвиге: «Мы привыкаем к покорности! Мы каждый божий день учимся одному – бессилию! Как я хочу... Как я хочу показать им!..» [4, 491]. Непредсказуемость поведения Ярика приводит к трагедии – убийству лейтенанта Мохнатова. Обратной стороной ненависти Ярика к фашистам становится безрассудный героизм, приведший к бессмысленной гибели брошенных в атаку нескольких сотен бойцов.

В. Тендряков противопоставляет жизненной позиции романтика, выраженной в призыве «Умереть красиво! <...> чтоб в глаза врагу, чтоб смеяться над ним!» [4, 491], позицию добра и человечности «земного» лейтенанта Мохнатова, одного из тех, кто выполняет неприглядную, черновую работу на войне. Лейтенант бережёт солдат, не бросает их навстречу бессмысленной смерти. Между этими двумя полюсами находится герой рассказа, Володя Тенков, интуитивно тянущийся к земному, человеческому, мохнатовскому типу,

«открытому окружающему миру, способному любить и сострадать» [2, 82]. Война для героя – кошмар, из которого только во сне он переносится в родной дом: «Пока я сплю, нет войны. Не надо, мама, не буди! Как только кончится сон, начнется снова война» [4, 490].

При чем здесь блоковское стихотворение «Шаги Командора»? Как нам представляется, именно оно является идейным центром рассказа. Отношение современного писателя к поэзии А. Блока двойственно. В. Тендряков полемизирует с блоковской концепцией жертвенного служения революции. Он считает, что романтические концепты поэзии А. Блока (как и позиция самоотречения героев из фильмов «Мы из Кронштадта» и «Если завтра война»), на примере которых воспитывалось поколение молодых людей, не случайно стали ориентиром для предвоенной эпохи. Через образ Галчевского, с упоением цитирующего стихи о Донне Анне, автор предъявляет счет русской интеллигенции, приветствовавшей гибельный революционный пожар (вспомним статью А. Блока «Крушение гуманизма» с её призывом принести «очистительную жертву» во имя грядущего торжества массы!). Критик Н. Иванова справедливо вопрошает: «Виновата ли интеллигенция? Ответственна ли она за судьбу двадцатилетнего Ярослава Галчевского, который так любил стихи и кино? Если «да», то кто же тогда ответствен за судьбы интеллигенции, изломанные поворотами государственной идеологии?» [3, 129].

В облике Ярика, в чертах его красивого лица с капризным изломом губ, в его «захлебывающемся голосе» [4, 500] и в «тревожной наэлектризованности» [4, 500]. В. Тендряков подчеркивает сверхчеловеческое начало: «Он неожиданно вырос над нами, маленькая голова в просторной каске где-то в поднебесье. Визжали пули, с треском, в лохмотья рвали воздух, а он маячил, перерезая весь голубой мир, смотрел на нас, прячущихся под землю, отрешенно и грустно. Серенькое костлявое лицо в глубине недоступной вселенной казалось значительным, как лицо бога» [4, 502].

Поведение презирающего реальность, провоцирующего себя и других на подвиг лейтенанта Галчевского осмыслено в рассказе, благодаря стихотворению А. Блока в соотнесенности с мифом Серебряного века о падшей и одурманенной искусителем России (Софии, Девы Света, Донны Анны). В «тавтологической реальности» рассказа, где почти каждый персонаж потенциально занимает место другого» [7, 78], актуализируется тема возмездия, осуществляемого как в реальном плане (расстрел Ярика), так и в метафизическом. Через несколько десятилетий после окончания войны В. Тендряков, подобно блоковскому Командору, судит самозванца. В сознании Володи также происходят важные изменения. Освобождаясь от «жертвенного» мифа, он приходит к страшному разочарованию: «Да всегда ли силен тот, кто прав? А может, наоборот. Правый всегда слабее, он в чем-то ограничивает себя – не бей со спины, не подставляй недозволенную подножку, не бей лежачего. Мир, оказывается, неразумен, справедливость не всесильна, жизнь не драгоценна...» [4, 504].

Таким образом, концепты легенды о Дон Жуане помогли В. Тендрякову развенчать миф о сверхчеловеке и, актуализировав проблемы добра и зла, любви

и ненависти, цены жизни и расплаты, обозначить контуры собственной философии истории.

Литература

1. Блок А. А. Лирика. Москва: Детская литература, 2020. 302 с.
2. Вильховский И. И. Особенности художественного осмысления народного характера в русской прозе XX века» // Русская литература глазами современной молодежи: сб. материалов междунар. студ. науч.-практ. очн.-заочн. конф. / науч. ред. С.В. Рудакова. Изд. 2-е. Магнитогорск: МГТУ им. Г. И. Носова, 2018. С. 79–83.
3. Иванова Н. Б. Воскрешение нужных вещей: сборник. Москва: Московский рабочий, 1990. 272 с.
4. Тендряков В. Ф. Люди или нелюди: повести и рассказы. Москва: Современник, 1990. 652 с.
5. Тендряков В. Ф. Неизданное. Проза. Публицистика. Драматургия. Москва: Художественная литература, 1995. 638 с.
6. Цуркан В. В. Г. Адамович о художниках Серебряного века // Libri Magistri. 2015. № 2. С. 110–114.
7. Цуркан В. В. Концепт «Другой» в романе А. Битова «Улетающий Монахов» // Libri Magistri, 2019. №2 (8) С. 76–84.
8. Цуркан В. В. «Тайна» гения в статье П. Струве «Дух и слово Пушкина» (К истории белградской пушкинианы) // Naslede. Journal of Language, Literature, Arts and Culture. 2017. Vol. XIV. Is. 37. P. 115–121.

DON JUAN'S LEGEND CONCEPTS IN V. TENDRYAKOV'S STORY «DONNA ANNA»

Valeriya A. Sherstneva

Abstract

The article is devoted to the reception of personal concepts in V. Tendryakov's "returned" story. The author considers the reasons for the modern writer's denial of the idea of violence and sacrifice in the name of higher goals, contrasts the ideas of an exalted romantic hero with the position of kindness and humanity of those who perform unsightly, rough work in war. The role of the Block's myth of the fallen Sofia in the development of the plot of the story is analyzed.

Keywords: personal concept, war, A. Blok, Don Juan, retaliation

*Екатерина Георгиевна Шумеляк,
студент 2 курса, Магнитогорский государственный
технический университет им. Г. И. Носова
shumelyakk07@bk.ru
(г. Магнитогорск)*

*Научный руководитель – Константин Николаевич Савельев,
доктор. филол. наук, профессор кафедры языкознания
и литературоведения МГТУ им. Г. И. Носова*

«ОБРАЗЫ «СТАРШЕЙ ЭДДЫ» В СОВРЕМЕННОМ КИНОИСКУССТВЕ»

В статье предпринимается попытка рассмотреть классические образы германо-скандинавской мифологии сквозь призму современного киноискусства. Анализируются причины частого обращения киноиндустрии к традиционным мифологическим сюжетам прошлого. Выясняются точки соприкосновения между героями «Старшей Эдды», такими как Локи, Хель и Фенрира, и теми персонажами, которые были созданы на их основе и представлены в современном кино и сериалах.

Ключевые слова: мифология, «Старшая Эдда», Локи, Хель, Фенрир, трикстер, скандинавская мифология, Marvel, кино

Миф – это сказание о богах и героях, представление окружающий мира, рассказывающее о происхождении всего сущего. Миф поддерживает веру, позволяет безоговорочно верить свою душу в руки неизведанного, полагаться на судьбу, которой правят сверхъестественные существа. Однако вера себя рано или поздно изживает, и тогда как миф находит своё отражение в произведениях, созданных человеком. Грозные боги, во славу которых относительно недавно приносили кровавые жертвы, становятся литературными героями, образами, набирающими огромное число поклонников. Обращаясь к мифу, современный человек «через изображение борьбы человека с роком стремится прийти к духовному очищению, к катарсису» [1, 127]. Нередко в мифах мы можем наблюдать, как в «в игровую, сказочно-театральную атмосферу, где упразднены все ограничения и запреты вовлечены не только люди, но и сам природный мир, животные растения, звезды, камни, вселенная в ее мельчайших проявлениях и безбрежной огромности» [6, 341].

А что же насчёт германо-скандинавских мифов? Какими представляются боги в них и как они выглядят сейчас? Не будем брать весь пантеон скандинавских богов во внимание, выделим лишь троих – Локи, Хель и Фенрира, чтобы наглядно показать их внедрение в современную киноиндустрию. Они являются воплощением тёмной стороны этой мифологии, но и их, несмотря на страх и трепет, почитали и уважали. На данный момент даже подобные мрачные фигуры находят признание и своё место в современности.

Наиболее популярной фигурой в киноиндустрии является *Локи*, он же трикстер. Трикстер – тот, кто не ответственен за свои поступки, герой, не отличающий добро от зла, «его поступки продиктованы бессознательно и не могут быть проанализированы им самим» [4, 95]. Бог коварства и хитрости, бог огня, если судить по лингвистическим сходствам имён Loki, Logi («огонь», миф о походе Тора, Локи и в Утгард) и шведско-норвежским llokki (семейный очаг). Данной версии придерживается ряд таких учёных, как Я. Гримм, Н. М. Петерсон, Т. Визен и другие. По Старшей Эдде нам даётся его образ, позволяющий узнать персонажа ближе. По своему происхождению не является асом (асы – основная группа богов германо-скандинавской мифологии), но тесно связан с ними, так как те приняли его за его ум и хитрость. Более того, Хитрец является побратимом Одина – верховного бога. Известно, что викинги, заключая подобный союз, принимали такого человека, ценя его не меньше, чем кровного родственника. Посему становится понятно, что Один и Локи были близкими друзьями, возможно, что они считали равными друг друга не только по силе, но и по уму: оба культурных героя чрезвычайно схожи друг с другом. Но первого нельзя назвать полноценным трикстером, несмотря на всю его коварность и противоречивость. Внешне Локи описывают как невысокого мужчину, привлекательной наружности. Видимо, настолько привлекательной, что ему не смогла отказать ни одна из доброй половины известных богинь скандинавского фольклора, что выясняется в «Перебранке».

Занятие магией среди мужчин у викингов порицалось, считалось недостойным. Обвинение в колдовстве было не менее оскорбительным, чем обвинение в женовидности, так как считалось женским делом.

«Marvel» – крупная американская кампания, издавна использующая образы греческих и скандинавских богов как в своих комиксах, так в фильмах и сериалах. Рассмотрим образ культурного героя в данной киноиндустрии. Локи дебютировал в фильме «Тор» (2011) как главный антагонист этой серии, и на протяжении всех фильмов о Громовержце зрителю раскрывается его неоднозначный характер, а так же смысл его поступков. В отличие от оригинала, в данной киновселенной ётун (великан), будучи ещё младенцем, был усыновлён Одином, который нашёл его в снегах, во время кровопролитной войны с ледяными великанами. Таким образом, мальчик становится сводным братом Тора, кронпринца, которому отец уделял наибольшее внимание. «Я помню себя тенью, отброшенной лучами твоего величия» (Marvel, «Мстители», 2012), – эти слова он позднее скажет Тору. Единственное: приёмная мать Фригга – жена Одина – уделяла ему большую часть своего времени, обучая колдовству, благодаря чему трикстер впоследствии становится одним из сильнейших магов Вселенной (первое отличие от оригинала). Но, впоследствии несмотря на такую родительскую любовь, у Локи развивается «синдром недолюбленного ребёнка», в результате чего он начинает искать способы того, как возвыситься в глазах отца.

В отличие от первоисточника, данный персонаж не является таким же злобным и коварным, наоборот, раскрываются иные его качества, такие как

самопожертвование, братские узы, нежная любовь к матери, и зритель жалеет данного героя, сопереживает ему. Изучая его историю, мы понимаем мотивы его поступков, ведь, в отличие от мифологического, этот персонаж действует осознанно, осознавая, к чему приведут его действия. Образ героя становится более ясным, благодаря визуальному видению: зритель замечает у Лжеца чёрные волосы, так как в Эддах данный факт, в отличие от упоминания, что Тор был рыжим, не был указан. Ответ на данный выбор прост: рыжеволосых на Севере уважали, потому люди специально окрашивали волосы в данный цвет. Черноволосые же, наоборот, не пользовались доверием, считались плутами или вовсе рабами.

Данный образ демонстрируют зрителю не только на больших экранах кино, сериалы так же активно используют данного персонажа. «Викинги» (2013) представляют нам историческую фигуру под именем Флоки, который соотносит свой род с именем трикстера, да и его биография напоминает историю самого Лжеца. Отшельник и кораблестроитель, что постоянно себе на уме, заслужил всеобщую любовь за свою преданность и хитрость, однако сам он не питал любви к одному из главных героев – христианскому монаху Этельстану, который, по его мнению «очернил» разум его конунга и хорошего друга Рагнара Лодброка христианским Богом. Именно потому Флоки убивает его, исходя из собственных благих побуждений и считая, что данный поступок совершен по воле богов. Этот момент можно соотнести с убийством Бальдра (светлый бог в мифологии). Сам образ Локи возник на закате эпохи викингов, из христианизации, а сам образ Бальдра – светлого и пацифичного бога – напоминает Иисуса. Убийство Бальдра можно соотнести с попыткой противостоять христианизации, с попыткой оставить языческую веру и давние традиции народа. Локи, можно сказать, собственноручно убил Иисуса Христа.

Наконец слова одной из главных героинь описывают суть скандинавской мифологии: когда английский король демонстрирует ей фрески с изображениями римских богов, та отвечает, что её боги максимально приближены к людям, они так же веселятся и страдают, любят и истекают кровью. Эти боги даже стареют и могут вовсе умереть, если не будут поедать яблоки, дарующие им молодость.

Не менее интересен образ трикстера в романе Нила Геймана «Американские боги» (2001), по которому снят сериал в 2017 году.

«Ты пойми, что такое бог. Магии в этом нет никакой. Ты – это просто ты, но такой, в какого люди верят. Это как быть концентрированной, увеличенной сущностью тебя самого. Это как стать громом, или мощью бегущего коня, или мудростью. Ты вбираешь в себя всю веру и становишься выше, круче, становишься чем-то большим, чем человек. Ты кристаллизуешься. – Он снова помолчал. – А потом приходит день, и о тебе забывают, в тебя больше не верят, не приносят тебе жертв, им теперь плевать, и вот ты уже играешь в наперстки на углу Бродвея и Сорок третьей» [2, 508].

Сюжет разворачивается в противостоянии между богами старыми и богами современности – Медиа, Техномальчиком и Мистером Миром. Один – один из

тех богов, что пытается начать Рагнарёк – заключительное сражение, а главный герой – Тень ему в этом помогает.

Не только мужские образы активно задействованы в кинопространстве, но так же и женские. В сравнении с образом Локи *Хель* наименее популярна и встречается лишь в комиксах и киноиндустрии «Marvel». По первоисточнику о ней можно судить так: она является старшей дочерью трикстера и великанши Ангрбоды. Девочка родилась мертворождённой, от того одна половина её тела напоминает юную девушку, а вторая гниющий труп. В своё время Всеотец направил её в Нифльхейм, благодаря чему образовался новый мир мёртвых – Хельхейм, где она является королевой. Никто без её ведома в него не зайдёт и никто не выйдет без её разрешения. Попадают к ней те, что умерли не в сражении, а своей смертью или от болезни. Перед входом в Хельхейм располагается ледяной мост, который начинает звенеть, если его пересекает живой. Считается, что в одной своей руке она держит блюдо под названием Голод, а в другой нож, именуемый Измором. Время от времени она проводит ножом по блюду, издавая страшные и неприятные звуки. Тот человек, что их услышит, в скором времени заболит и погибнет. Верный её пёс Гарм своим лаем известит о начале Рагнарёка (гибель богов), после которого она выйдет на корабле из ногтей мертвецов Нагльфаре с полчищами мёртвых, и будет сражаться против асов.

В «Marvel» она появляется в третьем фильме о боге Торе: «Тор: Рагнарёк» (2017), в нём она покоряет миры Вселенной на исполинском волке Фенрире.

В отличие от мифологического оригинала, Хела не является холодной и безэмоциональной: она саркастична и злорадна. Мёртвая половина её тела скрывается магическим плащом, именно благодаря которому богиня выглядит неотличимо от обычных асов. Дополняет её образ огромные ветвистые рога, созданные для устрашения врагов. «Именно её появление раскрывает кровавое прошлое Всеотца, который предстаёт в ином облике, не менее хитрым и кровожадным, чем его мифологический прообраз» [3, 195].

Помимо перечисленных интересен и более животный образ персонажа *Фенрира*. Перед нами ужасный волк, порождение «природы творящей (natura naturans)» [5, 22]. Волчонком его асы забрали из рук матери-великанши. Но Один, вспомнив пророчество вельвы и заметив скорый его рост, решил сковать его лентой, созданной гномами из вещей, которые человек больше никогда не встретит. Озlobившись на подобное предательство, Фенрир пообещал Всеотцу, что съест его в последней схватке между богами. В Рагнарёк он порвёт свои цепи, вырвется и, освободившись, поглотит солнце и луну, после чего убьёт сына Бора. Среди викингов ужасный волк считается богом ужаса и ненависти, потому что всё, что он испытывает на протяжении долгих столетий – лютая злоба.

Образ данного персонажа встречается в фильме «Marvel». Здесь он показывается как мёртвый огромный волк, подчиняющийся Хеле. Что примечательно, он – единственный, к кому она испытывает нежные чувства.

Гораздо более полно этот образ раскрыт в сериале «Сверхъестественное» (2008). Появляется он в 13 сезоне и только в одном эпизоде, в котором его

показывают лишь как необычного вервольфа. И этот момент наиболее интересен, потому что, как известно, в мифологии северян существовал отдельный вид оборотней, противопоставленных берсеркам-медведям – ульфхендары. Благодаря своему поклонению этому богу, они могли обращаться в волков, при этом они сохраняли человеческих разум. Викинги боялись и ненавидели подобных существ за то, что те похищали их детей и жгли их поселения, но при этом селяне считали их прекрасными воинами.

Таким образом, можно сделать следующие выводы: мифология активно используется в современных реалиях, а её герои набирают популярность в различных книжных и экранных произведениях, потому что люди интересуются подобным. Прототипы довольно сильно отличаются от первоначальных образов, но при этом возникают персонажи более сложные, противоречивые и разносторонние. Благодаря подобным произведениям древняя культура не умирает, а продолжает жить, обретает новые краски.

Литература

1. Анисимова О. Обращение к мифу в современной литературе [Электронный ресурс] // Высшее образование в России. 2003. № 2. С. 127–131.
2. Гейман Н. Американские боги / пер. с англ. В. Михайлина, Е. Решетникова. Москва: Изд-во АСТ, 2019. 704 с.
3. Мамонтова А. Д. Компаративность скандинавской и славянской мифологии // Анатилика культурологии. 2007. № 3 (9). С. 192–197.
4. Петев Н. И. Инициатический аспект мифологии древних германцев [Электронный ресурс] // Научные ведомости белгородского государственного университета. Серия: философия. Социология. Право. 2019. Т. 44. № 1. С. 93–101.
5. Савельев К. Н. «Сотворенная природа» (Natura Naturata) как эмблема французских писателей-декадентов // Libri Magistri. 2019. № 2 (8). С. 21–28.
6. Савельев К. Н. Литература английского декаданса: истоки, становление, саморефлексия (10.01.01): дисс. ... докт. филол. наук. М., 2008. 382 с.
7. Старшая Эдда / пер. А. Корсун. Москва: Худож. лит., 1975. С. 181–356.

IMAGES OF THE «ELDER EDDA» IN MODERN CINEMA

Catherine G. Shumelyak

Abstract

The article attempts to examine the classic images of German-Norse mythology through the prism of modern cinema. The author analyzes the reasons for the film industry's frequent use of traditional mythological stories of the past. The points of contact between the characters of the "Elder Edda", such as Loki, Hel and Fenrir, and those characters who were created on their basis and are represented in modern movies and TV series are clarified.

Keywords: mythology, «The Elder Edda», Loki, Hel, Fenrir, the trickster, Scandinavian mythology, Marvel, movie

*Андрей Владимирович Штейнбрехер,
студент 2 курса, Магнитогорский государственный
технический университет им. Г. И. Носова
wilhelm.erhard@mail.ru
(г. Магнитогорск)*

*Научный руководитель – Константин Николаевич Савельев,
доктор филол. наук, профессор кафедры языкознания
и литературоведения МГТУ им. Г. И. Носова*

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ОБРАЗОВ СКАНДИНАВСКОЙ МИФОЛОГИИ В СОВРЕМЕННОМ ЛИТЕРАТУРНОМ И МЕДИАПРОСТРАНСТВЕ

Неоспорим факт интереса и приобщения современного человека к древним сказаниям и мифу, однако с течением времени мировоззрение человека меняется, а вместе с ним и восприятие конкретных мифологических образов. Целью данной статьи является рассмотрение особенностей интерпретации образов скандинавских богов, получивших «вторую жизнь» в таких литературных и медиапроектах, как «Американские боги», «God of War 4» и «SMITE».

Ключевые слова: «Американские Боги», «God of War 4», «SMITE», скандинавская мифология, интерпретация, образ

Древняя скандинавская мифология, современное литературное и медиапространство имеют между собой немало точек соприкосновения, и этому есть многочисленные подтверждения, но возникает вопрос, можно ли перенести сам дух и атмосферу древних сказаний в современное культурное пространство. Ведь ещё Е. М. Мелетинский [4], основатель исследовательской школы теоретической фольклористики, сомневался в том, что можно без ущерба для самой скандинавской мифологии заимствовать из неё сюжеты, символы и образы, которые сами по себе представлены как система, и поэтому «вырывание» хотя бы одного элемента из этой стройной системы чревато серьезными последствиями. Однако скандинавская мифология подверглась ряду переосмыслений в силу груза времени, а также ориентации на конкретную публику. На сегодняшний день мы имеем массу источников, так или иначе использующих образы скандинавской мифологии (литература, игры, комиксы, кинематограф).

Миф в современном обществе дает своеобразный толчок к развитию литературного и информационного пространства, так как миф сам по себе богат различными сюжетами, что так или иначе находят отражение в наше время. Смотря на мир через призму мифологии, автор романа, музыкальной композиции или компьютерной игры по-новому осмысливает насущные социальные проблемы современности [5]. Однако мифологические образы, которые нам так или иначе известны из древних текстов, склонны меняться под грузом времени, пространства и других факторов. Данную мысль можно

подтвердить, обратившись к роману Нила Геймана «Американские Боги» (2001г.), в основе которого лежит конфликт между привычными нам скандинавскими богами во всей их красе и богами новыми, придуманными человеком нашего времени.

Роман обрел свою заслуженную популярность, благодаря своей идейности и, что немаловажно, выстраиванию собственной вселенной, основанной на текстах известных нам мифов, что является одним из методов мифопоэтики, как отмечали в своих работах Е. В. Лозовик [3], Е. В. Ливская и М. А. Конькова [2]. Безусловно, автор поднимает вечную проблему борьбы уже когда-то устоявшихся традиций и обычаев с новыми веяниями не перестающего прогрессировать общества. Все присущие мифологическим героям черты сохраняются, однако конфликты и мотивированность мифологических персонажей меняются. Это наглядно можно увидеть в достаточно популярном образе для скандинавских сказаний – в образе **Одина**, переосмысленного в работе Геймана и нареченного писателем именем Среда.

Так как Нил Гейман связан с постмодернизмом, главным художественным принципом которого является переосмысление уже существующих явлений, традиций и устоев, потому писатели-постмодернисты, как писала в своей статье Е. В. Калимуллина [1], оставляют читателю подсказки – некие «мифологические нити». С их помощью мы смогли понять, кто скрывается под таким незамысловатым именем, как Среда. Первым делом бросаются в глаза детали внешнего облика персонажа, претерпевшего неизбежные изменения: раскидистые, седые волосы и борода заменены на классическую укладку и гладко выбритое лицо, доспехи и знаменитое копьё Гунгнир вовсе отсутствуют, а вместо поводаев Слейпнира Один держит в руках руль черного Кадиллака. Но главенствующим различием является мотивированность геймановского Одина, желающего дать начало Рагнарёку – смерти всех богов, что положит конец как богам старых пантеонов, так и новых. Однако Гейман сохранил несколько самых важных атрибутов, присущих Всеотцу – отсутствующий глаз, отданный Великану Мимиру в обмен на разрешение испить воды из источника мудрости, и два ворона – Хугин и Мунин, приносящие ему вести из всех девяти миров. Также стоит отметить харизматичность и мудрость Всеотца, отлично переданную с помощью постмодернистского принципа цитатности (имеются в виду цитаты из «Старшей Эдды» [7]).

Не менее интересным персонажем, заимствованным современным литературным миром из «Старшей Эдды», является **Тор** или, как его именует первое издание комикса 1966-го года, «The mighty Thor». Исходя из текста «Старшей Эдды», нам открывается образ гневливого, импульсивного и устрашающего воителя, коего мы наблюдаем в первой песни – «Прорицании Вельвы». Эту мысль можно доказать, обратившись к лексике, благодаря которой описывается персонаж: «Разгневанный Тор один начал битву...» (П. 26), «со змеем идет биться сын Одина, в гневе разит Мидгарда страж...» (П. 56) [7]. Также стоит отметить и присущее Тору скудоумие и отсутствие богатого словарного запаса, коим обладало большинство Асов. Данную мысль так же

доказывает лексический состав, используемый в тексте «Старшей Эдды», а именно в «Перебранке Локи». Тор четырежды повторяет одну и ту же фразу с минимальными её изменениями: «Мерзостный, смолкни! Принудит тебя молчанью молот Мьёлльнир». В силу скоротечности времени, утраты интереса к средневековой литературе и активно развивающегося медиaprостранства данный образ (Тор) так же претерпел череду изменений. В отличие от беспощадного, импульсивного, гневного и отчасти тугого на ум воителя, благодаря комиксам и серии фильмов от Marvel, мы наблюдаем идеализированный в некоторых аспектах образ. В отличие от раннего образа, описанного в тексте «Старшей Эдды», «осовремененный» Тор по мере появления новых фильмов серии наделяется гибкостью мышления, благодаря чему он может управлять космическим кораблём, осведомлен о таких понятиях, как честь и достоинство, чего мы не наблюдаем в более ранних текстах. Благодаря идеализированным образам, распространяющимся посредством приобщения людей к явлениям массовой культуры (следует упомянуть тот факт, что, как и большинство комиксов, фильмы от студии «Marvel» являются явлением массовой культуры), делается установка на пропаганду высоких нравственных и моральных ценностей, воплощенных в таком персонаже, как Тор.

С течением времени и развитием компьютерных технологий персонажи и сюжеты, некогда нам знакомые из древних сказаний, начинают проникать и в мультимедийное пространство, в частности – в компьютерные игры. Наглядным примером может служить *Бальдр* в интерпретации компьютерной игры «God of War 4» (2018 г.).

Компьютерная интерпретация образа сразу же вызывает у нас неоднозначную реакцию. Идеальный красавец-бог, именно так описанный в тексте «Младшей Эдды» [8], представлен в игровой интерпретации как неопрятный, босой и смуглый мужчина, разительно отличающийся от первоисточника. Таким образом в диссонансные отношения вступают два представления о персонаже из различных источников. Это обусловлено главенствующей идеей проекта «God of War 4» – показать, что даже такие величественные создания, как Боги, далеко не столь идеальны и всемогущи.

Но нас интересует отражение мифа о смерти Бога солнца в игре. По мотивам «Младшей Эдды» Бальдр был убит своим слепым братом Хёдом вследствие проказы Локи стеблем ничтожного растения – омелы. Также в «Младшей Эдде» указано, что клятва, данная Фригг всеми предметами и явлениями, способными причинить вред Бальдру, ограничивается болезнями, металлами, неметаллами, растениями и водой. Однако в игре это всё имеет более драматичный характер: Фригг заставила дать клятву абсолютно все предметы, явления и даже чувства. Следовательно, игровая интерпретация Бальдра не может чувствовать ни боль, ни опьянение, ни удовлетворенность женщинами и т. д.

Сама смерть Бальдра несколько отличается от оригинальной версии. Он бьёт по Атрею – одному из главных героев игры, в чьём колчане находится стрелы с наконечником из омелы, чем снимает с себя «проклятье», насланное

матерью, за что в последующем расплачивается жизнью. Однако сам факт причастности Локи к данному действию остается неоспоримым, так как Атрей – сын Лаувеи, которому изначально она хотела дать имя «Локи». Данная установка и своеобразное искажение литературного сюжета в угоду большей драматичности была предпринята сценаристами по причине выпуска одноименного продукта для представителей массовой культуры. В первую очередь – подростков от 16 до 18 лет.

Также стоит обратить внимание на такой неоднозначный образ, встречающийся нам на просторах игрового пространства, как *Йормунагнд*. Один из наиболее популярных сегодня и наиболее интересных с точки зрения анализа образ. Мифы, касающиеся огромного змея, одного из трех вестников «Сумерек Богов», нашли отражение в двух популярных проектах игровой индустрии, об одном из которых было упомянуто ранее.

Интерпретация данного образа интересна своей амбивалентностью, так как в двух различных проектах Мировой Змей представлен чуть ли не как два разных персонажа, не имеющих абсолютно ничего общего. Образ, показанный игрокам в проекте «God of War 4», является наиболее близким к оригиналу, описанному в текстах мифов «Младшей Эдды». В оригинальных текстах Мировой Змей не выказывает агрессии к окружающему миру, его поведение весьма пассивно в большинстве случаев, исключая моменты выражения агрессии от других обитателей мифологического пространства. Именно такой образ нам предоставляют разработчики игры «God of War 4», раскрывшие персонажа со всех его сторон: подчеркнув целомудренность, смирение и даже некую меланхоличность. Однако образ, представленный в сессионном онлайн проекте «Smite», подтверждает амбивалентность представления о Мировом Змее в наши дни. На это нас наталкивает портрет персонажа: черно-фиолетовый цвет чешуи, множество шипов на спине, гигантские клыки и полные ненависти глаза. Персонаж определенно утрачивает практически все черты, свойственные ему, как это мы видим в оригинальном тексте «Младшей Эдды».

Интересна также лексика, используемая персонажем из вселенной «Smite». В ней преобладает гнев, ярость, жестокость и саркастичность: «Such tiny things! With your little dreams and destinies! You have meddled with power you could never understand», «I am Jormungandr the world serpent and ender of your days! I am Raganrok», «A beast and nothing more».

Амбивалентность данной интерпретации обусловлена хронологией событий, описанных в обоих игровых проектах. Время описанных событий в «God of War 4» приходится на преддверие *Рагнарёка*, его генезис, в то время как события «Smite» предполагают уже начавшуюся битву между Богами. Исходя только из анализа временных линий, мы можем наблюдать, казалось бы, одного персонажа, но в двух разительно отличающихся друг от друга интерпретациях.

Время не стоит на месте ровно так же, как и не стоит на месте развитие литературы и игровой индустрии. Однако даже несмотря скоротечность времени и появление новых тенденций как в литературе, так и в других пространствах, современному человеку удастся сохранить дух и величие древних

скандинавских сказаний, до сих будоражащих своей атмосферой и незабываемыми образами.

Литература

1. Калимуллина Е. В. К вопросу об истоках мифопоэтического мышления А. М. Ремизова // Мировая литература глазами современной молодежи: сб. материалов междунар. молодеж. науч.-практ. конф. Магнитогорск: Изд-во Магнитогорск. гос. техн. ун-та им. Г. И. Носова, 2019. С. 187–192.
2. Ливская Е. А., Конькова М. А. Мифопоэтика прозы С. Крижановского в контексте русской литературы // Libri Magistri. 2017. № 4. С. 11–17.
3. Лозовик Е. В. Миф и сказка в творчестве Нила Геймана [Электронный ресурс] // Дискуссия. 2013. № 4 (34). С. 124–132. URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=18997368> (Дата обращения 10.07.2020).
4. Мелетинский Е. В. Скандинавская мифология как система // Учёные записки Тартусского государственного университета. 1975. № 365. С. 38–51.
5. Наумчик О. С. Принципы мифологизации в романе Нила Геймана «Американские Боги» // Учёные записки Петрозаводского государственного университета. 2016. № 7–1 (160). С. 105–108.
6. Савельев К. Н. «Сотворенная природа» (Natura Naturata) как эмблема французских писателей-декадентов // Libri Magistri. 2019. № 2 (8). С. 21–28.
7. Старшая Эдда / Перевод с древнеисландского А. Корсуна. Редакция перевода Е. Стеблин-Каменского. Библиотека всемирной литературы. Москва: «Художественная литература», 1975. Т. 9. 672 с.
8. Стурлусон С. Младшая Эдда. Ленинград: Наука, 1970. 140 с.

THE MODERN LITERARY AND MEDIA SPACE: NORSE MYTHOLOGY IMAGES INTERPRETATION

Andrey V. Steinbrecher

Abstract

The fact of modern man's interest and familiarization with ancient legends and myth is undeniable, but over the time the worldview of a person has been changing, so has the perception of specific mythological images. The purpose of this article is to analyze the interpretation and correspondence of the original images of Scandinavian gods presented in such projects as "American gods", "God of War 4" and "SMITE".

Keywords: "American gods", "God of War 4", "SMITE", interpretation, image

РАЗДЕЛ VI. ЦИФРОВЫЕ ПРОЕКТЫ В ГУМАНИТАРНЫХ НАУКАХ

*Екатерина Александровна Дворжецкая,
магистрант 2 курса, Магнитогорский государственный
технический университет им. Г. И. Носова
rdvorzheckiy@mail.ru
(г. Магнитогорск)*

*Научный руководитель – Мария Львовна Скворцова,
кандидат филол. наук, доцент кафедры языкознания
и литературоведения МГТУ им. Г. И. Носова*

ФИЛОЛОГИЧЕСКОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ САЙТОВ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ УЧРЕЖДЕНИЙ КАК АПРИОРНОЕ УСЛОВИЕ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОЙ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ИНФРАСТРУКТУРЫ

В данной статье рассматриваются современные тенденции филологического обеспечения сайтов образовательных учреждений. Данная тема является актуальной и недостаточно изученной, поскольку лишь в последние два года остро встала проблема филологического обеспечения электронных средств коммуникации образовательных учреждений, находящихся в муниципальном или федеральном ведомстве. Данная статья показывает, какие возможности на данный момент есть в руках современного модератора сайта и какие филологические компетенции ему необходимы.

Ключевые слова: сайт, филологическое обеспечение, современные требования, ИКТ-технологии, образование, обучение

В последние два года перед руководителями государственных и муниципальных образовательных учреждений встала задача: предоставлять информацию о деятельности учреждения в открытом доступе через электронные средства связи. Для этого стало необходимо создать сайт в каждом образовательном учреждении и постоянно наполнять его актуальным контентом [10, 120–128]. ИКТ-технологии в XXI веке позволяют размещать все важные сведения на сайте образовательного учреждения, чтобы обеспечить удаленную связь потребителей образовательных услуг с администрацией данного учреждения; это делает его деятельность более «прозрачной».

«При администрировании сайта образовательного учреждения модератор должен, в первую очередь, знать потребности заказчика образовательных услуг» [1, 83]. Типичной ошибкой сайтов образовательных учреждений (в дальнейшем – ОУ) является то, что сайт работает только в интересах администрации, забывая при этом про обучающихся, их законных представителей, аудиторов и т. д. Исходя из этого, мы можем выделить базисные цели, а также нюансы, которые

могут возникнуть при модерировании официального сайта ОУ: «1) наличие элементов сетевой структуры, могущих дать общее представление об образовательном учреждении, его структурой, деятельностью, органами управления; 2) наличие элементов сетевой структуры, которые будут формировать «прозрачность» дел образовательного учреждения (мониторинги компетентности обучающихся объединений дополнительного образования, результаты муниципальных и областных аудитов и т. д.)» [9, 20].

Качественное филологическое обеспечение контента сайта образовательного учреждения может помочь найти более простое и быстрое решение проблемы самопрезентации учреждения для посетителей данного сайта. В связи с этим возникает необходимость размещения качественных текстовых материалов [12], а также мультимедийных файлов, которые смогут раскрыть весь спектр образовательных услуг, предоставляемых учреждением, показать, на что направлена образовательная политика организации, и т. п. «Чем чаще модератор публикует и обновляет информацию аналитического, методического, справочного характера, тем больше данный ресурс вызовет доверия у потребителей данного информационного продукта» [6, 31].

Новые границы открывает нам возможность модерировать на сайте ОУ информационные страницы, отвечающие за обратную связь с пользователями: ведь именно благодаря этой возможности можно проводить продуктивную аналитическую, а в последующем и коррекционную работу, так как администратор сайта сможет сделать выводы о достаточности/недостаточности филологического обеспечения и технических возможностей сайта. Современный сайт образовательного учреждения – это прежде всего его средство массовой информации, которое заменяет ушедшие в прошлое стенгазеты, информброшюры и пр., тем более, что работа с сайтом более оперативна и менее энергозатратна. Такое СМИ будет круглые сутки находиться в открытом доступе, при этом посмотреть его можно из любой точки земного шара.

Филологическое обеспечение сайта образовательного учреждения также становится эффективным при реализации государственной политики в сфере образования, так как в Законе «Об образовании в РФ» мы можем найти раздел о компетенциях, которыми должно обладать образовательное учреждение. В одном из них говорится об «обеспечении создания и ведения официального сайта образовательной организации в Интернете, обеспечивающего информационную открытость образовательной организации» [13, 98].

Филологическое обеспечение контента сайтов подобного рода является интересным, но в то же время трудоемким процессом, который может отнять у модератора большое количество времени, так как «подготовка качественной текстовой информации требует тщательного и детального анализа, ведь они должны в достаточной степени отражать деятельность учреждения дополнительного образования, при этом не теряя своей актуальности» [4, 432]. Всё это становится преградой для оперативности выкладки того или иного материала на сайт учреждения, ведь, помимо текстов, сайт должен отличаться наличием мультимедийных файлов, фотографий и пр.

Обучающиеся образовательного учреждения также могут проявить себя и свои способности средствами сайта образовательного учреждения, поскольку он предусматривает наличие творческого компонента – креативных страниц объединений дополнительного образования, на которых руководители объединений и сами дети могут добавлять материалы, раскрывающие творческий потенциал их личности.

Сайт образовательного учреждения, как бы это тривиально это ни звучало, является его лицом, ведь в современном мире школа / детский сад / учреждение дополнительного образования начинается со страницы в сети Интернет, это реалии современного мира. Сайт учреждения на сегодняшний день является своеобразной книгой, благодаря которой мы видим, кто здесь и чему учит, как и когда учит, здесь отражаются все мониторинги достижений обучающихся, сведения о педагогических сотрудниках, результаты проверок. Сегодня сайт образовательного учреждения является неотъемлемым элементом информационной инфраструктуры образовательного процесса, к которому современный модератор Интернет-страниц должен подходить профессионально и трепетно.

Литература

1. Адольф В. А. Инновационная деятельность в образовании: проблемы становления // Высшее образование в России. 2010. № 1. С. 81–87.
2. Андрейчиков А. В. Системный анализ и синтез стратегических решений в инноватике. Формирование и принятие решений в образовательных учреждениях. Учебное пособие. Москва: Санкт-Петербург [и др.]: Питер, 2018. 251 с.
3. Баркович А. А. Интернет-дискурс. Компьютерно-опосредованная коммуникация: учебное пособие. Москва: Флинта, 2016. 288 с.
4. Березина В. А. Дополнительное образование детей в России. Москва: Диалог культур, 2013. 512 с.
5. Вежбицкая А. Язык. Культура. Познание [пер. с англ.]. Москва: Рус. словесность, 1996. 411 с.
6. Гендина Н. И. Использование формализованных методов при подготовке текста для веб-сайтов учреждений культуры. Москва: Научные и технические библиотеки, 2008. №3. С. 29–35.
7. Гендина Н. И. Лингвистические средства проектирования контента веб-сайтов // Научные и технические библиотеки. 2008. №3. С. 514.
8. Гиркин И. В. Новые подходы к организации учебного процесса с использованием современных компьютерных технологий. Москва: Мир, 1998. 94 с.
9. Горнаков С. Г. Осваиваем популярные системы управления сайтом. Москва: Наука, 2012. 30 с.
10. Колесникова О. Ю., Федина Ю. А. Жанровая специфика сайтов образовательных организаций (на материале сайта Магнитогорского государственного технического университета им. Г. И. Носова) // Libri Magistri. 2019. № 4 (10). С. 120–128.

11. Рогачева Г. И. Современные информационные образовательные ресурсы // Информатизация школьного образования: материалы международной научно-практической конференции 17–18 сентября 2002 г. Барнаул; Москва, 2006. С. 61–65.
12. Рудакова Т. В., Панкина Е. Н. Сетевой проект как инструмент развития читательской грамотности обучающихся // Libri Magistri. 2018. № 5. С. 116–121.
13. Федеральный закон «Об образовании в Российской Федерации». Москва: Омега-Л, 2013. 144 с.

PHILOLOGICAL SUPPORT OF EDUCATIONAL INSTITUTION
WEBSITES: A PRIORI CONDITION FOR THE DEVELOPMENT
OF MODERN EDUCATIONAL INFRASTRUCTURE

Catherine Dvorzeckaya

Abstract

This article discusses the current trends in the philological support of the sites of educational institutions. This issue is not considered sufficiently studied, since the problem of philological support of sites has become acute only for the last two years, as new requirements have appeared for the sites of educational institutions located in the municipal or federal department. The article reveals the opportunities that a modern site moderator has nowadays.

Keywords: site, philological support, modern requirements, ICT technologies, education, training.

***Роман Вадимович Дворжецкий,**
магистрант 2 курса, Магнитогорский государственный
технический университет им. Г. И. Носова
rdvorzheckiy@mail.ru
(г. Магнитогорск)
Научный руководитель – **Мария Львовна Скворцова,**
кандидат филол. наук, доцент кафедры языкознания
и литературоведения МГТУ им. Г. И. Носова*

**ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ ДИСТАНЦИОННОГО ОБУЧЕНИЯ
В УЧРЕЖДЕНИЯХ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ ДЕТЕЙ
В УСЛОВИЯХ СОВРЕМЕННЫХ РЕАЛИЙ**

В данной статье анализируются перспективы развития дистанционных образовательных технологий в дополнительном образовании детей. Условия самоизоляции диктуют свои правила, поэтому современное российское образование вынуждено искать выход из сложившейся ситуации. В статье сконцентрированы самые продуктивные способы и методы обучения, которые

необходимо применять при переходе на дистанционный формат. Данная статья будет полезна как молодым педагогам, так и стажистам, не имеющим достаточного опыта работы в области ИКТ-технологий.

Ключевые слова: дистанционный, образование, педагогика, дополнительное образование, методика, обучение

В связи со сложившейся в современном мире ситуацией, связанной с пандемией коронавирусной инфекции, дистанционное обучение стало одним из самых перспективных способов, благодаря которому можно получить качественное образование без каких-либо пробелов в знаниях. «Опыт использования дистанционных форм обучения (ДФО) начал применяться в момент появления первых современных телекоммуникационных систем, в первую очередь, в практике дополнительного образования и воспитания, так как предполагалось, что базовые школьные знания должны быть усвоены обучающимися в очном формате» [1, 84].

Говоря об эффективности дистанционного обучения, каждый педагог вносит в это понятие свой индивидуальный смысл, так как разные дополнительные общеобразовательные общеразвивающие программы преследуют свои цель и задачи, реализация которых в некоторых случаях не может происходить в дистанционном формате [10, 96–97].

В практике дополнительного образования и воспитания на сегодняшний день существуют два совершенно разных подхода к определению эффективности реализации программ с использованием дистанционных образовательных технологий (ДОТ): 1) дистанционное обучение является обменом знаниями, информацией между обучающимся и педагогом, где знания являются транслируемой информацией, а субъективная эвристика и конструирование моделей собственного знания не является предметом особого внимания педагога; 2) «лейтмотивом дистанционного обучения является практическая деятельность обучающихся, которая выстраивается педагогом средствами ИКТ» [5, 72]. При таком подходе начинают интегрироваться педагогические и информационные технологии, [11, 18] что, в свою очередь, обеспечивает качество взаимодействия участников и организаторов образовательного процесса, делая его более продуктивным. Транслирование нужных сведений и обмен информацией в данном случае обеспечивают среду, в которой организуется эффективное функционирование образовательных систем. Процесс обучения может проходить в режиме реального времени, например, в программах, которые могут обеспечивать реализацию учебного занятия в онлайн-формате («Skype», «Zoom», чаты, виртуальные доски), а также в оффлайн-формате (заранее записанные педагогом видеолекции, задания в группах социальных сетей и т. д.).

«Дистанционное обучение не будет являться перспективным образовательным элементом, если не будет носить личностный и творческий характер» [4, 115]. Целью такого обучения обязательно должно являться креативная самореализация удаленного обучающегося. К тому же сейчас остро

стоит проблема неразграничения педагогами понятий «дистанционное обучение» и «интернет-образование», которые априори не являются тождественными, так как «интернет-образование» не всегда подразумевает под собой удаленность обучающегося и педагога, например, если они занимаются в одном кабинете автоматизированных систем управления, который имеет доступ к Интернету.

«В учреждениях дополнительного образования детей одним из самых продуктивных способов обучения является применение активных методов обучения» [8, 93]. Активизация организации самостоятельной работы с учебными материалами является одним из перспективных направлений данной методики, к тому же в ситуации коронавирусной пандемии, которую переживает сейчас мировое сообщество, в том числе российское образование, она является наиболее актуальной. Такую самоактивизацию можно проводить путем вовлечения в образовательный процесс жизненного опыта обучающихся: это размещение в учебном материале различных вопросов, тестов, обучающих видеороликов и т. п. [12]. Апробирование методики проблематизации может помочь повысить продуктивность образовательного процесса в целом.

Проводя систематический мониторинг качества обучения в учреждении дополнительного образования для детей, мы можем говорить о перспективах развития системы дистанционного обучения. При использовании всех современных средств обучения: всевозможных компьютерных программ, сети Интернет, платформ дистанционного обучения – мы с большой вероятностью будем иметь возможность повысить качество получаемого образования, так как современный школьник обладает доступом к неисчерпаемому количеству учебного, а также дополнительного материала, может более быстро передавать информацию, а также взаимодействовать с педагогами и администрацией. К тому же дистанционное обучение может восполнить дефицит высококвалифицированных кадров, так как именно благодаря системам дистанционного обучения обучающиеся учреждений дополнительного образования могут получать знания от амбассадоров системы дополнительного образования авторитетных учебных заведений России и зарубежья.

Представляется, что нам удалось создать ясную картину о ситуации дистанционного формата обучения в дополнительном образовании детей. Дистанционное обучение расширяет горизонты такого образования, делая его более качественным и поднимая на новый этап развития.

Литература

1. Адольф В. А. Инновационная деятельность в образовании: проблемы становления // Высшее образование в России. 2010. № 1. С. 81–87.
2. Андреев А. А. Введение в дистанционное обучение. Москва: МЭСИ, 1997. 254 с.
3. Андреев А. В. Практика электронного обучения с использованием Moodle. Таганрог: Изд-во ТТИ ЮФУ, 2008. 146 с.
4. Анисимов А. М. Работа в системе дистанционного обучения Moodle: учеб. Пособие. Харьков: ХНАГХ, 2009. 292 с.

5. Белинская Е. П. Психология интернет-коммуникаций: учебное пособие. Воронеж: МОДЭК, 2016. 192 с.
6. Березина В. А. Дополнительное образование детей в России. Москва: Диалог культур, 2013. 512 с.
7. Воронина Т. П. Образование в эпоху новых информационных технологий. Москва: Информатика, 1995. 220 с.
8. Гиркин И. В. Новые подходы к организации учебного процесса с использованием современных компьютерных технологий. Москва: Изд. «Мир», 1998. 94с.
9. Краснова, Г. А. Технологии создания электронных обучающих средств. Москва: МГИУ, 2001. 224 с.
10. Левинтов А. Е. Образование развития (гипотеза) // Libri Magistri. 2020. № 1 (11). С. 96–108.
11. 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!») // Мировая литература глазами современной молодежи. Цифровая эпоха: сб. материалов V междунар. молодеж. науч.-практ. конф., 16–17 октября 2019 г. / науч. ред. С. В. Рудакова. Магнитогорск: ФГБОУ ВО «МГТУ им. Г. И. Носова», 2019. С. 18–22.
12. Новикова Е. В., Лаур Т. А. Группа в социальной сети «ВКонтакте» как средство развития грамотности её участников // Мировая литература глазами современной молодежи. Цифровая эпоха: сб. материалов V междунар. молодеж. науч.-практ. конф., 16–17 октября 2019 г. / науч. ред. С. В. Рудакова. Магнитогорск: ФГБОУ ВО «МГТУ им. Г. И. Носова», 2019. С. 26–31.

DISTANCE LEARNING IN INSTITUTIONS OF ADDITIONAL
EDUCATION FOR CHILDREN IN THE CONTEXT OF MODERN REALITIES:
THE DEVELOPMENT PROSPECTS

Roman V. Dvorzhetskiy

Abstract

This article analyzes the development prospects of distance educational technologies in the additional education of children. The conditions of self-isolation dictate their own rules, so modern Russian education is forced to find a way out of this situation. The article contains the most productive teaching methods and methods that must be useful for a distant format. Junior teachers and interns who do not have sufficient experience in the field of ICT technologies will find this article helpful.

Keywords: distance learning, education, pedagogy, additional education, methodology

Ольга Николаевна Осколкова,
магистрант 2 курса, Магнитогорский государственный
технический университет им. Г.И. Носова
oskolkovaon@mail.ru
(г. Магнитогорск)

Научный руководитель – **Татьяна Борисовна Зайцева,**
доктор филол. наук, доцент кафедры языкознания
и литературоведения МГТУ им. Г. И. Носова

КОММУНИКАЦИИ ВИРТУАЛЬНОГО МУЗЕЯ В СОВРЕМЕННЫХ УСЛОВИЯХ

Пандемия, вызванная COVID-19, повлияла на все сферы человеческой жизни. Люди оказались в режиме строгой изоляции, не только социальной, но и культурной. И в этой сложной жизненной ситуации, чтобы «спасти» человечество от «культурного голода», были предложены виртуальные музеи. На плечи музеев возложено бремя виртуальной революции. Музеям было поручено разработать online-проект – виртуальные туры, лекции. Виртуальный музей стал коммуникативным очагом, межкультурным пространством, обеспечивающим открытый доступ каждому человеку к новым областям знаний, опыта и выражения.

Ключевые слова: музейная коммуникация, виртуальный музей, дополненная реальность, виртуальный тур, современный музей

Музейный мир богатый и многогранный. Современный музей – концентрация духовных устремлений культуры прошлого и настоящего. В музее посетитель вступает в диалог с несколькими культурами, проникает в ценности других поколений. Музейная коллекция предназначена для восприятия посетителем сакрального смысла, вкладываемого в собрание музея. В этом акте музейной коммуникации реализуется общение. Что такое общение? Обратная связь. Таким образом, общение (лат. «коммунико» – я разделяю, соединяю, общаюсь) – это передача информации из одного сознания в другое. Главной особенностью общения является наличие возможности для субъекта понять полученную информацию [6].

Концепция «музейной коммуникации» была введена в научный оборот в 1968 году Д. Ф. Камероном [6]. Работа была завершена в развитии музееведческой теории, и это позволяет взглянуть по-новому на музей как на пространство, в котором были созданы все условия для общения посетителя с «реальными вещами». Условия этого общения – это способность посетителя понимать «язык вещей» и способность организаторов выставки строить через свои работы специальные невербальные пространственные высказывания.

Современная ситуация требует новых способов организации музейной коммуникации, поскольку повсеместная цифровизация приводит к тому, что «глобализационные процессы в духовной сфере делают границы той или иной

культуры максимально прозрачными, вплоть до полной проницаемости» [7, 84]. С другой стороны, «человеческое сознание очень тесно взаимодействует со средой информационных технологий, вместе с этим большая часть человеческого быта перемещается в виртуальную информационную компьютерную среду» [4, 157].

На сегодняшний день (весна 2020 г.) все крупные музеи мира закрыты для посетителей из-за коронавируса. Тем не менее, основные шедевры мировой живописи можно увидеть сейчас, хотя и на экране компьютера. Музеи по всему миру готовы к приёму гостей online. Для этого созданы интернет-залы, 3D-туры, совершаются виртуальные экскурсии по пустым залам музея [2].

Значительное количество экспонатов, которые по разным причинам не выставлены на показ в реальном музее, доступно для созерцания лишь в коллекциях виртуального музея [13]. Кроме того, виртуальное пространство музея используется не только для хранения и просмотра цифровых фотографий и текстовых документов с различной информацией, виртуальное пространство удобно для общения между посетителями.

Сеть виртуальных музеев представляет собой новое пространство – временную модель хранения и вещания исторических и культурных ценностей, которая формируется путём внедрения электронных способов ресурсификации информации. Виртуальный музей становится значительным компонентом принципиально новой среды обмена, которая представляет не сами объекты исторического наследия, а их структурные образы. Главным событием сетевого сознания, программы, интеллектуального, эстетического и морального воздействия на посетителя становится образ [7].

Музей современного искусства «Гараж» один из первых в Москве переходит в состояние «самоизоляции» и переводит свои проекты в online режим. На сайте музея «Гараж» его сотрудники разработали экспериментальный отдел – «самоизоляция». Этот раздел был создан, чтобы прояснить новую компетентность музея, такую как точки сближения различных отношений, интеллектуальных кругов, отдельных голосов. «Самоизолированные» музейные служащие публикуют редкие и странные материалы, изобретают новые формы взаимодействия виртуальной аудитории с искусством и выполняют специальные проекты с художниками. Сидя перед компьютером на сайте «Гараж», вы можете посмотреть серию-шоу на выставке «Мы храним ваши белые мечты», читать кураторские тексты [5].

Виртуальный Русский музей предлагает посетителям «ходить» на выставки Петрова-Водкина, Казимира Малевича и многих других художников, участвующих в собрании Государственного Русского музея [2].

Использование QR-кодов или штрих-кодов является самым простым способом применения коммуникационных технологий. Ссылки на видео, изображения, звук просто закодированы. QR-коды, которые содержат почти всю дополнительную информацию о выставочном центре темы. Сканируя код с помощью смартфона или планшета, посетители смогут не только визуально оценить экспонаты, но и получить полную информацию о них [12].

Применение системы augmented reality (AR) является ещё одним примером применения IT-технологий. Технология AR и голография, в отличие от штрих-кода, не только говорят об объектах, но и переводят их из музея в мир виртуального пользователя. Используя технологию AR, вы можете не только оживить свои экспонаты, но и рассказать историю от их лица и совершить online-тур [12].

Использование системы virtual reality (VR), основанной на музеях, представляет интерес для посетителей. Технология VR влияет на чувства человека, полностью погружает пользователя в мир музея, и модель имеет новый визуальный опыт. Применение технологии VR делает экспозицию музея динамичной и интересной. Крупнейшие в мире музеи обратили внимание на технологию VR [10]. Успешное тестирование системы VR проводилось в Эрмитаже. Только в Эрмитаже была создана экскурсия VR в залах музея. Экскурсоводом был сам Константин Хабенский. Чемпионство в области применения технологии VR принадлежит Эрмитажу.

Государственный музей изящных искусств «Пушкин» в Москве успешно реализовал VR-технологию для привлечения посетителей. Вы можете, не выходя из своего дома бродить по пустым залам музея, знакомиться с экспонатами и узнавать их историю.

Следует отметить, что, виртуальные музеи – это новое пространство культуры с коммуникативной идеологией, которая требует тщательного изучения. Виртуальный музей технологии на новом этапе развития требует хороших специалистов, владеющих компьютерными технологиями. Пандемия, вызванная коронавирусом, «застала общество врасплох», музеи были вынуждены адаптироваться к новым условиям работы. Создание виртуальных музеев, основанных на новых способах коммуникации, в современном обществе необходимо не только для нас, но и для будущих поколений.

Литература

1. Егорова Е. Н. Виртуальный туризм как новое направление деятельности туристских организаций // Colloquium-journal. 2020. № 9 (61). С. 137–138.
2. Искусство в изоляции: что предлагают музеи в период карантина [Электронный ресурс] // Артгид. URL: <https://artguide.com/posts/1956> (дата обращения: 06.05.2020).
3. Коммуникативные технологии в музееведении [Электронный ресурс] // Scienceforum. URL: <https://scienceforum.ru/2014/article/2014006589> (дата обращения: 06.05.2020).
4. Кондратьева Д. А. В. Пелевин об искусственном интеллекте в жизни человека в романе «iPhuck 10» // Мировая литература глазами современной молодежи. Цифровая эпоха.: сб. материалов IV междунар. молодеж. 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. 156–159.
5. Музей «Гараж» запустил экспериментальный онлайн-проект «Самоизоляция» [Электронный ресурс] // Афиша Daily. URL:

<https://daily.afisha.ru/news/35404-muzey-garazh-zapustil-eksperimentalnyy-onlayn-proekt-samoizolyaciya/> (дата обращения: 06.05.2020).

6. Музей как феномен культуры [Электронный ресурс] // Harmony. URL: <http://harmony.musigi-dunya.az/RUS/archivereader.asp?s=18210&txtid=180> (дата обращения: 06.05.2020).

7. Назарычева А. И., Скворцова М. Л. Межкультурные аспекты экранизации литературной классики // Libri Magistri. № 4 (10). Филология в XXI веке. С. 83–90.

8. Новикова А. Н. «Культурные индустрии» как часть публичной сферы: трансформация форм соучастия // Художественная культура. 2020. №1. С. 64–85.

9. Петринич Е. Ю., Зайцева А. Ф. Современные технологии в развитии музейного маркетинга [Электронный ресурс] // Молодой ученый. 2019. № 22 (260). С. 616–617.

10. Смирнов А. В. Современный музей: коммуникация или коммеморация [Электронный ресурс] // Международный журнал исследований культуры. 2016. №3 (24). С. 17–24.

11. Соловьева А. А. Технологии дополненной реальности в музейном пространстве [Электронный ресурс] // Наука без границ. 2020. №1 (41). С. 48–53.

12. Цифровые артефакты: как AR и VR создают музеи 2.0 [Электронный ресурс] // Хайтек. URL: <https://hightech.fm/2019/01/06/museum-ar-vr> (дата обращения: 06.05.2020).

13. Чаплыгина Е. С. Интерактивные формы работы с посетителями современных музеев [Электронный ресурс] // Молодой ученый. 2020. № 15 (305). С. 397–401.

VIRTUAL MUSEUM COMMUNICATIONS IN MODERN CONDITIONS

Olga N. Oskolkova

Abstract

The pandemic caused by Covid-19 has affected all areas of human life. People found themselves in strict isolation, not only social, but also cultural. And in this difficult life situation, in order to “save” humanity from “cultural hunger”, virtual museums have been proposed. The burden of a virtual revolution has been placed on museums. Museums were tasked with developing an online project – virtual tours, lectures. Virtual museum has become a communicative center, intercultural space, providing everyone with open access to new areas of knowledge, experience and expression.

Key words: museum communication, virtual museum, augmented reality, virtual tour, modern museum

РАЗДЕЛ VII. ЛИНГВИСТИЧЕСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ЦИФРОВУЮ ЭПОХУ

*Карина Геннадьевна Иванова,
студент 2 курса, Тульский государственный
педагогический университет им. Л. Н. Толстого
karinaivanova1394@mail.ru
(г. Тула)*

*Научный руководитель – Дмитрий Анатольевич Романов,
доктор филол. наук, профессор кафедры русского языка
и литературы ТГПУ им. Л. Н. Толстого*

КОНЦЕПТ «ЛЮБОВЬ» В ЯЗЫКОВОЙ КАРТИНЕ МИРЕ

Язык самым непосредственным образом связан с выражением личностных качеств человека. В данной статье рассматривается базовый концепт «Любовь» и выделяются смысловые значения данного концепта. Статья содержит упоминания о том, на чём базируется концепт. Также рассматривается вопрос, с чем связан и что отражает концепт «Любовь».

Ключевые слова: языковая картина мира, концепт, семантические компоненты, любовь, чувство

Языковая картина мира – одно из основных понятий, отображающих человеческое бытие. Языковая картина мира подразумевает под собой так называемую модель мира, которая формируется как следствие взаимодействия человека с миром и включает в себя его представления о мире. Картина мира – это одно из базовых понятий, отражающих уклад нашей жизни, это некая призма видения мира и способ нашего миропонимания.

В рамках лингвистики концепт определяется неоднозначно, в зависимости от научного направления и исследователя. Впервые в отечественной науке термин концепт был употреблен С. А. Аскольдовым-Алексеевым в 1928 г. Ученый определил концепт как мысленное образование, которое замещает в процессе мысли неопределенное множество предметов, действий, мыслительных функций одного и того же рода (концепты растение, справедливость, математические концепты).

Концепт «Любовь» является одним из базовых культурных концептов. Он выражает духовные сущности, богатое ценностное и эмоциональное содержание. Семантическое пространство концепта «Любовь» не имеет конкретных границ.

Данный концепт базируется на общечеловеческих ценностях, связан с общенародными представлениями, общелитературными понятиями, художественными образами.

Концепт относится к числу базовых понятий лингвокультурологии, который реализуется в словесном знаке и в языке в целом.

Концепт любви, несомненно, отражает представления об основных ценностях и благах, в которых выражены основные убеждения, принципы и жизненные цели, и находится в одном ряду с концептами счастья, веры, надежды, свободы. Он напрямую связан с формированием у человека смысла жизни как цели, достижение которой выходит за пределы его непосредственно индивидуального бытия.

Изучение концепта проводится на основе анализа слова как средства материализации концепта, его содержательной формы в виде образа, понятия, символа. Семантическое пространство концепта «Любовь» может быть более полно охарактеризовано словами с различными категориальными значениями.

Концепт «любовь» представляет собой сложную структуру, в которой наиболее актуальными оказались семантические компоненты:

- 1) чувство склонности, привязанности к кому-либо, вытекающее из отношений близкого родства, дружбы, товарищества;
- 2) чувство глубокой привязанности к кому-, чему-либо;
- 3) чувство, основанное на половом влечении, отношения двух лиц, взаимно связанных этим чувством;

4) любовь – это чувство Божеское (христианское), общечеловеческое. Семантические компоненты взаимосвязаны, обнаруживают определенную степень спаянности, общие смысловые планы, общие художественные образы, в которых отражена национально-культурная специфика концепта «Любовь».

Выражение данного семантического компонента связано с фольклором, так как используются традиционные фольклорные образы, народно-поэтические метафоры, традиционные для носителей русского языка.

Смысловые планы данного семантического компонента реализуются на основе эмоционально окрашенных лексем, фразеологических единиц, метафорических сравнений.

Семантический компонент «чувство, основанное на половом влечении, отношения двух лиц, взаимно связанных этим чувством», занимает важное место в концепте «Любовь». Чувство любви предстаёт во всем своём многообразии и противоречивости.

Лексические средства, эксплицирующие все названные лексико-семантические поля и микрополя как грани сложно организованной и неоднозначной сущности – базового концепта «Любовь», образуют функционально и тематически однородное объединение средств объективации базового концепта «Любовь».

Концепт «Любовь» имеет особое смысловое наполнение, многообразие и богатство средств вербализации, многомерность связей с другими концептами. В рассматриваемом поле концепта имеются общенародные и фольклорно-поэтические составляющие.

На протяжении всего развития русского языка прослеживается связь концепта «любовь» с другими концептами, с такими как «милосердие»,

«мудрость», «страдание» и др. Помимо этого базисный для русской языковой картины мира концепт «любовь» связывает сеть концептуально-этических понятий: «забота», «дружелюбие», «сострадание», «жалость», «благоговение».

Литература

1. Ожегов С. И. Словарь русского языка. Москва: Русский язык, 1990. 921 с.
2. Степанов Ю. С. Константы: Словарь русской культуры. Опыт исследования. 2-е изд. Москва: Языки славянской культуры, 2001. 93 с.
3. Толковый словарь русского языка. Т. 2 / под ред. Д. Н. Ушакова. Москва: Государственное издательство иностранных и национальных словарей, 1999. 108 с.
4. Вежбицкая А. Понимание культур через посредство ключевых слов. Москва: Языки славянской культуры, 2001. 288 с.
5. Большой толковый словарь русского языка. Словарь / Сост. и гл. ред. С. А. Кузнецов. Санкт-Петербург: Норинт, 1998. 509 с.
6. Арутюнова Н. Д. Истина: фон и коннотация // Логический анализ языка. Культурные концепты: сб. ст. / под ред. Н. Д. Арутюновой. Москва: Наука, 1991. С. 21–31.
7. Карасик В. И. Культурные доминанты в языке. Языковая личность: культурные концепты. Волгоград: Перемена, 1996. 191 с.
8. Прохоров Е. Ю. В поисках концепта. Москва: Флинта, 2008. 176 с.
9. Яковлева Е. С. Фрагменты русской языковой картины мира (модели пространства, времени и восприятия). Москва: Языки славянской культуры, 1994. 334 с.
10. Стернин И. А. Лексическое значение слова в речи. Воронеж: Вестник Воронежского университета, 1985. 170 с.

THE CONCEPT OF «LOVE» IN THE LANGUAGE PICTURE OF THE WORLD

Karina G. Ivanova

Abstract

Language is most directly related to the expression of personal qualities of an individual. This article discusses the basic concept of "love" and highlights the semantic meanings of this concept. The article contains references to what the concept is based on. The issues of what the concept of "love" is connected with and what it reflects are also considered.

Keywords: language picture of the world, concept, semantic components, love, feeling

Егор Андреевич Неверов,
магистр 2 курса, Магнитогорский государственный
технический университет им. Г. И. Носова
neverov.studiofake@gmail.com
(г. Магнитогорск)

Научный руководитель – **Вероника Валентиновна Цуркан,**
кандидат филол. наук, доцент кафедры языкознания
и литературоведения МГТУ им. Г. И. Носова

ЛИНГВИСТИЧЕСКАЯ ИГРА КАК СТРАТЕГИЯ В РОМАНЕ Е. ВОДОЛАЗКИНА «АВИАТОР»

В статье рассматривается языковая игра в романе «Авиатор», помогающая писателю передать дух времени и степень его влияния на мировоззрение и судьбу персонажей. Анализируется «лагерная», «историческая», «разговорная» лексика и фразеология, демонстрирующая связь концептов «заморозка»/«разморозка» с центральной оппозицией романа «жизнь»/«смерть». Лингвистическая игра репрезентирована и как важнейший способ актуализации культурно-исторической и нравственно-философской проблематики романа.

Ключевые слова: игра, слово, Лазарь, «замороженное поколение», авиатор

Как известно, успех литературного произведения зависит от целого комплекса факторов. В мире, в котором «эсхатология перерастает в схоластику», становясь вполне естественной частью современного сознания, а чтение «перестает быть человекообразующим ресурсом» [7, 81], фактор социально-нравственной адаптации текста включает в себя как художественные вкусы читателей, так и эстетически выверенную лингвистическую стратегию писателя. Критик и писатель О. Славникова отмечает, что современная литература уходит от изображения «только реальности» и начинает подражать современным медиа технологиям, которые «творят реальность в умах посредством игровых стратегий в тексте» [3, 195].

Одним из продуктивных способов актуализации философско-эстетической проблематики романа «Авиатор» Е. Водолазкина является игра с многозначностью слова, а также переосмысление традиционного лексического значения слова. «Лингвистическая философия Водолазкина основана на триаде «человек – время – слово». Мир слов содержит знаки покоя и счастья, любви и мечты, вражды и ненависти, гонений и насилия. Слово сохраняет дух времени, обнаруживает его веяния, степень влияния на мировоззрение человека и на его судьбу», – пишет исследователь Н. А. Купина [5, 200].

Главный герой романа Иннокентий Платонов родился в 1900 году и был заморожен в 1932 году на Соловках. Его возвращение к жизни произойдёт через шестьдесят семь лет, в 1999 году. Платонов – «ровесник века», его жизнь «не типична» для «нормальной», «обычной биографии человека» [1, 194]. Платонов пытается осмыслить происходящее в современном мире и одновременно

реконструирует в памяти события, которые когда-то произошли с ним. Восстанавливая отношения с собой как Другим, он пытается «вынести суждение о себе, познать заново свою личность» [6, 76]. Промежуток времени, разделяющий «умершего» и «воскресшего» Платонова, даёт почву для насыщенной языковой игры, ведь, по словам героя, разница между тем и этим временем состоит в том, что «слова изменились, вот что главное» [2, 161].

Значительную группу концептов романа образуют константы, связанные с понятиями «холод», «лед», «мороз». Проблемой заморозки людей в «Авиаторе» ведаёт академик Муромцев, который вместе со своими коллегами-учеными оказался в концлагере за отказ заморозить тело председателя ЧК Дзержинского. Лаборатория Муромцева называется «ЛАЗАРЬ», то есть «Лаборатория по замораживанию и регенерации» [2, 116]. Последнее слово подразумевает оживление мертвых по аналогии с Лазарем, чудесно воскрешенным Иисусом Христом.

Главная концептуальная оппозиция романа жизнь/смерть реализуется в антиномиях тепло/холод, замораживание/размораживание, умерший/воскрешенный, плен/свобода, забытие (сон)/пробуждение. «В иные дни на острове мне и самому хотелось замерзнуть, – вспоминает Платонов, – Сесть под дерево и забыться. Вспоминал тогда Лермонтова: забыться и заснуть...» [2, 111]. Лазарями называют в романе и заключенных, над которыми производятся опыты. Лагерный лексикон – это особая часть языка «Авиатора», включающая лексемы «вертухай» [2, 202], «конвой» [2, 250], «недочеловеки» [2, 202], «подснежники» [2, 75]. Заключенные не имеют права на жизнь: «На острове снег, бывало, до полугода лежал... Я видел тех, кого находили весной, – их называли подснежниками – с выклеванными глазами, обгрызенными ушами. Чтобы, думалось, даже мертвым им больше не видеть конвоя, не слышать его матерной ругани» [2, 75]. Условием научного эксперимента является самоубийство заключенного с той лишь разницей, что оно происходит не мгновенно, а спустя какое-то время. «Если решите стать лазарем, проживете пару-тройку месяцев в полном комфорте», – утешает Муромцев зека Платонова [2, 216].

С понятием «зек», «заключенный» в романе связаны концепты «тюрьма», «лагерь», «Соловки», названные в народе и благодаря произведениям А. Солженицына, словом «шарашка». Читателю хорошо известны «шарашка Королева», «шарашка Туполева», в которых советские ученые работали над созданием оружия, реактивных двигателей и ракет. В этой, возникшей в советское время системе проектирования новых технологий, конечно же, производилось насилие над личностью. Над героем романа «Авиатор» ставится другой опыт. Его погружают в жидкий азот, в царство абсолютного нуля, в ледяной сон. «Сталинский лагерь, полюс ада, ассоциируется со смертью, космическим, непреодолимым холодом, страхом, ледяными нарами, полным погружением во мрак» [4, 180].

Эксперимент над Платоновым экстраполируется Е. Водолазкинским на опыт сформировавшегося в сталинскую эпоху целого «замороженного» поколения

советских людей: «Думая сейчас о моей разморозке, я спрашиваю себя: не стала ли она воскрешением целого поколения? Ведь любая деталь, которую я сейчас припоминаю, автоматически становится деталью эпохи. <...> Может, как раз для того я воскрешен, чтобы все мы еще раз поняли, что с нами произошло в те страшные годы, когда я жил» [2, 279].

Концепт «заморозка» имеет в романе еще одно истолкование. Это «консервация», то есть сохранение. «Размороженного» героя романа волнует проблема сохранения прошлого и настоящего в слове. О прошлой жизни Платонова читатель узнает благодаря историзмам, которые характеризуют жизнь послереволюционного поколения: «Петросовет» [2, 26], «коммунальная квартира» [2, 170], «уплотнение» [2, 52], «трудовые» и «продовольственные карточки (сахарные, хлебные)» [2, 140], «очередь за керосином» [2, 83].

Реалиям голодной молодости Платонова и его светлым воспоминаниям о любви к Анастасии в романе противопоставлены понятия, характеризующие современную эпоху. «Размороженное» сознание Платонова с трудом осваивает реалии конца XX века. Главного героя приглашают на телевидение, готовят к интервью. Позже он запишет: «На телевидении меня гримировали <...> распыляли на волосы лак из железной банки. В моё время это называли пульверизатором, а сейчас – спреем. Спрей, конечно, короче. В английском много таких словечек – маленьких, звонких, как шарик для пинг-понга, – удобных, в общем, и экономных. Только вот раньше на речи не экономили» [2, 139]. В мыслях Платонова восстанавливаются устойчивые выражения, например, такие как «Понедельник – день тяжелый...». Еще одна фраза из моей бедной головы. Что ж, в России всё возможно. Распространенная, должно быть, фраза, если сохранилась даже в моей разрушенной памяти [2, 22]. Слово «отморозки», хотя ни разу не произносится в романе, но, как следует из контекста, подразумевается в отношении людей, не признающих нравственные нормы. Таковыми оказываются персонажи, предлагающие Платонову рекламу замороженных овощей. Писатель переосмысливает привычные значения слов, поскольку современность в его представлении выглядит как театрализованное «шоу», пародия настоящей, подлинной жизни. В романном слове отражена переоценка ценностей: «Спорили с Гейгером <...>. Большевиков сейчас называют «кучкой заговорщиков». А как же «кучка заговорщиков» смогла свалить тысячелетнюю империю?» [2, 342].

Таким образом, лингвистическая игра у Е. Водолазкина основана на интерпретации и преодолении внутренней формы слова. В слове акцентируются разные стороны, что помогает писателю активизировать «замороженные» временем возможности сознания читателя, передать опыт другому поколению, ведь именно слово «является той ниточкой, за которую когда-нибудь удастся вытащить всё, что было» [2, 26].

Литература

1. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. Москва: Искусство, 1979. 360 с.
2. Водолазкин Е. Г. Авиатор. Москва: АСТ, 2016. 410 с.
3. Купина Н. А. Лингвистическая философия Евгения Водолазкина: роман «Авиатор» // Известия Уральского федерального университета. Сер. 2, Гуманитарные науки. 2017. Т. 19. № 4 (169). С. 194–205.
4. Неверов Е. И. Пространственные концепты романа «Авиатор» Е. Водолазкина // Мировая литература глазами современной молодежи. Цифровая эпоха: сб. материалов IV междунар. молодеж. науч.-практ. конф., 18–20 сентября 2018 г. / науч. ред. С. В. Рудакова. Магнитогорск: Изд. Магнитогорск. гос. техн. ун-т им. Г. И. Носова, 2018. С. 178–181.
5. Славникова О. А. К кому едет ревизор? Проза «поколения next» // Новый Мир. 2002. № 9. С. 171–181.
6. Цуркан В. В. Концепт «Другой» в романе А. Битова «Улетающий Монахов» // Libri Magistri, 2019. №2 (8) С. 76–84.
7. Цуркан В. В. Концепт «книга» в прозе А. Битова // Libri Magistri. 2018. № 5. С. 81–86.

LANGUAGE GAME AS A STRATEGY IN THE NOVEL BY E. VODOLAZKIN «AVIATOR»

Egor A. Neverov

Abstract

The article examines the language game in the novel "Aviator", which helps the writer to convey the spirit of the time and the extent of its influence on the worldview and fate of the characters. The article analyzes the "camp", "historical", and modern vocabulary and phraseology, which demonstrates the connection of the concepts "freezing"/ "defrosting" with the Central structure-forming opposition of the novel "life"/death". The linguistic game is also represented as the most important way to actualize the philosophical and aesthetic problems of the novel.

Keywords: game, word, Lazarus, «frozen» generation, Aviator

Инна Валерьевна Рузаева,
магистрант 1 курса, Кемеровский
государственный университет
ruzaeva-1099@mail.ru
(г. Кемерово)

Научный руководитель – **Калашникова Анна Леонидовна,**
кандидат филол. наук, доцент кафедры журналистики
и русской литературы XX в. КемГУ

ЭТНОГРАФИЧЕСКИЙ И ФОЛЬКЛОРНЫЙ АНАЛИЗ ЭТИМОЛОГИИ ТОПОНИМОВ «БЕРИКУЛЬ» И «БЕРЧИКУЛЬ» КЕМЕРОВСКОЙ ОБЛАСТИ

В статье рассматривается этимология топонимов Кемеровской области Бериккуль и Берчикуль. Исследование проводится в контексте анализа фольклорного материала, собранного посредством онлайн-опроса уроженцев выбранных населенных пунктов. История заселения рассматриваемых территорий исчисляется столетиями, а их названия являются контаминативным комплексом языка коренных народов Сибири и альтернативной номинации исследуемых географических объектов русскоязычным населением. В работе рассматриваются фольклорные предания, сюжет которых базируется как на историческом материале (период «золотой лихорадки»), так и на местных тотемических мифологических представлениях, связанных с образом волка. Исследование собранных топонимических легенд, показывает наличие единой сюжетной линии, демонстрирующей прямую связь происхождения названий представленных населенных пунктов.

Ключевые слова: топонимика, фольклор, Кузбасс, Бериккуль, Берчикуль, географическое название, этимология, топонимические легенды и предания

Исследования локальных топонимических легенд и преданий весьма актуально в современной региональной фольклористике, поскольку они имеют существенное историческое, политическое, практическое и научное значение. Номинационные традиции Кузбасса представляют собой неиссякаемый источник для изучения этнографического взаимодействия различных слоев населения и переосмысления родной культуры, что вызывает интерес многих исследователей [1].

Топонимия Кузбасса уникальна и разнообразна благодаря богатой истории Сибири. В географических названиях Кемеровской области запечатлены изменения общественного строя, миграции малых народностей, изменения в фольклорных традициях, динамика географических открытий. Этнографическое многообразие народностей данного региона выделяет вопрос изучения топонимики Кемеровской области как одно из наиболее приоритетных научных направлений, которое приобретает особую актуальность в связи с приближающимся 300-летием Кузбасса.

В данной работе мы остановимся на таких топонимах, как «Берикуль» и «Берчикуль», в различных вариациях дающим названия рекам, поселкам и озерам. Так, на северо-востоке Кемеровской области, в нескольких километрах от поселка Тисуль, расположено самое большое озеро Кузбасса – Большой Берчикуль. Рядом с ним расположено небольшое озеро Малый Берчикуль. Берикуль – река в Тисульском районе Кемеровской области России – так же имеет два варианта названия: Сухой Берикуль, и Мокрый Берикуль. В долинах вышеприведенных рек располагается поселок Берикúльский, от которого образованы такие побочные топонимы, как Старый Берикуль и Новый Берикуль. Рассмотрим комплекс значений данных топонимов, представленный в кратком топонимическом словаре Кемеровской области «Тайны имен земли Кузнецкой»:

БОЛЬШОЙ БЕРЧИКУЛЬ – 1) озеро. Самый крупный естественный водоём Кемеровской обл. Расположено оз. в сев-вост. части Кузнецкого Алатау, на терр. Тисульского р-на. Определение «большой» подчёркивает превосходство данного озера над соседним Малым Берчикулем по всем показателям: по площади зеркала, глубине, объёму воды и т. д. 2-я часть гидронима состоит из двух компонентов. Формант БЕРЧИ связывают с тюркским БОРЧОК – «маленькое пятно», «крапинка»: Тогда Берчикуль – «озеро в крапинку». соотносит берчи с кетским БЕРЧИК – «сильный», «крепкий». Следовательно, Берчикуль – «сильное, крепкое озеро». Наконец, А. П. Дульзон обращает внимание на кетское БООРУ – «волк», «волчий». В этом случае Берчикуль «волчье озеро». О форманте КУЛЬ среди исследователей расхождений нет. Куль – тюркский геогр. термин, имеющий значение «озеро». В тувинском яз. он имеет форму ХОЛЬ, в шорском КОЛ. [2, 50].

БЕРИКУЛЬ – 1) река, левый приток Кии; река, правый приток Кии. А. П. Дульзон считает, что назв. образовано от кетского БОРУ – «волк» и кетско-ассанского УЛ/КУЛ – «река». Тогда Берикул – «река волка». И. А. Воробьева связывает гидроним с кетским БЕРИК – «крепкий», «сильный» и кетско-ассанским УЛ/КУЛ – «река». Следовательно, Берикуль – «крепкая, сильная, с мощным течением река». Однако есть основание связать назв. с тюркским ПОРУ – «волк» и КОЛ – «река». В таком случае Берикуль «река волка» [2, 50].

Из вышеприведённого комплекса значений данных топонимов, представленных В. М. Шабалиным, можно сделать вывод, что топонимы Берикуль и Берчикуль имеет смысл рассматривать в контексте их общей этимологии.

Таким образом, выделим первый объединяющий этимологический признак, предложенный А. П. Дульзоном [2, 50]: топоним образован от кетского БОРУ – «волк» и кетско-ассанского УЛ/КУЛ – «река»/ куль – тюркский геогр. термин, имеющий значение «озеро». Данное объяснение этимологии топонима подтверждается вторым, общепринятым среди местных жителей, названием озера Большой Берчикуль – Волчье озеро. В данном случае мы наблюдаем в номинации географического объекта смешение нескольких языков малых народностей, и отражение в нём образа одного из основных тотемных животных Сибири – волка. Волк как основной фольклорный персонаж повсеместно

присутствует в культуре каждого народа. С. И. Шамарова, в своей статье «О своеобразии культурного концепта «Волк», объясняет это так: «Волчий бог в славянской мифологии – это хозяин леса и зверья, Леший, Лесовик, Полисун. Народ коми имеет поверья о Лешем – Ворсе, что напоминает славянского Велеса и литовского Велса и позволяет возводить имя Велес не только к праиндоевропейскому волку, но и евразийскому единству, т. е. к IX тыс. до н. э.» [3, 79].

Соответственно, самое большое озеро региона должно носить «имя» местного «хозяина леса», т. е. волка, что мы и наблюдаем в семантике данного топонима. Образ волка носит отнюдь не архаичный характер, он достаточно популярен и в наши дни, являясь олицетворением силы и независимости. Изображения волка наносят на тело в качестве татуировки, устанавливают вместо основной фотографии в социальных сетях, большой популярностью пользуются украшения с изображением волка, или в форме волчьего клыка. В сети интернет огромной популярностью пользуются блоги и сайты, направленные на возрождение народных традиций, что может служить хорошим источником для сбора нового фольклорного материала. Такие ресурсы, как «Livejournal», «Fanat1k», «web.archive.org» и т. д., переполнены «народными» исследованиями, посвященными мифологическим персонажам, и, в частности, волкам.

Следующее значение данных топонимов дает О. Т. Молчанова: из тюркского «борчок» – «маленькие пятна, крапинки» [2, 50] Данное толкование топонима можно объяснить обилием золотых месторождений на реке Берикуль, что буквально выглядело как речной грунт в золотую «крапинку». Добыча золота в этом регионе началась в 1828 году, и способствовала развитию торговли в Сибири, что отразилось в народном фольклоре множеством легенд и преданий, одна из которых, наиболее популярная среди местного населения, объясняет название «Берикуль» следующим образом: «Двое каторжников, бежавших из-под стражи, совершенно случайно набрали на эту речку, в т время еще не имевшую названия. Бродя по ее берегу, они нашли сначала один крупный самородок, потом второй, третий, пятый... Берега оказались буквально усыпаны золотыми самородками всевозможного размера. Беглецы, забыв про усталость, еду и сон, только успевали собирать золото. «О, да здесь золота столько – хоть бери куль, да собирай!», – воскликнул один из них». Следовательно, в данной легенде название реки объясняется слиянием двух слов – глагола «бери» и существительного «куль» [6]. Данное явление, часто встречается в регионах с поликультурным этносом, когда из повседневного словарного запаса местных жителей выбираются наиболее подходящие для трактовки непонятого топонима слова, на основе которых и рождается топонимическая легенда. Для народной сказочной прозы весьма характерна историческая достоверность легенд и преданий, что позволяет предположить о реальности данного события, но, в противоречие теории о действительно существовавших беглых каторжниках-авторах топонима, местные жители предлагают второй вариант сюжета, в котором вместо золотых самородков описывается обилие рыбы в реке

(озере). Данная деталь может указывать именно на фольклорное происхождение легенды, вызванное попыткой уроженцев региона объяснить необычный для их наречия топоним.

Следующее толкование дает И. А. Воробьёва: название Берчикуль произошло из кетского «берчик» – «сильный, крепкий» и «уль» – река, вода [2, 50]. В данном толковании впервые встречается «выпадающая» до этого фонема «ч», что, определенно, заслуживает внимания. Топонимический материал для представленной работы был собран посредством онлайн опроса местных жителей в социальных сетях и блогах, который показал, что многие поддерживают эту теорию, объясняя это тем, что особенностью Берчикуля является практический постоянный уровень воды, который не падает даже в сильную жару. Причина такого «крепкого» и «сильного» уровня воды кроется в подводных ручьях и источниках, питающих озеро. Точно так же уроженцы данной местности трактуют и другое толкование, которое предлагается населением в комментариях к онлайн опросу: «Бери» – с тунгусского ещё означает и «прямая», т. е. «прямая вода». В комментариях к этому же опросу упоминается и другая топонимическая легенда о том, что название озеру дано в честь вождя древнего племени Берчи. Достоверной информации, позволяющей изучить этот вопрос, автор комментария не предоставил, научных исследований по этому вопросу найдено не было, поэтому данное толкование можно считать единичным и незначительным.

Неожиданное толкование Топонимов «Берикуль» и «Берчикуль» было предложено одним из местных жителей исследуемого региона, и встречено одобрением большинства опрошенных. По этой версии данные географические названия образованы от архаичного славянского названия медведя – «бер», что автор комментария подкрепляет примером родственным, по его мнению, термином «берлога», т. е. «логово бера», а исследуемые топонимы, соответственно, переводятся как «Медвежье озеро» и «Медвежья река». Онлайн опрос и изучение интернет ресурсов показало, что данная теория достаточно широко распространена, и, согласно этой версии, у древних славян существовало поверье: если упомянуть в повседневной речи медведя, то он непременно появится. Поэтому произношение исконного названия медведя – «бер» – было нежелательным, или даже запретным, и для обозначения зверя в быту был создан эвфемизм «медведь», т. е. «тот, кто знает, где мёд» или «тот, кто ест мед». Идея получила широкое распространение, и популяризируется в исследовательских работах школьников, в интернет блогах, в научных работах [4].

М. Фасмер в Этимологическом словаре русского языка дает следующее толкование слова «берлога»:

«Берлѡга – диал. мерлѡга, мерлѹга – то же, русск.-цслав. бърлогъ, укр. берлѡга «соломенная подстилка, скверная постель», болг. бърлѡк «мусор, мутные помои», сербохорв. брѡлог «свинарник, логово, мусорная свалка», брѡлог – то же, словен. brlòg, род. brlŏga «пещера, убежище», чеш. brloh «логово,

хибара», польск. barłóg, род. -ogu «соломенная подстилка, мусор, нечистоты», в.-луж. borłoh, н.-луж. barłog «соломенная подстилка» [6].

Из вышеприведённого комплекса следует, что слово «берлога» не имеет общих корней с архаизмом «бер», следовательно, оно не может служить аргументом в пользу вышерассмотренной топонимической легенды.

Образ медведя в фольклоре сибирских народов действительно имеет важнейшее значение, чем и может быть обусловлено стремление народа привязать его к важнейшим географическим объектам. Страх перед тотемным образом медведя действительно присутствует в фольклорных традициях Сибири. Именно он стал причиной создания таких эвфемизмов, особенно популярных в народных сказках, как «мохнатый», «косолапый», «шерстяной», «бурый», «хозяин», «Потапыч», «Топтыгин», «Миша», «Мишка», «Михайло». В русской народной традиции медведь приобретает образ хозяина, царя леса, князя зверей: «Архетипический образ медведя – один из самых распространённых и наиболее древних образов мифологии, религиозных верований и фольклора Северного полушария. Это древнейший образ умирающего и воскресающего зверя (Бога), отражающий саму природу, с её законами, восходящий сразу к нескольким архетипам: Матери-Земли, героя-богатыря и мирового древа» – пишет Ю. А. Кошкарева [4]. Культ медведя широко распространён среди сибирских народов. В частности, у кетов существует традиционный медвежий праздник – один из важнейших обрядов, представляющий собой целый комплекс ритуалов – от охоты на медведя до его ритуального разделывания. В русской же традиции медведь является одним из основных символов русской ментальности, «русского духа», что обуславливает непереносимое наличие в народном сознании ассоциации медведя с Сибирскими регионами.

Таким образом, наряду с основным тотемным образом волка, непосредственно привязанным к рассматриваемым топонимам посредством прямого перевода с других языков, можно выделить второй образ, существующий и связанный с данными географическими объектами в народном сознании – образ медведя. Следует отметить, что оба зверя широко распространены в данной местности, и являются наиболее опасными лесными хищниками, и, соответственно, наиболее почитаемыми. Онлайн опрос показал, что толкование топонимов «Берикуль» и «Берчикуль» как «Волчье озеро» и «Волчья река», несмотря на веское научное обоснование, имеет в народных массах гораздо меньше положительных откликов, чем толкования «Медвежьеzero» и «Медвежья река». Вероятно, это объясняется противоречивым отношением местных жителей к данным тотемным образам в фольклорных традициях. Е. В. Мозоль в своей работе «Сравнительный анализ культов волка и медведя в древнерусской языческой традиции» даёт следующее объяснение данному явлению: «Продолжая индоевропейскую по происхождению традицию, культы этих животных на Руси отражали две противоположные сферы бытия. Культ волка воплощал активное, агрессивное начало, и был связан с войнами, дружиной, понятием «чужой». Культ медведя воплощал силу созидательную, и был связан с плодоносящей силой земли, с понятиями «свой», «хозяин» [8].

Исходя и приведенной цитаты, можно сделать вывод о том, что в народном сознании сохранилось традиционное отношение к данным тотемным образам.

Вывод. Топонимы «Берикуль» и «Берчикуль» возникли как результат межъязыковых контактов различных этнических групп. В аспекте цифрового развития общества, процесс межкультурного обмена фольклорным топонимическим материалом значительно упрощен, что приводит к возникновению новых топонимических легенд и преданий, авторами которых выступают пользователи сети интернет. Происхождение этого явления связано с постоянно растущим в народных массах интересом к вопросам сохранения региональной самобытности. В современной фольклорной ситуации не утрачивается популярность топонимических легенд и преданий, которые продолжают непрерывно обновляться и пополняться новыми терминами, образами и сюжетами, создаваемыми местными жителями, что свидетельствует не только о сохранении, но и обогащении локальной традиции. Механизмы порождения и трансляции современного топонимического фольклора, несомненно, представляют интерес и требуют дальнейшего изучения.

Литература

1. Калашникова А. Л., Поселенова, Е. Ю. Христианские легенды и предания о храме святого Ильи пророка в контексте региональной паломнической культуры [Электронный ресурс] // Современные проблемы науки и образования. 2014. № 6. С. 1303. URL: <https://www.science-education.ru/ru/article/view?id=16295> (дата обращения: 14.03.2020)
2. Шабалин В. М. Тайны имен земли Кузнецкой: краткий топонимический словарь Кемеровской области: 3000 назв; Кемеровский обл. ин-т усоверш. учителей. Кемерово: Кемеровский обл. ИУУ, 1994. 222 с. [Электронный ресурс]. URL: https://новокузнецк400.pf/userfiles/files/tajny_imen_zemli_kuzneckoj.pdf (дата обращения: 14.03.2020)
3. Шамарова С. И. О своеобразии культурного концепта «Волк» // Вестник ЦМО МГУ. Филология. Культурология. Педагогика. Методика. № 3. С. 79–84.
4. Кошкарева Ю. А. Концепции образа медведя в русской ментальности. [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kontseptsii-obraza-medvedya-v-russkoy-mentalnosti/viewer> (дата обращения: 14.03.2020)
5. Крейнович Е. А. Медвежий праздник у кетов // Кетский сборник. Морфология, этнография, тексты. Москва: Главная редакция Вост. лит., 1969. С. 6–112.
6. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка [Электронный ресурс]. URL: <http://slovardalja.net/word.php?wordid=14391> (дата обращения: 19.03.2020).
7. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка [Электронный ресурс]. URL: <https://classes.ru/all-russian/russian-dictionary-Vasmer-term-863.htm> (дата обращения: 14.03.2020).

8. Мозоль Е. В. Сравнительный анализ культов волка и медведя в древнерусской языческой традиции» [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sravnitelnyy-analiz-kultov-volka-i-medvedya-v-drevnerusskoy-yazycheskoy-traditsii/viewer> (дата обращения: 16.03.2020).

THE KEMEROVSK REGION TOPONYMS
«BERIKUL» AND «BERCHIKUL»:
ETHNOGRAPHIC AND FOLKLOR ANALYSIS OF THE ETHYMOLOGY
Inna V. Ruzaeva

Abstract

The article discusses the etymology of toponyms of the Kemerovo region Berikul and Berchikul. The study is conducted in the context of the analysis of folklore material collected through an online survey of natives of selected settlements. The history of the settlement of the territories under consideration is estimated over centuries, and their names are a contaminative complex of the language of the indigenous peoples of Siberia and an alternative nomination of the studied geographical objects by the Russian-speaking population. The work considers folklore traditions, the plot of which is based both on historical material (the period of the “gold rush”) and on local totemic mythological representations associated with the image of a wolf. A study of the collected toponymic legends shows the existence of a single storyline that demonstrates a direct connection in the etymology of the represented settlements.

Keywords: toponymy, folklore, Kuzbass, Berikul, Berchikul, geographical name, etymology, toponymic legends and traditions

Irina S. Soloveva
Linguistics University of Nizhny Novgorod
Scientific advisor – E. R. Porchneva,
Doctor of Pedagogical Sciences, Candidate of Philology, Professor,
Linguistics University of Nizhny Novgorod

**THE PROBLEM OF HARMONIZING ABBREVIATIONS
IN THE EU AND UNESCO DOCUMENTS**

Until recently, the use and creation of abbreviations in international organisations' documentation has never been regulated, and there is no universal rule as to which abbreviations can be used and which ones cannot. Since the development of these organisations, abbreviations have been made and used very often. New abbreviations appear rapidly and the way of their appearance isn't systemized and harmonized, this causes problems with translation, diffusion and exchange of the information. The article is aimed to discover means of acronym formation in terminology databases of the UN and UNESCO and to find out the most frequent techniques used for translation of these documents.

The article is based on the comparative applied to studying relations between correspondent terms in text variants in different languages.

Keywords: abbreviation, UN, UNESCO, acronym formation, terminology databases

The process of abbreviating in an international company takes much time and effort and requires harmonisation and unification. New abbreviations are created spontaneously, and there is no proper system of acronym integration into the organisation terminology it causes difficulties while transmitting information from one language to another. Nowadays in the age of digital technologies and informatisation the problem of harmonising terminology is becoming even more significant.

The article is aimed at discovering means of acronym formation in terminology databases of the UN and UNESCO.

The problem has been studied by such scholars as A. V. Konnova, S. V. Kokorina, S. V. Ryzhova, O. A. Filonchik. However, it is still relevant and requires thorough analysis.

The research analyses abbreviations retrieved from the following official documents of the organisations both in English and French: «Davos Declaration», «The World Heritage List. Defining the Outstanding Universal Value of Cultural World Heritage Properties», «The IPCC Special Report on the Ocean and Cryosphere in a Changing Climate (IPCC)».

The comparative analysis is applied to studying relations between correspondent terms in text variants in different languages.

1. In «Davos Declaration: 2018» there are several abbreviations to be analysed from the point of view of different variants in different languages:

«We, Ministers of Culture and Heads of Delegations of the signatories of the European Cultural Convention and of the observer states of the Council of Europe, as well as representatives from UNESCO, ICCROM, the Council of Europe and the European Commission and from the Architects' Council of Europe, the European Council of Spatial Planners, ICOMOS International and Europa Nostra» (Davos Declaration, 2018) [1, 1].

«Nous, Ministres de la culture et Chefs de délégations des États signataires de la Convention culturelle européenne et des États observateurs du Conseil de l'Europe, représentants de l'UNESCO, de l'ICCROM, du Conseil de l'Europe, de la Commission européenne, du Conseil des architectes d'Europe, du Conseil européen des urbanistes, de l'ICOMOS International et d'Europa Nostra» (Déclaration de Davos, 2018) [2, 1].

<u>ICOMOS</u>	<u>L'ICOMOS</u>
International Council on Monuments and Sites	Conseil international des monuments et des sites

The French version of the abbreviation has appeared as a result of literal (direct) translation from English, adapted to the French syntax.

It is to be stressed that the adjective «international» is included in the organization name – «ICOMOS», both in English and French texts - additionally (by the method of transliteration with description). Thus, the abbreviation implies an unnecessary word which is a case of pleonasm.

2. Next abbreviation under analyses is «ICCROM» (International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property).

<u>ICCROM</u>	<u>L'ICCROM</u>
International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property	Centre international d'études pour la conservation et la restauration des biens culturels

Let's take a closer look at the French variant of the abbreviation. The French variant was evidently translated literally, by the method of transliteration.

3. Another abbreviation under analyses is «ECOSOC» (Economic and Social Council):

«Reforms over the last decade, particularly General Assembly resolution 68/1, have strengthened ECOSOC's leading role in identifying emerging challenges, promoting innovation, and achieving a balanced integration of the three pillars of sustainable development <...>».

«Les réformes menées ces dix dernières années, notamment en application de la résolution 68/1 de l'Assemblée générale, ont renforcé le rôle de premier plan que l'ECOSOC joue en identifiant les nouveaux problèmes qui se posent, en encourageant l'innovation et en assurant une intégration équilibrée des trois dimensions <...>».

<u>ECOSOC</u>	<u>ECOSOC</u>
Economic and Social Council	Le Conseil économique et social

The organisation name was translated literally, in conformity with the French syntax, by the method of borrowing.

4. Next abbreviation that we are going to analyse is «IPCC» (Intergovernmental Panel on Climate Change) from «The IPCC Special Report on the Ocean and Cryosphere in a Changing Climate».

«A number of international organizations, such as the Intergovernmental Panel on Climate Change – through its IPCC Special Report on the Ocean and Cryosphere in a Changing Climate <...>» [4. p.10] .

«Plusieurs organisations internationales, telles que le Groupe d'experts intergouvernemental sur l'évolution du climat (GIEC) à travers son Rapporteur

spécial sur l'océan et la cryosphère dans le contexte du changement climatique <...>»
[5. 1].

<u>IPCC</u>	<u>GIEC</u>
<i>Intergovernmental Panel on Climate Change</i>	<i>Le Groupe d'experts intergouvernemental sur l'évolution du climat</i>

It is rather complicated to evaluate equivalence between the English and French variants of the abbreviation, as the French one was formed by creating a new equivalent that is adapted completely to the French audience.

Thus, the comparative analysis of UNESCO's documents in two variants – English and French brings us to the conclusion that there are four techniques used for translation of these documents from English into French:

- direct borrowing;
- transliteration;
- transliteration with description;
- creation of equivalent abbreviations.

The choice of the method of translating such a complex linguistic phenomenon as a foreign language abbreviation is not actually systematized. So, it is obviously necessary to unify the process of translation of acronyms to develop a clear algorithm that will simplify the translators' task, since not all abbreviations, even frequently used, are included in the UN glossary of working (official) languages.

References

1. Davos Declaration «Towards a high-quality Baukultur for Europe». Davos (Switzerland): 22 January 2018, 5 p.
2. La Déclaration de Davos 2018 «Vers une culture du bâti de qualité pour l'Europe». Davos (Suisse): le 22 janvier 2018, 5 p.
3. The World Heritage List. Defining the Outstanding Universal Value of Cultural World Heritage Properties. An ICOMOS study compiled by Jukka Jokilehto, with contributions from Christina Cameron, Michel Parent and Michael Petzet: 2008, 110 p.
4. The IPCC Special Report on the Ocean and Cryosphere in a Changing Climate (IPCC): 2019, 1170 p.
5. Le Rapport spécial du Group d'experts ingouvernemental sur l'évolution du climat (GIEC): 2019, 7 p.

ПРОБЛЕМА ГАРМОНИЗАЦИИ АББРЕВИАТУР НА МАТЕРИАЛЕ ДОКУМЕНТАЦИИ ООН И ЮНЕСКО (ФРАНЦУЗСКИЙ И АНГЛИЙСКИЙ ЯЗЫКИ)

Ирина Сергеевна Соловьёва

*студент 2 курса магистратуры, Нижегородский государственный
лингвистический университет им. Н. А. Добролюбова
cinema-bizarre12345@yandex.ru*

(Нижний Новгород)
Научный руководитель – **Елена Рафаэлевна Поршневa**,
доктор пед. наук, кандидат филол. наук, профессор,
НГЛУ им. Н. А. Добролюбова

Процесс использования и создания аббревиатур в масштабах международной организаций еще не был унифицирован. Новые аббревиатуры появляются спонтанно, способ их «внедрения» в терминологию организации не имеет какой-либо системности, что вызывает сложности при передаче информации с одного языка на другой. Цель данной статьи: выявить способы образования аббревиатур в терминологической базе ООН и ЮНЕСКО.

Новизна темы исследования определяется тем, что подобный сопоставительный анализ терминологических единиц на французском и английском языках проводится впервые.

Ключевые слова: аббревиатура, ООН, ЮНЕСКО, образование аббревиатур, терминологическая база

Семён Андреевич Черемных,
студент 3 курса, Магнитогорский государственный
технический университет им. Г. И. Носова
saimon.cheremnyh@mail.ru
(г. Магнитогорск)

Научный руководитель – **Светлана Викторовна Рудакова**,
доктор филол. наук, профессор кафедры языкознания
и литературоведения МГТУ им. Г. И. Носова

ОСОБЕННОСТИ ПЕРЕВОДОВ РОМАНА А. С. ПУШКИНА «ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» (НА ПРИМЕРЕ АНАЛИЗА СЦЕНЫ ДУЭЛИ)

В статье проводится анализ переводов сцены дуэли романа «Евгений Онегин», рассматривается соотнесённость выбранных вариантов переводов с оригинальным источником с позиции читателя, осуществляется попытка выявить эволюцию переводов романа во времени.

Ключевые слова: Пушкин, «Евгений Онегин», перевод, Henry Spalding (Г. Спалдинг), Charles Johnston (Ч. Джонстон), Stanley Mitchell (С. Митчелл)

Проблема художественного перевода условиях разрастающейся глобализации приобретает остроактуальный характер, к вопросу о специфике перевода обращаются разные исследователи, рассматривая эту проблему в различных ракурсах (см. подробнее: [1]; [2]; [3]; [4]; [6]; [7]; [9]; [10]; [11]; [13]; [16]). Культура на данном этапе исторического развития не может существовать изолированно, в рамках одной страны или общности, она является достоянием

всего человечества, она взаимопроникаема. Соответственно для литературы, как для важнейшего пласта культурного наследия, действуют аналогичные законы, без которых сложно представить себе её прогресс и развитие, так как мы не можем усвоить всю полноту того или иного произведения, если не будем знать те культурные аспекты, что были автором были отражены в его произведении, мы не можем анализировать творения в отрыве от их исторической действительности.

Изложенное выше подводит нас к мысли о художественном переводе как о способе обмена фундаментальными ценностями; конечно, искусство и язык, на котором оно было создано, неразрывно связаны, и, разумеется, при переводе на другой язык некоторая самобытная часть произведения изменится, однако она не будет утеряна, а трансформируется в облике другой ментальности (например, у части африканских языков отсутствует такое понятие как будущее время). Всё это позволяет нам оценить важность литературного перевода и заставляет интересоваться судьбой произведений, написанных на русском языке, в пространстве мировой литературы.

В качестве предмета для анализа было выбрано одно из знаковых произведений А. С. Пушкина – его роман в стихах «Евгений Онегин». В данной работе мы поставили перед собой цель провести анализ кульминационной сцены романа – эпизода дуэли – с позиции русскоязычного читателя, что подразумевает под собой выделение значимых для читательского восприятия деталей в оригинальном тексте и сопоставление их с англоязычными вариантами.

В качестве материала для анализа были выбраны переводы «Евгения Онегина» трех авторов Henry Spalding (Г. Спалдинг) [15], Charles Johnston (Ч. Джонстон) [12], Stanley Mitchell (С. Митчелл) [14], в процессе анализа мы старались отмечать наиболее интересные, с точки зрения читателя, фрагменты пушкинского текста, чтобы проследить, насколько каждый из переводов соответствует источнику, также нам было важно выяснить, изменяются ли переводы с течением времени, потому мы сконцентрировали свое внимание на переводах, связанных с разными периодами на хронологической прямой.

Наш выбор пал на сцену дуэли, так как она представляет собой некую кульминационную точку во взаимоотношениях Онегина и Ленского, точку, увы, трагичную, но абсолютно окончательную. Онегин был, несомненно, более опытным человеком, нежели Ленский, однако допускает и дуэль, и её печальный исход. Ответ прост и кроется не в наших домыслах, но в самом произведении, не зря мы видим у Пушкина: «Но дико светская вражда / Боится ложного стыда» [8, 129].

Для начала уточним, что такое дуэль. Лотман в своём комментарии к роману Пушкина даёт следующее определение этому действию: «Дуэль – поединок, происходящий по определенным правилам парный бой, имеющий целью восстановление чести, снятие с обиженного позорного пятна, нанесенного оскорблением. Таким образом, роль дуэли социально-знаковая. Дуэль представляет собой определенную процедуру по восстановлению чести и не может быть понята вне самой специфики понятия «честь» в общей системе этики

русского европеизированного послепетровского дворянского общества. Естественно, что с позиции, в принципе отвергавшей это понятие, дуэль теряла смысл, превращаясь в ритуализованное убийство» [5, 529]. Итак, Онегин, получив вызов Ленского и ответив на него утвердительно, берёт в качестве секунданта своего слугу Гильо, что противоречит правилам дуэли, так как секундант должен быть равен по положению и происхождению участникам (а они могли быть только представителями высшего дворянского общества). Причём, примечателен тот факт, как представляет Онегин своего секунданта Зарецкому, сцену эту Пушкин пишет с присущим ему юмором: «Вот он: мой друг, *monsieur Guillot*» [8, 128], но вот демонстрируя сцену сбора на дуэль, автор совсем по-иному представляет секунданта Онегина: «К нему слуга француз Гильо» [8, 128], – используя калькированный перевод имени *Guillot*. В переводе Джонстона данная деталь не фиксируется «*his French valet, Guillot / Monsieur Guillot*» [12], как и в переводах Митчелла и Спалдинга.

В строках «Онегин Ленского спросил: / „Что ж, начинать?“ – „Начнем, пожалуй, “– / Сказал Владимир» [8, 128] определённо улавливается некоторая небрежность, которая, как мне кажется, не совсем соответствует ситуации: Пушкин придаёт такой важной теме, как дуэль, будничным характер, персонажи словно бы беседуют о погоде или о чём-либо подобном, создаётся контраст, на фоне которого сама дуэль воспринимается читателем ещё страшнее. Данные строки дополняют ощущение неправильности происходящего, показывают всю неразумность дуэли. Джонстон отмечает это в своей версии на английском языке: «*Eugene / asked Lensky: „Should we start, I mean?“ / Vladimir to this casual mention / replies: „We might as well“*» [15], что в дословном переводе на русский значит: «Онегин / спросил Ленского: „Нам следует начать, я полагаю?“ / Владимир, на это случайное упоминание / отвечает: „Мы можем (Почему бы и нет)“», он включает в перевод дополнительный элемент, чтобы приблизить текст к духу оригинала, но он также передаёт и особенность диалога Онегина и Ленского. Спалдинг предлагает другой вариант: «*But to Vladimir Eugene saith: / „Shall we commence? “– „Let it be so,“ / Lenski replied*» [15], перевод на русский: «Евгений говорит Владимиру: / „Должны ли мы начать?“ – «Пусть будет так“ / Ответил Ленский», данный вариант не совсем предаёт дух оригинала, к тому же стоит отметить, что слово «*saith*» является устаревшей формой глагола «*to say*» и к нашему времени немного выпало из активного запаса языка. В переводе Митчелла мы можем наблюдать следующий перевод «*Onegin then to Lensky called: / „Shall we not start now? “ „If you’re willing, “ / Vladimir said*» [14], что может переводиться на русский язык, как «Тогда Онегин обратился к Ленскому: / „Не начать ли нам сейчас? “ „Если вы не против, “ (если вы готовы или если вы пожелаете) / Сказал Владимир», что тоже, в принципе, близко к оригиналу. В целом, все переводчики, в какой-то степени, смогли передать ту нарочитую беззаботность общения, что возникает меж двумя друзьями, не взирая на то, что спустя некоторое время один из них будет стрелять в другого.

Пушкин, видя серьёзность совершаемого действия, размышляет в разговоре с самим собой, быть может им стоит отступить пока не стало поздно, разве

могут недавние друзья действительно хотеть гибели друг друга, и прежде, чем дать ответ, он вопрошает «Не разойтись ль полюбовно?» [8, 129]. Здесь он использует наречие «полюбовно» с довольно специфическим значением, можно сказать, с проявлением характера национальной ментальности, и дословный перевод на английский язык данное слово не имеет, близким по семантике будет «amicably» (по-дружески). Поэтому и интересно проанализировать элемент чистого творчества в различных вариантах перевода. Спалдинг перевел это как «Depart in peace and friendly live?» [15], в дословном переводе «Уйти с миром и жить дружно?», что, на наш взгляд, обладает немного другой коннотацией. Джонстон в своём переводе предоставляет нам вариант «could they not give each other quarter / and part in kindness?» [1], в дословном переводе: «Не могли бы ли они дать друг другу пощады и немного доброты», любопытно, что он изменяет выражение «give no quarter» (не давать пощады) и, не стараясь перевести дословно, привносит своё виденье, что, безусловно, звучит интересно на английском языке. Митчелл же переводит как «Should they not spurn the duel's seduction?» [17], на русском: «Разве не должны они отвергать соблазн дуэли?», в его варианте присутствует совершенно другой оттенок, отличный от оригинала, так как в оригинале строка звучит скорее как призыв, восклицание к миру, и в ней отсутствует намёк на «соблазнительность» дуэли для любого из непосредственных участников.

В строках «Но дико светская вражда / Боится ложного стыда» [8, 129], в своём монологе, автор приходит к окончательному выводу – дуэли быть. Также интересно, что вся 28-я строфа являет собой синкретизм размышлений Пушкина, с одной стороны, и чувств, переживаний Онегина – с другой. Последнее двестишье – это закономерный итог, и сама фраза очень запоминается, к нашему времени она стала чем-то вроде «крылатого выражения», благодаря своей простоте, но вместе с тем и своей изящности, грациозности. В переводе Спалдинга мы можем наблюдать следующий вариант: «But fashionable hatred's flame / Trembles at artificial shame» [15] (на русском: «Но пламя модной ненависти / Дрожит от искусственного (притворного) стыда»), переводчик вводит метафору, в основе которой – сравнение пламени с ненавистью, что лишает строки Пушкинской простоты, и его перевод достаточно сложен для произношения. Джонстон предлагает иной вариант: «Just the same, / all modish foes dread worldly shame» [12] (в дословном переводе: «Всё равно, / Все модные (находящиеся в погоне за модой) враги боятся мирского стыда»), конечно, слово «модные» нужно рассматривать в контексте света как общественной среды. Слово «мирской» обладает отличной от слова «ложный» семантикой, данный вариант передает простоту оригинала. Митчелл переводит двестишье Пушкина как «But what the world cannot abide / Are bogus shame and lack of pride» [14] (в дословном переводе: «Но что мир не может терпеть / Это фальшивый стыд и отсутствие гордости»), данный вариант имеет другой смысловой оттенок, нежели оригинал, однако по своей простоте фонетики он наиболее близок к оригинальному тексту из рассматриваемых нами переводов.

Любопытны переводы стихов Пушкина «За ближний пенъ / Становится Гильо смущенный» [8, 129], слово «пенъ» переводится как «stump», но не все выбранные нами переводчики переводят данное слово именно так. Спалдинг приводит слегка другой перевод «Uneasy grown, / Guillot behind a pollard stood» [15], фраза достаточно сложная для перевода, но можно представить это в вольном варианте как «Неловко (приобретя неловкость) / Гильо встал за подстриженным деревом (пнём)». Джонстон перевёл данные строки следующим образом: «Guillot, behind a stump in view, / stands in dismay and indecision» [12] (на русском: «Гильо стоял позади пня, / в смятении и нерешительности»). Здесь появляется дополнительная эмоциональная характеристика Гильо, что не совсем соответствует замыслу оригинала, так как в оригинальном тексте, как мне кажется, Гильо становится за пенъ ради большей безопасности и потому испытывает смущение. Вариант Митчелла наиболее близок к оригиналу, в данном случае «Behind a stump nearby / Guillot was standing, disconcerted» [14] (в переводе на русский язык «Рядом, за пнём, / стоял смущённый Гильо»), здесь не появляется ничего дополнительного, а просто передаётся оригинальный замысел, и слово «пенъ» переводится соответствующе, в отличие от варианта Спалдинга.

Следующие строки могут иначе, не так как было задумано автором, восприниматься современными читателями, как русскими, так и иностранными: «Свой пистолет тогда Евгений, / Не преставая наступать, / Стал первый тихо подымать» [8, 130]. В них создаётся впечатление, что Онегин, желая нанести вред Ленскому, спасти свою жизнь или ещё что-либо в этом роде, первым начинает целиться, однако всё совсем наоборот, так как опытные стрелки того времени, нацеленные на смертельный поединок, стреляли только с максимально близкого расстояния, а тот, кто стрелял первым, часто оказывался в невыгодном для себя положении. Получается, что Онегин не хотел нанести серьёзный ущерб Ленскому и потому выстрелил первым, хотя из-за этого сам подвергался большей опасности. Перевод Спалдинга «Oneguine slowly then began / To raise his pistol to his eye, / Though he advanced unceasingly» [15] (в дословном переводе на русский «Затем Онегин медленно начал / Поднимать свой пистолет к глазу (целится) / Хотя он продвигался непрерывно»); Спалдинг отражает эту деталь и даже усиливает её для лучшего восприятия, показывая, что Евгений начинает целиться ещё во время движения. В варианте Джонстона «Then, without slowing / the level tenor of his going, / Evgeny quietly began / to lift his pistol up» [12] (на русском «Тогда, не замедляя шага, / Евгений тихо начал / Поднимать свой пистолет вверх») тоже представлена данная деталь. Также перевод Джонстона примечателен тем, что в нём использовано более сложное предложение по сравнению с оригиналом для передачи поэтической структуры источника. В переводе Митчелла «And then, advancing still, Onegin / Raised by degrees his pistol first» [14] (в переводе «И тогда, продвигаясь вперёд, Онегин / Постепенно поднимает свой пистолет первым») деталь снова фиксируется, но никак не усиливается, что странно, так как вариант Митчелла наиболее современный из

выбранных нами, и потому можно было бы ожидать некой «подсказки» для более верного восприятия строк англоязычной аудиторией.

Дальнейшие стихи наполнены трагизмом: «Мгновенным холодом облит, / Онегин к юноше спешит, / Глядит, зовет его... напрасно: / Его уж нет...» [8, 130]. Евгений, ещё не до конца осознавая весь ужас произошедшего, проявляет свою природу, он бежит к другу с надеждой помочь. И это очень важная сцена, так как существуют разные взгляды на характер Евгения, на его значимость. Многие не понимают выбор Пушкиным именно Онегина в качестве главного героя произведения, что особенно выразительно на фоне героев мировой литературы. Евгений не только порождение «света», но и личность, которая, исходя из романа, не лишена благородных чувств. Именно противоборство двух начал делают его интересным как Пушкину, так и читателям, потому верный, сходный с оригиналом, перевод данных строк важен для более глубокого понимания Онегина. Вариант Спалдинга: «The cold sweat bursting from his brow, / To the youth Eugene hurried now – / Gazed on him, called him. Useless care! / He was no more! ...» [15] (в переводе на русский «Холодный пот выступил у него на лбу / К юноше теперь спешил Евгений / Смотрел на него, звал его. Бесполезная забота! / Его больше не было! ...»). В отличие от оригинала в переводе используется восклицание, возможно, для большей экспрессии, что слегка меняет атмосферу стихов, они начинают восприниматься менее реалистичными, по сравнению с оригинальным текстом. Перевод Джонстона «Onegin, drenched with sudden chill, / darts to the boy, and looks, and still / calls out his name... All unavailing» [15] (в дословном переводе: «Онегин, залитый внезапным холодом, / Бросается к мальчику, и смотрит, и продолжает / Звать его по имени... Всё бесполезно»). Данный вариант с точностью, по нашему мнению, соответствует оригиналу, однако примечателен тот факт, что для более верной передачи оригинального замысла автор решает не включать в свой перевод первую часть строки «Его уж нет. Младой певец». Митчелл переводит данные стихи «Onegin, shuddering, swiftly flies / To where the young Vladimir lies, / He looks and calls... but there's no power / Can bring him back» [14], что переводится на русский так: «Онегин, содрогаясь, стремительно летит / Туда где молодой Ленский лежит, / Он смотрит и зовёт... но нет силы / Способной вернуть его обратно», это вариант приближен к современному языку, что делает его понятнее для нынешних читателей. Также интересен перевод строки «Его уж нет», в целом, данный перевод соответствует оригиналу. Стоит отметить, что все три переводчика, пусть и разными словами, смогли верно передать эмоциональное состояние Евгения, его оцепенение, ужас и попытку сразу же броситься на помощь.

Стихи «„Ну, что ж? убит“, решил сосед. / Убит!.. Сим страшным восклицаньем / Сражен, Онегин с содроганьем» [8, 132] содержат в себе противопоставление. Зарецкий говорит «убит» без какой-либо выраженной реакции со своей стороны, если отталкиваться от текста, то данный стих не включает в себя восклицательного знака, однако для Евгения это простое замечание звучит как восклицание, что помогает нам лучше понять его эмоциональное состояние. Перевод Спалдинга «Zaretski shouted: „Why, he's

killed!“ – / Killed! at this dreadful exclamation / Oneguine ...» [15], в дословном переводе на русский звучит так: «Зарецкий крикнул: „Да ведь он убит!“ – / Убит! в этом ужасном восклицании / Онегин ...», в этом переводе не фиксируется противопоставление, также автор добавляет Зарецкому дополнительную экспрессию «крикнул», что неверно с точки зрения сходства с оригиналом. Вариант Джонстона «„Well, what?“ the neighbour says, „he's killed.“ / Killed!... At this frightful word a-quiver, / Onegin ...» [15] (дословный перевод на русский язык «„Ну, что?“ сказал сосед, „он убит“ / Убит! При этом страшном слове, дрожа (трепет), / Онегин ...») в большей степени соответствует оригинальному тексту, автор фиксирует противопоставление, однако делает его менее заметным, чем в оригинале, не переводит слово «восклицание» дословно. Перевод Митчелла «„Well then, he's dead, you understand,“ / Pronounced the neighbour. Dead! Onegin, / Crushed by the utterance...» [17] на русский язык переводится как «„Ну, тогда он мёртв, вы понимаете,“ / Произнёс сосед. Мёртв! Онегин, / раздавленный высказыванием...». Митчелл переводит слово «убит» как «мертвый» («dead»), опускает Пушкинскую «игру слов», если так можно выразиться, с восклицанием, добавляет дополнительную реплику Зарецкому «вы понимаете», потому его вариант перевода данных стихов наиболее далёк от оригинала по сравнению с остальными.

На основе анализа трех переводов пушкинского произведения мы смогли понять, как изменялся художественный перевод с течением времени, выделили некоторые преимущества и недостатки представленных вариантов перевода с точки зрения читателя.

Перевод Спалдинга был первой попыткой перевести роман Пушкина на английский язык, в его варианте часто не фиксируются некоторые значимые детали, его язык достаточно труден для восприятия современным читателем, также в его работе не улавливается «мелодичность» пушкинского текста, однако Спалдинг верно передаёт основные смыслы романа и последовательно идет за сюжетом произведения, не отступая от него в своём труде.

Перевод Джонстона появился почти через сто лет после перевода Спалдинга, он примечателен тем, что автор пытался с точностью воссоздать структуру произведения Пушкина, его звуковую атмосферу. В варианте Джонстона язык уже гораздо современной и более понятен читателю, иногда переводчик отступал от оригинальной структуры текста с целью сделать его смысл более понятным для англоязычной аудитории. В целом на основе анализа переводов сцены дуэли вариант Джонстона наиболее соответствует оригиналу и действительно передаёт, конечно, видоизменено, неуловимую гармонию источника.

Митчелл представил свой вариант в 2008 году, на данный момент это один из самых последних переводов произведения Пушкина на английский язык. Он активно использует современную лексику, его вариант понятен для читателя, даже не обязательно знающего английский язык на профессиональном уровне. Конечно, Митчелл не так передаёт атмосферу оригинала, как Джонстон, иногда упуская труднозаметные детали произведения, однако его перевод в

большинстве случаев сходен с оригинальным текстом, что в совокупности с понятным и доступным языком позволяет говорить об эволюции переводов романа «Евгений Онегин» на английский язык.

Литература

1. 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.
2. Алексеев М. П. «Евгений Онегин» на языках мира // Мастерство перевода. Москва: Советский писатель, 1965. С. 273–286.
3. Комиссаров В. Н. Современное переводоведение. Москва: ЭТС, 1999. 188 с.
4. Кукурян И. Л. Английские переводы романа А. С. Пушкина «Евгений Онегин» как предмет лингвопоэтического анализа: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04. Москва, 1990. 24 с.
5. Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий: Пособие для учителя // Лотман Ю. М. Пушкин: Биография писателя; Статьи и заметки, 1960–1990; «Евгений Онегин»: Комментарий. Санкт-Петербург: Искусство-СПБ, 1995. С. 472–762.
6. Мирасова Э. В. Классификация переводческих ошибок (на материале перевода повести А. С. Пушкина «Метель» на французский язык) // Мировая литература глазами современной молодежи. Цифровая Эпоха: сб. материалов IV междунар. молодеж. науч.-практ. конф. Магнитогорск: Изд-во Магнитогорск. гос. техн. ун-та им. Г. И. Носова, 2018. С. 327–334.
7. Овчарова С. В. К вопросу об эффективности способов преодоления языковых и культурных барьеров в современной межкультурной коммуникации // Libri Magistri. 2019. №8. С. 114–121.
8. Пушкин А. С. «Евгений Онегин»: Роман в стихах // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: в 16 т. Москва; Ленинград: Изд-во АН СССР, 1959. Т. 6. С. 1–205.
9. Салиева Л. К. Проблема передачи национального своеобразия подлинника: (На материале пер. романа «Евгений Онегин» на англ. яз.) // Лингвостилистические особенности функциональных жанров: Переводческий аспект. Ташкент, 1986. С. 78–81.
10. Тодоров А. В. Введение в теорию перевода. Москва: Изд-во литературы на иностранных языках, 1958. 376 с.
11. Федоров А. В. Основы общей теории перевода. Москва: Высшая школа, 1983. 303 с.
12. Johnston C. H.: Alexander Pushkin, «Eugene Onegin»: A Poetic Novel. Translated. London: Scholar Press, 1977.
13. Lauren G. L. Bibliography of Alexander Pushkin in English: Studies and Translations. NY and Lampeter: Edwin Mellen Press, 1999. P. 258–264.
14. Mitchell S. «Eugene Onegin»: A Novel in Verse Translated with an introduction and notes. – London: Penguin books, 2008. – 304 pp.

15. Spalding H. H. «Eugene Onéguine»: a Romance of Russian Life in Verse. Translated. London: Macmillan & Co., 1881.

16. Nabokov V. V. « Eugene Onegin». A Novel in Verse by Alexander Pushkin. Translated from the Russian, with a Commentary // V. V. Nabokov. New York: Pantheon books, 1964. Vol. 4. P. 1–25.

TRANSLATION FEATURES OF A. S. PUSHKIN'S NOVEL "EUGENE ONEGIN" (USING THE EXAMPLE OF A DUEL SCENE)

Semyon A. Cheremnykh,

Abstract

The article analyzes the translations of the duel scene of the novel “Eugene Onegin”, examines the correlation of the selected translation options with the original source from the reader’s perspective, and attempts to identify the evolution of the novel’s translations in time.

Keywords: Pushkin, «Eugene Onegin», translation, Henry Spalding, Charles Johnston, Stanley Mitchell

Информация о VII международной молодежной научно-практической конференции «Мировая литература глазами современной молодежи. Цифровая эпоха»

Приглашаем вас – бакалавров, магистрантов, аспирантов, молодых преподавателей учреждений высшего и среднего образования – принять участие в работе молодежной VII международной научно-практической конференции «Мировая литература глазами современной молодежи. Цифровая эпоха».

Срок проведения: 13-14 октября 2021 г.

Филология – многоаспектное изучение языка, словесности, культуры.

Филология – интерпретация текста и извлечение из него исторически корректных смыслов.

Филология – наука междисциплинарная.

Технологии развиваются быстрее, чем формируются рефлексии по их поводу.

Одна из целей/задач Digital Humanities: отвечать на вопросы, которые уже были поставлены в гуманитарной науке независимо от компьютеров, и научиться задавать вопросы, которые именно наличие цифровых инструментов и Интернета помогает поставить.

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.

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;
- интермедийность (художественная литература и другие виды искусства и творческой деятельности);

•сетевая литература (ориджинал и фанфикшен), в том числе видеопоззия, 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);

•проблемы перевода;

•компьютерная лингвистика.

Формы участия: очная и заочная (стендовый доклад).

Языки конференции: русский и английский.

Прием заявок до 15 апреля 2021, материалы докладов (до 12 тыс. печ. знаков), оформленные в соответствии с указанными ниже требованиями, принимаются до **15 июня 2021 г.** по электронным адресам: rudakovamasu@mail.ru (Рудакова Светлана Викторовна) и tbz@list.ru (Зайцева Татьяна Борисовна).

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

+7-912-8098799 (Рудакова Светлана Викторовна)

Наличие публикации будет вам полезно:

- при поступлении в магистратуру;
- при поступлении в аспирантуру;
- при участии в стипендиальных и грантовых программах;

- при участии в программах по обмену студентами между российскими и зарубежными вузами.

ФОРМА ЗАЯВКИ

(в отдельном файле, имя файла – **Фамилия автора_заявка**, например, **Иванов_заявка**):

1. Фамилия, имя, отчество (полностью).
2. Название статьи.
3. Место учёбы: статус (студент, магистрант, аспирант), курс, полное наименование учебного заведения, город.
4. Научный руководитель (Ф.И.О. – полностью, степень, должность, место работы).
5. Форма участия в конференции (очная, заочная).
6. При очном участии – нуждаетесь ли в гостинице, требуются ли технические средства для доклада.
7. Домашний адрес с указанием индекса, телефон (с кодом города), e-mail.
8. **Аннотация статьи (50-100 слов).**

Статьи, оформленные *не по правилам, не рассматриваются.*

Требования к оформлению статьи:

(в отдельном файле, имя файла – **фамилия автора_статья**, например, **Иванов_статья**):

1. Языки научных статей – русский и английский.
2. Объем статьи до 12 тыс. печатных знаков.
3. **Общие требования. Размер бумаги A5.** Для набора текста необходимо использовать редактор Microsoft Word для Windows. Шрифт – **Times New Roman**, размер – **10**. Абзац – **1 см**, междустрочный интервал – **1**. Выравнивание по ширине. Все поля документа по **2 см**. Кавычки в тексте оформляются «ёлочкой». Без нумерации страниц, без переносов, без сносок. В качестве средств выделения текста используются подчёркивание и *курсив*. Между инициалами автора и инициалами и фамилией ставим пробел.
4. **Оформление заголовка.** На первой строке (выравнивание по правому краю) указываются **имя, отчество и фамилия автора** (полужирным курсивом). На второй (выравнивание по правому краю) – **статус автора** (*студент, магистрант, аспирант*), **курс, полное наименование вуза или колледжа**. На третьей строке – **город** (курсивом). На четвертой строке указываются **имя, отчество и фамилия научного руководителя** (за исключением кандидатов наук, молодых преподавателей, которые не указывают научного руководителя). На пятой строке – информация о **научном руководителе** (**степень, должность, место работы**).
5. Через строку и по центру – **НАЗВАНИЕ СТАТЬИ** (прописными буквами полужирным).

6. В конце статьи без абзацного отступа помещается **Список литературы** с автоматической нумерацией в алфавитном порядке с обязательным указанием издательства, количества или диапазона страниц. Шрифт – Times New Roman, размер – 10. Ссылки на литературу даются в квадратных скобках по образцу [1, 13] или [1, IV, 13], где IV – номер тома многотомного издания.

7. **Цитирование без подробных ссылок** (с указанием источника и номера страницы в квадратных скобках) **не допускается!**

8. **Аннотация (50-100 слов) статьи (включая её название и имя автора) и ключевые слова (до 5-7) на русском (в начале статьи) и английском языках (в конце статьи после списка литературы с отступом через строку)!**

9. Для статей в сборнике допустимый процент уникальности установлен на уровне 65–70 %. В случае получения меньшего показателя автор уведомляется о необходимости доработать статью до приемлемого уровня оригинальности либо отозвать статью из сборника.

10. Оргкомитет сохраняет за собой право отклонять заявки, не соответствующие тематике конференции.

ОБРАЗЕЦ ОФОРМЛЕНИЯ ЗАГОЛОВКА, СПИСКА ИСТОЧНИКОВ И АННОТАЦИИ

*Анна Алексеевна Иванова,
студент 3 курса, Магнитогорский государственный
технический университет им. Г. И. Носова
ivanova@mail.ru
(г. Магнитогорск)*

*Научный руководитель – Иван Иванович Иванов,
кандидат филол. наук, доцент кафедры языкознания
и литературоведения МГТУ им. Г. И. Носова*

АНТИЧНЫЕ МОТИВЫ В ТВОРЧЕСТВЕ М.И. ЦВЕТАЕВОЙ

Аннотация (слово аннотация не пишется) (50–150 слов) на русском языке перед статьей, на английском языке в конце статьи не должна повторять название статьи и должна точно отражать основное содержание статьи. Название статьи должно быть представлено и на английском языке перед аннотацией на английском языке.

Ключевые слова: набор ключевых слов/словосочетаний (до 5-7) должен включать понятия, термины, имена, названия и пр., концептуально значимые для статьи

Текст статьи Текст статьи Текст статьи Текст статьи Текст статьи Текст статьи

Литература

1. Дворцова Н. П. Пришвин и русское религиозное возрождение XX века // Вестник Московского университета. 1993. № 1. Серия 9. С. 6–14.
2. Зинченко В. Г., Зусман В. Г., Кирнозе З. И. Литература и методы ее изучения. Системно-синергетический подход. Москва: Флинта. Наука, 2011. 280 с.
3. Краткий словарь когнитивных терминов / под ред. Е. С. Кубряковой. Москва: Терра, 1996. 245 с.
4. Толстой Л. Н. Хозяин и работник // Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: в 90 т. Москва: Худож. лит., 1956. Т. 29. С. 3–47.
5. Шмелев И. С. Собрание сочинений: в 5 т. Москва: Русская книга, 1998. Т. 1. 638 с.
6. Рылова О. Н. Русская античность в отечественной литературе: к проблеме культурного диалога [Электронный ресурс] // Вестник ТГПУ. 2010. № 5 (95). С. 100–106. URL: http://vestnik.tspu.ru/files/PDF/articles/rilova_o_n_100_106_5_95_2010.pdf (дата обращения: 10.01.2020).

ANCIENT MOTIFS IN M.I. TSVETAYEVA M.I. TSVETAYEVA'S WORK

Anna A. Ivanova

Abstract

[illegible]

Keywords: word, word, word, word, word

Информационное письмо и дополнительная информация о конференции и сборниках доступны на сайтах: <http://magtu.ru/>

https://vk.com/lyudi_slova

https://vk.com/lab_filolog

<http://lm.magtu.ru/>

Мировая литература глазами современной молодежи. Цифровая эпоха. Сборник материалов международной студенческой научно-практической конференции. Магнитогорск, 2019.

<https://elibrary.ru/item.asp?id=41349192>

Мировая литература глазами современной молодежи. Цифровая эпоха. Сборник материалов международной студенческой научно-практической конференции. Магнитогорск, 2018.

<https://elibrary.ru/item.asp?id=36812030>

Мировая литература глазами современной молодежи. Сборник материалов международной студенческой научно-практической конференции.

Магнитогорск, 2017.

<https://elibrary.ru/item.asp?id=32552989>

Мировая литература глазами современной молодежи. Сборник материалов международной студенческой научно-практической конференции.

Магнитогорск, 2016.

<https://elibrary.ru/item.asp?id=28412570>

Русская литература глазами современной молодежи. Сборник материалов международной студенческой научно-практической очно-заочной

конференции. Магнитогорск, 2015.

<https://elibrary.ru/item.asp?id=25273029> ,

<https://elibrary.ru/item.asp?id=25273029>

Оргкомитет конференции

Кафедра языкознания и литературоведения МГТУ им. Г.И. Носова

Лаборатория филологических интернет-стратегий НИИ ИАФ МГТУ

им. Г.И. Носова

Научное текстовое электронное издание

**МИРОВАЯ ЛИТЕРАТУРА
ГЛАЗАМИ СОВРЕМЕННОЙ МОЛОДЕЖИ.
ЦИФРОВАЯ ЭПОХА**

Сборник материалов VI международной молодежной
научно-практической конференции

14-15 октября 2020 г.

4,90 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