

**Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
КУБАНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ**

Филологический факультет

**АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ СОВРЕМЕННОЙ ФИЛОЛОГИИ:
ТЕОРИЯ, ПРАКТИКА, ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ**

Материалы I Международной научно-практической конференции
молодых ученых (докторантов, аспирантов и магистрантов)

9 апреля 2016 г.

Краснодар
2016

УДК 80(061.3)

ББК 80я43

А43

Печатается по решению Ученого совета филологического факультета
Кубанского государственного университета

Рецензенты:

Б. В. Аверин, доктор филологических наук, профессор
(Санкт-Петербургский государственный университет);

В. П. Абрамов, доктор филологических наук, профессор
(Кубанский государственный университет)

А43 **Актуальные вопросы современной филологии: теория, практика, перспективы развития** : материалы I Международной научно-практической конференции молодых ученых (докторантов, аспирантов и магистрантов), 9 апреля 2016 г. / ФГБОУ ВО «Кубанский государственный университет» (КубГУ), Филологический факультет; [под ред.: д-ра филол. наук, проф. Е. А. Жирковой, д-ра филол. наук, проф. Л. А. Исаевой, д-ра филол. наук, проф. А. В. Татарина, д-ра филол. наук, проф. Е. Н. Лучинской]. — Краснодар : Издательский Дом — Юг, 2016. — 248 с.

ISBN 978-5-91718-444-9

В сборник вошли материалы Международной научно-практической конференции молодых ученых (докторантов, аспирантов и магистрантов) «Актуальные вопросы современной филологии: теория, практика, перспективы развития», которая проводилась в рамках Молодежной недели науки на филологическом факультете Кубанского государственного университета для обмена научным, творческим и педагогическим опытом, повышения качества высшего образования, развития культурного и научного потенциала выпускников вузов.

Представленные статьи посвящены широкому кругу вопросов и проблем лингвистики, литературоведения, методики преподавания русского языка и литературы.

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

Редакционная коллегия:

профессор Ли Кан Ын (Республика Корея), доцент Э. Деканова (Словакия),
доцент В. В. Сайченко, доцент Н. В. Свитенко,
доцент Е. В. Сомова, доцент М. В. Шаройко

ББК 80я43
УДК 80(061.3)

ISBN 978-5-91718-444-9

© Коллектив авторов, 2016.
© ФГБОУ ВО КубГУ, 2016.

Уважаемые участники конференции!

От имени профессорско-преподавательского состава филологического факультета Кубанского государственного университета сердечно приветствую вас и выражаю признательность за участие в научной конференции, организованную филологами в рамках комплекса мероприятий молодежной недели науки.

Международная научная конференция — это возможность обмена опытом, мыслями, идеями и открытиями, это постановка новых вопросов и поиск ответов, это участие в научных дискуссиях, где обсуждаются самые серьезные и актуальные проблемы, касающиеся не только литературоведения и лингвистики, но и гуманитарных наук в целом. Тем более существенно, что в этом году традиционная ежегодная студенческая конференция состоялась именно в таком — международном — формате.

Результатом I Международной научно-практической конференции молодых ученых (докторантов, аспирантов и магистрантов) «Актуальные вопросы современной филологии: теория, практика, перспективы развития», посвященной изучению актуальных проблем филологии, явился сборник материалов, который вы держите в руках. Содержание сборника позволяет заключить, что научные работы молодых ученых не только обозначили контуры новых подходов в современном гуманитарном образовании, но и поставили целый ряд актуальных вопросов гуманитарного знания. А, следовательно, основная цель конференции — развитие научной и творческой активности молодых ученых, привлечение их к решению актуальных задач современной науки, сохранение и развитие единого научно-образовательного пространства России и других стран, установление контактов между будущими коллегами — достигнута.

Декан филологического факультета
профессор В. П. АБРАМОВ

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ЛИНГВИСТИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ

СВЯЗЬ ПРЕДМЕТА С ИМЕНЕМ СОБСТВЕННЫМ

И. С. Брускевцева, И. Н. Пономаренко
Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия

В статье показан процесс отличия нарицательного имени от имени собственного. А также выявлено, что объектом изменения современных имен собственных являются онимы, именующие городские объекты сферы услуг.

Ключевые слова: *имя собственное, имя нарицательное, прагматоним, языковая игра, нейминг.*

Изучение имени собственного остается актуальной темой современного гуманитарного знания, привлекая внимание ученых разных областей. В разных аспектах проблемы имени собственного активно изучались отечественными лингвистами — В. Д. Бондалетовым, Л. А. Введенской, Н. В. Подольской, А. В. Суперанской и др.

Известно, что имена собственные — это слова, называющие объекты с целью их выделения из класса подобных и выполняющие функцию индивидуализации данного объекта. Имя собственное уникально потому, что, в отличие от нарицательного, «принадлежит дограмматическому, знаковому мышлению, являясь средством индивидуализованного обозначения объекта внешнего мира» [3; 221]. Отличия между собственным и нарицательным именем выявляется в том, что нарицательное имя служит названием как конкретного предмета, так и целого класса, к которому данный предмет относится. Собственное имя дается одному предмету, является его принадлежностью. Вот почему у собственных имен связь с объектом более тесная, чем у нарицательных. Любое нарицательное имя, если оно нам известно, вызывает в сознании определенное представление о том, что им названо. Связь с понятием — характерный признак нарицательных имен. У собственного имени связь с понятием отсутствует.

Имя собственное призвано индивидуализировать лицо или объект, выделить его, сделать непохожим. Собственное имя чаще всего дается единичному предмету, чего нельзя сказать о нарицательном имени. Несомненно, имя собственное может повторяться, но всё равно оно будет связано с определённым лицом или предметом. Это позволяет говорить о неразрывной связи значения имени собственного с денотатом. Проблема связи имени и предмета обозначения относится к актуальным еще со времен платоновских «Диалогов» и полемики реалистов с номиналистами.

Различия нарицательных и собственных имен проявляются не только в семантике, но и «в соотношении языка и речи к активному и пассивному запасу языка; к естественной и искусственной номинации; к возможности перевода на другие языки; в грамматических знаниях и формах» [4; 8–9].

В речи имена собственные выполняют следующую функцию:

1. Коммуникативную (сообщение, репрезентация).
2. Дейктическую (указательная).
3. Аpellятивную (призыв, воздействие).
4. Экспрессивную (выразительная).

Актуальным объектом изучения современной ономастики являются онимы, именующие городские объекты сферы услуг. Высокая конкуренция вынуждает собственников товарных знаков создавать оригинальные названия, выполняющие манипулятивную и убеждающие функции. Клиент должен быть твёрдо убеждён, что ему надо посетить именно это место, именно здесь приобрести интересующий его товар.

Объектом нашего исследования стали имена собственные торговых объектов и сферы услуг, или прагматонимы (А. В. Суперанская) [4], именующие парикмахерские, салоны красоты, магазины Краснодара.

Сегодня в результате изменения социальных условий, внедрения новых технологий создается единое информационно-коммуникативное пространство. Это влияет на многие аспекты социальной жизни, в том числе и на язык. Участились случаи включения в современные названия неологизмов, экзотизмов, компьютерных терминов, элементов иноязычной графики и имён собственных.

Изменение формы слова в названиях — популярный и действенный приём привлечения внимания потребителей. Графическая форма такого онима может оказаться и незатейливой шуткой, и более или менее удачной остроотой, и каламбуром, и разными видами тропов [1; 55]. Например, заимствованные единицы с русской транслитерацией: парикмахерская «Ля бон бон», «Джуниор», салон красоты «Зе-ван», «Леди перфекшен», студия загара «Ред рум», салон красоты «Белиссимо», «О-ла-ла» и другие. Или имена с замещением русских графем латинскими. Современная глобализация культуры и американизация языка объясняет, почему происходит замещение русских графем латинскими. Причем замещение может быть как полным, так и частичным.

При полном замещении в этих прагматонимах появляется латинская транслитерация: магазин одежды «Fiffochka», магазин женской одежды «Calipso», ресторан «ChaplinRestaurant», итальянское кафе «Primavera», рыболовный магазин «CaRpCluB», ювелирный магазин «Zolotov/Serebrov», магазин женской одежды из Германии «APRIORI», салон «Krasa», магазин одежды больших размеров «Zrimo» и другие.

Орфографическая трансформация, предполагающая изменение формы слова с целью расширения (сужения) его значения. Часто нарушение орфографической нормы становится игровым приемом, например, в названии салона красоты «Шиколлад». Эффект игры усиливается сходством элемента формы прагматонима со словом «шик», вызывая соответствующие ассоциации. Встречаются случаи разрушения формы слова «Шарм эль Шик» с целью создания аллюзии (ср.: Шарм Эль Шейх), фитнес-клуб «Forma» и другие.

Включение в названия амперсанда (амперсанд, как известно, графическое сокращение латинского союза et = и), придающего названиям индустрии красоты оттенка «иностранности». Например: «Ин&Ка», «Стриж&ка», «Эгоист&Ка», «Do&Posle», «L&A», «Milk&Rose», «Red&Black», «Toni&Guy» и многие другие.

Номинативная функция для данных прагматонимов уже перестает быть главной: наряду с ней реализуется экспрессивная, что стало отличительной чертой современного нейминга.

Таким образом, изменение формы прагматонима как вид языковой игры — популярный и, на наш взгляд, перспективный способ манипулирования сознанием потребителя. Подобные прагматонимы, даже не создающие сложных аллюзий и образов, могут привлечь потребителей, заинтересовать их. Манипулятивное воздействие напрямую связано со степенью оригинальности и с оправданностью применяемых приемов языковой игры.

Литература

1. Подольская Н.В. Словарь русской ономастической терминологии. М. : Наука, 1978.
2. Пономаренко И.Н., Багдасарян Т.О. Графическая игра как лингвокультурный феномен. Краснодар, 2012.
3. Суперанская А.В. Структура имени собственного: Фонология и морфология. М. : Наука, 1969.
4. Суперанская А.В. Товарные знаки и знаки обслуживания // В пространстве филологии. Донецк : ООО «Юго-Восток, Лтд», 2002.

АНАЛИЗ КОММУНИКАТИВНОЙ СИТУАЦИИ В МУЛЬТИМЕДИЙНОМ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНОМ ДИСКУРСЕ

М. Д. Жеурова, Л. А. Исаева
Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия

В статье анализируется коммуникативная ситуация мультимедийного научно-популярного дискурса и доказывается влияние ее параметров на форму и содержание научно-популярного сообщения.

Ключевые слова: научно-популярный дискурс, коммуникативная ситуация, интернет, мультимедиа

Наряду с такими распространенными источниками научно-популярного знания, как специализированные журналы и документальные фильмы, в последние годы активно развиваются мультимедийные научно-популярные интернет-ресурсы. Они представляют собой сайты, на которых для широкой аудитории публикуются образовательные материалы в различных формах: в виде статей, инфографик, видеороликов, аудиозаписей, онлайн-тестов и игр.

Бесплатный доступ и возможность просмотра материалов с мобильных устройств дает образовательным интернет-ресурсам большое преимущество перед научно-популярными печатными изданиями и телевизионными фильмами. Можно полагать, что их количество со временем будет только увеличиваться, и это приведет к тому, что они станут основным источником научно-популярного знания. Поэтому представляется необходимым изучить те концепции, стратегии и формы организации научного материала, которые они используют в своей работе. Результаты такого исследования поспособствуют дальнейшему развитию популяризирующих науку интернет-ресурсов.

Для понимания того, чем обусловлена специфика научно-популярного интернет-дискурса, следует проанализировать ситуацию, в которой происходит коммуникативный акт между авторами образовательных материалов и их реципиентами. Для этого нужно описать следующие компоненты коммуникативной ситуации, выделенные В. И. Беликовым и Л. П. Крысиным: 1) адресанта; 2) адресата; 3) отношения между адресатом и адресантом; 4) тональность общения; 5) цель общения; 6) средства общения; 7) способ общения; 8) место общения [1]. Объектом для описания в данной статье послужил просветительский проект Arzamas, посвященный популяризации гуманитарного знания [2].

Всех адресантов проекта Arzamas можно разделить на две группы. Во-первых, это лекторы, в качестве которых выступают ученые, научные сотрудники, деятели искусств, писатели и преподаватели [4]. Их сообщения транслируются в форме видеолекций. Во-вторых, это команда редакторов, которая на основе научной, публицистической и художественной литературы готовит сопроводительные материалы к каждой видеолекции. Статусы представителей двух этих групп различаются: лекторы предстают в роли просветителей и наставников, а статус редакторов в иерархическом отношении ничем не отличается от статуса адресатов. Это выражается в отказе от поучительного тона при написании статей, максимальной ориентированности на читателя и в старании с помощью рекламных приемов и эмоционально-экспрессивных средств привлечь новую аудиторию и удержать старую.

Адресаты проекта Arzamas — это интернет-пользователи, интересующиеся гуманитарными знаниями. Они не выделяются какими-то определенными социальными, возрастными или гендерными признаками. Ядро аудитории образовательного проекта составляют люди, часто посещающие сайт и следящие за его обновлениями.

Отношения между адресантами и адресатами варьируются в зависимости от того, кто выступает в роли адресанта. Если речь идет о лекторе, то он не устанавливает прямого контакта со своим слушателем. Его коммуникативная функция заключается в том, чтобы передать конкретное научное сообщение, которое записывается на камеру и публикуется в форме видеоматериала. Такой способ подачи не предполагает обратной связи. В ситуации с редакторами дело обстоит иначе: между ними и читателями устанавливаются менее формальные отношения, коммуникация становится свободнее и включает в себя долю юмора и экспрессивности. Редакторы готовят свои материалы, ориентируясь на потребительские вкусы, и часто облачают их в интерактивную и развлекательную форму. Обратная связь с авторами осуществляется через форму отправки замечаний, советов, идей и пожеланий [6].

Целью коммуникации сотрудники проекта Arzamas видят в «распространении среди русскоязычной аудитории гуманитарного знания и предоставлении широкому кругу интернет-пользователей возможности знакомиться с лекциями и статьями признанных ученых, исследователей, критиков в сфере гуманитарных наук» [5]. Адресаты, в свою очередь, при посещении ресурса преследуют образовательные и развлекательные цели.

В исследуемой коммуникативной ситуации общение происходит дистантным способом — с помощью сети интернет. Оно может быть устным (как в случае с лекторами) и письменным (как в случае с редакторами). Подавляющая часть коммуни-

кации — речевая, то есть основывается на вербальной информации. Но есть и исключения: например, материал из курса «Русский авангард» под названием «Соберите авангард по кусочкам» [3]. В нем пользователям предлагается собрать паззлы пяти знаменитых картин русских авангардистов.

В качестве основного средства общения в коммуникации используются языковые средства, в качестве дополнительных — фотографии, инфографики, видеоролики и аудиозаписи. Лекционные материалы можно идентифицировать как образцы научного и педагогического дискурса. Текстовые материалы отличаются большим жанровым и стилистическим разнообразием: в них можно наблюдать синтез научного, художественного и публицистического дискурса.

В материалах проекта Arzamas разнообразные жанры научного и публицистического стилей адаптируются для презентации научно-популярного знания. Из научных жанров, послуживших целям популяризации, можно отметить тезисы, словари и хроники, а также различные графические элементы — таблицы, схемы и диаграммы. Все они используются для описания предметов конкретных образовательных курсов, представленных на сайте Arzamas. Из публицистических жанров, активно используемых редакторами, выделяются очерки, информационные заметки, туристические и гастрономические обзоры, мемуары, интервью, рецензии и многие другие. Такое разнообразие помогает редакторам поддерживать интерес аудитории к образовательным материалам.

Площадка, на которой разворачивается коммуникативная ситуация мультимедийного научно-популярного дискурса — это сайт образовательного интернет-ресурса. На степень успешности коммуникации влияет то, каким образом на сайте организованы образовательные материалы. Arzamas группирует их в тематические курсы, включающие в себя несколько видеолекций от одного приглашенного специалиста и редакторские материалы, дополняющие лекции по смыслу. На главной странице сайта расположен перечень всех курсов, блок с самыми популярными материалами, список спецпроектов и рубрика «Журнал», в которой в свободной форме публикуются образовательные материалы, не связанные с темами курсов. Деление интернет-страницы на крупные блоки, представляющие конкретные виды материалов, позволяет пользователям ресурса легко ориентироваться в статьях и лекциях, что ведет к упрощению процесса коммуникации с ресурсом.

Если рассматривать коммуникативную ситуацию с позиции адресатов, то необходимо отметить, что благодаря наличию у них портативных компьютеров и мобильных телефонов с подключением к интернету, коммуникативный акт может разворачиваться в любом месте и в любое время. Но если в случае с печатным научно-популярным журналом адресат по собственной воле выделяет время на его чтение, то в ситуации мультимедийного дискурса дело обстоит по-другому. Авторы вынуждены рекламировать свои материалы и подавать их таким образом, чтобы заинтересовать адресата, заставить его отвлечься от дел и погрузиться в чтение или просмотр лекции. Рекламирование образовательного продукта в случае Arzamas осуществляется в социальных сетях, где у проекта есть сформировавшиеся базы подписчиков и читателей. Осуществляется это с помощью привлекающих внимание и провоцирующих на эмоциональную реакцию текстовых подводок, сопровождающих ссылки на новые материалы.

Таким образом, в данной коммуникативной ситуации адресанты в полной мере отвечают за содержание коммуникации; адресаты своими запросами и ожиданиями влияют на баланс информативной и развлекательной доли контента; уважительная и непринужденная тональность общения между авторами и читателями, как и разнообразие средств общения, обеспечивает поддержание интереса адресатов к ресурсу; цели адресантов и реципиентов совпадают и способствуют успешной коммуникации и удовлетворенности обеих сторон; дистантный способ общения и специфика площадки размещения материалов исключает наличие спонтанности и речевых ошибок, что тоже вносит свой вклад в успешность коммуникации. Мы можем сделать вывод, что параметры коммуникативной ситуации, в которой разворачивается мультимедийный научно-популярный дискурс, во многом обуславливают его форму и содержание.

Литература

1. Беликов В.И., Крысин Л.П. Социоллингвистика : учебник для бакалавриата и магистратуры. М. : Изд-во Юрайт, 2015.
2. Arzamas. Главная страница [Электронный ресурс]. URL : <http://arzamas.academy> (дата обращения: 24.04.2016).
3. Arzamas. Курс «Русский авангард», материал «Соберите авангард по кусочкам» [Электронный ресурс]. URL : <http://arzamas.academy/materials/654> (дата обращения: 24.04.2016).
4. Arzamas. Раздел «Лекторы» [Электронный ресурс]. URL : <http://arzamas.academy/authors> (дата обращения: 24.04.2016).
5. Arzamas. Раздел «Лицензия» [Электронный ресурс]. URL : <http://arzamas.academy/license> (дата обращения: 24.04.2016).
6. Arzamas. Раздел «Связь» [Электронный ресурс]. URL: <http://arzamas.academy/about/contact> (дата обращения: 24.04.2016).

НАЦИОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНЫЕ ОСНОВЫ КОНЦЕПТА «ЭМИГРАЦИЯ»

М. В. Заикина, Л. А. Исаева
Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия

В данной статье рассматривается вербализация национально-культурных основ концепта, а также представлена структура концепта «эмиграция», составленная по материалам ассоциативного эксперимента, проводимого в КубГУ.

Ключевые слова: *концепт, вербализация, эмиграция, ассоциация, ассоциативный эксперимент.*

На всем протяжении истории, начиная от древности и заканчивая современностью, эмиграция представляла собой одну из наиболее сложных и трудноразрешимых проблем.

Слово «эмиграция» вошло в русский язык из европейского. Многие ученые сходятся на мысли о том, что данная лексема является калькой с французского слова *emigration*, которое, в свою очередь, берет начало от латинского слова *emigro* (выселяться, переселяться, выселяться из родины). Все эти слова имеют общий корень *emigr-* -сел- и образуются от слова *селить*, которое является производным от слова *село*. Таким образом, выселяться, переселяться — это буквально перемена села, прекращение жизни в селе. Согласно этимологическому словарю М. Фасмера, слово *село* восходит к древнерусскому *село* «жилище, селение, поле» и к старославянскому *село* «населенное место, дворы, жилые и хозяйственные постройки; поле, земля». В результате этимологического анализа слова *эмиграция* было установлено, что древний пласт концепта уже существовал, когда данного слова еще не было в русском языке [3; 36].

Одним из самых важных способов выражения концептуального знания является лексическое значение. Рассмотрим семантизацию слова *эмиграция* в различных лексикографических источниках.

Первая фиксация слова отмечена в «Толковом словаре живого великорусского языка XIX века В. И. Даля». В словаре нет отдельной словарной статьи для слова *эмиграция*, так как словарь является гнездовым. Поэтому толкование данного слова находится в одной статье со словом *эмигрант*. «ЭМИГРАНТ франц. выходец на чужбину, бол. по политическим причинам. Эмиграция, выселение, высел, переселение, выход на чужбину, в новое отечество» [1; 256]. Таким образом, акцент делается на недобровольность перемещения, насильственный переезд. Употребляется и лексема *чужбина*, имеющая отрицательную коннотацию.

Семантизация слова *эмиграция* в словаре С. И. Ожегова дает абстрактное понимание данной категории. ЭМИГРАЦИЯ «1. Вынужденное или добровольное переселение из своего отечества в другую страну по политическим, экономическим иди иным причинам. 2. Место, время пребывания после такого переселения. Жить в эмиграции» [4; 304]. В определении разграничивается значение слова, как переезда, так и проживания в другой стране.

Т. Ф. Ефремова дает следующее определение. «Эмиграция 1) Переселение — вынужденное или добровольное — из своего отечества в другую страну. 2) Пребывание за пределами своего отечества вследствие такого переселения. Место такого пребывания. 3) То же, что: эмигранты» [2; 284]. К семам «перемещение», «переселение», «переезд» добавляется определение эмиграции как совокупности переселившихся лиц.

В результате лексикографического анализа было выявлено несколько релевантных смыслов в концепте «эмиграция»: «переселение», «перемещение», «переезд», «новый», «перемена», «добровольный», «недобровольный», которые, наслоившись друг на друга, образуют концептуальные исторические слои для ментальной категории. По данным словарных источников представление концепта «эмиграция» ориентировано на одну и ту же часть речи — существительное (переселение, перемещение, переезд).

Для реконструкции ассоциативных полей исследуемого концепта нами был проведен свободный ассоциативный эксперимент (САЭ). В исследовании мы обратились к САЭ, сущность которого состоит в том, что испытуемый должен как можно быстрее отвечать на вопросы, представленные в анкете. Ассоциативный

эксперимент проводился в письменной форме. Предлагалось ответить на вопросы «Что значит эмигрировать?» и «Какие ассоциации вызывает у Вас слово «эмигрировать?»». Данные, полученные в ходе эксперимента, были использованы для построения ассоциативного поля концепта «эмиграция». Свободный ассоциативный эксперимент проводился методом письменного анкетирования. Всего в эксперименте приняли участие 410 человек. Вопросы были заданы студентам филологического, физико-технического, биологического, географического, медицинского факультетов, а также студентам факультета управления. Все испытуемые обучаются в высшем учебном заведении, имеют возраст от 18 до 24 лет.

Вербальные реакции, полученные в ходе эксперимента, были распределены по семантическим группам.

Ассоциаты, обозначающие опредмеченное действие: переезд (136¹), переселение (69), смена места жительства (36) и т. д.

Ассоциаты, выражающие отрицательное отношение к эмиграции: грусть (46), страх (32), волнение (31), тоска (30) и т. д.

Ассоциаты, выражающие положительное отношение к эмиграции: новая жизнь (84), радость (29), интерес (19), перемена (12) и т. д.

Ассоциаты, связанные с глаголами удаления: уезжать (102), убежать (39), улетать (5), уходить (2) и т. д.

Ассоциаты, связанные со значение «оставить»: покидать (70), оставить родину (5).

Ассоциаты, связанные с названием категорий людей и фамилий известных писателей, находящихся в эмиграции: беженец (23), иностранец (10), Набоков (2), Бродский (2), Солженицын (1), Довлатов (1), Газданов (1) и т. д.

Ассоциаты, связанные с названием стран и городов, в которые или из которых эмигрируют люди: страна (12), Россия (8), Европа (7), чужбина (7), Сирия (3), Франция (2).

Ассоциаты, выражающие двойственное отношение к эмиграции: нейтрально (13), безразличие (5) и т. д.

Ассоциаты, связанные с глаголами движения: перемещаться (16), спастись (5), передвигаться (2) и т. д.

Ассоциаты, называющие причины эмиграции: война (6), политика (5), революция (3) и т. д.

Ассоциаты, обозначающие временные и пространственные рамки эмиграции: заграница (7), граница (5), навсегда (5), далеко (4).

Ассоциаты, связанные с глаголами бытия, существования: искать пристанище (3), жить в другой стране (1), окунуться в чужую культуру (1), изображать жертву (1).

Ассоциаты, связанные с элементами дорожной инфраструктуры: аэропорт (3), вокзал (1), порт (1).

Проанализировав результаты эксперимента, мы в данном исследовании делаем попытку выявления составляющих ядра и периферии ассоциативных полей единиц, входящих в исследуемый концепт. На базе вербальных реакций, полученных в ходе проведения ассоциативного эксперимента, были сформированы ассоциативные поля носителей русского языка.

¹ Количество реакций на слово-стимул.

По данным эксперимента, представление концепта «эмиграция» ориентировано, в большей степени, на одну и ту же часть речи существительное (переезд, перемещение, переселение, выезд), что совпадает с данными из словарных источников.

Кроме того, в результате ассоциативного эксперимента было выявлено, что в современном сознании эмиграция вызывает не только отрицательные, но также и положительные чувства и эмоции. 46 % респондентов выразили положительное отношение к процессу эмиграции, но 54 % опрошенных испытывают негативные эмоции по отношению к этому понятию.

Литература

1. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка : в 4 т. Т. 4. М. : Русский язык медиа, 2007.
2. Ефремова Т.Ф. Новый словарь русского языка. Толково-образовательный. М. : Русский язык, 2000.
3. Лисовская Я.Н. Вербализация концепта «эмиграция» в лингвокультуре русских переселенцев США (на материале художественных текстов начала XXI века) : Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тула, 2010.
4. Ожегов С.И. Словарь русского языка. М. : Русский язык, 1981.

МАГИЧЕСКАЯ ФУНКЦИЯ ЯЗЫКА: ТАБУ И ЭВФЕМИЗМЫ¹

К. С. Полянская

*Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия*

В статье говорится о магической функции языка как о неконвенциональной трактовке языкового знака. Раскрыты такие ее проявления, как табу и эвфемизмы. Приведены и сопоставлены примеры табу и эвфемизмов XX и XXI века.

Ключевые слова: *магическая функция языка, табу, эвфемизмы, имя.*

Язык, как известно, является важным элементом культуры любого народа и главным средством ее формирования, сохранения и трансляции. На наш взгляд, важными в связи с этим являются исследования о тех функциях языка, которые были характерны для древних культур. Они позволяют понять тесную связь, существующую между языком и культурой, а также ту огромную роль, которую язык играл и играет в нашей жизни [3; 17].

Известный лингвист XX столетия Р. О. Jakobson определил систему функций языка и речи на основе теории коммуникативного акта. Среди восьми функций языка (познавательная, регулятивная, эмотивная, фатическая, эстетическая, магическая, метаязыковая, этническая) три являются универсальными, присущими любым языкам во все исторические эпохи. Первая функция — функция сообщения информа-

¹ Текст статьи выполнен под руководством и одобрен д-ром филол. наук, проф., зав. кафедрой современного русского языка КубГУ Л. А. Исаевой.

ции (познавательная), вторая — экспрессивно-эмотивная (говорящий или пишущий выражает свое отношение к тому, о чем он сообщает), третья — призывно-побудительная (регулятивная, так как связана с регуляцией поведения адресата сообщения). В качестве частного случая призывно-побудительной функции Якобсон выделяет магическую функцию [2; 25].

Магическая функция речи реализуется в заговорах, проклятиях, клятвах, молитвах, табу и табуистических заменах, в религиозных книгах (сакральных текстах). Общей чертой отношения к слову как к магической силе является неконвенциональная трактовка языкового знака, то есть представление о том, что слово — это не условное обозначение некоторого предмета, а его часть, поэтому, например, произнесение ритуального имени может вызывать присутствие того, кто им назван, а ошибиться в словесном ритуале — это значит обидеть, прогневать высшие силы.

Если вспомнить о религиозно-мистических представлениях, то самым священным среди всех слов является имя. Всем известно, что для многих народов личное имя — это не только атрибут своего носителя, но и важнейшая его часть, его второе «Я». Между именем и его носителем существует некая мистическая связь. Если воздействовать на имя, то можно воздействовать и на самого носителя. Поэтому личные имена тщательно скрывали, а дети чаще всего росли без всякого имени, либо им давали «промежуточное имя», то есть прозвище. Это было своего рода табу на собственное имя. Запрещалось также произносить имена усопших, так как на них тоже можно было воздействовать с помощью особых заклинаний, налагаемых на их «дух души» и тем самым нарушить покой умершего. Верили, что имя покойного остается жить и после его смерти, но лишь в качестве тени своего духа, и знающий его имя, в силу существования мистической связи, мог вызвать душу умершего и воздействовать на нее. Такой дух приносил не только радость, но и вред живым. Согласно древним представлениям воздействовать с помощью магии можно только на то, что имеет имя. Подлинные имена не только людей, но и богов тщательно скрывались и охранялись. Делалось это для того, чтобы не позволить непосвященным обрести магическую власть над богами [там же 3; 17].

Из сказанного следует, что магическая функция языка — это, безусловно, призывно-побудительная функция, часть регулятивной функции языка с той разницей, что адресатом выступают не люди, а высшие силы. Проявлением этой функции являются табу, молитвы, клятвы, обеты и подобные тексты. Магия воздействия с помощью языка — универсальное средство, хотя конкретные ее проявления в языках разных народов мира бесконечно разнообразны. Элемент самой магии уже практически исчез из некоторых слов и выражений (рус. «спасибо» — спаси Бог), в других случаях он еще ощутим, например, «не говори под руку», «не каркай — беду накличешь» [1].

Проявления магической функции наблюдаем и в современной речевой практике. Сравним два выражения «старое платье» и «винтажное платье». По данным социологических опросов, слово «винтажное» вызывает приблизительно у 80 % носителей языка положительные эмоции и те, кто выбрал данное слово, предпочитают называть свою одежду именно так, нежели словом «старое».

Магическая функция языка исторически обусловлена мифологическими представлениями народа об одухотворенности окружающего мира, в котором слову всегда приписывалась магическая сила. В результате этого возникает система запретов — табу. Важно отметить, что данное явление универсально. Оно сопровождает человечество еще с тех древних времен, когда появилось язычество, хотя самое большое количество

табу возникало в первобытную эпоху. Существовали запреты, связанные с охотой, рыболовством; со страхом перед болезнями, смертью; с верой в домовых, в «сглаз», порчу и тому подобное. Для разных половозрастных групп были свои запреты, были табу и у девушек, юношей до брака, у кормящих грудью, у жрецов и шаманов. Например, широко известны в якутской и эвенской культурах табу на имена животных, которые представляют собой предмет охоты (яркий пример — номинации медведя) [1; 40].

Так, В. Л. Серошевский, этнограф-сибириец, писатель и публицист, в традиционной культуре якутов выделил запрет употребления имени медведя. В своих исследованиях по этому вопросу он указывает, что на севере об этом могучем животном бояться говорить плохо и часто его называют именем «дед» или «Уду-тоен» [2; 88].

Сколько бы ни проводилось исследований на тему табуированной лексики, однозначного ответа насчет происхождения этого явления нет. Ясно одно: данная лексика всегда использовалась людьми, она есть в каждом языке, где общепринятым является то, что это грубые, вульгарные и невежливые слова. Инстинктивно или сознательно их избегают в речи, заменяют эвфемизмами. Однако табуирование характерно не только для бранной лексики. Так, например, такие слова, как «страна» и «республика», использовались с определенными ограничениями в советской печати. Известно, что СССР представлял собой «псевдосоюз» из «псевдостран», стыдливо называвшихся республиками. «Из гордого слова „республика“ сделали чисто советский эвфемизм, обозначающий подневольную, “невзаправдашнюю”, не имеющую самостоятельной воли страну. Редакторы часто вычеркивали из текстов слово „страна“, если писатели говорили о Белоруссии, Украине или Таджикистане. Понятие „страна“ дозволялось в единственном смысле» [4; 58].

В XXI веке изменилось многое: общество, ценности, взгляды на жизнь, лексика. Такие понятия, как мораль, совесть, дружба, частично отходят на второй план, но все же некоторые сферы жизни и темы в современном обществе по-прежнему держатся под запретом. Это преимущественно сексуальная сфера, тема венерических заболеваний, некоторых частей человеческого тела и подобные. Все табуированные понятия в этих сферах заменяются эвфемизмами: «французский насморк» = «гонорея»; в рекламе препарата от диареи «Эспумизан» используется следующее словосочетание: «В животе ураган, принимай эспумизан!». С лингвистической точки зрения природа эвфемизмов заключается в том, что они отвлекают внимание читающего от вульгарного слова, это эмоционально нейтральные наименования нежелательных «неприличных» обозначений. Явление эвфемии встречается не только в устной речи, но и в письменной. Например, мы можем встретить их в языке печатных изданий: «Цены на сервис больше не кусаются!» = т. е. были очень высокие цены, «крем помогает исправить косметические недостатки кожи лица» = морщины, прыщи.

Многие табу со временем исчезают. Так, показ обнаженного тела по телевидению уже не вызывает никакого смущения. Сексуальные и интимные темы из жизни звезд, актеров и многих других известных личностей стали обычным явлением, и удивить зрителя может только что-то более вызывающее. Однако и в этих случаях видеоряд обычно сопровождается достаточно сдержанным словесным комментарием.

Отметим, что главная цель эвфемизмов — желание избежать коммуникативных конфликтов, создать такую ситуацию, в которой собеседник не будет ощущать

дискомфорт. В преследующих эту цель эвфемизмах в более «мягкой» форме, по сравнению с другими способами номинации, называется действие, объект, свойство. Так, например, в качестве замены слова «глухой» используется слово «слабослышащий», вместо «слепой» — «незрячий», слово «пьяный» заменяется на «выпивший». Можно отметить, что эвфемизмы несут в себе оттенок толерантности.

Таким образом, эвфемизмы, как и табу, служат осуществлению магической функции языка, которая сознательно или бессознательно реализуется каждым его носителем. При этом эвфемизмы можно отнести к классу толерантных слов, а табуированную лексику — к словам, которые не следует использовать ни в устной, ни в письменной речи. В современном обществе это не связывается больше с религиозными верованиями, как это было в первобытную эпоху, когда основой изначального табу являлся страх. В XXI веке табу стали результатом культурного развития общества. Они тесно связаны с этикой и моралью, с течением времени меняются, при этом каждый человек лично определяет табу для себя. С развитием средств массовой информации многие запретные темы стали полностью приемлемыми, и новому поколению былые запреты кажутся смешными.

Литература

1. Аметист. Официальный Дилер Mitsubishi Motors [Электронный ресурс]. URL : offers/Ceny_na_servis_bolshe_ne_kusayutsya._1200_rublej_nor/ "http://ametist-mitsubishi.ru/special-offers/Ceny_na_servis_bolshe_ne_kusayutsya._1200_rublej_nor/" (дата обращения: 28.03.2016).
2. Винокурова А.А., Павлова И.П. Магическая функция слова в традиционных культурах (на материале эвенского и якутского языков) // Серия «Гуманитарные науки». 2013. № 3–4.
3. Журнал Shopping Guide № 4, 2015. [Электронный ресурс]. URL : <http://vipstep.com/women-magazine/3307-zhurnal-shopping-guide-4-aprel-2015-chitat-onlajn> (дата обращения 28.03.2016).
4. Мечковская Н.Б. Магическая («заклинательная») функция языка и неконвенциональное отношение к знаку // Язык и религия: Пособие для студентов гуманитарных вузов. М., 1998.
5. РИА «Новости» Новая Газета от 21.05.2007. [Электронный ресурс]. URL : <http://www.novayagazeta.ru/news/www.bbc.co.uk/ukrainian/?p=6187> (дата обращения: 28.03.2016).
6. Секундант С.Г. Язык и ритуал. Религиозно-магические функции сакральной речи. Одесса : Одесский гос. ун-т им. И. И. Мечникова, 2013.
7. Словарь социолингвистических терминов. Магическая функция языка [Электронный ресурс]. URL : <http://sociolinguistics.academic.ru/333/> %20 (дата обращения: 28.03.2016).
8. Серошевский В.Л. Якуты: Опыт этнографического исследования. 2-е изд. М., 1993.
9. Ярошенко В. Попытка Гайдара // Новый мир. 1993. № 3.

ПРОПОВЕДЬ КАК РЕЧЕВОЙ ЖАНР

А. А. Помещикова, И. Н. Пономаренко
Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия

В статье представлены аспекты изучения современной православной проповеди, а также дано краткое описание ее жанровых особенностей с точки зрения теории дискурса.

Ключевые слова: *проповедь, речевой жанр, религиозный стиль, религиозный дискурс, институциональный дискурс.*

Церковная проповедь традиционно является объектом изучения нескольких гуманитарных дисциплин: богословия, литературы, риторики, а также различных разделов лингвистики. В отличие от богословия, которое изучает проповедь только в аспекте содержания, лингвистику интересуют языковые, речевые, стилистические, текстовые, дискурсивные особенности проповеди. Дисциплиной, совмещающей в изучении указанные стороны, является гомилетика. Гомилетика как раздел риторики изучает не только содержательный и формальный аспект проповедей, но и историю проповедничества.

Объектом нашего исследования являются жанровые особенности проповеди. В этом направлении активно работают такие ученые, как Д. А. Звездин, В. В. Куклев, А. Г. Салахова, А. С. Баранина, О. А. Прохватилова, Л. П. Крысин и др.

Современная религиозная проповедь — это публичная речь проповедника на богослужении в храме или обращение через средства массовой информации, адресованная участникам религиозного дискурса и содержащая разъяснение положений вероучения, комментарии к Священному Писанию, рекомендации к соответствующему поведению [4; 153]. Проповедь имеет классическую трехчастную композицию, включающую вступление, основную часть и заключение. Но каждую часть в зависимости от вида проповеди можно разделить еще на составляющие.

Ряд исследователей рассматривает проповедь как «комплексный монологический жанр», состоящий из цепочки микрожанров: приветствие, информационное сообщение, рассказ, пересказ Священного Писания, объяснение, поучение, наставление, предостережение; призыв, пожелание, поздравление, молитва [1; 53]. Этой точки зрения придерживаются Н. Н. Розанова и О. С. Захаренкова.

Понимание жанра как реализации «некоторых типов высказывания» встречаем у А. Д. Шмелева: «едва ли не самый характерный для проповеди тип высказывания — это напоминание, которое не сообщает адресату речи новую информацию, а актуализирует в его сознании ... известное, но забытое или сознательно игнорируемое» [цит. по: 1; 54]. Самый распространённый тип «высказывания-напоминания» — «рассказ о каком-либо событии священной истории (часто о том, о котором только что шла речь в евангельском чтении), сопровождаемый моралью» и словами о том, что жизнь адресатов должна ей соответствовать.

Изучать проповедь как речевой жанр целесообразно в двух аспектах. С точки зрения стиля и с точки зрения дискурса. Выделять церковно-религиозный стиль в

системе функциональных стилей русского языка предложил Л. П. Крысин [3; 1996]. Понятия религиозного стиля и религиозного дискурса, на наш взгляд, близки. И тот, и другой термин при своей характеристике предполагают установление определенного круга адресатов, коммуникативных целей, подразумевают определенную совокупность текстов. Различие состоит в том, что понятие стиля основывается на анализе языковых средств различных уровней, участвующих в религиозной коммуникации. Дискурс же скорее определяет место религиозного общения в системе коммуникации, делает упор на изучение экстралингвистических условий, сопровождающих и обуславливающих религиозное общение. Мы остановимся подробнее на дискурсивных характеристиках жанра.

По определению В. И. Карасика, религиозный дискурс — разновидность институционального. Каждый институциональный дискурс обладает определенным набором, составляющих его компонентов. К ним относятся участники, хронотоп, цели, ценности (в том числе, ключевой концепт), стратегии, материал (тематика), разновидности и жанры, прецедентные (культурогенные) тексты, дискурсивные формулы.

Заметим, что А. Г. Салахова выделяет в проповеди признаки не только институционального, но и бытийного дискурса и потому называет проповедь креолизованным жанром [4; 154]. Признаками бытийного дискурса в проповеди являются аналогическое и аллегорическое развитие темы проповеди (то есть изобилие иносказаний? Или включение иносказаний) и частое проведение параллелей — исторических и духовных), особая позиция? говорящего (он выступает в роли адресата и адресанта), а также образность и эмоциональность повествования.

Вслед за В. И. Карасиком, охарактеризуем признаки проповеди как жанра институционального дискурса:

1. Участники. Участниками институционального дискурса являются агенты — те, кто играет активную роль в общении — и клиенты — те, кто обращается к агентам и является представителем общества. В религиозном дискурсе агенты — священнослужители, клиенты — прихожане, а также участником является Бог — к нему обращены молитвы, о нем говорятся проповеди и т. д.

2. Хронотоп. Храм — основное место для проповеди, но в последнее время хронотоп проповеди заметно расширился за счет использования СМИ. «Место религиозного дискурса семиотически распределено и закреплено тысячелетней практикой богослужений. В храме противопоставляются места, где могут находиться священнослужители и прихожане, действия, сопровождающие речь как пастыря, так и паствы, ритмически организованы, выделяются и специально обозначаются одеяния, предметы, ритуальные действия, части храма и т. д.»

3. Цель. Основной целью является приобщение людей к вере в рамках определенной конфессии. В рамках проповеди могут реализовываться частные цели: призывы к покаянию, назидание и утверждение в вере, разъяснение вероучения. Эти частные цели О. А. Крылова называет соответственно воспитательно-дидактической, религиозно-просветительской, религиозно-пропагандистской.

4. Ценности. Ценностями религиозного общения являются ценности веры: признание Бога, понимание греха и добродетели, спасение души, ощущение чуда, соблюдение обрядов. Все указанное открыто утверждается, находит отражение в

Священных книг и определяет смысл жизни человека. Ценности презентуются в чистом виде, в форме иносказания и притчи, а также в повествовании, когда логика сюжета является фактором убеждения.

5. Ключевой концепт — вера — определяет внутреннюю логику религиозного дискурса в целом: раскрыть тем, кто этого еще не понял, радость от понимания того, что в мире есть Бог, укрепить людей в вере, помочь им преодолеть трудности, связанные с жизнью в миру.

6. Стратегии. В. И. Карасик называет стратегии религиозного дискурса, которые определяются частными целями и жанрами: молитвенную — с целью получить поддержку от Бога, исповедальную — очистить душу, призывающую — призвать ближних к вере и покаянию, утверждающую — утвердить верующих в вере и добродетели, разъясняющую — разъяснить вероучение и обрядовую — осознать через ритуал свою принадлежность к той или иной конфессии. В проповеди функционируют призывающая, утверждающая и разъясняющая стратегии.

7. Дискурсивные формулы — принятые в религиозном общении клише и функционально-обусловленные обороты, которые однозначно определяют тип религиозного дискурса. Эти дискурсивные формулы различаются в соответствии со стратегиями и жанрами религиозной коммуникации [2; 222–226].

Таким образом, проповедь как жанр институционального дискурса отличается следующим набором компонентов: специфическим распределением ролей участников, особенностью хронотопа, конфессиональными целями, аксиологическими ценностями.

Литература

1. Звездин Д.А. Православная проповедь как жанр церковно религиозного стиля современного русского литературного языка (на примере текстов второй половины XX века) : дис. ... канд. филол. наук. Челябинск, 2012.

2. Карасик В.И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. Волгоград : Перемена, 2002.

3. Крысин Л.П. Религиозно-проповеднический стиль и его место в функционально-стилистической парадигме русского литературного языка // Поэтика. Стилистика. Язык и культура. Памяти Т. Г. Винокур. М. : Наука, 1996.

4. Салахова А.Г. Современная религиозная проповедь как креолизованный речевой жанр // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2008. № 1.

ЛЕКСИКО-СЕМАНТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ КОНЦЕПТОВ «ТИШИНА» И «МУЗЫКА» В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Л. Н. ТОЛСТОГО

Э. А. Аракчеева, Е. Н. Лучинская
Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия

В статье показаны возможности упоминания концептов «Тишина» и «Музыка» в произведениях Л. Н. Толстого, их семантическая нагрузка и функциональные разновидности.

Ключевые слова: *концепт, репрезентация, музыка, тишина, положительная коннотация, отрицательная коннотация.*

В текстах русских классиков нередко появляется репрезентация концепта «Музыка». Великие писатели для создания более полного образа или настроения в своих произведениях упоминали музыкальные произведения, чтобы оказать большее впечатление на читателя. При создании визуальной иллюзии они подключали слуховую память, которая привязывала к картинке в воображении ещё и звуковое сопровождение, создавая более полный вариант представляемого действия или образа. Хотя ученые приходят к выводу, что природа и аспекты дифференциации феноменов образ и понятие/концепт до настоящего времени не имеют однозначных трактовок ни в лингвистике, ни в философии, ни в логике. Общее понятие рассматривается как акт нашего сознания; слово экстрагирует переживание, которое испускает импульсы эмоционального спектра [1], мы придерживались понимания концепта, данного в «Лингвистическом энциклопедическом словаре»: «Понятие (концепт) — явление того же порядка, что и значение слова, но рассматриваемое в несколько иной системе связей; значение — в системе языка, понятие — в системе логических отношений и форм, исследуемых как в языкознании, так и в логике» [3; 384].

Л. Н. Толстой тонко чувствовал влияние музыки на состояние человека и часто репрезентировал данный концепт в своих текстах. Искусствовед и композитор А. Гольденвейзер в воспоминаниях о Л. Н. Толстом отмечал: «по мнению Льва Николаевича, и музыка не порождается внешними образами и не вызывает их в нас (эти образы, во всяком случае, — элемент привходящий, не определяющий существа музыки); музыка же порождается «состояниями» любви, радости, печали, страсти и т. д. и вызывает их в нас» [2].

Практически в каждом его произведении музыкальность либо выражена в структуре повествования, либо вынесена в заголовок («Крейцера соната»), либо характеризует героя (*Дядюшка пел так, как поет народ* [4; 5]), либо его состояние (*О! как задрожала эта терция, и как тронулось что-то лучшее, что было в душе Ростова* [4;

5]), либо является силой, толкающей героя на какие-либо действия (*музыка действует, как зевота, как смех: мне спать не хочется, но я зеваю* [4; 12]). Музыка репрезентируется в текстах автора как сила, оказывающая сильное воздействие на слушателя. Чаще всего Л.Н. Толстой использует лексемы со значением завлечения, заманивания, одурманивания (*увлекательно-мерные звуки вальса* [4; 4]), имеющие отрицательную коннотацию. Автор убеждает читателя в том, что музыка может вводить человека в измененное состояние сознания. Как, например, в повести «Крейцерова соната»:

Говорят, музыка действует возвышающим душу образом, — вздор, неправда! Она действует ни возвышающим, ни принижаящим душу образом, а раздражающим душу образом. ... Музыка заставляет меня забывать себя, мое истинное положение, она переносит меня в какое-то другое, не свое положение [4; 12]).

Однако такие характеристики относятся в большей мере к музыке светской, а в репрезентации народной чаще замечена положительная коннотация, как, например, мы видим в отрывке из романа-эпопеи «Война и мир»:

Дядюшка пел так, как поет народ <...> От этого-то этот бессознательный напев, как бывает напев птицы, и у дядюшки был необыкновенно хорош [4; 5].

В противовес влиянию музыки, Л.Н. Толстой описывает действие, оказываемое тишиной. Данное понятие репрезентируется в нескольких аспектах:

– как предвкушение какой-то сильной эмоции:

«Что ж это такое?» — подумал Николай, услышав ее голос и широко раскрывая глаза <...> И вдруг весь мир для него сосредоточился в ожидании следующей ноты [4; 6].

В данном эпизоде читатель, как и герой повествования Николай Ростов из романа-эпопеи «Война и мир», находится в напряженном ожидании.

– в качестве возможности сконцентрироваться и осмыслить что-либо, как, например, в описании сцены раздумий Левина в романе «Анна Каренина»:

Вместо того чтобы идти в гостиную, из которой слышны были голоса, он остановился на террасе и, облокотившись на перила, стал смотреть на небо [4; 9].

На примере отрывка из произведения «Детство», мы видим, что частотно представление тишины в неразрывной связи с репрезентацией радости, уюта и спокойствия:

Еще помолишься <...> повернешься на другой бок, мысли и мечты перепутаются, смешаются, и уснешь тихо, спокойно [4; 1].

В пчельнике было так уютно, радостно, тихо, прозрачно [4; 9]),

В этом же произведении встречаем следующее упоминание:

...после шумного смеха мы вдруг все замолчали, и в комнате стало так тихо, что слышно было только тяжелое дыхание несчастного Грапа. В эту минуту я не совсем был убежден, что все это очень смешно и весело [4; 1].

По мнению Толстого, тишина дает возможность увидеть истину, оказывает отвлекающий эффект.

Далеко не всегда тишина — это отсутствие звуков, наоборот, тишина бывает наполненной:

Уже совсем стемнело, и на юге, куда он смотрел, не было туч. Тучи стояли с противоположной стороны. Оттуда вспыхивала молния и слышался дальний гром. Левин прислушивался к равномерно падающим с лип в саду каплям [4; 9].

Читатель как будто может послушать тишину:

...видишь, что везде в дверях, по углам темно, и слышишь, что везде в доме тихо, — опять невозможно не остановиться и не слушать этой тишины [4; 1].

Таким образом, лексико-семантический анализ репрезентации концептов «Музыка» и «Тишина» в творчестве Л. Н. Толстого показывает, что данные понятия активно репрезентируются в текстах его произведений, им придавалось особое значение. В процессе анализа художественных текстов отмечено лексико-семантическое противопоставление народной и светской музыки. Тишина не имеет такой дуальности, но ее описание различно в зависимости от преследуемой автором цели, она может быть напряженной и даже «слышимой», оглушающей. Кроме того, тишина, по мнению Л.Н. Толстого, оказывает просветляющее свойство, которое помогает увидеть суть вещей, поэтому имеет в репрезентации положительную коннотацию.

Литература

1. Буянова Л.Ю. Концепт «душа» как основа русской ментальности: особенности речевой реализации [Электронный ресурс]. URL : <http://www.relga.ru/Environment/WebObjects/tgu-> (дата обращения: 16.03.2016).
2. Гольденвейзер А.Б. Лев Толстой и музыка. Воспоминания, 1958 [Электронный ресурс]. URL : <http://feb-web.ru/feb/litnas/texts/l37/t37-591-.htm> (дата обращения: 29.01.2016).
3. Лингвистический энциклопедический словарь М. : Советская энциклопедия, 1990.
4. Толстой Л.Н. Собр. Соч. : в 22 т. М. : Художественная литература, 1978–1985 [Электронный ресурс]. URL : <http://rvb.ru/tolstoy/toc.htm> (дата обращения: 20.12.2015).

ИДЕАЛЬНЫЕ КРИТЕРИАЛЬНЫЕ ОЦЕНКИ И ИХ ЯЗЫКОВОЕ ВЫРАЖЕНИЕ

С. А. Ахмадзаи, С. О. Малевинский
Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия

В статье описываются семантика и особенности употребления русских прилагательных, выражающих критериальные оценки, осуществляемые с использованием различных человеческих идеалов как оценочных критериев.

Ключевые слова: *критериальная оценка, оценочный критерий, объект оценки, идеал, критериально-оценочное слово.*

Идеальными мы называем такие критериальные оценки, где в роли оценочных критериев выступают различные человеческие идеалы. Само понятие *идеал* в настоящее время определяется обычно как нечто возвышенное, совершенное, благое и прекрасное, высшая цель стремления» [3; 304].

В нашей работе в качестве рабочего принимается понимание идеала как представления о чем-то наилучшем в рамках того или иного предметного класса. Таким

образом, идеалы рассматриваются нами как особые ментальные стереотипы, содержание которых включает в себя семантические признаки, отражающие такие качества реальных или виртуальных объектов, которые превосходят качества, соответствующие уровню хорошего. И подобно тому, как человеческие представления о хорошем могут носить самый разный характер и иметь самое разное смысловое содержание, самыми разными, по-видимому, могут быть и идеалы. Думается, что более или менее полную их номенклатуру поможет выявить лингвистический анализ речевых контекстов, содержащих имена прилагательные, отражающие такие семантические структуры, где идеалы выступают в роли оценочных критериев.

Среди критериально-оценочных прилагательных к числу слов, выражающих оценки идеального типа, относится прежде всего прилагательное *идеальный*. Что касается критериально-оценочной семантики, присущей данному прилагательному, то здесь прежде всего следует отметить, что оно способно выражать оценки всех тех же типов и разновидностей, что и слово *хороший*. Это могут быть, например, телеологические оценки. В этом случае как идеальные характеризуются те предметы и явления, которые представляются людям в наибольшей степени способствующими достижению каких-либо целей. Сами цели при этом могут означаться именами существительными в форме родительного падежа с предлогом *для* или придаточными предложениями, например: *Это идеальный «новостной повод» для политических деклараций и узаконенная возможность бесплатного пиара* (Е. Добрынина. Полчаса на бесплатный пиар); *Он (агрегат) создает идеальный режим для приготовления каждого блюда* (Е. Ленц. Огонь, вода и медные трубы); *Сейчас идеальный момент для того, чтобы продать компанию* (К. Веретенникова. Цыплят считают по зиме).

Прилагательное *идеальный* способно выражать и оценки нормативного характера. При использовании данного прилагательного в этом значении предполагается полное, стопроцентное соответствие поведения и личностных качеств человека тем или иным нормативным установлениям. Речь здесь может идти, скажем, о требованиях, предъявляемых к какому-то конкретному виду деятельности, к примеру: *Результаты моего идеального обращения с обвиненным субъектом оказывались иногда поразительные* (М. Е. Салтыков-Щедрин. Губернские очерки); *Фигурист ... проигрывает при почти идеальном исполнении всего набора сложнейших элементов* (И. Порошин. Незнайка в тылу врага). Однако гораздо чаще словом *идеальный* выражаются такие нормативные оценки, где в качестве оценочных критериев выступают предписания, предполагаемые требованиями какого-либо долга (морального, гражданского, служебного, семейного и т. д.). В роли оцениваемых объектов при этом могут выступать как присущие людям поведение и деятельность, так и сами люди как носители тех или иных поведенческих (деятельностных) склонностей, например: *Мы должны требовать от человека идеального поведения (другое дело, что мы не всегда его достигаем)* (А. С. Макаренко. Мои педагогические воззрения); *Это был идеальный человек, идеальный семьянин и отличный отец* (П. Евдокимов. Пули для Андропова).

Еще одной семантической функцией, сближающей прилагательное *идеальный* со словом *хороший*, является способность интересующего нас прилагательного к выражению критериальных оценок эстетического характера. В этом случае в роли критериев, отражаемых словом *идеальный* оценок выступают ментальные стереотипы, образуемые

человеческими представлениями о наилучшем и наиболее совершенном в сфере прекрасного. А объектами оценок такого рода могут быть самые разные вещи — какие-то элементы пейзажей и интерьеров, внешность людей и животных и, конечно же, различные произведения искусства, включая и литературные тексты.

Как и прилагательное *хороший*, слово *идеальный* может использоваться и в качестве средства речевой экспликации гностических оценок. При таком использовании словом *идеальный* выражается мысль о наибольшем, максимально возможном или даже полном соответствии каких-либо ментальных образований, высказываний и текстов действительности, например: *Если идеальная теория знания претендует на всеобщность, метафизика её — всеобща и обязательна* (А. Белый. Лирика и эксперимент); *Мы получаем гораздо более точный, если не идеальный ответ на вопрос, поскольку он не в словах* (С. Осипов. Страсти по Фоме).

Не чуждо прилагательному *идеальный* и выражение оценок количественного характера. Это имеет место обычно тогда, когда речь идет о силе тех или иных способностей людей или животных, способностей чувственного восприятия, например: *А вот, скажем, лайки, обладающие идеальным нюхом, имеют хорошо развитый охотничий инстинкт* (Ю. Зорина. Собачья работа); *Константин Наумович — у него тоже идеальный слух — начинает раздражаться* (Л. Смирнова. Моя Любовь). В приведенных здесь предложениях слову *идеальный* может быть приписано количественно-оценочное значение «предельно сильный».

Подобно прилагательному *хороший*, слово *идеальный* способно отражать и стандартные оценки различных типов — медицинские, потребительские, инструментальные, оценки квалификации. Выражая медицинские оценки, оно передает информацию о том, что оцениваемые объекты (органы человеческого тела и их функции) максимально соответствуют определенным комплексам предъявляемых к ним требований, что проявляется в практическом отсутствии каких-либо заболеваний или функциональных расстройств. В этом смысле можно говорить, например, об идеальном сердце, идеальных почках, идеальном пищеварении, обмене веществ или идеальном здоровье вообще.

Будучи средством выражения потребительских оценок, прилагательное *идеальный* указывает на максимальное соответствие вещей, выступающих в роли предметов потребления, самым высоким потребительским стандартам — предельным требованиям, предъявляемым к качеству того, что так или иначе потребляется или может потребляться людьми, например: *Угощение, которое входит в стоимость билета, представляет собой идеальный детский обед* (Т. Бурмистрова. Детский сад); *Vase & Leuchte — идеальный экосветильник* (В. Корецкий. Самоуправляемая электрокапсула).

Выступая со значением инструментальной оценки, слово *идеальный* выражает идею наибольшего соответствия предмета, являющегося средством осуществления какой-либо деятельности, тем требованиям, которые предъявляются к нему этой деятельностью и обуславливают её максимальную успешность.

Последний тип стандартных оценок, выражаемых как прилагательным *хороший*, так и словом *идеальный*, представлен оценками квалификации. Это название является несколько условным, поскольку в данном случае оценке подвергается не только уровень квалификации какого-либо лица или человеческого коллектива, но и

общая способность человека или коллектива к успешному осуществлению какой-либо деятельности, например: *По типу личности Кудрин исполнитель, идеальный первый зам* (М. Ростовский. Трое в лодке, не считая народа); *Его главный талант — идеальный пастырь. Овцы от него без ума* (Т. Соломатина. Акушер-ХА! Байки); *Это был бы идеальный парламент* (С. Гук. Лоскутное одеяло).

Словом, способным, как и слово *идеальный*, выразить оценки, где в роли оценочных критериев выступают различные идеалы, думается, следует признать и прилагательное *совершенный*. Только для критериально-оценочного функционирования слова *совершенный* бывает характерен один небольшой смысловой нюанс: данное слово используется обычно для оценочной характеристики тех объектов, которые имеют артефактное происхождение, чье появление и существование обуславливаются чьей-то деятельностью. Антонимичное слову *совершенный* прилагательное *несовершенный* выражает информацию о несоответствии качеств оцениваемого объекта тому идеальному стереотипу, который выступает в роли оценочного критерия.

К числу прилагательных, выражающих критериально-оценочные значения идеального типа, относится и прилагательное *безукоризненный*. По нашим наблюдениям, подкрепляемым анализом употребления и лексической сочетаемости данного прилагательного, слово *безукоризненный* является абсолютным синонимом и функциональным «дубликатом» прилагательного *идеальный*, способным к выражению абсолютно всех тех же идеально-оценочных значений, что и последнее.

Как и слово *безукоризненный*, прилагательное *безупречный* также способно выражать в своих значениях идеальные оценки всех возможных типов — гностические (*безупречный план, проект*), нормативные (*безупречная служба, безупречное поведение, безупречный семьянин*), количественные (*безупречная интуиция, безупречный нюх*), эстетические (*безупречные черты лица, безупречный стиль, спектакль, фильм*), гностические (*безупречный вывод, ответ*) и различные стандартные: потребительские (*безупречное обслуживание, безупречный обед*), инструментальные (*безупречное средство, безупречный метод*), медицинские (*безупречное пищеварение, кровообращение*), квалификации (*безупречный профессионал, безупречный руководитель*). И думается, правы авторы тех словарей, в которых значение прилагательного *безупречный* толкуется через соотнесение со словом *безукоризненный* [1; 689], а не как «не заслуживающий никакого упрека» [2; 76]. Второе толкование может рассматриваться только как фиксация внутренней формы этого прилагательного, не соответствующей в данном случае его лексическому значению.

Литература

1. Большой толковый словарь русского языка / Сост. и гл. ред. С. А. Кузнецов. СПб. : Норинт, 1998.
2. Словарь русского языка : в 4 т. / Под ред. А. П. Евгеньевой. М. : Русский язык, 1981. Т. 1.
3. Современный философский словарь / Под ред. В. Е. Кемерова. Лондон; Франкфурт-на-Майне; Париж; Люксембург; М.; Минск : Панпринт, 1998.

ЛЕКСИКО-СЕМАНТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ ФОРМИРОВАНИЯ КОНЦЕПТА «СЕМЬЯ» В РУССКОЙ И АДЫГСКОЙ ЛИНГВОКУЛЬТУРАХ

С. Б. Ашинова, Е. Н. Лучинская
Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия

В статье показаны процессы и способы вербализации концепта «Семья» в русской и адыгской лингвокультурах в сравнительной характеристике.

Ключевые слова: язык, культура, лингвокультура, лингвокультурология, сравнительная лингвокультурология, картина мира, языковая картина мира, концепт

В конце XX в. произошел лингвокультурологический бум, когда проблемы взаимосвязи языка и культуры вышли в число самых актуальных в современной лингвистике. Этот взрыв интереса к проблеме — результат когнитивной революции в языке, которая, по словам Р. М. Фрумкиной, началась тогда, когда «открылся своего рода тупик: оказалось, что в науке о человеке нет места главному, что создало человека и его интеллект, — культуре» [6; 2; 104].

Язык и культура тесно взаимосвязаны: язык прорастает в культуре, развивается в ней и выражает ее. На основе этой идеи возникла лингвокультурология, оформившаяся в 90-е гг. XX в. «Лингвокультурология — это наука, возникающая на стыке лингвистики и культурологии и исследующая проявления культуры народа, которые отразились и закрепились в языке» [4; 28].

В нашей работе мы имеем дело со сравнительной лингвокультурологией, которая исследует лингвокультурные проявления разных, но взаимосвязанных этносов, в данном случае, русской и адыгской лингвокультур.

Чтобы лучше показать механизмы вербализации концепта «Семья» в русском и адыгейском языках, необходимо определить такие фундаментальные для лингвокультурологии понятия, как «картина мира» и «языковая картина мира».

В данном исследовании мы придерживаемся определения термина картины мира, который предлагает В. И. Карасик. «Картина мира — это целостная совокупность образов действительности в коллективном сознании» [2; 108].

«Язык есть важнейший способ формирования и существования знаний человека о мире. Отражая в процессе деятельности объективный мир, человек фиксирует в слове результаты познания. Совокупность этих знаний, запечатленных в языковой форме, представляет собой «языковую картину мира» [4; 64].

Языковая картина мира — это исторически сложившаяся в обыденном сознании данного языкового коллектива и отраженная в языке совокупность представлений о мире, определенный способ концептуализации действительности.

В языковой картине мира этнический менталитет актуализируется в «ключевых» культурных концептах, изучение которых особенно важно для таких языков, как адыгейский и русский, так как духовность адыгов и русских сохранилась прежде всего в языке. Язык же как уникальный компонент духовной культуры в наибольшей мере выражает этнические особенности восприятия действительности.

В настоящее время нет единого подхода в определении понятия концепт. В нашей работе мы будем придерживаться понимания концепта как многомерной ментальной единицы, которая является результатом отражения реального мира в коллективном сознании, хранимая в национальной памяти носителя языка в вербально обозначенном виде.

Концепт репрезентируется в языке лексемами, фразеологическими сочетаниями, словосочетаниями, предложениями, текстами и совокупностями текстов. Рассмотрев языковые выражения концепта, мы можем получить представление о его содержании в сознании носителей языка.

В нашем исследовании мы будем рассматривать, как концепт «Семья» репрезентируется в лексических и паремических единицах.

Основным методом нашего исследования является метод концептуального анализа, в реализации которого использованы приемы компонентного анализа, семантический анализ словарных дефиниций, а также сравнительный анализ.

Концепт «Семья» является культурно-специфическим для русской и адыгской культуры, поскольку, являясь общечеловеческим феноменом, он обладает национально-культурной спецификой вербального выражения [1; 14].

«Словарь русского языка» под редакцией А. П. Евгеньевой дает следующее определение семьи: «1. Группа людей, состоящая из мужа, жены, детей и других близких родственников, живущих вместе. 2. *перен.*; Группа людей, объединенных общей деятельностью, общими интересами. 3. Группа животных, состоящая из самца, самки (самок) и детенышей, живущих вместе. 4. *Лингв.* Группа родственных языков» [5; 4; 76].

В адыгейском языке слово «Семья» представлено двумя лексемами «быны» и «унагъо». Толковый словарь адыгейского языка Хатанова А.А. и Керашевой З.И. дает следующее определение лексемы «быны»: Быны 1. Семья. Зэ1ахьыхэу зэхэс унагъу (родственники, живущие вместе). 2. Дети Къо, пхъу (сын, дочь) [7; 44]. Слово «унагъо» имеет одно значение — семья.

Таким образом, рассмотрев трактовку понятия «семья» в словарях, приходим к выводу: в русском и адыгейском языках «семья» обозначает группу близких родственников (муж, жена, родители, дети и т. п.), живущих вместе. Кроме того, в русском языке «семья» означает группу животных и группу родственных языков, а в адыгейском языке такое не отмечено. В адыгейском языке к группе одушевленных существительных относятся только те слова, которые обозначают человека, его профессию, его должность. Поэтому слова Быны и Унагъо не могут распространяться на животных.

Характерные черты, на базе которых складывается концепт «семья» в рассматриваемых лингвокультурах — «группа», «родство», «единство», «общность».

К универсальным характеристикам концепта «Семья» относится способность исследуемых лингвокультур вербализировать национальные представления о браке в языке. В русском языке выделяются единицы, употребление которых ограничено семьей «пол человека»: женитьба, жениться, женатый — лексемы применимы только к мужчине; замужество, выдавать/отдавать замуж, выходить замуж, замужняя — лексемы применимы только по отношению к женщине. Точно так же в адыгейском языке дэ1он (выйти замуж), дэ1уагъэр (замужняя), дак1орэр (та, которая выходит замуж) —

слова, которые относятся только к женщине. Лексема кьэщэн (жениться), кьэзыщагьэр (женатый), кьэзыщэрэр (тот, который женится) — относится только к мужчине.

Лексическая единица замуж еще в XVIII в. писалось отдельно. Позднее произошло сращение предложно-падежной формы *за муж* со старым винительным падежом единственного числа. Первичное значение предлога *за* — «позади». Лексема замуж первоначально имела значение «*позади мужа*», т. е. подчеркивается главенствующее положение мужчины в семье.

В адыгейском языке выражение «Выйдешь за меня замуж?» представлено лексемой «Укьыздэк1ощта?», что дословно означает «Ты будешь идти *рядом* со мной (по жизни)?». Женщина в адыгской культуре занимает особое положение. К ней относятся с глубочайшим уважением, которое отражается не только в поведении, но и в языке.

Муж и жена, не являясь кровными родственниками, образуют союз, который представляет собой основу семейно-брачных отношений. Супруги — «в одной упряжке». В адыгейском языке шьхьэгьусэх — «спутники по жизни». Т. о. в обоих языках подчеркивается единство, неделимость брачных уз, единство мужа и жены.

Концептосфера «Семьи» в исследуемых языках представлена следующими лексическими единицами: муж (л1ы), жена (шъузы), мать (ны), отец (ты), дети (быны), сын (кьо), дочь (пхьу), брат (шы), сестра (шыпхьу), родители (ны-тыхэр), бабушка (ныжь), дедушка (тыжь), свекор (пщы), свекровь (гуащэ), деверь (пщыкьо), золовка (пщыпхьу), невестка, сноха (нысэ), тесть (ш1упщ), теща (ш1угуащэ), зять (махьулъэ), шури́н (шьузым ыш), свояченица (шьузым ышыпхьу), родственники (зэ1эхьылых), близкие (благьэ) и др. После свадьбы между семьями жениха и невесты возникают свойственные отношения, т. е. становятся свойственниками. Родственники со стороны жениха в адыгейском языке представлены лексемой зэ1эхьылых (родные по крови), а родственники со стороны невесты — зэблагьэх (свойственники).

В современном речеупотреблении термины шури́н, свояченица, золовка, деверь все чаще заменяются на более понятные аналитические выражения — *брат жены, сестра жены, сестра мужа, брат мужа*.

Рассмотрим, какими паремическими единицами репрезентируется концепт «Семья» в данных лингвокультурах.

Паремические единицы эксплицирует яркую выраженность в русском и адыгском менталитете линии *жены* (в аппозиции добрая/злая «Нет злей зла, чем злая жена», «Добрая жена — веселье, а злая — зелье», «С доброй женой горе — полгоря, а радость вдвойне» // «Шъуз дэгьур унаьом ыльапс» (Хорошая жена — корень семьи), «Шъуз пый нахьи чылэ пый» (Лучше иметь целый аул врагом, чем жену врага), «Шъузыш1ум л1ы дэир дэгьу ехьул1э, шъуз дэим л1ы дэгьур дэи ехьул1э» (С хорошей женой и плохой мужчина становится хорошим, а с плохой женой и хороший мужчина становится плохим) тем самым подчеркивается, что не только микроклимат в семье, но и благополучие мужа, его авторитет в обществе во многом зависят от жены.); *матери* (доброй, любящей, любимой — «Материнская мозолистая рука на ласку, что пух, мягка», «Родная мать высоко замахивается, да не больно бьет» // в адыгейском языке присутствует эквивалент данной пословицы: «Ным ы1э льягэу ы1этыми, шьябэу тефэ» — (Хотя мать высоко поднимает руку, но мягко опускает (т. е. мать замахнется сильно, да ударит мягко)), «Ным нахь льяп1э щы1эп» (Нет дорожке матери); *серьезного отношения к женитьбе* («Пока умный соберется, дурак семь-

ей обзаведется», «Жениться не чихнуть — можно повременить» // у адыгов ранняя женитьба приветствуется: «Бын пасэр — гъэбэжъуль, бын к1асэр — к1эсэн закъу» (Ранняя семья — место изобилия, поздняя — одинокий столб), «Бын пасэрэ хэтэ пасэрэ» (Ранняя семья, что ранний сев (т. е. создать рано семью равносильно тому, что рано посадить огород)); *уважительного отношения к родителям* («Без отца-матери никому жизни не видать», «Хорошие дети — отцу и матери утешенье»; «Уянэрэ уятэрэ уямышцэчыжь» (Не сомневайся в матери и отце), «Уятэ ич1ып1э гъэдахэ, уянэ дахэу дэгущы1» (Украшай место отца, говори ласково с матерью).

Для русской культуры характерно негативно-ироническое отношение к собственным отношениям *сноха — свекровь, теща — зять*: «Свекровь на печи, что собака на цепи», «Нет черта в доме — прими зятя». В адыгской культуре теща и зять не могут ни видаться, ни общаться, следовательно, поговорки, отражающие их отношения в языке отсутствуют.

По внутрисемейному этикету адыгов, как и общественному, принято почитать старших и беспрекословно слушаться их, о чем говорится во многих пословицах и поговорках. «Жъыр зыщальгытэрэм к1эр щыш1у» (Где почитают старших, там и молодежь хорошая), «Нахыжь зи1эм унашъо и1» (У кого старики, у того порядок). Такого слепого повиновения старшему поколению в русской культуре не наблюдается.

Итак, языковая картина каждого народа является отражением национального менталитета народа. Д. С. Лихачев отмечал, что «концептосфера национального языка тем богаче, чем богаче вся культура нации — ее литература, фольклор, наука, изобразительное искусство, она соотносима со всем историческим опытом нации и религией особенно» [3; 153]. Концептосфера исследуемых лингвокультур, несомненно, богата. Концепт «Семья» обладает рядом признаков, которые являются универсальными для русского и адыгейского языков. Это свидетельствует о схожести мировоззрения двух этносов, которые в течение многих веков взаимодействуют друг с другом. Наряду с универсальными признаками, как видно из данной работы, концепт «Семья» имеет национально-специфические черты, которые ярко отразились в рассмотренных лексемах и паремических единицах.

Литература

1. Гузиекова С.М. Концепт «Семья» в русском и адыгейском языках: лингвокультурологические основы формирования. М. : ФЛИНТА, 2013.
2. Карасик В.И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. Волгоград : Перемена, 2002.
3. Лихачев Д.С. Концептосфера русского языка // Русская словесность: От теории словесности к структуре текста: антология. М. : Academia, 1997.
4. Маслова В.А. Лингвокультурология: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. М. : Издательский центр «Академия», 2001.
5. Словарь русского языка: в 4 т. / под ред. А. П. Евгеньевой. М.: Русский язык, 1988.
6. Фрумкина Р.М. Лингвистика в поисках эпистемологии // Лингвистика на исходе XX века: Итоги и перспективы: Тезисы Международной конференции. М., 1995. Т. II.
7. Хатанов А.А. Толковый словарь адыгейского языка / А. А. Хатанов, З. И. Керашева. Майкоп : Адыг. кн. изд-во, 1960.

СПОСОБЫ И ПРИЁМЫ ВЫРАЖЕНИЯ ПОДТЕКСТОВОЙ ИНФОРМАЦИИ И СУГГЕСТИИ В ЯЗЫКЕ ДЕТЕКТИВНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

И. Е. Зинченко, Е. Н. Рядчикова

*Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия*

В статье рассмотрены основные способы, приёмы и средства того, как автор детективных произведений оказывает воздействие на читателя с целью либо подсказать, кто преступник, либо создать интригу и держать как можно дольше в напряжении и неведении.

Ключевые слова: *суггестия, подтекстовая информация, собственно лингвистические средства, паралингвистические средства, экстралингвистические средства.*

Изучение приёмов воздействия на сознание и подсознание людей было актуально всегда: в XIX и XX столетиях, но особенно в XXI веке. Это время, когда манипулирование, воздействие окружает современного человека практически везде: в политике, в СМИ, рекламе, менеджменте, маркетинге, в психотерапии, в личном и бытовом общении. Все эти процессы и явления отражаются в литературе — художественной, публицистической, научной. Литература — это сильнейшее средство воздействия, которое отражает не только цели и задачи автора текста, но и исторические, политические, экономические реалии.

Художественные произведения, написанные в детективном жанре, отличаются тем, что в них авторы умышленно пытаются запутать читателя. Основная интрига заключается в том, чтобы как можно дольше держать читателя в неведении, чтобы читатель напряженно следил за развитием сюжета, а развязка оказалась бы как можно более неожиданной. Авторы затевают своего рода интеллектуальную игру с читателем: чтобы тот не утратил интерес, разными средствами намекают на субъекта, совершившего преступление, но не прямо, а косвенно. Детективы тесно взаимосвязаны с манипулирующим потенциалом языка. Авторы подобных произведений умело запутывают, играют с прецедентными текстами, умеют «отключить» критическое восприятие у читателей.

Нами рассмотрены особенности языка и стиля детективных произведений, а также составлена классификация на основе контекстов, извлеченных из русскоязычных детективов, систематизирующая различные способы и приёмы выражения подтекстовой информации и суггестии (один из способов коммуникации, который использует лингвистические, пара- и экстралингвистические средства для осуществления влияния на сознание индивида, внедрение определённых установок). Нами были выявлены три основные группы средств, которые в контексте детективного произведения так или иначе указывают на наличие подтекстовой информации: 1) коммуникативно-лингвистические средства; 2) паралингвистические средства; 3) экстралингвистические средства.

К собственно лингвистическим средствам выражения подтекстовой информации и суггестии относится вся информация, которая передаётся с помощью языка, единиц различных его уровней (фонетического, морфологического, лексического, синтаксического), а также умение сообщить тот или иной факт таким образом, что-

бы трактовать высказывание можно было неоднозначно, чтобы возникали варианты интерпретаций. В языке произведений детективного жанра нами были выделены три подгруппы коммуникативно-лингвистических средств: а) прямые вопросы, утверждения, которые указывают на виновность; б) контексты с доминирующей семантикой страха наказания, предчувствия персонажа, оправдания, описания героя, совершившего преступление; в) пересказ событий с умалчиванием подробностей, указывающих на преступника. Пример, иллюстрирующий третью подгруппу:

– Ольга Николаевна, – продолжал я, обращаясь к Ольге, – вы потрудитесь припомнить события истекшего дня. Я помогу вам... В час дня вы сели на лошадь и поехали с компанией на охоту... Охота продолжалась часа четыре... Засим следует привал на опушке леса... Помните?

– И ты... и ты... убил.

– Кулика? После того, как я добил подстреленного кулика, вы поморщились и удалились от компании... Вы пошли в лес... Теперь потрудитесь собрать все свои силы, поработать памятью. В лесу во время прогулки вы потерпели нападение от неизвестного нам лица. Спрашиваю вас как судебный следователь, это кто был? [3].

Данный пример взят из повести А. П. Чехова «Драма на охоте», хотя это произведение не является в чистом виде детективным, однако имеет в своем сюжете признаки детективного произведения (убийство, расследование, интрига раскрытия преступления, запутывание следов).

Этот контекст является суггестивным текстом. Герой обращается по имени (один из сильнейших синтонов — элемент коммуникации, создающий положительный эффект при общении с собеседником), что является подстройкой к партнёру по общению, далее следует перечисление событий, которые являются правдой, но герой их называет так, чтобы скрыть факты, указывающие на его виновность. Уже в самом начале он употребляет слова официально-делового стиля (потрудитесь припомнить, истекшего дня, засим следует). Он умышленно разделяет себя и Ольгу, говорит не «мы с вами и компания», а «вы с компанией», как бы исключая себя из числа членов этой компании. Камышев имел любовную связь с жертвой, что позволяло ему ранее называть её по имени, но в данном контексте он обращается к героине по имени и отчеству и на «вы», что уже наводит на мысль о некоем охлаждении их отношений и отдалении, о стремлении говорящего придать речи деловую стилистику. Преступник подчёркивает, что обращается к женщине как официальное лицо, направляя ее тем самым на мысль о своей непричастности. Однако Ольга Николаевна не поддаётся воздействию и констатирует факт убийства, но суггестор переводит разговор на другую тему, обращая внимание совершенно не на то, что хотела сказать героиня, буквально уводит ее от прямого ответа, от обвинения в свой адрес. Он действительно соглашается с фактом убийства — но не человека, а птички, сообщая далее нужную ему версию нападения на пострадавшую.

Приведённая выше классификация максимально зависит от контекста. Поэтому она может пополняться либо объединять несколько пунктов в один. Употребление собственно коммуникативно-лингвистических средств напрямую зависит от целевых установок автора детектива.

К паралингвистическим средствам общения относятся невербальные (неречевые) средства, включенные в речевое сообщение и передающие вместе с вербальными средствами смысловую информацию. Приведем один из примеров выражения подтекстовой информации и суггестии с помощью паралингвистических средств:

Очевидно было, что управляющему сильно не хотелось, чтобы мы вошли в домик лесничего. Он даже растопырил руки, точно желая загородить нам дорогу... Я понял по его лицу, что у него были причины не впускать нас [3].

Экстралингвистическими средствами выражения подтекстовой информации и суггестии считаются фоновые знания, «не входящие в круг предметов, изучаемых лингвистикой, т. е. не являющиеся языковой сущностью, но влияющие на язык или речь и находящиеся в них свое отображение (экстралингвистическими факторами изменения речи: могут быть шумное помещение; ограничения по времени; психофизическое состояние собеседников) [2]. При постоянном взаимодействии с определёнными людьми коммуниканты подмечают какие-либо физиологические реакции друг друга, что даёт дополнительную информацию, когда кто-то из собеседников не желает что-либо говорить. Пример:

— Ищите Алферова. Машину угнал он. Ребята видели.

— Они признались? — даже вскочил со стула Борис.

— Они тебе признаются... По глазам вижу, что они все знают. А признаваться они никогда не признаются. Такое поколение... Нам, взрослым, они ни в чем не признаются, не доверяют. По их ромам вижу, знают [1].

Здесь автор детективного произведения использует кинетические средства передачи информации как способ выражения скрытых смыслов. Ученики, оказавшиеся свидетелями, прямо не сообщали, что угнал автомобиль их друг, но язык тела сделал очевидными для учителя факты, которые они хотели бы скрыть. Это оказалось возможным благодаря экстралингвистическим средствам — знанию педагога о том, как выглядят его ученики, когда они говорят правду, и как — когда лгут. Далее на откуп читателю автор отдаёт право решать, верный ли вывод сделал педагог или ошибся, поддерживая тем самым интригу произведения и напряжённое внимание его реципиента.

Предчувствие мы также относим к экстралингвистическим приёмам выражения подтекстовой информации и суггестии, так как фоновые знания наполняют интуитивное чувство героев по-разному либо читатель может декодировать скрытые смыслы с большим числом интерпретаций.

Таким образом, вариативность форм и способов выражения подтекстовой информации и суггестии помогает глубже рассмотреть и понять проблему воздействующего потенциала языковых и неязыковых средств на читателя. Использование тех или иных приёмов напрямую зависит от целей автора детектива. Среди нелингвистических средств передачи информации наиболее распространены так называемый «язык тела», фоновые знания говорящих/пишущих и воспринимающих тексты детективной литературы. Это основополагающие факторы для исследования паралингвистических и экстралингвистических способов и приёмов выражения подтекстовой информации и суггестии.

Литература

1. Кулиш С. Автомобильная леди (хроника одного преступления) [Электронный ресурс]. URL : http://royallib.ru/book/kulish_stanislav/avtomobilnaya_ledi_hronika_odnogo_prestupleniya.html (дата обращения: 3.12.2013).

2. Типовая методика судебной лингвистической экспертизы: методические рекомендации / под ред. В. Ф. Статкуса [Электронный ресурс]. URL : <http://www.expert-kriminalist.ru/glossary/details/254/> (дата обращения: 20.02.2014).

3. Чехов А.П. Драма на охоте (истинное происшествие) [Электронный ресурс]. URL : http://bookz.ru/authors/4ehov-anton/drama-na_763/1-drama-na_763.html (дата обращения: 18.11. 2013).

ЛЕКСИЧЕСКИЕ И СИНТАКСИЧЕСКИЕ СРЕДСТВА ПРЕДСТАВЛЕНИЯ ИЗМЕНЕННОГО СОСТОЯНИЯ СОЗНАНИЯ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

А. Б. Ихлова, Е. Н. Рядчикова
Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия

Переживание измененных состояний сознания тяжело поддается последующей рефлексии и вербальному выражению. В статье определяется, какие языковые средства, использованные в описании соответствующих эпизодов в русской классической литературе, могут быть названы универсальными.

Ключевые слова: *измененные состояния сознания, коллективное бессознательное, лексический уровень языка, синтаксический уровень языка, средства художественной выразительности.*

Вряд ли, конечно, Николай Васильевич Гоголь, описывавший бешеный танец казаков, или Лев Николаевич Толстой, изобразивший «графинечку», пустившуюся в пляс, подозревали, что пишут о коллективном бессознательном русского народа. Этот термин был введен психиатром Карлом Юнгом позже — в 1916 г. По той же причине классики, видимо, не догадывались и о том, что в их произведениях отражена целая палитра различных измененных состояний сознания (далее — ИСС) — качественных изменений в субъективных переживаниях или психологическом функционировании от определенных генерализованных для данного субъекта норм, рефлекслируемые самим человеком или отмечаемые наблюдателями [5; 6]. Наиболее широко это явление стало изучаться во второй половине 20 века в области психологии и медицины (А. Людвиг, Ч. Тарт, В. Вундт, С. Гроф, в России — В. В. Кучеренко, В. Ф. Петренко и А. В. Россохин).

ИСС также рассматриваются с лингвистических и культуроведческих позиций. Так, Д. Спиваку принадлежат разработки в лингвистике ИСС; многие ученые, в том числе, отечественные (например, О. Гордеева) анализируют место этого явления в культуре разных народов.

Среди ИСС А. Людвиг выделяет множество разновидностей транса, озарение, медитативные, аффективные состояния и многие другие [5; 6–8]. Как считает Ю. В. Погребняк, эти переживания являются способом «прорыва в бессознательное» [4], и в них нет места контролю, осознанию, рефлексии. Поэтому переживаемые в момент ИСС ощущения плохо поддаются описанию, но их изображение все же под-

властно поэтам и писателям. Мы рассмотрим лексические и синтаксические средства, в том числе средства художественной выразительности, позволяющие как можно ярче передать необычные состояния сознания.

В проанализированных нами отрывках из произведений для передачи ИСС чаще всего используется метафора, сравнение и олицетворение: «почувствовал тоску такую... *как будто бы хотел кого-то зарезать*», «чувствовал, что эти *глаза вонзались ему в душу*», «*речь умерла* на устах его», «вдруг *ожили* в душе его те напряжения и порывы, которые некогда были ему знакомы»; «*загорелся одною мыслию*» («Портрет» Н. Гоголя), «как бы неся полную *чашу гнева* и боясь расплескать ее», «чувствовала, что нервы ее, *как струны, натягиваются* все туже и туже на какие-то завинчивающиеся колышки», «она совершенно потерялась. Она стала биться, *как пойманная птица*», «она видела, что Анна *пьяна вином возбуждаемого ею восхищения*» («Анна Каренина» Л. Толстого), «сердце вдруг... заколотило, *как молотком*», «вдруг чувствую, что-то *тяжелое, как камень*, наваливается мне на сердце» («Крейцерова соната» Л. Толстого).

Интересно, что герой «Крейцеровой сонаты» Познышев сравнивает, отождествляет свое состояние со звериным: «как вспомню только про того *зверя, что жил во мне тогда*, ужас берет», «я *вступил в то состояние зверя* или человека под влиянием физического возбуждения во время опасности...». В этих сравнениях и метафорах отчетливо проявляется называние бессознательного. В «Толковом словаре» Д. Н. Ушакова слово «озвереть» определяется следующим образом: «сделаться похожим на зверя, утратив качества, свойственные человеку, прийти в бешенство» [3]. Познышев потерял контроль над своим гневом, то есть позволил всему темному, что есть в его душе, подняться с самого ее дна, из «подполья» — из его «персональной преисподней» [1]. Он обратил свое существо к первобытному началу, поддался агрессии, которую обыкновенно (в нормальном, неизменном состоянии сознания) сдерживают незнакомые зверю социальные (человеческие) ограничения.

«Проваливается» в это «животное» состояние сознания и герой «Портрета» Н. Гоголя: «...желчь проступала у него на лице, когда он видел произведение, носившее печать таланта. Он *скрежетал зубами и пожирал его взором василиска*», «купивши картину дорогою ценою, осторожно приносил в свою комнату *и с бешенством тигра на нее кидался, рвал, разрывал ее, изрезывал в куски и топтал ногами, сопровождая смехом наслажденья*».

Обращение авторов к приемам, в основе которых лежит сходство предметов или явлений, неслучайно: метафору, например, исследователи считают древнейшим инструментом познания: «Метафорический строй мифологии надолго закреплял и делал более частым, продуктивным древний способ осознания действительности человеком: на основе образного видения предметов и естественной свободы переносно-образного употребления слов» [2; 42–43]. То, что для древних было ново, труднообъяснимо, они соотносили с чем-то уже известным. Работает этот метод и в классических произведениях при описании необычных и, как уже было сказано выше, практически не рефлекслируемых состояний сознания.

Довольно распространенным лексическим инструментом в изображении ИСС является использование абсолютизмов, например: «его гнев, увеличиваясь в какой-то огромной прогрессии, дошел к утру *до крайних пределов*» («Анна Каренина»); «*Весь*

состав, *вся* жизнь его была разбужена в одно мгновение, *весь* обратился он в одно желание; *все* чувства и *весь* состав были потрясены *до дна*; («Портрет»), «злоба охватывает *все* твое существо...» («Крейцера соната»). Данный прием демонстрирует отсутствие в состоянии героя и проблеска сознания, контроля над самим собой, так как отдаются переживаемым эмоциям полностью.

На синтаксическом уровне тоже можно отметить универсальные инструменты в изображении ИСС. Среди них часто встречаются приемы, в основе которых лежит противопоставление. Нередко реальный мир противопоставлен миру неосознаваемых ощущений, переживание ИСС — осознанию выхода из него, внезапному столкновению с действительностью. Эта внезапность выражена в тексте лексически маркерами *очнулся, пришел в себя, опомнился, (внезапно, неожиданно) понял* и т. д.: «*только в кабинете я дал себе отчет в том, что это было*» («Крейцера соната»), «*Когда она опомнилась, она увидела, что держит обеими руками свои волосы около висков и сжимает их*» («Анна Каренина»).

В отрывке из повести Н. В. Гоголя «Страшная месть» Катерина демонстрирует противоположные эмоции практически одновременно: фраза «Мне пришла на ум *забавная история*» продолжается неожиданным «*я вспомнила, как погребали моего мужа*», смеется она «*чудно*», а на лице ее в то же время — «*слезы и тоска*». Ее поведение невозможно предугадать: «... *“Ведь его живого погребли... какой смех забирал меня... Слушайте, слушайте!”* и, *вместо слов*, начала она петь песню...». Слова Катерины противоречат ее действиям, у нее путаная речь, в предложениях — обрывистых, насыщенных паузами — нарушена причинно-следственная связь. Н. Гоголь для описания ИСС Катерины использует привычные ему алогизмы, исключая присутствие рационального.

Синтаксическими средствами в представлении ИСС выступают также повторы, в том числе анафорические, рефрены, как, например, в отрывке из «Войны и мира», где Толстой описывает сон Пети: «*Большое черное пятно, может быть, точно была караулка, а может быть, была пещера, которая вела в самую глубь земли. Красное пятно, может быть, был огонь, а может быть — глаз огромного чудовища. Может быть, он точно сидит теперь на фуру, а очень может быть, что он сидит не на фуру, а на страшно высокой башне... Может быть, что под фурой сидит просто казак Лихачев, а очень может быть, что это — самый добрый, храбрый, самый чудесный, самый превосходный человек на свете...*»

В феномене повторения, реализуемом как в художественных текстах, так и в человеческой культуре в целом, исследователи видят нечто большее, чем просто речевое явление или риторический прием. Например, В. Руднев считает, что в некоторых случаях повторение является подсознательной попыткой снять невротическую тревогу, особый смысл несет количество повторений в заговорах и заклинаниях, навязчивые повторения, или навязчивый бред, исследователь связывает с влечением к смерти [7; 452–462]. П. Н. Толстогузов доказывает, что повторы, или амплификация, служат своеобразным маркером измененного состояния сознания героев [6].

Толстого не смущает повторение одного и того же слова из предложения в предложении: это особенность его стиля. Количество повторов, которые в первых переводах его романов на английский язык безжалостно срезались нерадивыми переводчиками

[8], имеет большое значение для автора. С помощью этого приема он реализует интериоризованный дискурс [4], характеризующийся, кроме повторов, минимизацией лингвистических и социальных норм и низкой степенью самоконтроля [4]. Именно Л. Н. Толстой стал первым из русских писателей, кто раскрывает душу персонажа с помощью потока сознания, который и в приведенном отрывке из «Войны и мира», и в некоторых других, особенно — в романе «Анна Каренина» представлен очень ярко.

Представление в художественной литературе этого приема — это, во-первых, бесспорное свидетельство пребывания героя в ИСС (А. Людвиг относит состояние глубокой задумчивости к роду транса, наряду с музыкальным трансом и трансом от чтения [5; 7–8]); во-вторых — беспрецедентное связующее звено между лингвистикой, психологией и литературно-художественным творчеством.

Итак, можно выделить универсальные языковые средства для изображения ИСС. На уровне лексики и фразеологии — это специальные слова (*озвереть, ополоуметь, очуметь*), сочетания слов, обычно устойчивые (*лишиться рассудка, впасть в ступор, скрежетать зубами, кидаться с бешенством тигра, неконтролируемая ярость*), использование абсолютизмов (*всегда, весь, все*). Синтаксические конструкции — параллелизм, повторы, паузы, пропуски, ритмичность и т. д., различные приемы и средства изобразительности (метафоры, сравнения, противопоставления и т.п.) также зачастую помогают писателю показать измененные состояния героя и даже погрузить в них читателя.

Литература

1. Бачинин В. Tolstoyevsky-trip: Опыт девятый. Настасья Филипповна и Анна Аркадьевна, или Теология зла [Электронный ресурс]. URL : <http://magazines.russ.ru/neva/2013/9/6b.html> (дата обращения: 15.04.2016).
2. Мечковская Н.Б. Общее языкознание. Структурная и социальная типология языков. 2-е изд. М. : Флинта, Наука, 2001.
3. Озвереть // Толковый словарь Ушакова онлайн [Электронный ресурс]. URL : <http://ushakovdictionary.ru/word.php?wordid=39532> (дата обращения: 19.04.2016).
4. Погребняк Ю.В. Вербализация бессознательного в интериоризованном дискурсе [Электронный ресурс]. URL <http://cyberleninka.ru/article/n/verbalizatsiya-bessoznatelnogo-v-interiorizovannom-diskurse> (дата обращения: 16.04.2016).
5. Тарт Ч. Измененные состояния сознания / пер. с англ. Е. Филиной, Г. Закарян. М. : Эксмо, 2003.
6. Толстогузов П.Н. Амплификация в речи «исступлённых» героев Достоевского // Вестник Приамурского государственного университета им. Шолом-Алейхема. 2012. № 1 (10). С. 89–92.
7. Функция повторения // Руднев В.П. Энциклопедический словарь безумия. М. : Гнозис, 2013.
8. Figes O. Tolstoy's Real Hero [Электронный ресурс]. URL : <http://www.nybooks.com/articles/2007/11/22/tolstoys-real-hero/> (дата обращения: 15.04.2016).

ФУНКЦИОНАЛЬНЫЙ АСПЕКТ ОБЩЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКОГО ДИСКУРСА

Б. С. Кабаньян

*Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия*

Предпринята попытка определения и описания функций дискурса общественно-политических журналов. В статье описываются главные и дополнительные функции общественно-политического дискурса.

Ключевые слова: языковые функции, функции масс-медиа, общественно-политический дискурс.

Многие лингвисты, философы и психологи предпринимали попытку установления количества языковых функций, их описания и референции, однако, единство мнений по этому поводу пока не достигнуто. По мнению Н. А. Слюсарева, обнаружение всех новых языковых функций — процесс непрерывный, поскольку он связан с постоянным «расширением сфер изучения языка в действии» [7; 564].

Основные направления в определении функций языка в современной лингвистике были положены К. Бюлером и Р. Якобсоном. К. Бюлер останавливается в своем органоне на трех ведущих компонентах акта коммуникации (отправитель, получатель, предметы и ситуации). Треугольная модель с тремя абсолютно независимо варьирующимися смысловыми отношениями дает основание для выделения ведущих функций языка: экспрессии, апелляции и репрезентации [1; 34].

Аналогичная основа для дифференциации функций языка представлена Р. Якобсоном, который разграничивает шесть функций языка в зависимости от ориентации на один из компонентов коммуникации: адресант, адресат, референт, сообщение, контакт, код. В осуществлении референции состоит коммуникативная функция языка. С референцией сопряжена также и познавательная функция. С адресантом и адресатом соотносятся коннотативная, или аппелятивная, или «регулятивная» эмотивная/экспрессивная [8; 14]. Метаязыковая функция обеспечивает реализацию кода, а поэтическая функция ориентирована на сообщение.

Поскольку общественно-политические журналы относятся к средствам масс-медиа, следует сказать о функциях масс-медиа. Три основные функции масс-медиа в США выделяет У. Шрам: информатора, наставника, форума. Масс-медиа не только сообщают о событиях и фактах, способствуют распространению всякого рода рекомендаций, но и формируют и культивируют общие идеи, виды активности, вкусы и представления. Некоторые исследователи выделяют развлекательную функцию СМИ. В целом развлекательные по характеру сообщения и передачи не выходят за существующие установки американской морали и образа жизни, санкционируемые правительством [13; 197]. Если верить «Гэллапу» (Международный исследовательский центр), американское общество не доверяет своим медиа. Более или менее сбалансированными свои медиа считают 34 % американцев, слишком либеральными — 44 %, слишком консервативными — 19 %. По данным того же «Гэллапа», в России наблюдается своего рода консенсус, 76 % российского населения считают российские медиа довольно надежными («Власть» № 3 за 26.01.15).

Отечественными исследователями еще не установлен единый ответ по данному вопросу. Но несмотря на некоторые расхождения выделяют следующие основные функции масс-медиа: информативную, идеологическую, образовательную, развлекательную, рекламную [3; 21]. Стоит заметить, что масс-медиа не только информируют аудиторию о событиях окружающей действительности, но и интерпретируют их согласно той или иной идеологии, манипулируя тем самым сознанием людей, поэтому одной из основных функций масс-медиа, по мнению отечественного лингвиста А. А. Леонтьева, является функция социального контроля [7; 151]. Как известно, в современном мире социальный контроль — механизм регуляции отношения индивида и общества с целью укрепления порядка в обществе. Крупные издательства обычно действуют в соответствии с линией правительства или подкрепляют правительственную политику. Например, в прессе подробно освещаются встречи на высшем уровне и совещания мировых лидеров. Репортажи часто представлены в виде интервью, взятого у политика.

Многие отечественные исследователи в качестве главной функции выделяют функцию социальной манипуляции общественным сознанием, то есть адаптацию населения к «стандартам и канонам буржуазного образа жизни» [11; 8]. Существуют различные подходы к рассмотрению проблемы теории манипуляции, так О. Л. Михалёва говорит, о том, что специфической чертой манипуляции является «отношение к партнеру по взаимодействию не как к личности», а как к объекту или определенному средству, при помощи которого возможно достичь скрытых целей манипулятора, реализовать интересы последнего без учета «интересов, воли и желаний» человека, являющегося объектом манипуляции [9; 74].

С. В. Ильясова, говоря о воздействующей функции языка, отмечает: «в СМИ функция воздействия, убеждения начинает вытеснять остальные языковые функции (например, информирования) и средства массовой информации превращаются в средства массового воздействия. СМИ оказывает воздействие на всех членов нашего сообщества в определенных общественно-социальных и политических условиях. В современном обществе вопрос регулирования общественного мнения посредством СМИ играет особую роль». Присоединяясь к приведенному выше утверждению исследователя, отметим, что язык СМИ является мощным средством реализации функций дискурса масс-медиа [5; 11].

Отечественный лингвист В. З. Демьянков, рассматривая дискурс масс-медиа под углом зрения эвентологии (грамматики событий или событийной грамматики), выделяет в качестве основных следующие функции: изложение событий (не всегда имевших место, но подаваемых как реальные) и навязывание (внушение) адресатам определенных оценок этих событий и установок (в частности, ожидание дальнейшего хода событий). Кроме того, по мнению В. З. Демьянкова, реализуется также и задача создания информационного события вокруг самой деятельности масс-медиа: журналисты и комментаторы берут на себя роль реального (политического) деятеля, а не просто «представляют» ход событий [2; 59].

Нами предпринята попытка определения функций дискурса общественно-политических журналов. Общественно-политический дискурс представляет собой коммуникативное явление, порожаемое коммуникативно-прагматическими и когнитивными целеустановками автора, в котором участвуют две стороны: адресант (говорящий, пишущий) и адресат (слушающий и читающий).

Общественно-политические журналы отображают общие интересы граждан, а не только интересы деловых кругов. Они являются не только «основным средством трансляции общегосударственной, общественно значимой информации, но и механизмом формирования политической культуры граждан» [10; 325]. В статьях нередко содержатся результаты опроса общественного мнения по актуальным темам. Например, результаты исследования ВЦИОМ (Всероссийский центр изучения общественного мнения), «Левада-центр» (Аналитический центр) часто представлены в статьях рассматриваемых нами журналах. В качестве примера можно обратиться к статье «Двойная Россия. Как изменился взгляд россиян на мир, на себя и друг друга за последний год», опубликованной в журнале «Власть», где все тезисы статьи подкреплены данными опросов населения («Власть», № 47 за 01.12.2014). Указанный подход позволяет не только показать процентное соотношение мнений по той или иной заданной теме, но и дает возможность читателю стать частью действующего общественного процесса.

На наш взгляд, на первый план в дискурсе ОПЖ выходят аналитическая функция, информативная функция (информирование и обзор событий) и воздействующая, при этом все иные функции присутствуют, но выступают в качестве второстепенных. Аналитическая функция заключается в том, что важно не просто проинформировать читателя о событии, произошедшем в жизни общества, но и показать события глазами автора сообщения, продемонстрировать собственную точку зрения, убедить читателя в своей правоте. Автор статьи достигает всего этого благодаря глубокому анализу предмета обсуждения, обработки значительного количества фактов, авторской оценки происходящего, вовлечения адресата в диалог с адресантом. Общественно-политический журнал выполняет свою главную функцию — функцию информирования общества о тех или иных событиях, происходящих в мире. Журнал формирует общественное сознание людей, оказывая воздействие на социальные, политические, экономические и культурные стороны жизни. Авторы статей пытаются заставить читателя увидеть ситуацию или определенную проблему их глазами. Они достигают этого, благодаря различным способам интерпретации, которая позволяет «разобраться в огромном количестве событий, явлений, выделить из них главные и второстепенные, составить суждения об их положительных и отрицательных характеристиках, а в итоге прийти к тем или иным убеждениям» [12; 58]. Также к одной из главных функций следует, на наш взгляд, отнести прагматическую (воздействующую), которая в определенной степени отражает манипулятивный характер рассматриваемого объекта. В связи с этим С. В. Ильясова отмечает, что «в СМИ функция воздействия, убеждения начинает вытеснять остальные языковые функции (например, информирования) и средства массовой информации превращаются в средства массового воздействия. СМИ оказывает воздействие на всех членов нашего сообщества в определенных общественно-социальных и политических условиях [5; 11].

Опираясь на труды ученых (М. Р. Желтухина, А. Г. Кириллов, С. Томпсон и др.) по этому вопросу, приведем примеры дополнительных функций дискурса общественно-политических журналов:

– фатическая — установление контакта между изданием и аудиторией в связи с необходимостью ориентации первого на «своего» читателя;

– регулятивная — «организация и регулирование процессов, воздействие на аудиторию, контроль над общественным мнением... главный инструмент социализации, социокультурного контроля и управления с помощью языка» [4; 198];

– функция социального контроля (создание предпосылок для унификации поведения, мыслей, чувств и желаний большого числа индивидов, т. е. манипуляция общественным сознанием) [14; 36].

Таким образом, выделение и характеристика основных и дополнительных функций дискурса общественно-политических журналов представляет определенную сложность ввиду разнообразной тематики материалов, включенных в журнал. Изучение данного феномена представляется перспективным для анализа разножанровых дискурсов в современной науке.

Литература

1. Бюлер К. Теория языка. Репрезентативная функция языка: Пер. с нем. М. : Прогресс, 1993.

2. Демьянков В.З. Событийность в языке средств массовой информации // Язык средств массовой информации как объект междисциплинарного исследования : тезисы докл. Междунар. науч. конф. Мос. гос. ун-та им. М. В. Ломоносова, 25–27 октября 2001 г. М. : Изд-во Москв. ун-та, 2001.

3. Добросклонская Т.Г. Вопросы изучения медиатекстов (опыт исследования современной английской медиаречи). Изд. 2-е, стереотипное. М. : Едиториал УРСС, 2005.

4. Желтухина М.Р. Специфика речевого воздействия тропов в языке СМИ : дис. ... д-ра филол. наук. М., 2004.

5. Ильясова С.В. Языковая игра в коммуникативном пространстве СМИ и рекламы. М. : Флинта, 2009.

6. Леонтьев А.А. Психолингвистические особенности языка СМИ / Язык средств массовой информации: Учебное пособие для вузов. Под. ред. М. Н. Володиной. М. : Академический Проект; Альма Матер, 2008.

7. Лингвистический энциклопедический словарь. Гл. ред. В. Н. Ярцева. М. : Большая российская энциклопедия, 1999.

8. Мечковская Н.Б. Социальная лингвистика. М. : Аспект Пресс, 1994.

9. Михалёва О.Л. Политический дискурс: Специфика манипулятивного воздействия. М. : Книжный дом «ЛИБРИКОМ», 2009.

10. Нагаева С.К. Политические элементы в структуре гражданского общества // Известия Тульского государственного университета. Гуманитарные науки, 2011. № 2.

11. Ножин Е.А. Проблема определения массовой коммуникации // Психолингвистические проблемы массовой коммуникации / отв. ред. А. А. Леонтьев. М.: Наука, 1974.

12. Скуленко М.И. Убеждающее воздействие публицистики (основы теории). Киев : Изд-во при КГУ «Вища школа», 1986.

13. Трескова С.И. Язык и массовая коммуникация в США (Обзор) // Язык как средство идеологического воздействия. Сборник обзоров. Серия: Теория и история языкознания. М. : ИНИОН, 1983.

14. Шейгал Е.И. Семиотика политического дискурса. Волгоград : Перемена, 2000.

15. Якобсон Р. Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против». М. : Прогресс, 1975.

ОСОБЕННОСТИ КИНЕТИЧЕСКИХ ЖЕСТОВ В ПОВЕСТЯХ Л. Н. ТОЛСТОГО

С. А. Кадкина, Е. Н. Лучинская
Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия

В статье рассмотрены особенности изображения кинетических жестов персонажей в поздней повести Л. Н. Толстого «Хаджи-Мурат». В результате исследования был сформулирован вывод о том, что в данной повести Л. Н. Толстой изображает кинетические жесты, которые, как правило, указывают на контролируемое сознанием поведение персонажей в процессе коммуникации. А также вывод о том, что данные жесты не передают информацию о характерах персонажей.

Ключевые слова: кинетический жест, коммуникация, персонаж, характер.

В современной лингвистической науке возрастает интерес к особенностям изображения человека в художественной литературе. Подробное исследование вербального описания кинетического поведения персонажа позволяет дать углубленные знания об устройстве его образа, а также позволяет раскрыть возможности языка в описании телесной стороны человека.

Теории жестов посвящено немало научных трудов. Изучение невербального поведения мы находим в работах Е. М. Верещагина и В. Г. Костомарова, И. Н. Горелова, Г. Е. Крейдлина, М. Р. Львова, М. А. Поваляевой, О. Я. Гойхмана и других.

К описанию жестикюляции персонажей в произведениях Л. Н. Толстого обращались Г. Е. Крейдлин и Ж. Н. Куцая. Однако ранее жесты персонажей в повести Л. Н. Толстого «Хаджи-Мурат» не были исследованы.

Цель статьи заключается в исследовании особенностей изображения кинетических жестов персонажей в поздней повести Л. Н. Толстого «Хаджи-Мурат».

Для достижения цели необходимо было решить следующие задачи: изучить, как кинетические жесты персонажей соотносятся с вербальной речью; выявить, комментирует ли Толстой кинетические жесты и по какой причине может быть дан комментарий; объяснить, каким образом кинетические жесты характеризуют персонажей.

Под кинетическим жестом мы вслед за Г. Е. Крейдлиным понимаем «собственно жесты» [2; 71], то есть знаковые движения рук, ног и головы. Опираясь на классификацию Крейдлина, мы делим кинетические жесты в данной повести на 2 класса: эмблематические жесты и иллюстративные.

Из них Л. Н. Толстой чаще описывает эмблематические жесты, то есть жесты, которые имеют самостоятельное лексическое значение и способны передавать смысл независимо от вербальной речи [там же; 79].

Например: — *Не могу сказать, — пожав плечами, сказал Воронцов* [3; 36]. В этом примере Толстой изображает жест-эмблему, так как значение данного жеста, значение сомнения, не зависит от вербального высказывания.

Также в повести «Хаджи-Мурат» Л. Н. Толстой описывает жесты, которые не употребляются отдельно от вербального контекста. Это иллюстративные жесты, то есть жесты, которые выделяют какой-либо фрагмент коммуникации [2; 79].

Например: — *За две недели теперь*, — сказал Хаджи-Мурат и показал десять пальцев и еще четыре [3; 119]. Здесь Толстой изображает жест-иллюстратор, так как значение этого жеста зависит от вербального контекста.

Надо сказать, что к описанию жестов-эмблем Л. Н. Толстой обращается гораздо чаще, скорее потому, что значение эмблем в основном понятно, даже если они не сопровождают вербальное высказывание персонажа.

Далее заметим, что из эмблематических жестов, имеющих самостоятельное значение, не зависящее от вербальной речи, Толстой описывает 2 типа — *коммуникативный* и *симптоматический*.

Коммуникативные жесты-эмблемы содержат информацию, которую жестикулирующий намеренно передает адресату в коммуникативном акте [2; 99].

Например: — *Ну, и я погорячился*, — сказал Меллер и подал руку князю [3; 52]. В этом примере Л. Н. Толстой изображает коммуникативный жест, потому что данный жест выражает намеренное стремление персонажа к примирению.

Симптоматические жесты-эмблемы «выражают эмоциональное состояние жестикулирующего» [2; 114]. Такая форма невербального поведения, как правило, не контролируется сознанием человека. При этом в повести «Хаджи-Мурат» симптоматические жесты-эмблемы не противоречат вербальному высказыванию.

Например: « — *В Гехах надо вот что*, — начал было он, взявшись за один из хозырей черкески, но тотчас же опустил руку и замолчал, увидав входивших в саклю двух женщин» [3; 28]. Поясним, что как указывает В. И. Даль хозырь или козырь — это трубки с патронами, нашитые на черкеске [1; 134]. В этом примере Л. Н. Толстой изображает симптоматический жест, так как персонаж испытывает страх, волнение в ожидании врагов. И это состояние персонажа сопровождается непроизвольным движением руки.

Надо подчеркнуть, что к описанию коммуникативных жестов в данной повести Толстой обращается вдвое чаще, чем к описанию симптоматических эмблем. Мы полагаем, что это связано с тем, что в повести «Хаджи-Мурат» много диалогов, а коммуникативные жесты по своей природе диалогичны.

Из этого следует, что в этой повести Л. Н. Толстой описывает тот или иной жест с целью изобразить осознанное поведение персонажа во время коммуникативного акта. Реже Толстой изображает эмоциональное состояние персонажа.

Далее отметим, что коммуникативные жесты-эмблемы как жесты с самостоятельным значением, намеренно передающие информацию, мы делим на 3 подкласса: *общекоммуникативные*, *дейктические* и *этикетные*.

Общекоммуникативные жесты-эмблемы — это жесты, обусловленные определенными актуальными ситуациями [2; 100]. В повести «Хаджи-Мурат» эти жесты в основном не сопровождают вербальную речь персонажа.

Например: «*Он не понял слов, но понял ее участие к нему и кивнул ей головой*» [3; 113]. В данном примере Толстой изображает общекоммуникативный жест, так как жест «кивнул головой», на наш взгляд, выражает значение благодарности: персонаж благодарен за проявленное к нему участие другого персонажа.

Дейктические жесты-эмблемы — это жесты, содержащие указание на местоположение человека или объекта.

Например: «*Полторацкий указал Хаджи-Мурату на показавшегося по дороге Воронцова*» [3; 46]. В данном примере Л. Н. Толстой описывает дейктический жест «указал», так как этот жест имеет значение указания на местоположение персонажа.

Этикетные жесты-эмблемы — это жесты, соответствующие нормам общественного поведения, указывающие на ритуальный характер ситуации [2; 101]. Данные жесты в повести также в основном не сопровождают вербальную речь.

Например: «*При въезде Шамиля все находившиеся на дворе встали и почтительно приветствовали имама, прикладывая руки к груди*» [3; 105]. Здесь Толстой изображает этикетный жест, так как данный жест обозначает приветствие и имеет культурно обусловленное происхождение.

Обратим внимание, что в примерах, в которых Л. Н. Толстой описывает жесты-эмблемы как самостоятельные, независимые от вербальной речи персонажа, жесты нередко сопровождаются комментариями автора.

Например: «*Хаджи-Мурат помахал рукой перед лицом, показывая этим, что ему ничего не нужно и что он не возьмет*» [там же; 112]. В данном примере Толстой описывает общекоммуникативный жест «помахал рукой перед лицом» и объясняет его значение как отказ персонажа от подарка.

Или: «*— Время — айда пошел, — сказал он, потрянув головой как бы тому направлению, куда надо ехать*» [там же; 111]. Здесь Толстой описывает дейктический жест, также комментируя его: персонаж показывает направление.

Из примеров мы видим, что комментарий автора необходим для понимания значения жеста.

Отметим, что среди этих примеров есть такие, в которых пояснение автора строится по одной и той же модели, а именно посредством слов «в знак (того)».

Например: «*Но Хаджи-Мурат не сел, пожав сильными плечами в знак того, что он не решается сидеть в присутствии такого важного человека*» [там же; 65]. Здесь Толстой описывает этикетный жест и поясняет его: жест «пожав сильными плечами» в данном контексте имеет значение почтительности к старшему персонажу.

Итак, мы обнаружили, что в данной повести Л. Н. Толстой описывает кинетические жесты чаще с целью изобразить не эмоции персонажа, а его контролируемое сознанием поведение в процессе коммуникации.

Более того, Толстой почти не изображает характеры персонажей. Чтобы понять, с чем это связано, мы обратились к истории создания повести «Хаджи-Мурат». Известно, что она была написана с 1896 по 1904 год. За этот период Толстой создал множество вариантов повести, пытаясь «найти удовлетворяющую форму Хаджи-Мурата» [4; 523]. Как пишет А. П. Сергеевко, Л. Н. Толстого привлекал образ кавказца-героя, борца, характер которого неуловим.

Таким образом, в данной повести кинетические жесты не передают информацию о характере главного персонажа, так как характер Хаджи-Мурата, реального исторического лица, по мнению Л. Н. Толстого, неоднозначен и противоречив. В то же время кинетические жесты не указывают и на характеры второстепенных и эпизодических персонажей по той причине, что в центре внимания Толстого был только главный персонаж — Хаджи-Мурат.

Резюмируя вышесказанное, можно сделать следующие выводы. В повести «Хаджи-Мурат» Л. Н. Толстой чаще описывает кинетические жесты, значение которых в основном понятно независимо от вербальной речи персонажа. Реже Толстой описывает жесты, которые не употребляются отдельно от вербального контекста. Отметим также, что автор нередко комментирует жесты в тех примерах, в которых комментарий необходим для понимания значения жеста.

Как правило, кинетические жесты в данной повести указывают на осознанное поведение персонажа в процессе общения, реже — на не контролируемое сознанием эмоциональное состояние персонажа.

В целом нужно подчеркнуть, что рассмотренные жесты не передают информацию о характере главного персонажа, а также информацию о характерах второстепенных и эпизодических персонажей. Это связано со сложностями изображения именно главного персонажа Хаджи-Мурата, который интересовал Л. Н. Толстого в большей степени.

Литература

1. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка : в 4 т. СПб. : ТОО «Диамант», 1996. Т. 2.
2. Крейдлин Г.Е. Невербальная семиотика: Язык тела и естественный язык. М. : Нов. лит. обозрение, 2002.
3. Толстой Л.Н. Собр. соч.: в 22 т. М. : Художественная литература, 1983. Т. 14.
4. Толстой Л.Н. «Хаджи Мурат»: Неизданные тексты / Публ. и [вступ. ст.] А. Сергеев // Л. Н. Толстой / АН СССР. Ин-т рус. Лит. (Пушкин. Дом). М. : Изд-во АН СССР, 1939. Кн. I. (Лит. наследство; Т. 35/36).

ПРОБЛЕМА КРИТЕРИАЛЬНОЙ ОЦЕНОЧНОСТИ В ИСТОРИИ ЯЗЫКОЗНАНИЯ

П. Д. Криворучко, С. О. Малевинский
Кубанский государственный университет,
Краснодар, Россия

В статье показаны основные подходы к критерию оценочности в соотношении к подходам к онтологической проблеме универсалий.

Ключевые слова: *критерий оценочности, универсалии, реализм, концептуализм, номинализм.*

Оценочная способность — это важная составляющая нашего когнитивного и коммуникативного мира. Невозможно представить эстетический, этический, аксиологический, политический, литературно-критический дискурс, лишённый элемента оценочности. В свою очередь, такая широкая распространённость в гуманитарном знании и в повседневности показывает необходимость глубокого эпистемологического, лингвистического и логического исследования данного феномена.

Понятие оценочного критерия вошло в широкий научный обиход сравнительно недавно — в XIX веке. Однако в том или ином ракурсе проблема оценки поднималась в научно-философской мысли еще в античности. Разумеется, различные мыслители из различных областей оценочного дискурса обращались к различным критериям оценочности. Однако нам представляется, что существует три основных подхода к критерию оценочности, объединяющих эти самые частные критерии. Эти подходы соответствуют подходам к гораздо более широкой проблеме, важнейшей проблеме философии — онтологической проблеме универсалий (общих понятий).

Как известно, эти подходы — реализм, концептуализм и номинализм. Спор между ними «отнюдь не преодолён и в современной философии» [3; 737].

Далее, рассмотрим, какие свойства критериальной оценочности вытекают из этих подходов, стараясь, по возможности избегать как онтологического, так и этического, эстетического или аксиологического углубления. Наша цель здесь исследовать эпистемологические, лингвистические и логические аспекты оценки в зависимости от подхода к проблеме универсалий.

Реализм предшествует другим подходам и впервые проявляется в античном платонизме. Особенно примечателен здесь диалог Платона «Гиппий Большой», в котором собеседники — Сократ и Гиппий — размышляют о прекрасном. На вопрос Сократа о том, что есть прекрасное, Гиппий приводит частные примеры (пример прекрасной девушки). Как известно, такого рода ответы не удовлетворяют Сократа, и он перефразирует свой вопрос: «что такое прекрасное *само по себе?*» [4; 1; 393]. Фундаментальный вывод, к которому приходит Сократ из этого вопрошания, важен не только для онтологической и эстетической мысли, но и для лингвистического исследования. Он заключается в том, что денотаты, обозначаемые словами «прекрасное», «безобразное», «доброе», «злое», «справедливое», «несправедливое» и т. д., не являются свойством отдельных вещей или поступков, а обладают реальным самостоятельным существованием, не зависимым от человеческого восприятия. Следовательно, Платон утверждает универсальность такого рода идей, а значит, мы можем сделать вывод, что, по Платону, подобные слова являются и лингвистическими универсалиями на лексическом уровне языка.

На аналогичных платонизму позициях стояла христианская наука раннего Средневековья. В трактате Псевдо-Дионисия Ареопагита «О божественных именах» приводится тезис о том, что слова, которые мы с высоты наших времен называем абсолютными (т. е. безотносительными к другим объектам) и позитивными (т. е. утверждающими положительную ценность объекта) оценками (например, «Добро», «Красота», Благо» и т. д.) являются одними из имён Бога. Следовательно, Божественное начало выступает критерием оценки для христианского сознания, а личность Иисуса Христа непосредственным идеалом.

Христианский платонизм продолжился в реализме средневековых схоластов и далее развивался множеством учёных Нового времени, как то: Ф. В. Й. Шеллинг, Г. В. Ф. Гегель, В. С. Соловьёв, А. Ф. Лосев, В. В. Библихин, Е. С. Линьков и т. д. Слово «реализм» происходит от латинского *res*, что значит «вещь» (не материально тело, а в значении «сущего», т. е. «того, что *есть*»). Таким образом, как уже стало заметно из вышесказанного, реализм считает универсалии вещами, т. е. тем, что существует и существует независимо от познания. Как отмечает Л. Б. Макеева: «Реалистам этическое оценочное суждение представляется таким же объективно истинным, как любое суждение о факте» [2; 207]. Критерием оценки для представителей реализма выступает Абсолют (у Платона — Благо, для теистических религий — Бог, у Гегеля — абсолютный дух), некое умозрительное знание вне сознания субъекта познания. Реализм не пользуется популярностью в частных науках, и лингвистика не исключение. Однако концепция лексических универсалий в чём-то близка данной позиции, пусть говорить о прямой рецепции не приходится.

Противником реализма выступает номинализм (от латинского *nomen* — имя). Согласно этому подходу, универсалии — это имена имён, не обладающие реальным существованием и самостоятельностью. Критерий оценки при таком подходе не яв-

ляется умозрительным и коренится, в зависимости от направления, в лингвистических, психологических или социальных структурах. Номинализм зародился в кинической и скептической древнегреческих философских школах с ярко выраженным антиплатонизмом, развивался через схоластический номинализм У. Оккама, Ж. Буридана в эмпиризм, скептицизм и материализм Нового времени. В лингвистике номинализм наиболее ярко проявился в XX в. Особенно примечательным примером является концепция лингвистической относительности (гипотеза Сепира-Уорфа), согласно которой структура языка влияет на мировосприятие и когнитивные процессы его носителей. Гипотетически отсюда следует, что носители языка или группы языков А, могут не иметь лексического аналога той или иной оценочной категории в языках В или иметь категории совершенно иного характера. Таким образом, универсальный характер оценочных категорий ставится под сомнение.

Другое примечательное проявление номинализма — это неопозитивизм, направление в философии науки, сосредоточившееся на радикальном решении проблемы демаркации (т. е. ограничения научного знания от ненаучного). Для этого неопозитивисты обратились непосредственно к логическому анализу языка. И если позитивисты «первой волны» стремились любые высказывания (будь то метафизические, эстетические, этические и т. д.) не вписывающиеся в методологию естественных наук объявить ложными, то неопозитивисты объявляют метафизические и оценочные высказывания бессмысленными с точки зрения языка. Первым эту идею теоретически оформил Л. Витгенштейн (впрочем, не без рецепции скептической философии Д. Юма) в своём «Логико-философском трактате»: «Понятно, что этика не поддается высказыванию» [1; 1; 70]. «Трактат» произвёл настоящий фурор в австрийских и британских интеллектуальных кругах и стимулировал дальнейшее развитие метаэтики, метаэстетики, метааксиологии. В рамках неопозитивизма оформляется (сперва как метаэтическое исследование, позже — расширяется на другие сферы оценочного знания) эмотивизм. У его истоков стояли английские философы Дж. Мур, А. Дж. Айер, Б. Рассел, английский семасиолог Ч. К. Огден. Эмотивистами была сформулирована мысль о реляционно-оценочном характере большинства нравственных понятий и этических суждений. В суждениях морально-оценочного характера объективная информация о логическом субъекте выражается только его лексическим значением, а добавление оценочного предиката ничего не меняет в наших представлениях о субъекте, поскольку выражает только определенное эмоциональное отношение к нему. С этой точки зрения, высказывание «Это — хорошо» не имеет функции обозначения. Оно служит только эмотивным знаком выражения нашего отношения к этому и, возможно, вызывающим подобное отношение у других людей». Полное и завершённое изложение концепции эмотивизма можно найти в книге А. Дж. Айера «Язык, истина и логика». Айер, разделив высказывания на эмпирические и аналитические, пришел к выводу о том, что суждения этического характера не могут быть отнесены ни к тем, ни к другим, поскольку не несут никакой информации об эмпирических фактах, а только выражают моральное, эмоциональное по своей сути, отношение к ним. Критерий оценочности, таким образом, эмотивисты видят в эмоциональных реакциях человеческой личности.

Ответом на радикализм реализма и номинализма является концептуализм (от латинского *conceptus* — понятие). Концептуализм — философское направление, понимающее под универсалиями мысленное содержание, заключенное в значении

слова. Концептуализм берет начало в философии Аристотеля и далее развивается П. Абеляром, И. Кантом, Э. Гуссерлем и большинством современных логиков и лингвистов. Критерием оценки при концептуалистском подходе выступает мыслимое содержание «внутри» субъекта, а «вне» его, определённые априорные (доопытные) формы когнитивной способности (по Канту). Концептуализм является средним звеном между реализмом и номинализмом, рационализмом и эмпиризмом, идеализмом и материализмом. Это поспособствовало популярности и продуктивности концептуалистского подхода. Именно И. Кант первым задался основательным изучением непосредственно оценочных суждений, Э. Гуссерль основал в рамках модальной логики логику оценок, в русле которой делали открытия такие логики, как Г. Х. фон Вригт, С. Халлден, А. А. Ивин и т. д. Общим для такого рода подхода также является выявление некоторых универсальных и логических закономерностей в оценочности, выведение оценочных *категорий*, универсальной типологии и классификации оценок. Из русскоязычных исследователей последних лет можно отметить труды А. А. Ивина, Е. М. Вольфа, Н. Д. Аругюновой, С. О. Малевинского и т. д.

Таким образом, необходимо учитывать, что проблема критерия оценочности связана с более широкой проблемой универсалий. И в истории оценочного дискурса можно выделять три основных направления — реализм, номинализм и концептуализм.

Литература

1. Витгенштейн, Л. Философские работы. М. : Изд. «Гнозис», 1994. Ч. 1.
2. Макеева Л.Б. Язык, онтология и реализм. М. : Изд. дом ВШЭ, 2011.
3. Неретина С.С., Огурцов А.П. Пути к универсалиям. СПб. : Изд-во Русской Христианской гуманитарной академии (РХГА), 2006.
4. Платон. Сочинения в 4 т. М. : Мысль, 1968. Т. 1.

ОСОБЕННОСТИ СОЗДАНИЯ РЕКЛАМНОГО СООБЩЕНИЯ

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

В статье показаны принципы создания рекламных сообщений с помощью вербальных и невербальных средств.

Ключевые слова: *рекламное сообщение, графо-стилистические особенности, параграфемика, супраграфемика, кириллица, латиница.*

Слово *реклама* произошло от латинского *reclamare* — выкрикивать. И это неудивительно, ведь задача рекламы в первую очередь — привлечь внимание. Но привлечь внимание — это полдела, не менее важно — «поддерживать внимание адресата, способствовать последующему запоминанию сообщения и побуждать к определенному действию» [1; 14].

Для создания эффективного, удачного рекламного сообщения, граничащего с произведением искусства, рекламщики вынуждены учитывать огромное множество

составляющих рекламы. Большую роль играет психологическая составляющая, целеполагание, дизайн, цветовая наполненность, простота и одновременно сложность восприятия, скрытые, двойные смыслы текстов, языковая игра, графическая игра.

В настоящее время в рекламе всё большее распространение приобретают явления паралингвистики. Визуальные средства подачи информации — важный канал донесения смысла рекламного сообщения. В отличие от вербальных элементов невербальные всегда рассчитаны на зрительное восприятие. В большинстве случаев один-единственный знак символической или иконической природы в состоянии передать общую направленность смысла или этот смысл удвоить, изменить.

Как утверждает Г. Картер, «реклама представляет собой систему мер целенаправленного воздействия на потребителей, которая формирует и регулирует движение товаров на рынке» [2; 78]. Воздействуя на покупателя, реклама способствует возникновению желания у него приобрести рекламируемые товары и услуги. Используется целый ряд различных методов и приемов, воздействующих на различные психические структуры человека, как на сознательном, так и на бессознательном уровне, поэтому рекламу относят к социально-психологическим явлениям.

Мотивы потребителя (покупателя) могут быть как осознаваемыми им, так и неосознаваемыми, т. е. его поведение может быть и целенаправленным, и нецеленаправленным. По этой причине возникло деление рекламных стратегий на два типа: рациональные (когда аргументация рекламного сообщения строится на логических доводах о соответствии качеств продукта определенным потребностям покупателя) и эмоциональные, или проективные (когда рекламное послание создает некий привлекательный для потребителя образ, настроение, чувство).

При создании рекламного сообщения необходимо брать во внимание и психические процессы, которые непосредственно участвуют в возникновении и формировании рекламного образа в сознании потенциального покупателя.

«Важным элементом когнитивной деятельности человека является «ощущение — отражение в коре головного мозга отдельных свойств предметов и явлений окружающего мира при непосредственном их влиянии на органы чувств, — это первичный познавательный процесс» [3; 33]. В соответствии с основными органами чувств различаются и ощущения: зрительные, слуховые, обонятельные, вкусовые, тактильные, двигательные, осязательные, органические, вибрационные, ощущения равновесия и др.

В рекламной деятельности чаще всего используются зрительные и слуховые ощущения. Хотя в ряде случаев реклама может быть основана на других видах ощущений. На автомобильных выставках посетителям предлагают поуправлять автомобилем, посидеть в салоне, чтобы испытать чувство комфорта. То есть используются вибрационные, двигательные и другие ощущения. Потенциальным потребителям в других случаях могут предложить попробовать продукцию на вкус, испытать ощущения тепла, холода, которые возникают при употреблении продукции и т. д.

В рекламе главным образом применяется восприятие слуховое и зрительное, которое становится определяющим, например, для *графо-стилистических особенностей* рекламного сообщения.

Исключительно большое значение в рекламе имеет язык визуальных образов. Он воспринимается быстрее и легче и более точен по сравнению с вербальным языком, который состоит из ряда сложных линий в виде букв и слов. Образы прямо адресованы чувствам человека. Их смысл понимается посредством хорошо налаженно-

го на уровне сознания процесса. Если же рекламодатель создаёт рекламное сообщение (заголовок, слоган), в котором визуальный образ вступает в непосредственный контакт с вербальной составляющей, то такое сообщение будет привлекать к себе повышенное *внимание*, оставаться в *памяти* и, вообще, оказывать максимальный эффект на потенциального покупателя.

В последнее время многими исследованиями отмечается возросший интерес к графическим средствам невербальной коммуникации. Рост интереса к проблеме визуализации обусловлен самими требованиями современной коммуникации. Как справедливо отмечает Р. Мокшанцев, «иллюстрирование ныне всё шире становится элементом текстообразования. Уровень интегрированности всех изобразительных средств, равно как и других знаковых образований, в единое текстуальное пространство печатных и электронных изданий весьма высок» [3; 115]. Понимание того, что «глобальный мир, мир постсовременности, ориентируется на визуальный способ представления информации», привело к обоснованию необходимости выделения в рамках современной науки понятия визуальности.

В рекламных текстах используется множество различных графических элементов, элементов параграфематики, супраграфематики и необычное сочетание этих элементов. Кроме прагматических целей, которые преследуют создатели рекламы, используя такие графические элементы, их появление и активное использование обуславливается также и расширившимися полиграфическими возможностями и применением компьютерной техники.

Особенно частотными и заметными являются следующие элементы графического оформления рекламных текстов: модификации кириллицы, супраграфемные элементы, элементы латиницы, специальные символы, принадлежащие текстам научной сферы, параграфемные явления. Рассмотрим некоторые из них.

С точки зрения русского языка самым «естественным» является использование в рекламных текстах кириллических букв, как основы русского письма. Но наблюдения показывают, что кириллица становится базой для создания различных модификаций, которые могут стать не только выразительным средством в рекламе, но и привести в написание дополнительные смысловые оттенки. Это относится к применению элементов дореформенной графики и значительно реже орфографии. Наибольшее число таких примеров имеется в различных названиях: ПРИВОЗЪ, КОВРОВЫЙ ДВОР, ДЪЛО, КОПЪЙКА, клуб «ЛАДЪ», игровой клуб МИЛЛИОНЪ, ресторан ПОТЁМКИНЪ, ресторан ПРАЖСКИЙ ГРАДЪ, ресторан СТАНЪ, ресторан ЯМАЛОВЪ, ресторан ЯРЪ.

Название гастроба «BREAD & ПИТЬ» сочетает в себе едва ли не все графические особенности, использование которых популярно при создании рекламных текстов: во-первых, это имя известного американского киноактёра; во-вторых, можно интерпретировать слово BREAD (написанное, кстати, латиницей) в прямом значении — «хлеб», то есть Вы понимаете, что в этом ГАСТРОпабе Вас накормят, а слово ПИТЬ, написанное на конце с Ъ, обозначающим последний твердый звук, можно увидеть и как ПИТЬ с Ъ, буквы похожи, а, следовательно, в этом гастроПАБе Вам дадут и выпить.

Из дореформенных элементов используются в основном два — буквы Ъ (ять) и Ь (ер), особенно активно — Ъ, так как это почти не требует историко-орфографических знаний, хотя нередко употребляется всё же неправильно.

Привычность кириллицы делает возможным её «обыгрывание» в рекламе и вывесках различными способами.

Наиболее давним с точки зрения начала использования в печати и рекламе являются элементы латиницы. Как показывают многочисленные наблюдения, наиболее частыми в рекламе и вообще в сфере торговли являются так называемые «графические интернационализмы», т. е. названия всемирно известных компаний, фирм, их товаров, которые обычно (или всегда) сохраняют свою графическую форму: «Coca-Cola», «Toyota», «Samsung», «L'oreal» и др.

В рекламе фирмы «TELEPORT», оказывающей услугу «трезвый водитель. Слоган — «доставим трезво». В рекламном тексте также несколько раз повторяется слово «трезво». Символ фирмы графема Т переходящая в Р, которую можно одновременно воспринять и как название фирмы TelePort, и как начало слова «трезво».

Использование латиницы в рекламных текстах остаётся весьма распространённым и развивающимся явлением. Написания в латинице и кириллице сосуществуют в рекламе, дополняют друг друга, становятся выразительным средством на фоне друг друга.

Реклама представляет собой сложное, многогранное явление современной действительности, которое характеризуется использованием различных вербальных и невербальных средств коммуникации. Причем популярность набирает именно использование последних, так как это является наиболее простым, но в то же время самым действенным способом составить в сознании покупателя нужный, выгодный образ рекламируемого товара и обеспечить успех и запоминаемость рекламного сообщения (ведь порой сама реклама становится известнее товара, который она продвигает).

Литература

1. Зазыкин В.Г. Психология рекламы и рекламной деятельности. М. : Интелбук, 2009.
2. Картер Г. Эффективная реклама. М. : Бизнес-Информ, 2002.
3. Мокшанцев Р.И. Психология рекламы: учебное пособие. М. : Инфра-М, 2002.

СРЕДСТВА РЕАЛИЗАЦИИ ПОНЯТИЯ «ЖЕНСТВЕННОСТЬ» С ПОМОЩЬЮ КОЛОРЕМЫ «РОЗОВЫЙ» В РОМАНЕ В. НАБОКОВА «ЛОЛИТА»

А. М. Мухина

*Кубанский государственный университет,
Краснодар, Россия*

Статья посвящена описанию способов репрезентации понятия «женственность» в романе В. В. Набокова «Лолита». Показаны примеры, в которых понятие «женственность» актуализируется с помощью колоремы «розовый». Анализируется реализация способов описания качеств и свойств женственности в идиостиле В. В. Набокова.

Ключевые слова: колоратив, понятие «женственность», окказионализм, цветоописание, эпитет.

Обращение к способам цветоописания в творчестве В. В. Набокова, на наш взгляд, позволяет выявить не только дескриптивную функцию цветообозначений, являющихся атрибутами понятия «женственность», обозначить их эстетическую функцию, но также выявить субъективное авторское видение понятия «женствен-

ность» и способы его выражения в языке. Среди анализируемых текстов особую группу занимают описания с колоративом «розовый». Рассмотрим примеры.

«На ней было в тот день прелестное ситцевое платьице, которое я уже однажды видел, розовое, в темно-розовую клетку, с короткими рукавами, с широкой юбкой и тесным лифом, и в завершение цветной композиции она ярко покрасила губы и держала в пригоршне великолепное, банальное, эдемски-румяное яблоко» [3; 60].

Под влиянием сложившихся стереотипов розовый цвет стал символическим цветом для женщин. В греческой мифологии он представлялся цветом богини Афродиты, богини любви и красоты. В современных исследованиях данный колоратив чаще всего соотносят с женственностью, чувственностью. Например, Г. Браэм в книге «Психология цвета» пишет следующее: «Розовый цвет, по мнению многих художников, излучает стыдливость, сладость, мягкость и создает романтическое настроение. Самые первые ассоциации — нежность, скромность, невинность, благоухание, тишина, нижнее белье, весенние цветы, балет, косметика» [1; 33]. Следовательно, цветономинация «розовый» является атрибутом понятия «женственность». В контексте заслуживает внимания оригинальность эпитета «эдемски-румяное» к лексеме «яблоко», которое традиционно олицетворяет «любовь, брак, весну, молодость, плодородие, долголетие» [4; 427]. Однако данный эпитет позволяет обратиться к библейской символике, где яблоко является символом искушения и соблазна. Можно сделать вывод, что образ Лолиты амбивалентен: с одной стороны, колоратив «розовый» олицетворяет юность, нежность, невинность; с другой стороны, героиня держит в руках «эдемски-румяное яблоко» — библейский запретный плод, символ грехопадения. Прототипом Лолиты, вероятно, послужила героиня более раннего стихотворения В. В. Набокова, Лилит. В основе данного стихотворения лежит весьма значимая мифологическая тема: Лилит (которая, по преданию, была женой Адама еще до Евы, но сбежала от него, попав под влияние темных сил) выступает в роли соблазнительницы в Эдемском саду. Необходимо отметить фонетическое сходство имени героини романа и названия стихотворения: «Лолита» — «Лилит». Поскольку стихотворение было написано задолго до появления романа, можно предположить, что имя «Лолита» было навеяно им.

«А кроме того, я могу так ясно представить себе остальную часть этого красочного класса вокруг моей дымчато-розовой, долорозовой голубки» [3; 55].

В этом контексте фигурирует сложный эпитет «дымчато-розовой» по отношению к самой героине, а не к ее одежде. Вероятно, автор, описывая такой диффузно-розовый цвет, представляет себе цвет кожи и дымчато-серые глаза Лолиты. М. Купер в работе «Язык цвета» постулирует: «Розовый цвет, естественно, воспринимается как нежный, мягкий, очаровательный и женственный. Розовый, как и красный цвет, может быть теплым и возбуждающим. Он воспринимается как романтический и чувственный...» [2; 12]. Прилагательное «долорозовый» является окказионализмом, писатель синтезирует имя героини Долорес (ласково Лолита) с относительным прилагательным «розовый». Усилителем выступает лексема «голубка», символизирующая «чистоту, любовь» [4; 60].

«... при особенно нежном цвете лица, черты у нее после бурных слез расплывались, припухали — и становились болезненно соблазнительными. Ее ошибочное представление о моих эстетических представлениях чрезвычайно огорчало меня, ибо я просто обожаю этот оттенок боттичеллиевой розовости, эту яркую кайму вдоль воспаленных губ, эти мокрые свалявшиеся ресницы...» [3; с. 68].

Впечатление нежности, привлекательности, которое производит героиня, возникает в сознании читателя не только посредством реализации соответствующей цветономинации «розовый», но и за счет сравнения с предметом искусства, а именно с картинами великого итальянского художника С. Боттичелли. Ассоциативно возникает женский образ в его картине «Рождение Венеры», где богиня воплощает любовь и красоту.

«Я смотрел на нее розовую, в золотистой пыли, на нее, существующую только за дымкой подвластного мне счастья, не чующую его и чуждую ему, и солнце играло у нее на губах, и губы ее, все еще, видимо, составляли слова о “карманной Кармене”, которые уже не доходили до моего сознания» [3; 63].

Лексический повтор «на губах» и «губы» в пределах одного предложения как средство выразительности акцентирует внимание читателя на данном слове и придает экспрессивность тексту. Актуализацию дополнительных смысловых признаков обеспечивает употребление существительного «солнце» и прилагательного «золотистый». Озаряемая лучами солнца пыль выглядит «золотистой», создавая светящийся ореол вокруг «обожжаемой» героиней Лолиты.

Проанализировав примеры, приходим к выводу, что колорема «розовый» в описаниях героини В. В. Набокова «Лолита» способствует актуализации понятия «женственность». Среди цветономинаций, используемых автором, присутствует не только розовый цвет, но и его оттенки: «дымчато-розовый», «темно-розовый». Наиболее интересными, на наш взгляд, являются окказионализмы «долорозовый», «оттенок боттичеллиевой розовости». Использование окказионализмов позволяет подчеркнуть авторское видение женственности и привлечь внимание читателя к героине.

Литература

1. Браэм Г. Психология цвета. М. : АСТ: Астрель, 2009.
2. Купер М., Мэтьюз А. Язык цвета. Как использовать преимущества своего цвета для успеха в личной жизни и бизнесе. М. : Изд-во ЭКСМО-Пресс, 2001.
3. Набоков В.В. Лолита. Король, дама, валет. Подвиг: Романы. М. : АСТ, 2003.
4. Трессидер Д. Словарь символов. М. : Фаир-пресс, 2001.

ЭВОЛЮЦИОННЫЕ АСПЕКТЫ ТЕОРИИ НОМИНАЦИИ: ОБЩЕМЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ

Л. Н. Никитина

Кубанский государственный университет

Краснодар, Россия

В статье рассматривается эволюция воззрений на современную теорию номинации; анализируются её важнейшие коммуникативно-динамические и функционально-знаковые параметры.

Ключевые слова: *номинация, лексическая номинация, фразовая номинация, слово, предложение, знак.*

Феномен номинации представляет собой одно из фундаментальных понятий современной теории языка. Как отмечает Л. Н. Мурзин, «ни одна из значимых еди-

ниц языка — морфема, слово, словосочетание, предложение — и даже они вместе взятые не покрывают понятия номинации. Хотя номинация соотносится с каждой из них, она выходит за рамки статической системы языка» [4; 11]. По мнению учёных, наиболее полно номинативные процессы обнаруживаются при продуцировании текста, когда автор в соответствии с интенцией текста и своим замыслом отбирает и использует определённые номинативные ресурсы языка. Такая ситуация характерна для любого типа текста — как художественного, так и научного, что отражает универсальный характер номинационного семиозиса в целом.

П. В. Чесноков обращает внимание на то, что «слово как средство номинации является ... важнейшим языковым знаком, характеризующимся целым комплексом отношений: а) отношением к другим знакам (парадигматика и синтагматика); б) отношением к выражаемому образу (понятию о денотате); в) отношением к самим обозначаемым вещам (денотатам); г) отношением к эмоциональным состояниям, внеязыковым реалиям и другим прагматическим моментам» [5; 101-102].

В процессах номинации рождаются языковые единицы, отражающие в понятийно-денотатном образе те или иные свойства и качества предметного мира. Как отмечает А. А. Буров, с современной теорией номинации тесно связаны некоторые направления лингвистики: теория референции; семиотическая теория; когнитивистика; теория текста; теория речевых актов; синтаксический подход к теории номинации [1]. Проблема номинации напрямую связана с вопросами формирования и изменения языковой картины мира, поскольку природу языка и механизмы номинации можно понять и объяснить только исходя из самого человека и его мира.

Прагматический аспект номинации представлен в исследованиях В. Г. Гака, который считает, что выбор имени объекта именованного в каждом отдельном речевом акте производится на основании выделяемого в данном объекте признака. Селекция признаков при наименовании осуществляется субъектом номинации, использующим конкретный способ именованного и выбирающим данную номинацию из множества других средств, существующих в языке [см. 2]. В силу этого именующий субъект предстаёт обязательным участником номинативного акта. В. Г. Гак выделяет следующие основные компоненты акта номинации: именующий субъект (номинатор), именованное (номинант), именуемый объект (номинат), слушающий (и условия общения).

В процессе познания окружающего мира каждый человек формирует и выражает собственное отношение к нему, оценивая предметы, лиц, явления, факты, события на основе тех результатов когнитивной обработки данных и опыта, которые получены в актах категоризации и концептуализации действительности. Именно категория оценки представляет собой тот когнитивно-ментальный базис, который находится в основании процессуальности номинации. В последнее время особый интерес лингвистов вызывает гендерный аспект номинации, что обусловлено различными социокультурными ролями в обществе мужчины и женщины. «Оценочные номинации, которые выбирает говорящий с учетом фактора адресата, детерминируют реагирующее поведение последнего. Номинации, передающие негативное отношение говорящего к номинату, преобладают как в маскулинной, так и фемининной речи. Вместе с тем, представляется возможным говорить о большей склонности к употреблению негативных эмоционально-оценочных экспрессивов мужчинами» [3; 5–6]. Одним из важнейших факторов номинации является человеческий фактор, так как именно носители языка в процессах деривации и номинации реализуют мыслительно-коммуникативные потребности, фикси-

руя в знаках языка социальный и культурно-когнитивный опыт и результаты освоения мира. Однако до настоящего времени в лингвистике нет общепринятого однозначного определения термина «номинация», что отражает серьёзность данной проблемы и актуальность исследования её как в теоретическом, так и в практическом плане. В то же время нельзя не отметить и эволюцию некоторых подходов к определению номинации, попытку выйти за пределы только лексической номинативной системы, что представляется весьма важным шагом на пути к решению общетеоретических вопросов теории номинации в целом.

Любая единица языка, таким образом, отражает реалии окружающего мира, поэтому и слово, и словосочетание, и предложение представляют собой номинативный знак, в котором как бы пересекаются такие аспекты, как семиотичность, когнитивность, функциональность, прагматичность, синтактика и семантика. Поэтому знаковость как универсальное свойство языковых единиц представляет собой одну из важнейших характеристик любой единицы системы номинации.

Литература

1. Буров А.А. Субстантивная синтаксическая номинация в русском языке. Пятигорск : Изд-во СГУ, 2012.
2. Гак В.Г. К типологии лингвистических номинаций // Языковая номинация. М. : Наука, 1977.
3. Кольцова Е.А. Оценочные номинации лица: гендерный и коммуникативно-прагматический аспекты (на материале английского языка) : автореф. дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2009.
4. Мурзин Л.Н. Теория номинации в динамическом аспекте // Актуальные проблемы языковой номинации : тез. докл. Саратов : СГПИ, 1988.
5. Чесноков П.В. Спорные проблемы курса «Общее языкознание». Таганрог : ТГПИ, 1996.

ЗНАКОВОСТЬ МЕЖДОМЕТИЙ КАК ИХ УНИВЕРСАЛЬНОЕ КОГНИТИВНО-ПРАГМАТИЧЕСКОЕ СВОЙСТВО

А. В. Ордули

*Кубанский государственный университет,
Краснодар, Россия*

В статье рассматривается проблема междометия как когнитивного знака, посредством которого репрезентируются различные эмоции, ощущения, чувства.

Ключевые слова: *междометие, эмоциональный сигнал, когнитивный знак, контекст, экспрессивность.*

Восприятие мира, т. е. мироощущение, всегда находит опору в языке. Учёные отмечают, что самоосуществление разума как продукта психосоциального всегда происходит главным образом через язык. Разум творил язык, развивался в языке,

оформляя в нем свои достижения, вновь отталкивался от него и никогда не мог расстаться с языком даже на мгновение. В определенном плане можно сказать, что язык есть способ существования разума, особенно если понимать язык широко — как структуру знаков, как организацию условных элементов, наделенных условным значением, и служащую для коммуникации разумов между собой [8].

Считается, что междометия входят в разряд лексических единиц, в которых логический компонент значения почти полностью вытеснен. Именно это делает необходимым их существование в языке: человеческая речь нуждается в средствах, которые могли бы непосредственно выражать эмоции, отражать отношение к явлениям внешнего мира, представляющиеся сознанию в нерасчлененном виде [1].

В своей работе Г. В. Барышникова отмечает, что междометия не имеют предметно-логического значения, они являются словами-«симптомами», «чистыми знаками эмоций». Присутствие хотя бы одного междометия придает эмоциональность всему высказыванию. Междометия, как правило, в основной своей массе выражают эмоцию в самом общем виде; для верного толкования эмоций, выраженных в высказывании с междометиями, решающее значение имеет контекст и категориальная ситуация [там же].

В истории науки понятие «знак» определялось представителями различных школ по-разному. В семиотике Пирса и Морриса обращает на себя внимание ориентированность на предельно широкие обобщения, на очень общее определение понятия знака, когда в числе знаков рассматриваются одновременно и буквы шрифта и мысли людей об объектах и т.п.

В семиологии Ф. де Соссюра, Р. Барта, и ряда других учёных знак понимается более узко, по образцу знаков вербального языка с их конвенциональностью, зависимостью от культурных норм употребления и других аспектов функционирования в социуме.

В «Лингвистическом энциклопедическом словаре» термин «знак» определяется как «материально-идеальное образование (двусторонняя единица языка), репрезентирующее предмет, свойство, отношение к действительности; в своей совокупности знак языковой образует особого рода знаковую систему — язык» [6; 167].

«Наиболее типичным знаком является слово, ибо человеческое познание в целом и познавательный образ предмета в частности определены практикой и результатами мышления предшествующих поколений, закрепленными в словах. Содержание словесных знаков носит, т.о., кумулятивный характер, т. е. складывается из накопленной ранее информации» [там же].

М. Бахтин считает, что знак «есть единичная материальная вещь» [3; 46].

Ч. У. Моррис пишет о том, что «знаки, указывающие на один и тот же объект, не обязательно имеют те же самые десигнаты, поскольку то, что учитывается в объекте, у разных интерпретаторов может быть различным. Знак объекта в одном предельном случае, который теоретически следует иметь в виду, может просто привлечь внимание интерпретатора к объекту, тогда как в другом предельном случае знак позволит интерпретатору учесть все существенные признаки объекта при отсутствии самого объекта. Существует, таким образом, потенциальный знаковый континуум, в котором по отношению к каждому объекту или ситуации могут быть выражены все степени семиозиса, и вопрос о том, что представляет собой десигнат знака в каждой

конкретной ситуации, есть вопрос о том, какие признаки объекта или ситуации фактически учитываются в силу наличия самого только знакового средства» [7; 48].

С понятием знака напрямую соотносится понятие значения, которое также вызывает неоднозначную реакцию у лингвистов. По мысли А. Н. Леонтьева, значения выступают одновременно и как единицы конкретных актов коммуникации между отдельными субъектами, и как единицы той или иной сферы общественного сознания, каждая из которых есть «идеальная духовная форма кристаллизации общественного опыта» [5; 289].

Д. Э. Розенталь полагает, что «междометия являются своего рода речевыми знаками, сигналами, употребляемыми для кратчайшего выражения реакции человека на различные события реальной действительности или для выражения требования, желания человека» [10; 268].

Академик В. В. Виноградов называет междометия «коллективными знаками эмоционального выражения» [4; 746]. Он отмечает, что «в старой лингвистической традиции вопрос о междометиях был связан с общей проблемой возникновения и границ слова. Из междометий нередко выводились первичные слова человеческого языка. Междометия, как эмоциональные сигналы, противопоставлялись словам, как знакам мысли» [там же; 745].

Несмотря на то, что разговорная речь не обходится без междометий, данная категория слов очень редко выступала специальным предметом изучения. В научных трудах можно найти самые разные концепции и трактовки междометий.

Академик Л. В. Щерба образно называл междометие «неясной, туманной категорией», «досадным недоразумением», имея в виду функционально-смысловую специфику междометий и неоднозначность взглядов на данные языковые единицы [15; 77].

По мнению В. В. Виноградова, этимологическая точка зрения на междометия в русской лингвистике не сдвинулась с вопроса о переходе междометий в слова, в «части речи». Но по отношению к современному русскому языку сам этот вопрос постепенно менял свою форму и содержание. Для современности, по мнению учёного, намного важнее наблюдения над превращением других слов в междометия, чем решение вопроса о возникновении слов из междометий (ср. ахать, ухнуть, аховый, слышались охи и т.п.) [4].

К. Фосслер рассматривал междометия как языковые средства для экспрессивно-драматического выражения эмоций и волевых импульсов. Нельзя не признавать, что интонационные, фонетические особенности междометий, аффективная окраска, моторно-мимическое и жестовое сопровождение составляют чрезвычайно важную сторону их смыслового строя. Ученый писал: «В голосе естественнее всего выражается душевное настроение. Какое разнообразие длительности, силы, высоты и тембра, т. е. какое обилие семантических акцентов возможно при произнесении звуков а, е, и, о, у, как бы точно ни было их грамматико-фонетическое описание» [13; 83].

Междометные высказывания отличаются краткостью и в то же время полнотой смыслового содержания, они сигнализируют об эмоциональных и эмоционально-волевых реакциях говорящего на окружающую действительность.

Каждое такое высказывание представляет собой отдельный речевой акт — «целенаправленное речевое действие, совершаемое в соответствии с принципами и прави-

лами речевого поведения, принятыми в данном обществе», и адекватно понимаемое адресатом [6; 412]. Как видно из этих определений, главным в системе семантических параметров междометий многие исследователи отмечают именно акцент на репрезентации с их помощью эмоциональных, эмоционально-волевых, экспрессивных реакций человека на окружающий мир в процессах его познания и накопления опыта.

Н. И. Рябкова, исследуя роль междометий в речевом контексте, рассуждает о том, что в неформальном речевом общении, для которого характерны эмоциональность, неподготовленность, спонтанность, междометия оказываются удобным и оправданным способом выражения, в первую очередь, эмоций, чувств говорящего, высокой степени его эмоционального возбуждения: доминирующим для говорящего в этом случае является желание «выплеснуть» свои эмоции, поэтому он не в состоянии подбирать языковые средства и использует первичное, естественное, предназначенное именно для этого средство — высказывание междометного характера [9].

Учёный считает, что в семантике междометных высказываний преобладает экспрессивная составляющая, это подчеркивается и интонационно: большинство таких высказываний восклицательны и делают речь более эмоциональной, выразительной. Большая сила воздействия на собеседника, способность придать общению непринуждённый, неформальный характер, этим самым повысив его эффективность, характеризуют междометие не только как эмотивное, но и как эффективное коммуникативное средство [Там же].

Н. Ю. Шведова убеждена в том, что междометия — это продуктивный класс слов, который постоянно пополняется. Главными источниками пополнения междометий являются оценочно-характеризующие существительные (ужас, страх, беда), глаголы преимущественно в повелительном наклонении (погоди, давай, вали) и интеръективация разных фразеологизмов и идиоматических выражений [14].

Междометие является «информативно-коммуникативным сигналом — знаком фрагмента действительности, например, высказывание, в основе которого междометие «ах», является сигналом: 1) переживаемого испуга, внезапного удивления, радости и т.п. чувств, 2) восхищения, нетерпения, 3) горя, сожаления, 4) возмущения, негодования — при бранных выражениях» [11; 52].

Когнитивно-коммуникативный вектор интерпретации знака и значения позволяет подходить к определению междометия как когнитивного знака с учётом целостного понимания знака как особого средства человеческой деятельности, деятельности речевой. По нашему мнению, есть все основания признать коммуникативно-репрезентативные функции междометий как когнитивных знаков в качестве их исходной характеристики.

Литература

1. Барышникова Г.В. Гендерные различия эмоциональной компоненты во французской художественной коммуникации : дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 2004.
2. Барт Р. Основы семиологии // Структурализм: «за» и «против». М. : Прогресс, 1975.
3. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М. : Искусство, 1979.
4. Виноградов В.В. Русский язык (Грамматическое учение о слове) / Под. ред. Г. А. Золотовой. 4-е изд. М. : Русский язык, 2001.

5. Леонтьев А.Н. Проблемы развития психики. М. : Наука, 1972.
6. Лингвистический энциклопедический словарь / Под ред. В. Н. Ярцевой. М. : Советская энциклопедия, 1990.
7. Моррис Ч.У. Основания теории знаков // Семиотика: сборник переводов / Под ред. Ю. С. Степанова. М. : Радуга, 1983.
8. Немец Г.П. Семантика метаязыковых субстанций : монография. М. : Краснодар, 1999.
9. Рябкова Н.И. Междометные высказывания как знаки нарасчлененного выражения чувств и эмоций. М. : Ярославль : Ремдер, 2007.
10. Розенталь Д.Э. Словарь-справочник лингвистических терминов. М. : Просвещение, 1985.
11. Словарь русского языка : в 4-х т. / Гл. ред. А. П. Евгеньева. М. : Русский язык, 1987.
12. Соссюр Ф. де. Труды по языкознанию. М. : Прогресс, 1977.
13. Фосслер К. Грамматические и психологические формы в языке // Проблемы литературной формы. Л., 1928.
14. Шведова Н.Ю. Краткая русская грамматика. Русский язык. М. : Наука, 1989.
15. Щерба Л.В. О частях речи в русском языке // Русская речь. Л. : Наука, 1928.

КОММУНИКАТИВНО-ФУНКЦИОНАЛЬНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ ИНТЕРНЕТ-РЕКЛАМЫ

И. И. Попова, Л. Ю. Буянова

*Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия*

В статье анализируется интернет-реклама и описываются ее виды; подчёркивается значимость и преимущества данной рекламы перед другими видами рекламных сообщений.

Ключевые слова: *интернет, интернет-реклама, коммуникационная модель, баннер, электронная реклама, виртуальный мир.*

Как отмечает Л. Ю. Буянова, «современный русский рекламный дискурс в условиях усиливающейся глобализации претерпевает определённые ментально-семиотические модификации на всех уровнях его формирования» [1; 42]. На сегодняшний день интернет является одним из важнейших ресурсов для получения информации, общения, развлечений и других социально-коммуникационных процессов, в связи с чем Интернет-реклама вытеснила традиционные виды рекламирования.

Исследователи под термином «интернет» в настоящее время понимают глобальную компьютерную сеть, многоуровневую коммуникационную модель осуществления интерактивных сетевых процедур с использованием диалоговых информационных мультимедийных средств; компьютерную информационную среду коммуникативного взаимодействия физических и юридических лиц; современную разновидность СМИ; рыночную среду, электронную сферу совершения обмена, купли-продажи и рекламы товаров и услуг с использованием мультимедийных ресурсов (видео-, аудио-, графики и т. д.); средство общения людей [2].

Реклама в интернете появилась не сразу, так как изначально интернет предназначался не для коммерческих целей. В 1994 году был создан самый первый баннер, и он не отличался особыми дизайнерскими изысками. Однако эффект он произвел колоссальный, он выглядел необычно и привлекал внимание.

Реклама в современном понимании данного слова возникла с появлением в сети сайтов, имеющих коммерческую направленность.

Реклама — коммерческая пропаганда потребительских качеств товаров и услуг с целью убеждения потенциальных покупателей их приобрести [3]. Она включает в себя деятельность, благодаря которой потенциальные покупатели могут ознакомиться с предприятием и его товарами. Также реклама формирует позитивное представление про них и помогает продаже. В связи с развитием информационных технологий, появлением интернет-предприятий и ведением коммерческой деятельности в интернете следует говорить о развитии электронной рекламы.

Интернет-реклама, по мнению А. А. Романова, является основным компонентом компьютеризированной рекламы, включающей в себя компьютерные базы данных, использование компьютерной техники для производства рекламных обращений, презентаций и т. д. [2]. Интернет-реклама — это форма подачи и продвижения информационных образов товаров и услуг в электронном виде в интернете. Интернет — это виртуальная область, которая собрала в единое целое массивы информации буквально обо всех видах деятельности человека. Это является главным плюсом такой рекламы по сравнению с остальными способами рекламных обращений. Именно из-за своего всеобъемлющего «формата» коммуникации интернет по праву является первым в списке носителей информации. Он вытеснил с главных мест теле- и радиовещание, а интернет-реклама обещает стать самым желаемым и действенным способом осведомления людей о торговой марке, товарах или услугах.

К преимуществам интернет-рекламы относятся: каждодневная актуальность информации; возможность изменения рекламы в зависимости от реакции покупателя; допустимость принимать информацию от покупателя; быстрое расширение информации; подача разным покупателям различной информации.

Существуют несколько видов интернет-рекламы. К такой рекламе относится **баннерная реклама, контекстная реклама, e-mail-реклама, продвижение в социальных сетях (Social Media Marketing, SMM)** и др.

Основополагающей разновидностью рекламы в интернете является баннерная реклама (от англ. «banner» — газетный заголовок). Баннер представляет собой прямоугольное графическое изображение. **Баннерная реклама** является самым распространённым и действенным способом наращивания рекламирования товара или услуг. Различают статическую и динамическую баннерную рекламу. Баннер называется статическим, если он размещается на оплаченный период на строго заданной веб-странице и не заменяется на другой при перезагрузке данной страницы. То есть каждый посетитель данной страницы в заданный период времени видит именно это рекламное сообщение.

Динамическим называется баннер, который, напротив, не закреплен за определенной страницей, а случайным образом демонстрируется на разных ресурсах, круг которых определяется исходя из желания рекламодателя.

Электронная почта (e-mail) — сетевая служба, которая предоставляет возможность пользователям обмениваться сообщениями или документами без применения бумаж-

ных носителей. Преимущества применения e-mail для доставки рекламных сообщений: электронная почта есть практически у всех пользователей сети; дает возможность персонализированного обращения; интересное, с точки зрения получателя, сообщение может быть распространено им среди его коллег и знакомых.

Для продвижения рекламы с помощью e-mail используется такой метод, как рассылка подписчикам. Существуют открытые рассылки (для всех желающих), закрытые (для людей определенного круга), бесплатные и платные. Список рассылки является эффективным инструментом маркетинга, так как обычно он представляет собой средство вещания для определенной целевой группы и часто имеет огромное количество подписчиков. Большинство компаний на своих официальных сайтах предлагает потенциальным клиентам подписаться на рассылку, информирующую о новостях компании и обновлениях сайта. Данная рассылка напоминает подписчикам о сайте и бизнесе его владельца, информируя и стимулируя повторные визиты.

Контекстная реклама — реклама, которая размещается в результатах деятельности поисковой системы, соответствующих тематике поискового запроса. Так как контекстная реклама показывается только тем пользователям, которые целенаправленно ищут информацию на тему запроса, её эффективность намного выше обычной. Пользователь набирает в строке поиска, например, «купить одежду» и вместе с результатами ему показывают рекламу компании, которая этой одеждой торгует.

Возможны три типа размещения рекламы в поисковых системах:

- стандартное размещение — реклама помещается на любую свободную страницу;
- распределение с учётом тематики (контекстное размещение) — реклама, которая будет появляться на соответствующих страницах;
- расположение по ключевому слову — реклама появляется на всех страницах, которые поисковая система выдаёт в результате поиска по данному слову.

Продвижение в социальных сетях (Social Media Marketing, SMM). SMM (Social Media Marketing) — совокупность мер, проводимых в социальных сетях, блогах, на тематических форумах или сайтах, чтобы привлечь новых посетителей на сайт, повысить общедоступность и определимость какого-либо бизнеса, товаров или услуг.

SMM — это персональное общение с потенциальными клиентами и возможность немедленно получить обратную связь в виде мнений или комментариев от наиболее активных пользователей интернета. Более того, есть возможность бороться с негативными отзывами с помощью моделирования комментариев. Таким образом, можно управлять различными мнениями в своих интересах. На сегодняшний день SMM является одним из наиболее перспективных направлений развития интернет-рекламы.

В настоящее время фактически у каждой компании есть сайт, где рекламируется товар или услуга для потенциальных клиентов, работников и поставщиков. Также на таких сайтах содержится информация о компании для любого желающего вступить с ней в деловые отношения. Именно к сайту следует обращаться для получения информации. Кроме поддержки имиджа торговой марки эти сайты приносят доход от рекламы, размещенной компаниями, которые хотят сообщить информацию посетителям сайта. Интернет является функциональным рекламным механизмом, со своими своеобразными особенностями, способным конкурировать с другими видами рекламы. При этом интернет не требует больших финансовых затрат. Постоянный же рост ауди-

тории интернета и появление новых, всё более эффективных рекламных носителей, соответственно приводит и к росту рынка интернет-рекламы.

Литература

1. Буянова Л.Ю. Семиотика русского рекламного дискурса в контексте глобализации: ментально-эволюционный аспект // Жанры и типы текста в научном и медийном дискурсе : межвузовский сборник научных трудов. Выпуск 13. Орёл : ФГБОУ ВПО «ОГИИК», 2015.
2. Романов А.А. Реклама. Интернет-реклама: учебно-практическое пособие. М., 2003.
3. Успенский И.В. Интернет-маркетинг : учебник. СПб. : Изд-во СПГУЭиФ, 2003.

РЕКЛАМНАЯ ДИСКУРСИЯ СОВРЕМЕННОГО ГОРОДА: ИСТОРИЧЕСКИЙ И ЛИНГВОКУЛЬТУРНЫЙ АСПЕКТЫ

В. И. Строкова, Л. Ю. Буянова
Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия

В статье проанализирован исторический процесс развития рекламы, показаны основные семиотические особенности рекламного дискурса в рамках современного города.

Ключевые слова: *реклама, реципиент, семиотика, семиосферы, рекламный дискурс, креолизованный текст.*

В условиях информационного и экономического развития невозможно представить современный город без наружной рекламы. Тексты, пропагандирующие тот или иной товар (услугу), стали неотъемлемой частью мегаполисов. Языковые и прагматические особенности рекламного сообщения вызывают повышенный интерес не только у маркетологов, но и у лингвистов.

Как отмечают многие исследователи (Л. С. Ахмедова, Е. А. Елина, Е. Н. Ежова, Д. А. Шевчук и т. д), праобразы современных рекламных текстов появились еще в Древней Греции и в Древнем Египте. В те времена рекламные сообщения носили только информационный характер и извещали горожан и гостей города о наличии тех или иных товаров, отражали светскую хронику и основные изменения в городском управлении. Тексты размещались на папирусах, на стенах домов и на камнях. Позднее Юлий Цезарь, с целью ограничения хаотичного написания рекламы на стенах домов, ввел специально выстроенные для этих целей *амбусы*, на которых размещались объявления, как государственного характера, так и частного. Для неграмотного населения города была организована работа зазывал, которые выкрикивали основную информацию на площадях и базарах. Таким образом, происходило широкое распространение наружной и устной рекламы, в которой отсутствовали какие-либо элементы суггестивности.

В XV в. в связи с развитием книгопечатания реклама приобретает массовый характер. В 1630 г. во Франции появляется газета «Gazett», в которой впервые содержалась печатная рекламная информация.

Основное развитие рекламного дела происходит в XIII–XIX вв. Именно в этот период создаются первые рекламные агентства (в 1890 г. открытие агентства «Айер и сыновья»), рекламные тексты перестают выполнять только информационную функцию, обретая все более суггестивный характер. В 1891 г. в рекламах появляются иконические части, позволяющие донести основные идеи сообщений до массового потребителя. Таким образом, рекламный текст становится более сложным по форме и содержанию, объединяя в себе вербальную и визуальную части.

По мнению Д. А. Шевчука, активное распространение теле- и радиорекламы происходит после окончания Второй мировой войны, когда производство радиоприемников и телевизоров стало массовым [9; 115].

Таким образом, городская среда всегда являлась базовым контекстом рекламы. Именно в рамках города происходило развитие голосового (глашатаи и зазывали на торговых площадях), а затем визуального рекламного сообщения.

Как отмечает М. А. Симоненко, «тексты городской рекламы входят в «семиосферу» города и образуют особый пласт городской культуры» [7; 15].

Многие лингвисты, характеризуя город с позиции семиотики, воспринимают его одновременно как текст и как механизм создания текстов (Ю. М. Лотман, М. А. Симоненко, Д. А. Шевчук, У. Эко и др.).

Ю. М. Лотман утверждает, что город является сложно организованным семиотическим континуумом, «котел текстов и кодов, разноустроенных и гетерогенных, принадлежащих разным языкам и разным уровням. Именно в семиосфере города все составляющие ее элементы находятся в подвижном, динамическом соотношении, меняя формулу отношения друг к другу» [6; 110]. Следовательно, при взаимодействии семиосфер друг с другом в рамках семиотического пространства города происходит процесс создания новых моделей внутри современного мегаполиса.

Мы считаем, что развитие новых семиосфер позволяет городу сформировать свой определенный образ, который реализуется через различные виды текстов. На наш взгляд, основным текстом-реализатором такого образа становится рекламное сообщение. Это объясняется тем, что частотность употребления рекламного текста в рамках городского пространства превышает какой-либо другой текст во много раз. По нашим наблюдениям, в связи с развитием рыночной экономики визуализация рекламных идей приобретает абсолютно новые формы. Стандартные виды наружной рекламы (вывески, щиты, растяжки, рекламные тумбы) уже не удовлетворяют запросов нынешних пользователей рекламных услуг. Рекламные агентства в условиях жесткой конкуренции стремятся внедрить новые формы наружной рекламы.

Л. С. Ахмедова отмечает динамику формирования бытовой городской рекламы и приходит к выводу, что характерной чертой современной наружной рекламы становится слияние рекламных носителей с архитектурой города [1; 212]. Данный процесс происходит благодаря новым инструментам визуализации — медиаэкранам, медиафасадам зданий — «информационный поток приобретает новое качество. Новейшие технологии позволяют соединить два разных контекста — собственно рекламный текст и текст архитектурный, в который помещено рекламное сообщение, что значительно расширяет функциональные возможности рекламы и повышает ее суггестивность» [1; 1].

Неслучайно самым эффективным видом наружной рекламы является *брендмауэр*. К нему относятся любые рекламные конструкции, размещенные на стенах зданий. Яркие брендмауэры становятся особенно заметными и запоминающимися благодаря серому однообразному фону домов. Престижным видом наружной рекламы считаются установки рекламных конструкций на крышах домов.

Анализируя наружную рекламу в рамках семиотического пространства мегаполиса, необходимо подчеркнуть, что тексты городской рекламы относятся к разряду креолизованных, т.к. объединяют разнокодовые сообщения. По словам М. А. Симоненко, «вербальная и иконическая части, поясняя и дополняя друг друга, образуют целостный семиотический текст» [7; 12].

Е. А. Елина отождествляет понятия «креолизованный текст» и «рекламный дискурс», подчеркивая тем самым «лингвокогнитивный характер рекламного текста, в котором вербальные и иконические высказывания образуют одно визуальное целое и оказывают комплексное прагматическое воздействие на адресата» [3; 76].

В текстах наружной рекламы основным информатором служит именно визуальный ряд, на который приходится более половины смысловой нагрузки сообщения. Следовательно, рекламный текст должен быть не только «цепляющим» взгляд, но и оригинальным в подаче информации. По причине короткого временного промежутка взаимодействия рекламного сообщения с потребителем наружная реклама не используется как ведущий вид продвижения продукта или фирмы.

Р. Барт различает буквальные иконические сообщения, для «чтения» и понимания которых необходимы базовые перцептивные способности, и символические иконические сообщения, апеллирующие к культурным кодам. Сообщение выполняет роль опоры для сообщения символического, что даёт основание выделить два уровня в иерархии визуальной коммуникации — денотативный и коннотативный [2; 29]. Вербальный текст, по мнению Р. Барта, помогает реципиенту ориентироваться среди огромного количества иконических означаемых, направляя внимание потребителя на отдельные иконические знаки [2; 31].

В сфере коннотаций У. Эко выстраивает систему иконографических кодов и риторико-визуальных фигур, сложившихся в рекламном дискурсе и направленных на формирование определённого отношения к рекламируемым товарам и услугам [10; 19].

Из этого можно сделать вывод, что вербальный текст является определенной «формой контроля над образом», реализуя тем самым суггестивную функцию рекламного сообщения [2; 34]. По нашим наблюдениям, основная особенность городской рекламы заключается не только во взаимозависимости визуального и вербального регистров в тексте (т. е. изображение является неотъемлемой частью рекламного сообщения), но и в активном вовлечении архитектурного кода города. Наружная реклама всегда расположена в контексте городской среды, поэтому ее эффективность напрямую зависит от гармоничного соотношения с окружающей архитектурой.

М. А. Симоненко отмечает, что «взаимодействие разных семиотических кодов в пространстве единого и связного текста городской рекламы, а также включенность этого текста в коммуникативную среду современного города достигается при помощи изобразительных приемов, графических средств и ресурсов естественного языка» [7; 74].

Ю. М. Лотман отмечает возможность связывания разных семиотик посредством метафоры [6; 90].

А. А. Залевская подчеркивает универсальность метафоры в процессе передачи и усвоения нового материала [4; 16].

У. Эко обращает внимание на «огромный потенциал приема визуализации словесной метафоры в рекламном дискурсе» и соотносит этот прием «с одним из базовых кодификационных уровней в визуальной рекламной коммуникации» [10; 37].

М. А. Симоненко делает вывод, что «метафора и метонимия в городской рекламе выводят нас на широкий контекст, связывая воедино знаки архитектурной среды и знаковый комплекс самого рекламного сообщения, способствуя вхождению рекламы в архитектурное пространство города» [7; 17].

Мы разделяем точку зрения лингвистов на распространенность метафоры в рекламных сообщениях. Следует также отметить, что в рекламе присутствуют и другие средства речевой выразительности. По нашим наблюдениям, в рекламных текстах встречается такой элемент художественной системы, как реминисценция. Ярким примером использования реминисценции является реклама жилого комплекса в Фестивальном микрорайоне г. Краснодара. На рекламном щите изображена фигура девушки, в руках которой находятся лабутены, известные благодаря песни «Экспонат» группы «Ленинград». Изображение размещено справа от центральной надписи. Текстом рекламы также являются переделанные строки из популярной песни «Экспонат» группы «Ленинград», в которых упоминается район города: «На Фестивальном, ах! И в восхитительных домах!». Фигура девушки и текст сообщения создают реминисценцию, с помощью которой достигается максимальный воздействующий эффект. На наш взгляд, интересен тот факт, что никакого изображения домов или зданий на рекламном плакате строительной фирмы не имеется.

В рамках исследования городской наружной рекламы нами был отмечен факт «многослойности» рекламного текста, когда одно рекламное сообщение содержало внутри своего контекста ссылку на другое рекламное сообщение. Такой усложненной структурой обладает, например, реклама страхового полиса. На рекламном щите изображением занимает 50 % от общего пространства. Ниже под изображением размещен следующий текст: «Наш полис на защите ваших прав». Иконические и вербальные знаки рекламного текста становятся примером двойной метонимии. Двойной метонимический перенос позволяет установить отношение тождества между двумя визуальными знаками: полис — это Супермен, защищающий наши права. Связь иконической и вербальной части сообщения осуществляется посредством метонимической связи — Супермен является защитником людей, и полис также защищает человека. Таким образом, полис как бы превращается в Супермена. На фоне изображения Супермена присутствует еще одно рекламное сообщение — ссылка на премьеру фильма «Бэтмен против Супермена». Таким образом, данное рекламное сообщение содержит в себе два информационных посыла.

Наружная реклама в рамках коммуникативного пространства города обладает еще одной функцией — формирование у реципиента определенной когнитивной модели мегаполиса. А. А. Залевская отмечает, что психика человека настолько уникальна и многофункциональна, что возможно практически мгновенное «перекодирование содержания любого исходного текста в собственную концептуальную структуру реципиента», которая в дальнейшем переходит в «единицу социоментальной картины мира» [4; 52]. Формирование семиотических и когнитивных связей происходит с помо-

щью механизмов смыслообразования, в основе которых находится метафора и метонимия, благодаря которым возможно объединение иконического и вербального комплексов, лежащих в основе первичного понимания рекламного текста.

Литература

1. Ахмедова Л.С. Текст в городе: особенности формирования нового образа города в контексте развития информационного поля городской среды // Вестник ОГУ. 2012. № 2.
2. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика / пер. с фр.; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М. : Прогресс, 2009.
3. Елина Е.А. Семиотика рекламы. М. : Издательство «Дашков и К», 2010.
4. Залевская А.А. Психолингвистические исследования. Слово. Текст: избранные труды. М. : Гнозис, 2015.
5. Леонтьев А.А. Прикладная лингвистика речевого общения и массовой коммуникации / под ред. А. С. Маркосян, Д. А. Леонтьева, Ю. А. Сорокина. М. : Смысл, 2008.
6. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек — текст — семиосфера — история культуры. М. : Языки русской культуры, 2009.
7. Симоненко М.А. Городская реклама в коммуникативном пространстве современного города. М. : Грамота, 2015.
8. Трушина Л.Е. Антропологические основания рекламной деятельности. М. : Дрофа, 2010.
9. Шевчук Д.А. Рекламное дело: Конспект лекций. Ростов-на-Дону : Феникс, 2013.
10. Эко У. Отсутствующая структура: введение в семиологию / пер. А. Г. Погоняйло и В. Г. Резник. М. : ТОО ТК «Петрополис», 2008.

БАНКОВСКАЯ РЕКЛАМА В СТРУКТУРЕ ПРЕДМЕТНОЙ ОБЛАСТИ «ЭКОНОМИКА»: СУГГЕСТИВНО-МАНИПУЛЯТИВНЫЙ АСПЕКТ

С. Р. Тлехатук

Адыгейский государственный университет

Майкоп, Адыгея

В статье рассматривается функциональная роль и статус банковской рекламы как системного элемента предметной области «Экономика», показаны её суггестивные и манипулятивные свойства.

Ключевые слова: *рекламная дискурсия, рекламный текст, предметная область, суггестивно-семиотическая составляющая, манипуляция, суггестивно-манипулятивные средства.*

В современных дискурсивных исследованиях в той или иной мере обязательно затрагиваются аспекты **рекламной дискурсии**. Л. Ю. Буянова определяет рекламный текст как «механизм социальной дискурсии»: «Маркетинговая коммуникация отталкивается от сознания потребителей и на основе его особенностей создаёт образы. Реклама, как социальный феномен, формирует сознание потребителя, «обучая» его определённым образом описывать и оценивать товары и товарные категории.

Рекламный текст апеллирует к психологическим комплексам неудовлетворённых желаний, которые преследуют современного человека» [2; 43–44], что особенно характерно и типично для предметной области «Экономика».

С. А. Баранов, изучающий специфику финансового дискурса в СМИ, отмечает, что «текст рекламы финансовых услуг является частью финансового дискурса. Типология текстов может быть построена в разных планах. ... Тексты финансовой рекламы предназначены для тех, кто интересуется услугами финансовых структур» [1; 21–22], входящих в экономический гипердискурс.

Суггестивно-семиотическая, манипулятивная составляющая экономического рекламного дискурса репрезентируется в том числе с помощью самого широкого набора её средств, которыми пользуются как рекламодатели, так и потребители банковской и иной экономической рекламы, члены социокультурного сообщества: 1) это средства массовой информации и коммуникации (газеты, журналы, Интернет, телевидение, радио); 2) средства прямого рекламирования (рекламные письма и открытки, вкладыши и конверты, листовки, проспекты, брошюры, каталоги); 3) сувенирная реклама (артефактная реклама) — значки, шариковые и иные ручки, брелоки, пепельницы с рекламной символикой, флажки и т. п.; 4) транспортная реклама (объявления в вагонах метро, поездов, автобусные, троллейбусные и станционные рекламные плакаты) и др. Такая массовая представленность рекламных информационных блоков среди населения показывает, что экономический рекламный дискурс постепенно уже стал частью жизни каждого члена социума, определённым образом воздействуя на формирование его мировоззрения, языкового сознания и ментальность.

Исследователи рекламного текста отмечают, что рекламный текст экономического содержания имеет как экономическую, информационную, социальную, так и лингвокультурологическую и этноспецифическую составляющие. Функциональная роль «рекламного» языка, механизмы порождения речевых конструкций, понятийно-семантическая и формальная организация высказывания, воздействие, адекватное восприятие и понимание звукового и письменного текстового сообщения, дифференцированный подход к использованию слова в зависимости от аудитории — вот те современные проблемы, которые являются объектами внимания лингвистов в области исследования рекламы как лингвокультурологического и социоэкономического конструктов.

При составлении «экономического» рекламного продукта учитывается тот фактор, что на поведение клиента (банка, финансово-кредитного учреждения, адвокатской конторы и т. д.) и покупателя оказывают влияние его персональные характеристики: возраст и этап жизненного цикла (реклама для пенсионеров (например, Банк «Развитие» предлагает вклад «**Пенсионный**» и т. п.); для молодых семей), род занятий, экономическое положение, стиль жизни, особенности характера и самооценка. Например, в последние годы в связи с почти всеобщей «**кредитизацией**» населения России на рынке появились самые разные организации, якобы помогающие справиться с кредитной задолженностью, которые весьма активно рекламируют свою деятельность, используя самые эффективные суггестивно-манипулятивные приёмы, что демонстрируют, например, следующие **рекламные тексты**: 1) «*Что делать, если Вы не в состоянии оплачивать кредит? Мы сможем Вам помочь! Запишитесь на бесплатную консультацию*» (реклама «Федеральной компании на российском рынке в сфере решения кредитных проблем «ESKALAT tm» — финансовая защита»); 2) «*По долгам стало невозможно платить? Что делать? Платить всю жизнь? Мы знаем, как*

Вам помочь!»; 3) «Невозможно платить по кредиту? Уже не знаете что делать? Мы поможем!»; 4) «Скорая кредитная помощь. Даем деньги на погашение кредита»; 5) Юридическая компания «Империя права»: «У Вас проблемы с кредитом? Не можете вернуть долг? Наши специалисты решат Вашу проблему за короткий срок! Консультация бесплатно!!!» и т. д. и т. п. Суггестивно-манипулятивным средством в подобных рекламных текстах выступают **риторические вопросы**, которые заставляют потребителя сначала задуматься над своими финансово-кредитными проблемами, а потом увидеть выход из, казалось бы, безвыходной ситуации.

Особенностью экономического рекламного дискурса в настоящее время является тенденция **знаково-денотативной трансформации фразеологизмов**, включения в их состав новых слов, «перевод» их в экономическую сферу, например: *Бережливого вклад бережёт*; *Кому рублём — кому отсрочкой*; *Накажут рублём за болтовню за рулём* (ср. *Наказать рублём*); *Лови ипотеку* (ср. *Лови удачу*; *Поймать удачу*); *Кто успел, тот и в домике!* (об ипотеке); *Переоценка ценников* (ср.: *Переоценка ценностей*); *Цвет всему голова* (ср. *Хлеб всему голова*) и т. п.

В рекламном дискурсе ПО «Экономика» особый системный ряд образуют названия **вкладов, банков и финансово-кредитных учреждений и компаний**, финансовых групп, например: 1) вклады — а) номинация по критерию «**Времена года**»: «Весны очарование»; «Времена года: весна»; «Времена года: Зима»; «Зимняя сказка»; «Весенний»; «Летний»; б) по эмоционально-оценочному критерию: «Золотой»; «Подарочный»; «Новый»; «Нешуточный процент»; «Глобальное потепление»; «Процентный хит»; в) по критерию гарантированности успеха: «Надёжный выбор»; «Надёжный»; «Стабильный»; «Сохраняй!»; «Максимальное предложение» и др.;

2) **банки, кредитные кооперативы и организации, иные финансово-кредитные учреждения и группы**: «Сбергательный союз»; «Еврокоммерц банк»; «Гарант Инвест»; «Возрождение»; «Развитие»; «Доверие»; «Содружество»; «Клиентский»; «Форабанк»; «Росинтербанк»; «РусФинансИнвест»; «Инвестторгбанк»; «Юнион Финанс»; «Нефтепромбанк»; «Образование» и др. В большинстве случаев именно название вклада и/или банка, строительной корпорации, торгового предприятия, супермаркета, гипермаркета, сотовой связи, юридической компании, медицинского учреждения, жилищного комплекса и т.п. играет огромную коммуникативную роль и значительно облегчает продвижение денежно-финансовых услуг, предлагая потребителю информацию о потребительских свойствах и позиционировании продукта. В условиях современного, перенасыщенного информацией рынка потребитель испытывает непрерывный прессинг со стороны рекламы, и, соответственно, адекватное название может сыграть ключевую роль.

Литература

1. Баранов С.А. Финансовый газетно-журнальный дискурс // Лингвистическая организация дискурса: функциональные и содержательные аспекты : межвуз. сб. трудов молодых учёных. Выпуск 2. Краснодар : КубГУ, 2005.

2. Буянова Л.Ю. Рекламный текст как механизм социальной дискурсии: семиотика, коммуникативность, суггестивность // Жанры и типы текста в научном и медийном дискурсе: межвуз. сб. науч. тр. Вып. 12. Орёл : ФГБОУ ВПО «ОГИИК», ООО «Горизонт», 2014.

**ЛИНГВОКУЛЬТУРНЫЕ КОНЦЕПТЫ
«ИНДИВИДУАЛЬНЫЙ / КОЛЛЕКТИВНЫЙ»
В НЕМЕЦКИХ И РУССКИХ ВОЛШЕБНЫХ СКАЗКАХ**

А. Г. Шишкина, Ю. П. Нечай
Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия

Статья посвящена рассмотрению особого вида устного народного творчества — волшебной сказки, представляющей собой неоднородное произведение по содержанию и по форме. Предлагается анализ актуализации таких типичных для немецкой и русской волшебной сказки концептов, как «индивидуальный / коллективный».

Ключевые слова: *волшебная сказка, устное народное творчество, этно-культурная общность, концепт, индивидуальный, коллективный.*

С момента своего рождения человек, как известно, познает окружающий мир, приобретает навыки узнавать предметы, соотносить их друг с другом, делать обобщения, учиться обрабатывать и запоминать значительное количество информации, а также выражать результаты своей познавательной деятельности с помощью языка. Таким образом, у него складываются общие понятия, которые затем объединяются в систему знаний о мире. Эта система состоит из концептов разного уровня сложности и абстракции, сформированных различными способами. Совокупность концептов позволяет судить о ментальной модели действительности, которая отражается в языке вообще и в языковом сознании конкретных его носителей, в частности. Вслед за такими лингвистами как С. А. Аскольдов-Алексеев [1], Н. Н. Болдырев [3], Е. С. Кубрякова [5] мы склонны рассматривать «концепт» как существующий в сознании человека некий мыслительный конструкт.

Вербализация *концепта* в языке осуществляется различными средствами: отдельными словами или словосочетаниями, фразеологическими единицами, предложениями и целыми текстами. Изучение культурных концептов тесно связано с изучением текстов, в которых эти концепты закреплены и вербализованы как отражение национальной культуры и сознания. Поэтому, фольклорные тексты, в частности сказки, являются для лингвокультурологии привлекательными, поскольку коллективно-анонимны, традиционно устойчивы, представляют собой образцы национальной культуры. В нашем исследовании мы воспользуемся характерным для немецких и русских волшебных сказок концептом «индивидуальный / коллективный».

Любое социальное общество проводит четкое разграничение отличий не только между определенными личностями и группами людей, но и стремится связать имеющиеся различия с человеческими качествами друг друга или групповой принадлежностью. Необходимость в этом объясняется тем, что концепции и непосредственная практика с людьми в разных культурах имеют значительные расхождения. Например, попытка характеризовать поведение представителя иной культуры неминуемо приводит к разного рода недоразумениям и непониманию. Поэтому часто случается, что благие намерения воспринимаются индивидом другой культуры как плохие и, наоборот, вполне невинные действия расцениваются как угроза или даже агрессия.

Анализ европейского пути развития общества наглядно подтверждает тот факт, что национальный характер представителей Западной Европы складывался в основном под влиянием индивидуалистического образа жизни, что и послужило основой формирования индивидуальных прав и интересов. В таком обществе интересы одной личности превалируют над общественными интересами, а конечная цель состоит в том, чтобы выработать у индивида самостоятельность во всем, в том числе и от родителей. Например, немцы с самого детства приучают своих детей к самостоятельности. Уже в садиках проводятся детские собрания, на которых, подводятся итоги прошедшей недели и обсуждаются планы на предстоящую. Малышей учат печь печенье, варить суп, а многие игры ориентированы на практическое применение к жизни. Поэтому, сегодняшние немецкие подростки подчеркнута самостоятельны. Большая часть молодежи покидает родительский дом в возрасте 18 лет. Учась в университете или работая, они живут в студенческих общежитиях или снимают одну квартиру на несколько человек, даже если у родителей простаивает пустой двухэтажный дом. Эта привычка — не перекидывать на чьи-то плечи свои заботы и трудности — в целом похвальна. Однако стремление к независимости имеет и обратную сторону: любовь к родителям часто выражается лишь в телефонных звонках, и не чаще, чем раз в месяц. Нередко случается, что, уходя из дома, дети сводят контакты с родителями до минимума или даже прерывают совсем.

Русской этнокультурной общности на протяжении всего исторического развития присущ был коллективизм, а не личность, а самой первой общественной ячейкой, в которой оказывается родившийся человек — это семья. Для России это было особенно характерным, поскольку русские семьи всегда были большими и проживали часто под одной крышей. Коллективное сознание представителя русской этнокультурной общности всегда трансформирует на первое место уважение к родителям и старшим, интересы семьи, радость и благополучие детей, а вот успех в работе, свобода, творчество занимают у него второй план. В данном случае личное мнение определяется мнением коллектива.

Наглядным подтверждением наших размышлений может служить немецкая сказка «Двенадцать братьев», в которой уже в самом начале мы встречаемся с примером самостоятельности двенадцати братьев:

Und als sie (die Königin — A. Sch.) weinte, während sie das sprach, so tröstete sie der Sohn und sagte: «Weine nicht, liebe Mutter, wir wollen uns schon helfen...» [Brüder Grimm. Die zwölf Brüder].

Говорила она все это и плакала; а сын утешал ее и сказал: «Не плачь, милая матушка, мы уж как-нибудь сами о себе подумаем...» (Пер. Г. Петникова).

И братья уходят в лес: *...und mitten drein /.../ fanden sie ein kleines verwünschtes Häuschen, das leer stand... /.../ und schossen Hasen, wilde Rehe, Vögel und Täuberchen... /.../ und was zu essen stand...* (Brüder Grimm. Die zwölf Brüder).

...и в самой глухой лесной чащобе нашли небольшой заколдованный домик, стоявший пуст-пустехонек. /.../ и стали стрелять зайцев, диких коз, птиц и голубков что в пищу годилось... [Пер. Г. Петникова].

В немецких сказках мы сталкиваемся и с другими ситуациями, например, очень часты случаи, когда отцы отправляют сыновей учиться определенному ремеслу, создавая им тем самым возможность, в будущем самостоятельно жить и зарабатывать деньги для себя и своей семьи, например, в сказке «Путешествие мальчика-с-пальчика»:

Er (Der Daumerling — A. Sch.) hatte aber Courage im Leibe und sagte zu seinem Vater «Vater, ich soll und muss in die Welt hinaus». «Recht, mein Sohn», sprach der Alte, nahm eine lange Stopfnadel und machte am Licht einen Knoten von Siegellack daran, «da hast du auch einen Degen mit auf den Weg» [Brüder Grimm. Daumerlings Wanderschaft].

Но при малом росте у него не было недостатка в мужестве, и он сказал своему отцу: «Отец, я должен непременно видеть свет.» — «Это верно, сын мой!» — сказал старик, взял длинную штопальную иголку и на свечке приладил к ней шарик из сургуча. — «Вот тебе и меч на дорогу» [Пер. Г. Петникова].

Сопоставительный анализ немецких и русских волшебных сказок дает основание полагать, что главные персонажи первых не только не рассчитывают на какие-нибудь повеления со стороны отца, матери или старших братьев, но и не видят в этом необходимости, поскольку рассчитывают только на свой ум и собственные силы.

Одной из отличительных особенностей русских волшебных сказок от немецких заключается в том, что в них четко просматривается отражение коллективистского духа в поведении главных героев. Главный герой воспринимает себя как часть коллектива или группы. Более того, персонажи в русских сказках часто ждут неких советов или повелений со стороны старших и действуют, в большинстве случаев, вместе и слаженно, что выражается в таких словах и выражениях как: *слушайся их, если они тебя попросят помочь; будь умна, береги братца, не ходи со двора; поедьте вместе невест себе искать, порознь жениться не хочется; чтоб никому не обидно было; собрались девки, пошли за ягодами; возьми меня с собой; я товарищу завсегда рад; сидят тридцать три девицы, вышивают вместе [6].*

Отмечаются и случаи обращения за советом к старшим по возрасту, что также свидетельствует о зависимости персонажа от коллектива:

Говорит ему мать:

– *Ты бы, сынок, пошёл, около людей потёрся да ума набрался.*

– *Постой, мама; сейчас пойду.*

Пошёл по деревне, видит — два мужика горох молотят, сейчас подбежал к ним; то около одного потрётся, то около другого.

– *Не дури, — говорят ему мужики, — ступай, откуда пришёл; — а он знай себе потирается.*

Вот мужики озлобились и принялись его цепями потчевать: так ошарашили, что едва домой приполз.

– *Что ты, дитяtko, плачешь? — спрашивает его старуха.*

Дурак рассказал ей своё горе.

– *Ах, сынок, куда ты глупёшенек! Ты бы сказал им: бог помочь, добрые люди! Носить бы вам — не переносить, возить бы — не перевозить! Они б тебе дали гороху; вот бы мы сварили, да и скушали (сказка «Набитый дурак»).*

Таким образом, на примерах из немецких и русских волшебных сказок нами предпринята выявления сходства и различия восприятия представителями немецкой и русской лингвокультурных общностей таких важных лингвокультурных концептов как «индивидуальный / коллективный». Репрезентантами исследуемых концептов выступают разноуровневые языковые средства, совокупность которых, дает представление о содержательном их наполнении в сознании носителей немецкого и русского языков.

Лингвистический анализ концептов «индивидуальный / коллективный» в немецких и русских волшебных сказках, позволяет заключить, что герои в немецких сказках не только не нуждаются в «наставлениях» со стороны старших, но большей

частью и не испытывают потребности в помощнике, а полагаются на собственные силы в решении жизненных вопросов и преодолении трудностей.

Лингвокультурологический анализ русских волшебных сказок свидетельствует о том, что им присуща такая особенность русского национального характера, как коллективизм. Персонажи русских сказок почитают и подчиняются старшим по отношению в себе членам коллектива или семьи и исполняют все их наказания, советы и поручения. Иными словами, героям русских волшебных сказок характерен групповой стереотип поведения.

Литература

1. Аскольдов-Алексеев С.А. Концепт и слово // Русская словесность: от теории словесности к структуре текста. Антология. М. : Наука, 1997.
2. Афанасьев А.Н. Народные русские сказки : в 3 т. М., 1957.
3. Болдырев Н.Н. Когнитивная семантика : материалы Второй Междунар. шк.-семинара по когнитивной лингвистике, 11–14 сент., 2000. Тамбов : Изд-во Тамб. ун-та, 2000.
4. Гримм Я., Гримм В. Сказки. Эленбергская рукопись 1810 с комментариями. (Пер. А. Науменко). М., 1988.
5. Кубрякова Е.С. Когнитивная лингвистика и проблемы композиционной семантики в среде словообразования // Изв. АН СССР. Серия литературы и языка. 2002. Т. 61. № 1.
6. Кузнецова Н.Ю. Типичные лингвокультурные концепты в немецких и русских волшебных сказках // Вестник Челябинского государственного университета. 2014. № 7 (336). Филология. Искусствоведение. Вып. 89.
7. Народные русские сказки А. Н. Афанасьева : в 3 т. / Подготовка текста, предисловие и примечания В. Я. Проппа. М. : Художественная литература, 1957–1958.
8. Brüder Grimm. Kinder- und Hausmärchen. Düsseldorf-Köln, 1962.

ЛИНГВИСТИЧЕСКИЕ ИГРЫ В ПРОЦЕССЕ ИЗУЧЕНИЯ РУССКОГО ЯЗЫКА В КОРРЕКЦИОННЫХ КЛАССАХ

И. О. Шпилова, Е. П. Марченко
Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия

В статье представлена классификация лингвистических игр с наглядными примерами, даны рекомендации по их применению на уроках русского языка в процессе обучения школьников с общим недоразвитием речи.

Ключевые слова: *коррекционные классы, общее недоразвитие речи, лингвистические игры, игровые приемы, классификация.*

Русский язык как учебная дисциплина является одним из основных предметов. Коррекционная направленность проявляется в первую очередь в области речевого

развития детей. Игровые приемы — это важнейшее средство обучения, способствующее обогащению представлений об окружающем мире, более глубокому усвоению учебного материала, формированию умений выражать свои мысли. Игра — древнейший способ передачи знаний. Чем сложнее информация, тем более уместны игры, устраняющие психологическое напряжение, способствующие эффективному приобретению знаний, развитию речи. И до сих пор использование игр в процессе обучения привлекает внимание методистов-исследователей [1, 2, 3].

Учащиеся с общим недоразвитием речи (ОНР) обладают сохранным интеллектом, зрением, слухом. Однако заторможенность речевого и психического развития препятствует полноценному усвоению знаний. С трудом познается теоретический учебный материал. Через практическую деятельность повышается уровень познания теории языка. Один из способов познания — использование игр на уроках.

Игры квалифицируются по-разному: ролевые, предметные, деловые, имитационные, учебные и др. Особое внимание привлекают лингвистические игры, классификация которых основывается на тематическом принципе.

Фонетические игры способствуют фонемному различению слов, дифференциации глухих и звонких согласных, разграничению твердых и мягких согласных, выявлению слогового состава слова, определению ударного слога, характеристике особенностей русского ударения и др. В отдельную группу можно выделить коммуниктивно-фонетические игры, направленные на опознавание, различение, характеристику и воспроизведение тембра голоса, на отработку правильной мелодики, умения ставить логическое ударение, выдерживать паузу, соблюдать темп речи, чувствовать ритм [1]. Например, игра «Эхо».

Цель: помочь усвоить классификацию согласных.

Ход игры: учащиеся становятся в два ряда лицом друг к другу. Один из них громко произносит звонкий согласный, другой, как эхо, вторит ему тише, называя парный глухой. Если назван непарный звонкий согласный, то ученик выбывает из игры. Побеждает та пара, которая правильно назвала согласные.

Можно использовать игру «Отгадай мультфильм».

Цель: развивать умение отличать гласные звуки от согласных.

Ход игры: учащиеся должны отгадать названия мультфильмов, в которых оставлены только согласные буквы:

1. «Р_с_л_чк_»;
2. «Кр_с_в_ц_ _ ч_д_в_щ_»;
3. «К_н_к_л_в Пр_ст_кв_ш_н_»;
4. «Н_п_г_д_!» и др.

В конце игры учитель спрашивает, смогли бы учащиеся прочитать эти названия, если бы они состояли только из гласных букв?

Лексико-фразеологические игры способствуют усвоению значений слов, раскрывают системные отношения в лексике. В особую группу следует выделить игры, развивающие навыки устной монологической и диалогической речи, расширяющие словарный запас учащихся с ОНР.

На уроках русского языка часто используются игры-загадки. Учащиеся должны подбирать к ним слова-рифмы.

Цель: учить подбирать слова-рифмы, семантически дополняющие предложения.

*Верещунья, белобока
А зовут ее ...(сорока)
Мед в лесу медведь нашел
Мало меду, много...(пчел)
На шесте дворец
Во дворце певец
А зовут его ...(скворец)*

*Хитрый след плести стараясь
По сугробам прыгал ...(заяц)
У меня пропал носок,
Утащил его ...(щенок)
Подготовлен самолет
Он отправился в ...(полет)*

Не менее интересна игра «Закончи народную пословицу».

Цель: учить подбирать антонимы.

Ход игры: учащиеся подставляют слово-антоним, завершающее пословицу:

*Ученье — свет, а не ученье — ... (тьма)
Знай больше, а говори ... (меньше)
Корень ученья горек, да плод его ... (сладок)
Не бойся врага умного, бойся друга ... (глупого)
Лучшая вещь новая, лучший друг ... (старый)*

Помимо этих игр можно использовать разминки с целью активизации пассивного словаря учащихся. Игра на составление слов из входящих в него букв. В качестве исходного обычно выбирается орфографически трудное слово: *растительность, приманивание, превосходство* и др. За 5–7 минут надо составить из букв, входящих в конкретное слово, как можно больше существительных в начальной форме. В процессе проверки ученики по очереди называют составленные слова. Побеждает тот, кто последним называет слово, которое еще не было озвучено.

Такая игра помогает запомнить образ слова, развивает внимание к его написанию, что способствует развитию орфографической зоркости.

Игры по морфемике и словообразованию формируют умение делить слово на морфемы и определять способы словообразования, строить словообразовательные цепочки и др.

Интересная и полезная для учащихся игра «Шифровальщик».

Цель: научить образовывать слова на основе логики.

Ход игры: учитель предлагает решить шарады, в которых загаданное слово делится на несколько частей. Сложив отгаданные части, получаем искомое слово.

*Корень мой находится в **цене**, В **очерке**
найди приставку мне,
Суффикс мой в **тетрадке** вы встречали,
Вся же — в дневнике я и журнале.
(Оценка)*

*Корень мой в **сказке** найдёте,
Суффикс у **извозчика** возьмёте,
Приставка та же, что в слове **расход**,
Целым я излагаю событий ход.
(Рассказчик)*

*Корень извлечь из **начинки** не сложно,
Приставка в **сосуде** хранится надёжно,
Суффикс в **черчении** ясно услышишь,
Вместе на темы различные пишешь.
(Сочинение)*

*В **списке** вы мой обнаружите корень
Суффикс в **собрании** встретите вскоре,
В слове **рассказ** вы приставку найдёте,
В целом по мне на уроки пойдёте.
(Расписание)*

Для развития навыков словообразования можно использовать игру, при которой класс разбивается на команды, учитель устанавливает песочные часы (или засекает время по секундомеру), каждая команда получает конверт с корнем слова (корни с чередующимися гласными 1) -раст-/-ращ-/-рос-; 2) -лаг-/-лож-; 3) -кас-/-кос-; 4) -тир-/-тер- и др.). Задача команды — за определенное время (например, за 10-13 минут) составить гнездо однокоренных слов. О результатах работы докладывает капитан. Побеждает та команда, которая уложилась во временные рамки и представила максимальный список слов, входящих в словообразовательное гнездо.

Необходимы игры, способствующие усвоению *морфологии, орфографии, синтаксиса* и *пунктуации*. Они должны соответствовать дидактическим целям обучения, достижение которых контролируется и в процессе, и по окончании игры.

Для усвоения сложной темы «Употребление предлогов с различными частями речи» можно применять игру «Кормушка».

Цель: практическое овладение умением использовать в речи предлоги «в», «на», «за», «из» и др.

Ход игры: на фланелеграф устанавливается картинка с изображением кормушки, повешенной на рябине. На дереве у кормушки сидят разные птицы. Дети отвечают на вопросы учителя:

Куда мы повесим кормушку? (На дерево)

Куда насыплем корм? (В кормушку)

Откуда вылетел воробей? (Из гнезда)

Куда села синица? (На рябину) и т. д.

Для отработки *орфографических* правил можно использовать игры «Строчная или прописная?», «Превращения» и др.

Цель первой игры: учить различать слова в нарицательном и собственном значении.

Ход игры: учитель пишет на доске слова (пушок, вера и др.). Учащиеся делятся на две команды. Первая придумывает предложение с одним из данных слов, чтобы оно писалось со строчной буквы, а вторая — с прописной.

В игре «Превращение» преследуется цель закрепить употребление в словах Ь как показателя мягкости согласных.

Ход игры: необходимо превратить *мел* в мелкое место, *угол* в топливо, *шесть* в число и др.

При изучении *синтаксиса* особую сложность представляет согласование слов в словосочетаниях. Можно использовать игру «Добавь слово».

Цель: учить подобрать прилагательные к существительным, согласовав их в роде и числе.

Ход игры: учитель произносит часть предложения и предлагает учащимся закончить его, используя подходящие по смыслу прилагательные.

Погода сегодня (какая?) ... (пасмурная, прохладная, дождливая)

Листья на деревьях (какие?) ... (зеленые, клейкие, резные)

Настроение у нас (какое?) ... (радостное, праздничное)

При изучении простого предложения необходимо научить детей видеть его структуру. В этом поможет игра «Распутай слова».

Цель: учить составлять предложения, используя данные слова.

Ход игры: слова в предложении вне связи. Нужно составить предложения.

1. Дымок, идёт, трубы, из.
2. Любит, медвежонок, мёд.
3. Стоят, вазе, цветы, в.
4. Орехи, в, белка, дупло, прячет.

Учащиеся должны уметь самостоятельно составлять простые предложения. Для этого можно обратиться к игре «Составь фразу».

Цель: закрепить умение формировать предложения из слов.

Ход игры: учащиеся придумывают предложения со словосочетаниями: забавный щенок, полная корзина, спелая ягода, веселая песня, колючий куст, лесное озеро и др.

После того как учащиеся приобретут необходимые навыки использования в речи простых предложений, учитель переходит к более сложным конструкциям, в изучении которых можно опираться на игру «Кто у кого?».

Цель: построение сложных предложений с противительным союзом *а*; активизация словаря учащихся.

Наглядный материал: предметные картинки с животными и их детенышами.

Ход игры: учащиеся составляют простые предложения типа «У коровы теленок», «У лошади жеребенок» и др. По образцу составляют сложносочиненные предложения по двум парам картинок: «У коровы теленок, а у овцы ягненок» и др.

При закреплении темы «Сложные предложения» целесообразно использовать игру «Закончи предложение».

Цель: учить строить сложные предложения в доказательной форме высказывания, упражнять учащихся в формировании причинно-следственных связей.

Материал: незаконченные фразы по теме «Птицы».

Методические рекомендации: завершить незаконченные фразы, подбирая оригинальные ответы. Победит тот, кто соберет больше фишек. Поощряются ответы с фантазией и юмором.

1. Ласточки улетают в теплые края, потому что...
2. Дятлов называют санитаром леса, потому что...
3. Люди делают зимой кормушки, чтобы...
4. Многих птиц записывают в Красную книгу, чтобы...
5. Нельзя трогать птенцов в гнезде, потому что...

Отрабатывая **пунктуационные навыки** в простых и сложных предложениях, можно использовать игру «Заполни пропуски».

Цель: развивать у учащихся пунктуационные навыки.

Ход игры: учащимся дан текст с пропущенными знаками препинания, которые нужно восстановить. Сложность текста соответствует уровню подготовки учащихся, изучаемой теме или комплексу тем. Например:

Было у матери семь дочек. Однажды она поехала к сыну. Вернулась через неделю. Дочки стали говорить, как они скучали.

Первая сказала _Я_ мамочка_ скучала по тебе_ как маковка по солнечному лучу_. _Я ждала тебя_ как сухая земля ждёт каплю воды_ _ _ проговорила вторая. _Ты снилась мне_

как розе снится капля воды__ __ промолвила пятая. _Я высматривала тебя_ как вишнёвый сад высматривает соловья__ __ прошептала шестая.

А седьмая дочка ничего не сказала. Она сняла с мамы ботинки и принесла ей воды помыть ноги. (В. Сухомлинский)

Игровая деятельность как составная часть урока уместна на любом его этапе, например, при проверке домашнего задания в устной или письменной форме, фронтально или индивидуально.

В процессе обучения русскому языку детей в коррекционных классах игры становятся составляющей частью учебного процесса. Они повышают мотивацию учения, развивают интерес к предмету, позволяют более осознанно решать трудные учебные проблемы. Игровая деятельность активизирует память и мышление учащихся с ОНР, способствует развитию устной и письменной речи, а поэтому остается актуальным способом передачи и получения знаний.

Литература

1. Калмыкова И.Р. Таинственный мир звуков. Фонетика и культура речи в играх и упражнениях. Ярославль : Академия развития, 1998.
2. Петрановская Л.В. Игры на уроке русского языка : пособие для учителя. М. : МИРОС — МАИК Наука/Интерпериодика, 2000.
3. Селевко Г.К. Современные образовательные технологии : учебное пособие. М. : Народное образование, 1998.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕКСТ В КОГНИТИВНОМ ИЗМЕРЕНИИ

О. Ю. Щибря

*Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия*

В статье рассматривается специфика художественного текста как уникальной модели ментального мира автора.

Ключевые слова: *ментальность, художественный текст, ментальная картина мира, когнитивная база, когниция.*

Если раньше проблема соотношения языка и мышления, языка и сознания, взаимосвязи языка и культуры считалась прерогативой языкознания, то в последнее время в свете смены научных парадигм на первое место выходит когнитивная лингвистика, чье появление, как отмечает Л. Г. Бабенко, «было стимулировано достижениями системного подхода к языку, психолингвистики, функциональной и антропологической лингвистики» [1; 24]. Безусловно, когнитивная лингвистика не противоречит структурному подходу языкознания, скорее использует его результаты. Изучив достижения различных научных направлений, когнитивная лингвистика предложила свое видение на природу языка и текста [1; 24].

Становление современной когнитивной лингвистики связывают с трудами таких ученых, как Дж. Лакофф, Г. Томпсон, Т. ван Дейк, Р. Лангакер, Р. Дженкендорф и

других. Весомый вклад в развитие отечественной когнитивной лингвистики внесли работы русских исследователей: Н. Д. Арутюновой, Л. Г. Бабенко, Е. С. Кубряковой, В. Г. Гак, А. А. Уфимцевой, Г. В. Колшанского, Ю. С. Степанова, И. А. Стернина и др.

Именно из понимания языка как основного средства выражения знаний о мире (Т. ван Дейк, Е. С. Кубрякова, Ю. Н. Караулов, и др.) исходит, по мнению, Л. Г. Бабенко, когнитивное направление лингвистики [1; 24]. Как подчеркивает М. В. Пименова, «когнитивная лингвистика исследует не мир, а общие и субъективные знания о мире» [2; 52] [выделено нами — О.Щ.].

«Между языком и миром нет того прямого и однозначного соответствия, которое постулировалось в концепциях логического позитивизма. Посредующим звеном между языком и миром выступает концептуальная деятельность сознания индивида, формирующая его когнитивную систему. Последняя включает диалектически взаимосвязанные всеобщую и особенную части. Поэтому в актах общения постоянно обнаруживается необходимость «согласования» когнитивных систем автора и реципиента.

Иными словами, свойство субъективности обеспечивает естественному языку адекватное выполнение его предназначения — быть средством текстовой деятельности» [3; 10] [выделено нами — О.Щ.].

Согласны, что в свете когнитивной парадигмы исследования художественного текста должны опираться на «анализ связи между языком, сознанием и миром в ее когнитивной обусловленности» [3; 10].

В современной когнитологии художественный текст определяется как некий сложный знак, который выражает знания писателя о реальной действительности, воплощенные в его творчестве в виде индивидуально-авторской картины мира. Художественный текст как продукт и средство реализации коммуникативной задачи связан с познанием, т. е. в нём осуществляется фиксация в языковой форме как процесса приобретения знаний и опыта, так и его результатов (см. работы Ю. Н. Марчука, Н. И. Жинкина, Г. И. Богина, М. А. Шахнаровича, И. П. Севбо, Л. Г. Бабенко и др.).

Полагаем, что именно когнитивный подход позволяет познать художественный текст как сложный смысловой знак, выражающий отношение писателя к действительности, воплощенное в виде индивидуально-авторской картины мира. Картина мира художественного произведения понимается как проекция основных общечеловеческих категорий, но в своей личностной интерпретации. Художественный текст — это знания и представления творца текста, с одной стороны, как субъекта определенной национальной культуры, а с другой стороны — как носителя личностной концепции о явлениях окружающей его реальной действительности.

Гоголь писал, «... истинная национальность состоит не в описании сарафана, но в самом духе народа. Поэт даже может быть и тогда национален, когда описывает совершенно сторонний мир, но глядит на него глазами своей национальной стихии, глазами своего народа, когда чувствует и говорит так, что соотечественникам его кажется, будто это чувствуют и говорят они сами» [цит. по: 4; 15]. Действительно, в художественном тексте отражается не только культура, но и самосознание народа в определенный период времени его жизни, и каждое поколение читателей пытается их понять. Д. С. Лихачев отчетливо подчеркивает важную миссию писателей и поэтов в создании концептов национального языка. «Ощущение языка как своего рода концентрации духовного богатства, культуры в целом в высшей степени свойственно особенно чутким к русскому языку поэтам» [5; 7].

Понимание художественной картины мира (индивидуально-авторской картины мира) связано в первую очередь с описанием самой картины мира как когнитивный уровень языковой способности личности.

Когнитивное направление, опирающееся на понятие когниции, синтезирует, на наш взгляд, все имеющиеся подходы к феномену художественного текста. «Когниция есть проявление умственных, интеллектуальных способностей человека и включает осознание самого себя, оценку самого себя и окружающего мира, построение особой картины мира ...» [6; 81] [выделено нами. — О.Щ.]. Художественный текст представляет собой особую картину мира — индивидуально-авторскую, виртуально-идеальную, в пространстве которой реальное и идеальное переплетаются в зависимости от когнитивной базы и интенций автора текста. При создании художественного текста задействуются и активизируются все когнитивные способности автора: память, наблюдение, анализ, внимание, воображение, восприятие, понимание, способность к интерпретации; метафоризация как глобальный когнитивный навык (процесс) лежит в основе создания словесной художественной ткани, «наполненной» метафорами, сравнениями, олицетворениями, коннотациями и т.п.

Г. В. Колшанский отмечает: «Каждый конкретный язык не искажает и не преобразует действительность, а через глобальную семантическую систему всей совокупностью своих средств отображает единую природу мира в концептуальном аппарате человека как универсальной понятийной системы, коррелирующей с реальным миром на основе принципа отражения» [7; 61].

Ассоциативно-смысловое поле авторской языковой картины мира характеризуется уникальностью, неповторимостью многих семантических модуляций, так как в ней отражается неповторимый, уникальный образ мира, преломлённый через призму авторской когниции и особенностей языкового сознания и мышления. «Понять природу языковой комбинаторики, семантико-понятийного варьирования, закономерности функционирования языка, возможно, таким образом, при условии тщательного исследования восприятия личностью самой действительности» [8; 53].

Таким образом, художественный текст следует интерпретировать как модель авторской когниции, которую невозможно декодировать однозначно и адекватно замыслу автора и его семантико-ментальной системе [выделено нами — О.Щ.].

Литература

1. Бабенко Л.Г. Лингвистический анализ художественного текста. Теория и практика : учебник; Практикум / Л.Г. Бабенко, Ю.В. Казарин. М. : Флинта: Наука, 2003.
2. Пименова М.В. Основные положения и методика исследования концептов в Кемеровской школе концептуальных исследований : сборник научных статей; отв. ред. М.В. Пименова. М. : ИЯ РАН, 2011.
3. Баранов А.Г. Функционально-прагматическая концепция текста. Ростов-на-Дону : Изд-во Рост. ун-та, 1993.
4. Иванова Л.П. Отображение языковой картины мира автора в художественном тексте (на материале А. С. Пушкина «Евгений Онегин») : учебное пособие к спецкурсу. 2-е изд. доп. К. : Освита Украины, 2006.
5. Лихачев Д.С. Концептосфера русского языка // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1993. Т. 52. № 1.

6. Кубрякова Е. С., Демьянков В.З., Панкрац Ю.Г., Лузина Л.Г. Краткий словарь когнитивных терминов. М.: ИПО «Лев Толстой», 1996.
7. Колшанский Г.В. Коммуникативная природа текста. М.: Наука, 1984.
8. Буянова Л.Ю. Языковая личность как текст: жизнь языка и язык жизни // Языковая личность: восприятие и воздействие языка и речи. Краснодар: КубГУ, 1999.

СЕМИОТИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА КАК СПОСОБ ФОРМИРОВАНИЯ ВИРТУАЛЬНОГО МИРА

Е. Н. Яковенко

*Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия*

В статье показан язык как сложная поуровневая система, включающая в себя огромное количество взаимообусловленных и взаимосвязанных дискретных элементов (знаков) и процесс формирования виртуального мира через речевые (языковые) механизмы и приемы.

Ключевые слова: *семиотический подход, коммуникация, структурализм, виртуальная реальность.*

С давних времен люди изучают особенности языкового развития как системы речевых знаков. Язык предстает перед нами как сложная поуровневая система, включающая в себя огромное количество взаимообусловленных и взаимосвязанных дискретных элементов (знаков). Пристальное внимание ученые уделяли не только лингвистическим элементам, но также и отношениям между этими элементами, возникающим в процессе функционирования языка. Язык, таким образом, является в большей или меньшей степени структурированной системой, состоящей в сети отношений между ее элементами (знаками). Языковой элемент зависим от системы в целом, от места по отношению к другим элементам языка. Совокупность отличительных признаков элемента устанавливается через противопоставление с другими элементами.

Семиотический подход направлен, прежде всего, на анализ материала в системе терминов и понятий семиотики — науки о знаках, которая с самого начала своего возникновения в начале XX века была метанаукой, претендующей на обоснование и изучение различных наук на основе особого, общего для них метаязыка, располагающейся по всему спектру гуманитарных наук, в которых функционирует понятие знака. Она изучает мир, культуру и общество как символическая система, посредством которой происходит производство, хранение и передача информации. Через знаковое пространство культура моделирует сознание человека и представление его о мире реальном и виртуальном. Постоянный процесс знакообразования, создание персонажей, пространственно-временных представлений, их трансляции является объектом семиотики [1; 76], который сейчас считается не столько «междисциплинарным полем», сколько интегративным, так как опирается на конкретные сведения многих наук. Семиотика не имеет своего предмета исследования, и может быть ис-

пользована в качестве подхода в различных областях знаний, являться надстройкой для других наук, которые используют такие категории, как знак, модель, система. Интересы семиотики распространяются на человеческую коммуникацию (в том числе языковую), информационные, социальные процессы, сферу функционирования и развития культуры, искусства, повседневной жизни. Задачей семиотики является изучение методов передачи информации, свойства знаков и знаковых систем (естественные и искусственные языки, явления культуры, мифы, ритуалы), связи в природе (коммуникация в мире животных).

В основе семиотического подхода лежит гуманитарная сфера, основанная на естественных языках знаковых систем. С точки зрения семиотического подхода культура представляет собой огромную достопримечательность информационной системы, в которой с помощью специальных кодов, созданных сценарием человеческого поведения, подчиненных законам общества, религиозным и художественным текстам, рассматриваются все феномены культуры как факты коммуникации, как индивидуальные сообщения, которые организуются и становятся понятными в соответствии с определенным кодом [8; 47]. Вся человеческая культура может быть представлена как многоязычное пространство. Культурные знаки человек выбирает из представления и знания о мире и собственного опыта. Соответственно в различных сферах и видах культуры по-разному производится отбор и структурирование информации. Семиотический подход опирается на предположение о том, что культура говорит символами и знаками, поэтому, изучая знаковые системы различных культур, чтобы обнаружить их глубинные смыслы и извлечь определенную информацию (информацию, зашифрованную художником в своей работе).

Коммуникация рассматривается нами в контексте коммуникационного пространства, которое определяет способ и сферу общения, участников общения и выбор средств выражения, временного и пространственного фактора взаимодействия. Понятие коммуникативного пространства, введенное Б. М. Гаспаровым, обозначает «мысленное представление среды», а «духовный пейзаж», то пространство в которое оператор погружается и которое необходимо для того, чтобы создать или интерпретировать сообщение [1; 69]. Появление новых средств коммуникации приводит к изменениям в структуре и характере коммуникативного процесса, что неизбежно отражается на речевом поведении участников. По словам Мануэля Кастельса, «культура создается из коммуникационных процессов» [3; 351]. С появлением новых форм коммуникации меняется ход культурного развития общества. Новые информационные технологии служат для хранения и быстрой передачи больших объемов информации, привлекают к аудио- и видеоканалам общения, непосредственно взаимодействуют с большим количеством участников по всему миру. Оперативно ворвавшись в нашу жизнь, компьютер коренным образом изменил не только характер связи с информацией, но и наше понимание процесса коммуникации. Поэтому оправданным является выбор связи, осуществляемой с помощью компьютера, как особого типа общения. Введено в широкое использование слово «виртуальный» (virtual от ср. лат. *virtualis* — возможное) в связи с компьютерным общением. Термин «виртуальная реальность» это мир, созданный с помощью компьютерных средств, на самом деле не существующий, но при помощи компьютера визуализированный, акустически

окрашенный, иллюзионный, погружающий в чувственное восприятие художественного текста, заставляющий глубоко погружаться в виртуальный мир. В гуманитарных науках происходит становление новой парадигмы мышления — виртуальной.

Виртуальное коммуникативное пространство строится на переходе всего в виртуальное состояние, в воображаемую плоскость.

«Виртуальная реальность» создается посредством текстов, подобных тем, которые использует автор литературного произведения для создания экспозиции [3; 364].

В российской лингвистике текста до настоящего времени отмечается неоднозначность смысловой и функциональной трактовки понятия текст; наблюдается многообразие классификаций типов и жанров текста; обилие различных точек зрения на механизмы его создания и возможность адекватного понимания. По нашим наблюдениям, изучение текста как явления (и продукта) мысли и языка привлекало и привлекает внимание все большего числа исследователей (Г. О. Винокур, В. В. Виноградов, Ю. М. Лотман, Л. А. Новиков, Л. Ю. Буянова, М. П. Котюрова, Е. С. Кубрякова, М. Я. Дымарский, Л. Г. Бабенко, Ю. В. Казарин, Л. А. Исаева, Г. П. Немец, М. Н. Кожин, К. Э. Штайн, И. Н. Григоренко, Е. А. Жиркова, О. И. Валентинова и др.).

«Лингвистический энциклопедический словарь» определяет текст как «объединенную смысловой связью последовательность знаковых единиц, основными свойствами которых являются связность и цельность» [5; 507]. «Словарь-справочник лингвистических терминов» интерпретирует текст как «произведение речи, воспроизведенное на письме или в печати» [7; 632].

В современном русском языке распространено понимание текста как «последовательности вербальных (словесных) знаков» [5; 507]; текст может быть письменным и устным, при этом правильность его построения определяется текстуальностью, под которой понимается комплекс факторов: внутренняя осмысленность, возможность своевременного восприятия, реализация адекватных условий коммуникации (Н. Ф. Алефиренко, Т. Я. Андрющенко, Т. В. Ахутиной, М. М. Бахтина, Л. С. Выготского, И. Р. Гальперина и др.).

Нельзя не согласиться, что «текст становится все в большей мере одним из способов представления человеческой коммуникации как процесса» [9; 68]. Одновременно с этим аспектом исследователями подчеркивается принципиальная неоднозначность текста как средства общения, соотносимая с двумя его главными аспектами — коммуникативным и когнитивным.

Текст есть продукт и средство реализации коммуникативной задачи, встающей и перед автором, и перед реципиентом, ведущей, в конечном итоге, к когнитивному познанию, т. е. фиксации как процесса приобретения знаний и опыта, так и его результатов (Ю. Н. Марчука, Н. И. Жинкина, Г. И. Богина, М. А. Шахнаровича, Л. Г. Бабенко и др.).

Когнитивное направление, опирающееся на понятие когниции, активно развивается в настоящее время в парадигме лингвистики текста. «Когниция есть проявление умственных, интеллектуальных способностей человека и включает осознание самого себя, оценку самого себя и окружающего мира, построение особой картины мира ...» [4; 81] (выделено нами. — Е. Я.), в данном случае это построение осуществляется через текст реальный ли виртуальный.

Текст понимается одновременно «как двухмерная структура, образуемая в результате использования авторами специфической системы кодифицирования, как разновидность речевого акта, т. е. акта коммуникации между автором (адресантом) и читателем (адресатом)» [6; 11].

Мы считаем, что фундаментальным свойством любого текста, особенно художественного, поэтического, является антропоцентричность. Абсолютная антропоцентричность, по мнению Е. А. Гончаровой, как качество художественного текста проявляется в том, что у него есть три центра: 1) автор — создатель художественного произведения; 2) действующие лица; 3) читатель (зритель) — «сотворец» художественного произведения [2; 34]. Иными словами, текст создается человеком, предметом его изображения чаще всего является человек, и создается он чаще всего для человека, что и обуславливает его абсолютную антропоцентричность.

Литература

1. Гаспаров Б.М. Язык. Память. Образ: Лингвистика языкового существования. М. : Новое литературное обозрение, 1996.
2. Гончарова Е.А. Прагмалингвистика и речевая коммуникация. М. : Политехника-сервис, 2013.
3. Кастельс М. Информационная эпоха: экономика, общество и культура / Пер. с англ. под науч. ред. О. И. Шкаратана. М. :ГУ ВШЭ, 2000.
4. Кубрякова Е.С. Язык и знание: На пути получения знаний о языке: Части речи с когнитивной точки зрения. Роль языка в познании мира. М. : Языки славянской культуры, 1997.
5. Лингвистический энциклопедический словарь (ЛЭС). М. : Директмедиа Паблишинг, 2008.
6. Молчанова Г.Г. Лингвистика и межкультурная коммуникация. М. : Изд-во Моск. ун-та, 2008.
7. Розенталь Д.Э., Теленкова М.А. Словарь-справочник лингвистических терминов. М. : АСТ-Пресс Книга, Аст-Пресс Март, 2006.
8. Баженова Е.А. В поисках единицы смысловой структуры научного текста // Принципы и методы исследования в филологии: конец XX века. СПб. Ставрополь : Изд-во СГУ, 2001.
9. Сорокин Ю.А. Художественная и историческая трансляция культуры // Национально-культурная специфика речевого поведения. М., 2012.

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА: ПОЭТИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

«БОЛЕЗНЬ – ДЛЯ ВОЛЬНОЙ ВЫДУМКИ ПРЕДЛОГ»: «БОЛЕЗНЕННЫЙ» ДИСКУРС В ТВОРЧЕСТВЕ Б. А. АХМАДУЛИНОЙ

М. В. Арутюнян, Л. П. Голикова
Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия

В статье проанализирован «болезненный» дискурс в творчестве Б. А. Ахмадулиной, включающий в себя семантический ряд «боль» – «болезнь» – «больница». Особенности «больничных» текстов выявлены через реалии-медиаторы, пространственные категории, мотивные аспекты, христианские коннотации, пастернаковские и пушкинские аллюзии.

Ключевые слова: дискурс, концепт, мотив, медиаторы, боль, болезнь, больница, творчество, смерть.

Жизнь на ощупь, госпитализация, больница, операция, реанимация, клиническая смерть. «Она очень мало писала в последнее время, так как почти ничего не видела», – писал Владимир Войнович о Белле Ахмадулиной [3]. Это обстоятельство повлияло на позднее творчество «сокровища русской поэзии» [2] и проявилось через трансформацию концепта «болезнь». Если в 1960–1970-х гг. семантическим ядром «болезни» в поэзии Ахмадулиной являлось «творчество», то позднее – «смерть».

«Болезнь» – «творчество» реализовывается посредством мотива игры. Физическое излечение отходит на второй план, «болезнь» становится условием для творчества, осмысливается как способ создания лирического произведения.

«Болезнь» – «смерть» выражается через концепт «больницы». Стоит отметить, что во время написания большей части «больничных» текстов, олицетворяющих категорию небытия, Ахмадулина находилась в Боткинской больнице.

В целом, семантический ряд «болезненного» дискурса во всем творчестве Ахмадулиной включает в себя «боль» – «болезнь» – «больницу», с доминированием «болезни» в ранней лирике, в поздней – «больницы» [4; 60].

«Болезнь» в лирике поэта олицетворяет пограничное состояние между мирами, между «жизнью» и «смертью». Восприятие лирической героини наполнено христианскими отсылками, рассуждениями об умерших поэтах. Например, стихотворение «Бес-смертьем душу обольщая...» из цикла «Санкт-Петербург» посвящено памяти А. Блока. Страдая от бессонницы, героиня смотрит на «белую, большую» ночь через больничное окно. И в это время к ней приходят мысли о судьбе поэта. Мотив больничного окна является аллюзией на стихотворение Б. Пастернака «В больнице». Окно в данном случае – медиатор между пространствами (реальным и условным) – выражает внутреннее пространство героини, погруженной в раздумья.

В стихотворении «Елка в больничном коридоре» семантика окна определяет уже три пространства: помимо реального мира (Санкт-Петербург) и условного (творчество),

мир пограничный, сакральный, «больничной». Находясь между «нижним» и верхним» пространствами, окно — «промежуточное звено между жизнью и смертью» [4; 60]:

В край окна моего ленинградская входит луна
И недолго стоит: много окон и много стояний.
<...>
Жизнь со смертью – в соседях. Каталка всегда не пуста —
лифт в ночи отскрипит равномерность ее упаданий [1; 186].

Белый цвет ночи, больницы, согласно ахмадулинской индивидуально-авторской трактовке цветописи, олицетворяет бессмертие. Больница исцеляет, возвращая способность «складывать слова». Героиня не только «подслушивает» жизнь, воплощая в творчестве прочитанные знаки жизни, но сама жизнь говорит устами поэта («Когда жалела я Бориса...»):

Жизнь стала складывать слова
О том, что во дворе – о радость! –
Два возлежат чугунных льва [1; 184].

Как видим, ахмадулинская концепция отходит от литературной традиции, согласно которой поэт выступает либо в роли «господней дудочки», либо посредником между людьми и Музой.

Образ «двух львов» (символа Санкт-Петербурга) в данном стихотворении маркирует «больницу» как часть пространства города с «белыми» ночами. Все «петербургские тексты» Ахмадулиной продолжают традицию представления Санкт-Петербурга как «чахоточной», «больной», «болезненной», «призрачной» «северной столицы»: «Опять дана глазам награда Ленинграда... / Когда сверкает шпиль, он причиняет боль» [1; 178]. Через игру со львами героиня надеется на «воскресение» и приближается к «больничному» целебному пространству, которое противопоставлено «болезненному» Петербургу.

Надежда на чудо «воскресения» описывается через «некрасивый праздник» (субботняя встреча «больных» и «здоровых») накануне воскресения. Эта встреча неравных между собой людей приводит к тому, что в героине просыпается инстинктивная тяга к жизни: «В алмазик бытия бесценный / Вцепилась жадная душа» [1; 185]. После этого «праздника» над «небесным краем» вырастает «единый пламень» двух зорь [4; 63], напоминающий храмовой купол – христианские коннотации, которые эксплицитно и имплицитно наблюдаем в позднем творчестве Ахмадулиной. Цитация строки Пастернака о «перстне и футляре» [5; 320] отсылает нас к христианской концепции: всё, что происходит с человеком — Божьим творением — подвластно некоей высшей силе. И напоследок на игры жизни смотрит именно его «суровый окуляр».

«Больница» – замкнутое пространство. Но передвижение героев — физическое, душевное — возможно с помощью и таких медиаторов, как лифт (соединяющий «верх» и «низ», «жизнь» и «смерть») и елка (выступающая в роли мирового дерева: корни — в водах загробного мира, вершина — в небе, а ствол проходит через землю). Елка в стихотворении «Елка в больничном окне» увенчана «звездой Вифлеема», напоминающей о рождении «младенца с отметиной чудной во лбу». Это также аллюзии на традиции изображения дерева жизни [7; 75–77] и на средневековое изображение образа Христа, распятого на древе. Как следствие – образ Христа, принявшего на себя все грехи мира, объединяет собой древо жизни и древо познания (грехопадения) [7; 76]. Актуализиру-

ется проблема познания как причастности к божественному, сакральному знанию, что, согласно христианской трактовке, – первогрех. Именно освобождение от знания, «впадение в простоту» способствует «исцелению», очищению от греха. Чтобы чувствовать жизнь, больным необходим сюжет о Рождении Младенца: «Этой плоти больной, извращенной трудом и войной, / что нужней и отрадней столь просто описанной сцены!» [1; 187]. Больные, словно дети, абсолютно беспомощны перед недугом. «Болезнь» возвращает им непосредственное мышление, воспринимающее светящийся изнутри трамвай-медиатор, как волшебство:

А как стали вставать, с неохотой глаза
Открывать, –
Вдоль метели пронесся трамвай, изнутри
Золотистый.
Все столпились у окон, как дети:
– Вот это трамвай!
Словно окунь, ушедший с крючка:
Весь пятнистый, огнистый [1; 187].

Семантика белого цвета этого «целебного охранительного постоя», с персоналом на «белых крыльях» и белостенными палатами, – некая вариация рая [4; 63]. Снова схожесть с христианской концепцией «исцеления» в трактовке поэта: «дух смирения», который оживает в сердце, помогает жить. А принцип «писать попроще» – авторская концепция творчества, идущая от Пушкина.

Пушкинскими аллюзиями пронизан весь цикл «Глубокий обморок» («мороз и солнце – день чудесный», «дух смиренья в сердце оживи» и т. д.), провозглашающий смирение и простоту – пушкинские принципы поведения 1830-х гг. В стихотворении «В Боткинской больнице» приводится неполная цитата из письма Пушкина П. Вяземскому («...должна быть глуповата»), которая в оригинале звучит, как «...а поэзия, прости Господи, должна быть глуповата» [6; 207]. Идеи смирения и простоты в поэзии и жизни продолжают в «Послесловии к I». И героине, и поэту необходимо «детское» восприятие жизни. Отсюда – «больничная койка», подобная «детской кровати», «беспомощно простой» стих, подобный простой «девочке-санитарке», не знающей пушкинской строки «Мороз и солнце – день чудесный» [4; 68].

«Болезненный» дискурс в творчестве Ахмадулиной выражается через «промежуточное» состояние между «жизнью» и «смертью», существующих в дихотомии. Будучи сакральным пространством, «больница» активизирует детское, «мифологическое» мышление лирических героев, осознающих приоритет «простоты жизни» перед «литературой». За духовную жизнь героини отвечает «сердце» – соматический уровень «болезни», а редуцирование поэтической функции героини (в связи с «отключкой» мозга – «творящего» центра) уводит «творческую» ипостась на периферию. Христианское смирение и простота становятся семантической доминантой стихотворений.

Литература

1. Ахмадулина Б.А. Стихотворения. М. : Вагриус, 2001.
2. Бродский И.А. Что есть русские поэты? [Электронный ресурс]. URL : <http://greylib.align.ru/64/chto-est-russkie-poehty.html> (дата обращения: 21.04.2016).
3. Градова Л.В. Скончалась Белла Ахмадулина [Электронный ресурс]. URL : <http://www.utro.ru/articles/2010/11/29/940587.shtml> (дата обращения: 21.04.2016).

4. Михайлова М.С. «Больничный» текст в лирике Беллы Ахмадулиной 80–90-х гг. // Культура и текст. 2004. № 7.
5. Пастернак Б.Л. Сочинения : в 2 т. Тула : Филин, 1993. Т. 1.
6. Пушкин А.С. Собр. соч. в 10 т. М. : Изд-во АН СССР, 1958. Т. 10.
7. Тресидер Д. Словарь символов. М. : ФАИР-ПРЕСС, 1999.

ИНОМИРИЕ В ЛИРИКЕ В. В. НАБОКОВА

А. В. Борискина, Л. Н. Рязузова
Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия

В статье анализируется специфика реализации категории «потусторонность» в лирике В. В. Набокова — наименее исследованной части творческого наследия автора.

Ключевые слова: иномирие, потусторонность, лирика, В. В. Набоков.

Сразу хочется отметить, что потусторонность, безусловно, — главная тема Набокова. Сейчас это воспринимается набоковедами как доминанта писательского творчества. Однако в 1979 году, когда Вера Набокова впервые ее обозначила в предисловии к сборнику «Стихи», эта тема стала неожиданной. Во всяком случае, это наблюдение противоречило сложившейся в русской эмигрантской критике репутации Набокова как глубоко нерелигиозного писателя [1; 330].

Безусловно, «потусторонность» — актуальная тема в набоковедении. Однако стоит отметить, что в этом отношении без внимания остается лирика писателя: предметом научных работ в этой области чаще всего являются романы Набокова. Именно поэтому мы обратимся к стихам.

Потусторонность для Набокова — синоним вечности. В «Других берегах» он писал: «жизнь — только щель слабого света между двумя идеально черными вечностями» [2; 9]. Все, что не освещено бледным огоньком, — потустороннее: сон, память или ее отсутствие (забвение), смерть, зеркало (атрибут вещного мира — выход в потустороннее).

Тема потусторонности была намечена Набоковым уже в ранних лирических текстах. Далее цитаты, используемые нами из источника [3], будут приводиться с указанием названия стихотворения и годом его создания. В цитатах сохранены особенности орфографии и пунктуации В.В. Набокова.

Лирический герой стихотворения «Еще безмолвствую» (1919) чувствует «блаженство и боязнь», осознав, что «во мгле» его души скрывается будущее, неизвестное и неизбежное. С одной стороны — будущее «скрытое», «заоблачное», «туманное» («созданий будущих заоблачные грани»). С другой — оно «светлое», «широкое», «разнообразное» («Приветствую тебя, мой неизбежный день. / Все шире, шире даль, светлей, разнообразне»). Так с помощью образных рядов реализуется в лирическом тексте потустороннее — неизвестное и неизбежное.

Тема потусторонности «просвечивает» и в стихотворении «Как я люблю тебя» (1934):

Как я люблю тебя. Есть в этом
вечернем воздухе порой
лазейки для души, просветы
в тончайшей ткани мировой...

Здесь «окно» из действительности в иные миры — любовь, а по Набокову лучше — влюбленность. Она названа «лазейками для души», «просветами в мировой ткани» словно для того, чтобы доказать читателю: это счастье, этот вечер «и дождь, кипящий на тропях / между тяжелыми цветами, / целующими липкий прах» — это и есть самое важное и для человеческой неизвестное, что хранит в себе вечность. К самому себе или к возлюбленной (а, быть может, речь идет о чувстве влюбленности) лирический герой так обращается в финале стихотворения:

Замри под веткою расцветшей,
Вдохни, какое разлилось, —
Зажмурься, уменьшись и в вечное
Пройди украдкой насквозь.

Когда-то реальное и навсегда утраченное прошлое (мир детства, юности, Родины) для Набокова тоже иное бытие. Мост в прошлое [5; 16], в потустороннее — стихотворение «Дождь пролетел» (1917):

Дождь пролетел и сторел на лету.
Иду по румяной дорожке.
Иволги свищут, рябины в цвету,
Белеют на ивах сережки.

В примечаниях Набоков писал: «Выражение “летит дождь” заимствованно мной у старого садовника, <...> который пользовался им, говоря о легком дождике перед самым выходом солнца. Стихи эти были мною сочинены в парке нашего имени, в последнюю весну, проведенную там моей семьей» [4; 319]. Здесь, безусловно, стоит внимание уделить именно авторскому примечанию. В монографии «Плоть поэзии и призрак прозрачной прозы» Я. В. Погребная комментирует его так: «Post-factum стихотворению дается противоречивый комментарий. Две точки времени на оси единой человеческой судьбы: май 1917 (время создания стихотворения) и 1970 (время составления комментария к нему) — объединяются пролегающей между ними жизнью поэта, реальность снова сопрягается с вымыслом, миром стихотворения «Дождь пролетел», когда-то воссозданным из реальности последней весны, проведенной в Выре. Жизнь замыкается в излюбленный Набоковым круг» [5; 16–17]. Из авторского примечания читатель узнает, что это короткое стихотворение о России, которая подобно первой влюбленности «прошла насквозь» через творчество Набокова и его судьбу.

Потусторонность — это переход за границы земного бытия, и оно означает открытие истины, сокровенной тайны. Ближе всего Набоков подошел к этой теме в стихотворении «Слава» (1942), где он совершенно откровенно определил иномирие как «тайну, которую носит в душе и выдать которую не должен и не может» [4; 5].

По мнению Веры Набоковой, «этой тайне он был причастен много лет, почти не сознавая ее, и это она давала ему его невозмутимую жизнерадостность и ясность даже при самых тяжелых переживаниях [4; 5]:

И я счастлив. Я счастлив, что совесть моя,
сонных мыслей и умыслов сводня,
не затронула самого тайного. Я
удивительно счастлив сегодня.
Эта тайна та-та, та-та-та-та, та-та,
а точнее сказать я не вправе.
Оттого так смешна мне пустая мечта
о читателе, теле и славе.

Имея собственное представление о потустороннем мире, о прошлом и будущем, Набоков предчувствовал, знал, что его стихи обязательно будут читать и помнить. И тогда сам он, шагнув в иное бытие, останется в стихотворных строках («Будущему читателю», 1930):

Ты, светлый житель будущих веков,
ты, старины любитель, в день урочный
откроешь антологию стихов,
забытых незаслуженно, но прочно.
И будешь ты, как шут, одет на вкус
моей эпохи фрачной и сюртучной.
Облокотись. Прислушайся. Как звучно
былое время — раковина муз.
Шестнадцать строк, увенчанных овалом
с неясной фотографией... Посмей
побрезговать их слогом обветшалым,
опрятностью и бедностью моей.
Я здесь с тобой. Укрыться ты не волен.
К тебе на грудь я прянул через мрак.
Вот холодок ты чувствуешь: сквозняк
из прошлого... Прощай же. Я доволен.

Человеку не дано выйти за рамки земного бытия и увидеть себя в вечности. Однако мы способны чувствовать потустороннее («сквозняк из прошлого») через знаки и символы, через сверхчувственное восприятие, расширяя таким образом представления об условности категорий «времени» и «пространства».

Литература

1. Маликова М. «Ничья меж смыслом и смычком» // Набоков В.В. Стихи. М. : Азбука, 2015.
2. Набоков В.В. Другие берега. Издательство Азбука, 2014.
3. Набоков В.В. Стихотворения и поэмы. М. : Современник, 1991.
4. Набоков В.В. Стихи. Ардис, Анн Арбор, 1979.
5. Погребная Я.В. Плоть поэзии и призрак прозрачной прозы. Лирика В.В. Набокова. М., 2011.

ФОРМЫ АВТОРСКОГО ПРИСУТСТВИЯ В РОМАНЕ ОЛЬГИ ФОРШ «СУМАСШЕДШИЙ КОРАБЛЬ»

В. А. Ганенкова, Ли Кан Ын
Государственный университет Кёнбук
Тэгу, Республика Корея

В статье рассматриваются формы авторского присутствия в романе Ольги Форш «Сумасшедший корабль» и делается вывод о том, как они помогают писательнице представить биографический материал в форме художественного произведения.

Ключевые слова: образ автора, рассказчик, словесный ряд

Роман Ольги Форш «Сумасшедший корабль», опубликованный в 1930 году, рассказывает о быте петроградского Дома искусств в 1919–1921 годах, ставшего общежитием для писателей, художников, учёных, которые «ощущали себя носителями высокой миссии сохранить свою культуру» [3; 28]. Отдельные главы («волны») посвящены известным поэтам и писателям, не жившим в Доме искусств: Гаэтану (А. Блоку), Микуле (Н. Клюеву), Еруслану (М. Горькому) и т. д. Сюжет и фабула романа не совпадают¹, реальные люди выведены под другими именами, реальные события художественно интерпретированы, что позволяет исследователям определять его жанр как «роман с ключом» [2; 30]. «Сумасшедший корабль» интересен не только как воспоминания автора, но и как выдающееся художественное произведение, чья сложная, разнородная структура объединяется в единое целое благодаря образу автора. Задача данной статьи — проанализировать формы авторского присутствия в романе, а также художественные задачи, которые решаются с их помощью.

Так как в романе в художественной форме изложены воспоминания самой Ольги Форш, можно говорить о том, что образ рассказчика приближен к образу автора. Рассказчик является свидетелем или участником большей части событий, он писатель, более того, прямо называет себя «автором» (применительно к рассказчику это слово будет писаться в кавычках) романа под названием «Сумасшедший корабль». «Прежде чем перейти к повествованию, торопимся сделать оговорку: пусть читатель не ищет здесь личностей: личностей нет» [4; 71] — первое же предложение задаёт характер «автора» и вовлекает читателя в полемику с ним. «Автор» претендует на авторитет, решает, что читателю следует знать, рассчитывает на определённую реакцию, о чём говорит вставленное прямо в текст «примечание», не оставляющее читателю свободы в толковании текста. Однако «автор» разоблачает себя, сбиваясь на устную речь (соседство слов «примечание» и «оговорка» на одной странице), не может скрыть неуверенность и волнение. Ему страшно заканчивать роман, неловко перед читателем за выбранный способ изложения, что, напротив, снижает пафос и привлекает читательские симпатии. «Автор» не только создатель романа, но и человек со своими страхами и сомнениями.

Образ рассказчика двоится: с одной стороны, это «автор», пишущий о себе в третьем лице и пытающийся относиться к изображённым в романе людям только как

¹ Подробнее о соотношении сюжета и фабулы в романе: Чистобаев А.В. «Творчество О. Форш 1910–1930-х гг. в контексте русской культуры XX в.» : дисс... канд. филолог. наук. СПб. 2015. С. 160–169.

к литературным персонажам; с другой, «я», участник событий, лично знакомый с героями. С «автора» начинается текст; «я» прорывается сперва в бытовых мелочах (воспоминание о покраске дома), затем в момент волнения или сопереживания героям. С «автором» входит речевой ряд, связанный с литературоведением и творчеством («фабула», «метод изложения», «тема», «текст», «черновик»), обычно в самом художественном тексте не встречающийся; с «я» — элементы сказа и разговорная речь («наверно не помню», «дальше за комнату отвечать не могу» и т. д.). Однако местоимения «я» в тексте нет, первое лицо единственного числа задано только формой глагола («наверно не помню»); часто встречается местоимение «мы» («мы въехали», «поэт нам сказал»), что подразумевает участие не только рассказчика, но и других персонажей. Два способа изложения чередуются друг с другом, создавая противоречивый образ рассказчика.

Называя себя «автором» романа, рассказчик получает возможности всезнающего повествователя, может описывать события, свидетелем которых он не был, от третьего лица. Таковы, например, большинство сцен с Сохатым (Замятиним). Каждый персонаж имеет свой голос, его речь стилистически выражена, многие сцены показаны с точки зрения героя. Но рассказчик не может скрыть личного отношения к происходящему, что примеряет читателя с пытающимся быть категоричным «автором», как и мнимая «незавершённость» романа, поданного как создаваемый на глазах читателя. В тексте Жуканец (Шкловский) читает черновик романа «Сумасшедший корабль», что ставит литературный персонаж на один уровень с читателем.

Согласно воспоминаниям современников, под именем Доливы Ольга Форш вывела в романе себя (Берберова «Курсив мой», Милашевский «Вчера, позавчера»). Таким образом, Долива становится ипостасью образа автора, который не просто организует структуру романа, но и участвует в событиях наравне с другими героями. Но этот уровень понимания текста доступен только знающему читателю. Долива как персонаж не играет большой роли в развитии сюжета. Появляется она в тексте эпизодически, через неё рассказчик описывает бытовую сторону жизни Дома искусств. Хотя Долива названа «прозаиком» и «писательницей», только один раз, вдохновлённая живописью, говорит о намерении написать о своих впечатлениях. Это даёт возможность «автору» вступить с ней в полемику и перевести разговор с литературы на искусство. Благодаря Доливе тема литературы, о которой так или иначе говорят все герои-писатели, расширяется до искусства в целом, его значения в жизни человека, что играет важную роль в эстетической концепции Ольги Форш¹.

Нельзя утверждать, что роли рассказчика, «автора» как ипостаси рассказчика и Доливы строго определены, они переплетаются друг с другом, создавая сложную систему, которая может запутать читателя и заставляет его быть особо внимательным.

Образ автора проявляется в выборе словесных рядов, сопровождающих некоторых героев или определённые эпизоды. Так, Гаэтана характеризует лирический возвышенный словесный ряд, близкий к его поэзии и в то же время выражающий отношение рассказчика и его уважение; Сохатого и Жуканца — лексика теоретическая, близкая к их литературоведческим трудам и изысканиям; Микулу — также поэтиче-

¹ Об эстетической концепции Ольги Форш: Князева Е.П. «Спасательные пояса искусства» (к вопросу об эстетической концепции О. Д. Форш) // Изв. Саратовского ун-та Новая серия. Серия филология. Журналистика. 2014. Т. 14. Вып. 4. С. 97–102.

ский словесный ряд, но уже с другим звучанием: более резкий, отражающий его сильный характер, противоречивый образ и своеобразную поэзию. Характер героев выражен не только в их поступках и словах, но и в «авторском» описании, которое на некоторое время перенимает элементы других стилей и жанров: научного стиля, крестьянской поэзии и т. д. Автор изменяет стиль текста в соответствии с представлениями персонажей о творчестве и их взглядами на литературу, маскируется под них. Это и словесная игра, и дань уважения прототипам героев.

Чередование рассказа о Доме искусств с эпизодами о поездке в Европу в 1927 году может показаться произвольным и характеризующим желание «автора» построить роман по своим законам. Рассказчик акцентирует внимание на подобном толковании, но замысел автора этим не исчерпывается. Стиль описания революционного Петрограда сильно отличается от воспоминаний о Франции и Италии. Первое разнородно, в него помимо слов персонажей включены отрывки из стихотворений, записной книжки Сохатого, газетных статей, уличные объявления. Документы не только придают воспоминаниям рассказчика большую достоверность, но и помогают более точно описать новую послереволюционную действительность. Иностранные воспоминания однородны и имеют спокойную интонацию. Перед читателем встают красивые пейзажи, интересные персонажи, занятые диалоги — практически традиционные путевые заметки. Подобные эпизоды уравнивают запутанный новый быт Дома искусств и отображают выбранный «автором» «метод изложения по принципу ассоциаций» [4; 89]: перед нами не просто роман, но ряд ассоциативных воспоминаний, в которых хронология не играет важной роли, хотя она сохранена в сквозной линии Дома искусств. Автор имитирует в композиции романа работу памяти, когда одно воспоминание вызывает за собой другое, хотя на взгляд постороннего человека они не будут иметь никакой связи.

Формы авторского присутствия не просто вовлекают читателя в игру на соединении реальности и художественного вымысла, но и позволяют писательнице отстраниться от собственных воспоминаний и представить их в художественной форме. Образ автора объединяет эпизоды, относящиеся к разному времени и различающиеся по стилю, в одну целостную структуру; задаёт два уровня прочтения текста: как художественное произведение и как своеобразные воспоминания (роман был опубликован в 1930 году, когда некоторые писатели могли узнать в персонаже себя или знакомых). Однако можно говорить о том, что «текст Ольги Форш не укладывается в рамки жанра мемуаров» [1; 19], а представляет собой новаторское для своего времени произведение, в котором показаны судьбы писателей в переломную эпоху. Этот многогранный роман ещё ждёт своего исследователя.

Литература

1. Ладохина О.Ф. Филологический роман: фантом или реальность русской литературы XX века? М. : Водолей, 2010.
2. Сорокина С. Жанр романа с ключом в русской литературе 20-х годов XX века // Ярославский педагог. вестник. № 3. 2006.
3. Тимина. С.И. Между двух огней: судьба петербургского Дома искусств в период слома эпох // Изв. Российского гос. ун-та им. А. И. Герцена. 2015. № 175.
4. Форш О.Д. Летошний снег. М. : Изд-во МГУ, 1971.

«РОЖЬ», ИЛИ «УТОЛИ МОЯ ПЕЧАЛИ» А. Н. ТОЛСТОГО: ПОЭТИКА ЗАГЛАВИЯ

В. А. Головки, Е. А. Жиркова
Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия

В статье анализируются семантические «сдвиги», обусловленные сменой заглавия как сильной позиции текста.

Ключевые слова: *прецедентный текст, ключевые слова, сильная текстовая позиция, заголовочный комплекс, семантика.*

Заглавие — это «кратчайший из кратких рассказов о книге», «свернутый» текст. «Книга — развернутое до конца заглавие, заглавие же — стянутая до объема двух-трех слов книга» [1; 7].

Центральная проблема данного небольшого исследования — проблема семантических отношений заглавия и текста. Заглавие как феномен требует комплексного изучения: сочетания интертекстуального, культурно-исторического подходов и филологического анализа текста, которые, дополняя и корректируя друг друга, позволяют максимально полно описать явление. Сначала выявляется именная природа заглавия, которая лежит в основе его специфических свойств. Затем заглавие описывается как связующее звено между текстом и внеположенной ему действительностью. После этого определяется способность заглавия задавать предпонимание текста и становиться основой его прочтения.

Рассказ А. Н. Толстого впервые был напечатан в газете «Русские ведомости» в 1915 году под названием «Рожь». А во второй том собрания сочинений рассказ вошел в новой авторской редакции — под заглавием «Утоли моя печали».

Рассказ Толстого может послужить яркой иллюстрацией процесса смены смысловых акцентов текста при смене его заглавия.

«Утоли моя печали» — эпистолярный рассказ: герой — ученый искусствовед, корреспондент известного петербургского литературно-художественного журнала «Аполлон» — описывает в письме товарищу свои впечатления от поездки в далекую провинцию, куда он отправился изучать старинные церковные фрески.

Рассказчик приезжает в деревеньку Кожухи, раздраженный необходимостью общения с пошлым бранным миром: «толкался, морщился от фраз, от запахов, от самого вида обывательских физиономий. После зимы, насыщенной беседами, борьбой кружков, затесаться в толпу, которая не помнит ни строчки Пушкина и пожирает пирожки» [3; 424]... С горечью вспоминает герой эстета Петрония и обреченно (жертвуя собой ради боготворимого им искусства) погружается в мир традиционной русской деревни с ее старинной церковью, классической дворянской усадьбой и необозримыми просторами ржи. Он становится свидетелем зарождающегося любовного чувства учителя и «барышни». Из сопоставительного анализа их портретов становится ясно, что эти персонажи посланы друг другу самой Судьбой. Автор словно «зарифовывает» этих героев с библейскими Адамом и Евой. (Не случайно их изображения рассказчик будет изучать на фресках местной церкви «Утоли моя печали»). Занятый всю жизнь теорией искусства он совсем забыл о том, что существуют живые люди, реальные прекрасные человеческие мысли и чувства.

Описание ржи — своеобразный пейзажный «рефрен» рассказа, который открывает и оформляет место действия основных событий: «Желтеющая высокая рожь начиналась прямо от школьного плетня и залегла на много верст <...> По ржи ходили медленные зеленые волны, над ними пели знакомые песни нехитрые жаворонки <...> Рожь с обеих сторон межи доходила до пояса. В теплой зеленой ее чаще синели цветы и вилась повилика, раскрытая белыми и розовыми зонтиками, пахнувшими миндалем». В финальном эпизоде прощания с местом действия смысловой акцент маркируется последним словом в абзаце: «Проезжая по мосту, я в последний раз оглянулся на село, на церковку «Утоли моя печали», на дом с белыми колоннами, на тысячу десятин ржи» [3; 432]. Повторяющийся образ ржи задает ритм и «корректирует» мировоззрение героев, живущих «над пропастью во ржи»: «Подумаешь так, поглядишь на рожь, да и закинешь книжку через забор» [3; 427]. Образ ржи пронизывает рассказ, словно «прорастая» сквозь текст: «От ржи шел медовый сухой запах <...> В темноте казалось, что высокая рожь поднимается уже за окном, обступила избушку, сквозь щели в полу вырастают колосья, и мягкая повилика с белыми и розовыми зонтиками опутывает меня, и душно от медового запаха, и нет во мне сил разорвать, стряхнуть с себя это очарование» [3; 432].

Если рассказ носит заглавие «Рожь», то основной смысл текста — «обреченность» человека на «власть земли»: мы, как часть всеобщей жизни, не имеем возможности выйти из-под власти законов природы — в этом его трагизм, проявляющийся и в частной жизни, и в жизни исторической.

Меняя название, Толстой расширяет смысловой горизонт текста, углубляет мифологический сакральный подтекст: рожь-земля уже не просто природа «вечная и бесконечная», рожь связана с Богородицей-землей, с жизнью вечной, преодолевающей вне нравственный (добро и зло в природе категории относительные, они не «работают» в привычном этическом контексте) мир природы, прорываясь в трансцендентное.

Рожь / земля / Богородица утоляет людские печали. Заглавие рассказа цитатно, а значит, позволяет рассмотреть целый ряд механизмов смыслообразования и показать на этой основе особенности прочтения заглавия в условиях современной национальной культуры. Откуда берет исток это название?

Названия икон часто рождаются из молитвенных текстов. Существует богородичная стихира: «Утоли болезни многовоздыхающая души моя, утолившая слезы от лица земли. Ты бо чело веком болезни отгоняеши, грешником скорби разоряеши. Тебе вси стяжахом надежду и утверждение, Пресвятая Мати Дево» [2]. Эта стихира вошла в специальную службу Богородицы «Утоли моя печали» в качестве тропаря. На самых старых списках подпись иконы звучит как «Утолимья Пресвятая Богородицы». На одной из гравюр, изображающих икону, её название поясняется так: «Образ Пресвятая Богородицы Утолимья, утоляет жестокия раны и правит сердца человеческия». Именно от «Утолимья печали» и происходит позднейшее «Утоли моя печали».

Рассказчик так описывает фрески в церкви: «И в этом свету выступили сражающиеся на конях фигуры в кольчугах, с длинными копьями; над ними — хор монахов со свитками, еще выше — райское тонкое дерево и с боков его большеглазые, изнуренные познанием добра и зла Адам и Ева; свет скользнул левее и выше, угадали всадники и монахи, и только Ева с ветвью в руке еще глядела на меня сурово. Но растаяла в темноте и она» [3; 429]. Церковная роспись — это не жанровые картины. Фреска представляет символическое изображение человека, где физическое движение сведено к минимуму, акцентируется же движение духа — положением фигуры, рук, складками одежды, цветом и главное — глазами: в иконописных глазах сосредоточена вся сила духа.

Автор, подчеркивая смысловую связь героев рассказа с героями фресок, живописует именно глаза: «<...> она опустила руки и подняла на купол глаза; от полусвета они казались еще более огромными; он, уже не отрываясь, глядел на нее.

– Смотрите, голуби, — сказала она. — Боже мой, как тихо.

Ева и Адам устремили точно обожженные огнем темные глаза вниз на истертые плиты. Он держал яблоко, она — ветвь; змей, обкрутившись вокруг дерева, уязвлял свой хвост. У меня начала кружиться голова.

Постояв, Соломин и Вера Ивановна ушли. Я поднялся на цыпочках к окошку и увидел их под тонкой, как райское дерево, березкой на холмике. Вера Ивановна сидела, бродя взглядом по облакам, по ржи; он лежал у ее ног и все так же глядел на нее не отрываясь» [3; 431].

Герои не бегут от своей судьбы в мир искусства, не прячутся в эстетическом выделенном пространстве умозрительной мысли, «изнуренные познанием добра и зла», не боятся утонуть в море ржи — Он и Она рассказа Толстого принимают человеческий удел и не боятся любить, хотя, как тонкие и образованные люди своего времени, понимают, что любить — значит страдать, поскольку этот мир — падший. Меня заглавие, автор выводит своих героев из жесткой детерминации вненравственного мира природы в дольний мир, даруя влюбленным веру в существование мира горнего.

Несмотря на то, что рассказчик — специалист-искусствовед, которому внятен язык символов иконы (предмет, жест, цвет), который оценивает икону как произведение искусства, с точки зрения художественности, икона тоже воздействует на своего исследователя. В рассказе А. Н. Толстого икона выполняет свое прямое предназначение: изменить сознание человека, указать ему путь преображения, вывести сознание человека на духовный уровень. Фрески в церкви возвещают преображение мира и человека настроением радости.

Рассказчик боится кардинального изменения привычной ему системы ценностей и быстро уезжает (фактически бежит) из деревни. Но уезжает он обновленный прикосновением к живой жизни, просветленный близостью Творца не только в старинных фресках церкви, но и повседневном существовании, которое (под пером Толстого) и есть шедевр Творца. Вспомним похожее восприятие в стихотворении И. Бродского «В деревне Бог живет не по углам».

Письмо заканчивается словами: «И в первый раз я почувствовал, дорогой друг, что мне скучно и не хочется возвращаться к нашим фрескам, спорам, журналам и что все фрески, споры и журналы я бы променял на одно только слово, которое скажет сегодня Вера Ивановна учителю где-нибудь во ржи» [3; 432].

Литература

1. Кржижановский С.Д. Поэтика заглавия // Кржижановский С.Д. Собр. соч. : в 6 т. СПб. : Симпозиум, 2006. Т. 5.

2. Стихиры, Богородичные догматики, тропари, антифоны и ирмосы из октоиха (восьмогласия) [Электронный ресурс]. URL : <http://acathist.ru/en/literatura/item/stikhiry-bogorodichnye-dogmatiki-tropari-antifony-i-irmosy-iz-oktoikha-vosmoglasiya> (дата обращения: 22.04 2016).

3. Толстой А.Н. Утоли моя печали // Толстой А.Н. Собр. соч. в 10 т. М. : Государственное издательство художественной литературы, 1953. Т. 2.

**СОЦИОКУЛЬТУРНЫЙ КОНФЛИКТ
СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ АНТИУТОПИИ
(НА МАТЕРИАЛЕ РАССКАЗА В. МАКАНИНА «ОДНОДНЕВНАЯ ВОЙНА»)**

В. В. Жилинка

Кубанский государственный университет

Краснодар, Россия

Статья рассматривает специфику репрезентации социокультурного, и, в частности, религиокультурного конфликта в современной антиутопической литературе. На примере рассказа В. Маканина «Одnodневная война» исследуется тенденция повышения интереса общества к проблеме глобализации и столкновения культур.

Ключевые слова: антиутопия, глобализация, социокультурный конфликт, профессиональный конфликт.

Глобализация как социальный процесс, все сильнее набирающий обороты, становится условием для возрастания тревожных тенденций. Мир постепенно становится неким «единым пространством», и если это не приводит к широкомасштабной культурной и религиозной конвергенции, то, во всяком случае, делает встречу цивилизаций неотвратимой. При негативном отношении к «чужой» культуре неизбежно возникновение межнациональных, межрасовых и межконфессиональных конфликтов. Этническая и конфессиональная дивергенция является основанием ставшего традиционным для русской литературы конфликта Востока и Запада. Данная тема является крайне актуальной и для антиутопии — одного из наиболее «социализированных» жанров. Вместо ожидаемого возникновения «единой религии в едином мире» в настоящее время наблюдается скорее обособление вероисповеданий, проявляющих большую или меньшую нетерпимость к другим конфессиям. Глобализация приводит к получению религией нового импульса и усиления ее влияния в публичном дискурсе, в том числе и в сфере литературы. Этот процесс четко прослеживается на примере антиутопии — если раньше, в XX веке, религией антиутопии было поклонение некому идолу-государству, либо человеку-Благодетелю, представляющему это государство, вера в чистый разум и рациональное начало, то в метаутопии XXI века координаты сдвигаются к конкретным религиям.

Рассказ В. Маканина «Одnodневная война» является следующим после повести «Лаз» (1991) писательским обращением к антиутопической тематике. Написанный в 2001 году и являющийся частью цикла «Высокая-высокая луна», он вошел сразу в несколько авторских изданий: в одноименный сборник (2010), жанровую антологию «Антиутопия» (2011), — а также был опубликован в межавторском литературном проекте «Книга, ради которой объединились писатели, объединить которых невозможно» (2009). Сюжетом рассказа является размышление о возможном военнополитическом столкновении России и США, его причинах и последствиях. Хотя основная тема «Войны» — желание истории «найти виноватых» — подмять под себя и изничтожить отдельные личности, свалив на них ответственность за глобальные катаклизмы, столкновение культур, по сути, является завязкой.

Сюжет разворачивается в недалеком будущем, когда человечество подошло вплотную к достижению утопической гармонии: «навоевавшие народы» разрабатывают «общий проект для всеобщего спокойствия» — создают сеть спутников, готовых предупредить любую военно-воздушную угрозу [2; 183]. Тем не менее, в России, «уже, казалось, устоявшейся и привычно европейской», создаются условия для зарождения межнационального конфликта. Как констатирует автор, «религиозные трения... тем и вечны, что их искры поддуваются ветерком истории»; «горсткой неостывшего пепла» на этот раз оказались татары [там же, 184]. Поводом для запуска межконтинентальных ракет становится отказ России выводить танки из Казани, где воинственные верующие принялись громить «захватчиков», так как «федеральные чиновники, занимаясь нудными, но мелкими хозяйственными делами, умудрились крепко задеть <...> религиозные чувства татар» [там же, 184]. Фатальный ряд случайностей («История в особенности любит случай» [там же, 184]): неудачное подключение милиции к мирной акции исламской молодежи, случайный ночной пожар в старинной мечети города, отсутствие российского президента, чьи заместители, растерявшись, наспех ввели в Казань армейские части, — приводит к катастрофе. Ибо «когда неверующие агрессивны [прим. — курсив автора], верующие, слава Аллаху, воинственны» [там же, 184–185]. НАТО, вмешиваясь во внутреннюю политику Российской Федерации, запускает ракеты, отчизна отвечает Западу тем же, в итоге: в Швейцарии, у самых Альп, снесен «пяток чистеньких деревушек», в Америке уничтожено двухмиллионное население Чикаго, Россия, оставшаяся без нефти и газа, из третьего тысячелетия отброшена в первое. Религиозный конфликт, возникший на базе неприятия чужой культуры, послужил началом конфликта общемирового; в Однодневной войне не оказалось победителя.

Американский исследователь-аналитик, социальный философ и политолог Сэмюэл Хантингтон утверждал, что важнейшей детерминантой мировой политики конца XX-начала XXI вв. становится принадлежность наций не к одной из мировых систем, а к той или иной цивилизации, основным определяющим признаком каждой из которых зачастую становится религия. «В современном мире религия является центральной, возможно самой центральной силой, мотивирующей и мобилизующей людей, — писал Хантингтон. — Разделение человечества, вызванное Холодной войной, позади. Но более фундаментальные разделения человечества по этническому, религиозному, цивилизационному признакам остаются и порождают новые конфликты» [3; 57]. По мнению ученого, процессы экономической модернизации и социальных изменений во всем мире размывают традиционную идентификацию людей с местом жительства. Образовавшиеся в результате лакуны по большей части заполняются религией, нередко в форме фундаменталистских движений. Возрождение религии, или, говоря словами Ж. Кепеля, одного из наиболее авторитетных на Западе специалистов по современному исламу и мусульманскому миру, «реванш Бога», создает основу для идентификации и сопричастности с общностью, выходящей за рамки национальных границ — для объединения цивилизации. Однако основная функция антиутопической литературы — гиперболизировать тенденции настоящего, даже имеющие изначально нейтральные коннотации, для того, чтобы рассмотреть и проанализировать возможное развитие событий. В рассказе В. Маканина непонимание культурной ситуации в стране, невозможность чиновников принятия самостоятельных решений приводят к глобальной катастрофе — войне, кардинально меняющей жизнь мирового сообщества.

Суть противостояния стран, с их культурами, передается автором в интересной детали: собаку американского экс-президента зовут Иван («так уж было принято — крупных сильных собак звать популярными именами из чужих и отчасти противостоящих стран» [2; 193]), а собаку российского — Джеком («как водится в России, псу давали распространенное американское или немецкое имя», какое именно — «зависело от исторического момента» [там же; 197]). Оба президента ночью в одной и той же ситуации сталкиваются с одной и той же девушкой-таксисткой и реагируют на встречу совершенно одинаково. В этом параллелизме образов, «зазеркаленности» автор демонстрирует нам схожесть мышления людей, принадлежащих совершенно разным культурам, нациям, религиям. И судьба их — бесславно, изоляция, одинокая старость — также одна на двоих.

«Время и Демократию никому не остановить» [там же; 201], — иронизирует Маканин, рисуя грядущие перспективы современной жизни. Мировое сообщество не вынесло урока из «однодневного недоразумения», «случайности», «исторической запятой», потому что «урок — это то, что надо по-быстрому забыть» [там же; 203]. Авторы антиутопий, поднимающих тему социо- и религиокультурных столкновений, предостерегают об угрозе интеллектуальной деградации, которая, постулируя различия между людьми, грозит глобальными катастрофами.

Литература

1. Кепель Ж. Джихад. Экспансия и закат исламизма. М. : Научно-издательский центр «Ладомир», 2004.
2. Маканин В.С. Антиутопия. М. : Эксмо, 2011.
3. Хантингтон С.П. Столкновение цивилизаций и преобразование мирового порядка. М. : ООО «Издательство АСТ», 2003.
4. Kepel, G. Revenge of of God: The Resurgence of Islam, Christianity, and Judaism in the Modern World. University Park: Pennsylvania State University Press, 1994.

ОСНОВНЫЕ КОМПОНЕНТЫ ФИЛОЛОГИЧЕСКОГО АНАЛИЗА В РАССКАЗЕ А. П. ЧЕХОВА «ПОПРЫГУНЬЯ»

В. В. Золотарева, Е. А. Жиркова
Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия

В статье рассматриваются заглавие, поэтическая лексика, морфологические единицы и стилистические особенности речи как основные компоненты филологического анализа на примере рассказа А. П. Чехова «Попрыгунья». В ходе анализа языковых элементов выявляется идейная направленность текста.

Ключевые слова: Чехов, филологический анализ, текст, заглавие, поэтическая лексика, стилистические особенности.

Еще в середине XIX века академик Федор Иванович Буслаев говорил о необходимости филологического, то есть целостного, анализа текста. Сам Буслаев — из-

вестный лингвист-славист и в то же время крупный литературный специалист в области фольклористики.

Филологический анализ текста — это метод исследования, нацеленный на то, чтобы показать культурологический статус текста через взаимную обусловленность формы и содержания и их соответствие замыслу автора [1]. При данном виде анализа осуществляется переход от языка как одного из главных элементов формы к идее текста.

При рассмотрении языка художественного произведения могут быть исследованы такие параметры, как заглавие, поэтическая лексика, морфологические единицы, стилистические особенности речи героев. Остановимся на некоторых из них и попытаемся на основе их анализа сделать литературоведческие выводы различной глубины и масштабности относительно содержания текста.

Выдающийся лингвист Александр Матвеевич Пешковский замечал: «Приступая к чтению книги, читатель интересуется содержанием ее и в заглавии видит намек на это содержание или даже сжатое выражение его. Значит, название книги есть всегда нечто большее, чем название» [2; 130].

Обращаясь к заглавию рассказа Чехова «Попрыгунья», необходимо отметить его отличительную особенность: с одной стороны, заглавие «задает тон» всему произведению. Действительно, Ольга Ивановна «пела, играла на рояли, писала красками, лепила, участвовала в любительских спектаклях», то есть, словно «прыгая» по жизни, меняла увлечения совершенно бездумно. Но название не указывает на то, что в рассказе речь пойдет о семейной трагедии. Оно ассоциируется с чем-то несерьезным, веселым и легким.

Довольно популярно проведение общей параллели между этим рассказом и басней Крылова «Стрекоза и муравей». При внимательном наблюдении можно, действительно, заметить точки соприкосновения. Во-первых, Стрекоза пела все лето, и Ольга Ивановна тоже любила петь. Во-вторых, Стрекоза была очень ленивой, и героиня Чехова предавалась праздности, даже вставала в 11 часов утра. Наконец, самое очевидное сходство проявилось в нежелании думать о будущем: персонаж Крылова жил только настоящим моментом, как и госпожа Дымова, которая не думала о последствиях. Ее девиз — «надо испытать все в жизни». Даже время года в какой-то степени объединяет их: Стрекоза пришла с бедой к муравью зимой, и Дымов с середины зимы стал догадываться об измене, к тому же у Ольги Ивановны окончательно испортились отношения с ее возлюбленным Рябовским.

В целом, название рассказа «Попрыгунья» можно считать удачным: оно лаконично, не перегружает читателя слишком объемной информацией на начальной стадии восприятия. Кроме того, данное заглавие вызывает литературные ассоциации, что, безусловно, важно для понимания авторского замысла.

Отметим, что слово «попрыгунья» не содержит слишком резкой негативной оценки. Оно звучит осуждающе, однако легкомысленность героини видится просто как человеческая слабость, неумение сосредоточиться на чем-то одном, постоянный поиск внешнего лоска в людях и невозможность увидеть все то прекрасное в человеке, что скрыто внутри. Таким образом, Чехов не только осуждает, но отчасти и жалеет Ольгу Ивановну.

Рассмотрим на некоторых примерах роль поэтической лексики и поэтической семантики в раскрытии авторского замысла. В начале рассказа с явной похвалой говорится о каждом посетителе салона. Это были, «не совсем обыкновенные люди»,

каждый из них «был чем-нибудь замечателен», каждого автор наделяет каким-нибудь лестным эпитетом: «признанный талант», «изящный», «умный», «отличный», «известный» [4; 52]. Для Дымова же Чехов подбирает особый эпитет — «молчаливое существо». Дымов был великолепен как врач, но слаб и беспомощен в области человеческих отношений.

В начале романа Ольги Ивановны с Рябовским автор использует запоминающийся эпитет при описании Волги — «колдовская вода с фантастическим блеском». Говорится о «бирюзовом» цвете воды, которого героиня раньше не видела. Однако уже через два месяца (2 сентября) Волга показана без блеска, названа «тусклой, холодной, матовой на вид». В это время проявляется хандра Рябовского, его пресыщенность отношениями. С особым мастерством Чехов связывает детали водной стихии с душевным настроением героев.

Жизнь Рябовского «похожа на жизнь птицы», а Ольга Ивановна напоминает «стройное вишневое деревцо, когда весной оно сплошь бывает покрыто нежными белыми цветами». Такие сравнения ассоциируются с недолговечностью, с непостоянством и отлично передают сущность героев. Птица любит свободу, а с каждого дерева рано или поздно опадает цвет.

Рассмотрим ключевые глаголы рассказа. В тексте очень часто встречается глагол «ехала»: Ольга Ивановна «ехала» к портнихе, от портнихи обыкновенно «ехала» к знакомой актрисе, от актрисы нужно было «ехать» в мастерскую художника. Это подчеркивает натуру «попрыгуньи».

В начале рассказа предоставляется возможность для сопоставления глаголов. Дымов «был» врачом, «служил» в больницах, «принимал» больных. Данные глаголы указывают на внешнюю непримечательность его жизни и выражают ее статичность.

Уже через пару строчек наблюдаем, что друзья Ольги Ивановны «подавали» надежды, уверяли ее, что она «губит» себя. Очевидна излишняя экспрессия и пафосность употребленных глаголов. Выявляется резкий контраст между обыденной жизнью доктора и образом мышления представителей светского общества.

Многое для понимания образа героини и авторского отношения к ней может дать анализ стилистических особенностей речи Ольги Ивановны. Вот как проявляется стилистический прием в раскрытии отношений героини с мужем. Ольга Ивановна называет мужа «метрдетелем», «голубчиком», «дусей». Такое фамильярное обращение подчеркивает степень ее неуважения к Дымову, который на 9 лет старше ее. Он занимается важными исследованиями в области медицины, практически неотрывно работает, и обращение «голубчик» выглядит несерьезным и неуместным.

Через изменение речевой характеристики персонажа можно показать изменения в характере и в образе жизни героя. В рассказе решающее значение имеет эпизод, в котором Ольга Ивановна ожидает смерти Дымова, находясь в доме с доктором Коростелевым: «То, забывшись на минуту, она смотрела на Коростелева и думала: «Неужели не скучно быть простым, ничем не замечательным, неизвестным человеком, да еще с таким помятым лицом и с дурными манерами?» [3; 8; 84]. Даже на фоне семейной трагедии героиня продолжает по-своему оценивать людей, причем словосочетание «забывшись на минуту» указывает на то, что она делает это совершенно бессознательно. А это означает, что развить другой образ мыслей ей будет

практически невозможно. Далее мы находим подтверждение этой мысли: «И вспомнив, как к нему относились ее покойный отец и все товарищи-врачи, она поняла, что все они видели в нем будущую знаменитость» [3; 8; 84]. Ольга Ивановна поняла только то, что позволял ей понять ее ограниченный уровень мышления.

Рассматривая общие языковые особенности рассказа Чехова, можно выделить семантический повтор как структурообразующий фактор текста. Уже первая фраза текста, сама по себе, почти нейтральная, информативная, но рассмотренная в контексте всего рассказа, оставляет у нас легкий оттенок сомнения: «На свадьбе у Ольги Ивановны были все ее друзья и добрые знакомые» [3; 8; 72]. Предполагается, что ее любили, что она была душой общества и что у нее было много друзей и добрых знакомых. Затем, по ходу сюжета, Чехов почти дословно повторяет эту формулировку: «А между тем Ольга Ивановна и ее друзья и добрые знакомые были не совсем обыкновенные люди» [3; 8; 72]. В содержании фразы нет ничего предосудительного и невероятного, но для нас существенна форма. Семантическим повтором здесь создается эффект избыточности, излишества, однако автор и этим не ограничивается. Зацикленность, повторяемость, избыточность делаются структурообразующими факторами текста — по крайней мере, в той части, где описывается Ольга Ивановна. Например, о муже, которого она ценить не умеет, Ольга Ивановна спрашивает в компании художников: «Не правда ли, в нем есть что-то сильное, могучее, медвежье?» [3; 8; 73]. Потом она почти то же скажет о наружности одного телеграфиста, в устройстве свадьбы которого она от нечего делать принимает горячее участие. «...Есть в лице, знаешь, что-то сильное, медвежье...» [3; 8; 76]. Это уже значит не что иное, как шаблон мысли и слова, прикрывающий душевную пустоту.

При внимательном рассмотрении можно обнаружить подмену речи автора речью героя. Начало рассказа только по внешнему виду ведется от имени Чехова, но, в сущности, первая и вторая главы написаны от имени Ольги Ивановны. Самыми теплыми красками изображается убогий салон Ольги Ивановны Дымовой: «миленький уголок», «красивая теснота». Иногда нам даже слышится голос этой легкомысленной женщины («не платье, а мечта»). Это своеобразный внутренний монолог попрыгуньи, в котором она сообщает, какой блистательной ей представляется ее бестолковая, пошлая жизнь, все ее ничтожные дела и поступки.

Итак, в заглавии рассказа содержится авторское, отчасти ироничное отношение к героине, литературные ассоциации с басней Крылова «Стрекоза и Муравей» способствуют выявлению ярких особенностей характера госпожи Дымовой. Поэтическая лексика использована в многофункциональном аспекте: контрастные эпитеты акцентируют внимание на несхожести жизни светского общества и мужа главной героини; сравнения, связанные с миром природы, раскрывают непостоянство натур «попрыгуньи» и ее возлюбленного. Глаголы в рассказе указывают на преобладающую черту характера каждого из персонажей; морфологические единицы служат одним из средств выражения художественных образов. Стилистические особенности речи «попрыгуньи» подчеркивают тот факт, что героиня остановилась в своем развитии, оценивая людей поверхностно и примитивно. Таким образом, анализ языковых параметров рассказа А. П. Чехова «Попрыгунья» показал, что основные компоненты филологического анализа помогают осуществить переход от формы произведения к его идейно-тематическому содержанию.

Литература

1. Методы исследования и анализа текста. Словарь-справочник [Электронный ресурс]. URL : http://text_analysis.academic.ru/309/филологический_анализ_текста (дата обращения: 6.04.2016).
2. Пешковский А. Русский синтаксис в научном освещении. М. : Учпедгиз, 2001.
3. Чехов А. Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. М. : Наука, 1985. Т. 8.
4. Чуковский К. О Чехове. Человек и мастер. М. : Русский путь, 2008.

РЕАЛИЗАЦИЯ «ЧЕХОВСКИХ» ПРИЕМОВ В РАССКАЗЕ ЛЕОНИДА АНДРЕЕВА «ЖИЛИ-БЫЛИ»

В. В. Золотарева, Е. А. Жиркова
Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия

В статье рассматривается присутствие чеховских элементов в рассказе Леонида Андреева «Жили-были». В ходе сопоставления творчества авторов выявляется сходство в аспекте стилистики, создания героями замкнутого пространства как важного сюжетобразующего элемента.

Ключевые слова: *Леонид Андреев, Антон Чехов, стиль, пространство.*

Леонид Николаевич Андреев всегда подчеркивал свою творческую связь с Чеховым: «Я — безнадежно и навсегда — продолжатель чеховской формы. Чехов не любил рассказов и, наверно, ненавидел бы мои драмы — и все-таки продолжатель. И именно тем, что ни по содержанию, ни по форме совершенно не буду похож на него — именно этим самым я продолжу его» [4; 386]. Несмотря на столь категоричное заявление, в тематическом плане у Андреева наблюдаются прямые переключки и ассоциации с произведениями Чехова.

Весьма отчетливо это проявляется в рассказе Леонида Андреева «Жили-были». Данное произведение относится к раннему периоду творчества Андреева, к тому времени, когда часто прослеживается момент усвоения автором чьих-либо писательских приемов. Примечателен тот факт, что рассказ положительно оценивался критиками, вне зависимости от того, принимали они дальнейшие этапы творчества Андреева или нет. Этот момент важен, так как высокая оценка рассказа не в последнюю очередь связана именно с присутствием в нем чеховских элементов.

В плане стилистических переключек сопоставим рассказ Андреева с повестью Чехова «Черный монах». Чехов начинает свое произведение так: «Андрей Васильич Коврин, магистр, утомился и расстроил себе нервы» [6; 120]. В данном предложении наблюдается предельная емкость и простота изложения. Нам представлен герой, его положение в мире науки и психологическое состояние. Антон Павлович неоднократно заявлял, что писать нужно максимально доступно. Например, в сентябре 1899 г. он объяснял Горькому: «У вас так много определений, что вниманию читателя трудно разобраться, и он утомляется. Понятно, когда я пишу «человек сел на траву»,

это понятно, потому что ясно и не задерживает внимания. Наоборот, неудобопонятно и тяжеловато для мозгов, если я пишу: «высокий, узкогрудый, среднего роста человек с рыжей бородкой сел на зелёную, уже измятую пешеходами траву, сел, бесшумно, робко и пугливо оглядываясь». Это не сразу укладывается в мозг, а беллетристика должна укладываться сразу, в секунду» [3; 13].

В рассказе «Жили-были» первое предложение текста также отличается максимальной содержательностью при небольшом объеме: «Богатый и одинокий купец Лаврентий Петрович Кошеверов приехал в Москву лечиться, и, так как болезнь у него была интересная, его приняли в университетскую клинику» [1; 74].

Передадим эту информацию схематически: социальное положение героя—его имя—приезд в город—цель путешествия—обозначение болезни и места пребывания. Высокая степень информативности, два-три удачно подобранных слова заменяют целую страницу длинных описаний. О болезни говорится, что она «интересная», это указывает на несколько ироничный тон повествования. Динамика первого предложения сразу вызывает заинтересованность и желание продолжить чтение. Располагает к себе и отсутствие вводных слов и рассуждений, слог не отвлекает внимания, а напротив, усиливает заинтересованность читателя.

Оба начальные предложения производят впечатление написанного с необыкновенной легкостью. В действительности писатель всегда работает над языком своих произведений, однако для читателя эти усилия остаются незамеченными.

Для художественного текста важна организация темпа и ритма. На практике эти две стороны художественного синтаксиса настолько неотрывны друг от друга, что иногда говорят о темпоритме произведения. Разные типы темповой и ритмической организации прямо и непосредственно воплощают в себе определенные эмоциональные состояния и обладают способностью с необходимостью вызывать именно эти эмоции в сознании читателя. Посмотрим, как используется темпоритм Чеховым и Андреевым.

В чеховской повести «Черный монах» Коврин думает о том, как много придется пройти человеку даже для достижения распространенных целей: « Например, чтобы получить под сорок лет кафедру, быть обыкновенным профессором, излагать вялым, скучным, тяжелым языком обыкновенные и притом чужие мысли, — одним словом, для того, чтобы достигнуть положения посредственного ученого, ему, Коврину, нужно было учиться пятнадцать лет, работать дни и ночи, перенести тяжелую психическую болезнь, пережить неудачный брак и проделать много всяких глупостей и несправедливостей, о которых приятно было бы не помнить. Коврин теперь ясно сознавал, что он — посредственность, и охотно мирился с этим, так как, по его мнению, каждый человек должен быть доволен тем, что он есть» [6; 8; 137].

В данном отрывке наблюдается интонация перечисления смысловых отрезков с однородными членами («быть», «излагать», «достигнуть», «учиться», «пережить»), присутствуют прилагательные с негативной коннотацией («вялый», «скучный», «тяжелый», «посредственный»). Благодаря этому темпоритм получается замедленным, монотонным, методичным и вызывает у читателя чувство уныния, обреченности.

В рассказе «Жили-были» Андреев описывает жизнь в больнице следующим образом: «Здесь больные люди лежали в постелях, едва имея силы поворотить к свету ослабевшую голову; одетые в серые халаты, вяло бродили по гладким полям; здесь они болели и умирали. Около одиннадцати часов приходили доктора и студенты, и опять начинался внимательный осмотр, длившийся часами» [1; 77].

Для организации нужного темпоритма Андреев также использует ряд однородных членов: больные «лежали», «бродили» и «умирали». Словосочетания «опять начинался», «длившийся часами» подчеркивают однообразие и регулярность действий. Темпоритм отличается неторопливостью, тягучестью, у читателя возникает ощущение машинального, механического протекания жизни.

Итак, сжатость литературного слога при его содержательности и использование размеренного темпоритма дают некоторые основания полагать, что Андреев работает в схожей с Чеховым стилистической манере.

Обратимся к пространственной характеристике чеховских и андреевских сюжетов. В 1892 году Чеховым была написана повесть, название которой стало нарицательным. «Палата № 6» – так принято говорить о чем-либо ненормальном. У Чехова главный герой умирает от апоплексического удара после избиения в клинике для сумасшедших.

У Андреева в начале рассказа «Жили-были» упоминается основное место развития событий: на чистом белье черной меткой выведено «Палата № 8». От данной детали явно веет чеховским настроением: внесение в рассказ фразы «Палата № 8» вызывает у читателя гнетущее ожидание мрачных событий по ассоциации с чеховским названием своего творения.

Героев обоих писателей объединяет создание некоего пространства, за пределы которого они выходить не желают. У Чехова это явление получило название «футлярной жизни». В рассказе «Крыжовник» Чехов изобразил человека, который всю свою жизнь подчинил материальной идее — желанию иметь усадьбу с кустами крыжовника. Николай Иванович копил деньги, недоедал, женился без любви на некрасивой, но богатой вдове, держал жену впроголодь, а деньги её положил на свое имя в банк. В итоге сформировался его футляр: он смог постоянно находиться в собственном имении, и кухарка приносила ему полную тарелку крыжовника. Замкнутость на себе в данном случае была предопределена: Николай Иванович в молодости работал в казенной палате, сидя на одном месте. Отсюда появилась привычка ограничения в пространстве и действиях. Разница лишь в том, что казенная палата сменилась усадьбой, а переписывание бумаг — поеданием крыжовника. Но, как справедливо заметил Чехов, (от имени брата героя Ивана Ивановича), «уходить из города, от борьбы, от житейского шума, уходить и прятаться у себя в усадьбе — это не жизнь, это эгоизм, лень, это своего рода монашество, но монашество без подвига» [5; 200].

Чеховское присутствие в рассказе Андреева чувствуется в исключительной замкнутости героев на себе, причем это относится как к главным, так и к второстепенным персонажам. Например, для студента центром всей жизни являются посещения его девушки. В ее отсутствие он становится бледным и рассеянным, чувствует усталость и не замечает изменения в поведении соседей, когда после слов Лаврентия Петровича о скорой смерти дьякона последний становится молчаливым, а обычно сдержанный Кошеверов начинает говорить охотно, насмешливо и злорадно. Присутствие возлюбленной влияет даже на сон и самочувствие Торбецкого: только в день прихода девушки он спит крепко и ощущает себя здоровым и бодрым.

Если сосредоточенность студента на одной идее все-таки имеет позитивную направленность, то замкнутость Лаврентия Петровича содержит в себе элементы самонаказания. При описании его поведения в больнице используются слова «терпеливо», «послушно», «покорно», «неловко». Очень точно передает его ощущение сле-

дующая фраза: «И ступал он своими медвежьими вывернутыми ногами так нерешительно и осторожно, как делают это дети, которых неизвестно куда ведут старшие, — может быть, для наказания» [1; 75]. Привлекает внимание такая деталь: угол комнаты, который выделили Лаврентию Петровичу в палате, очень понравился герою именно потому, что это было крайне ограниченное пространство. В рассказе есть еще один момент, подчеркивающий странность поведения Кошеверова: он просит, чтобы к нему совсем не пускали посетителей, от этого запрета у него даже поднимается настроение. Все эти действия можно объяснить тем, что у героя нет внутренней опоры, которая поддерживала бы его: в Бога он не верил, жизнь не вызвала чувства наполненности полезными действиями, смерть не волновала. Он словно хотел убежать от пустой жизни в еще большую пустоту.

Еще в большей степени фокусируется на собственном существовании дьякон: его настроение зависит от одной десятой градуса температуры тела, стаканчики для анализов он расставляет в строгой последовательности, с точностью до минуты дьякон знает о своей тошноте или изжоге. Ему присуще качество, которого духовное лицо должно избегать, — гордыня, проявляющаяся в любом действии. Он с важностью говорит о своем сане и подробно рассказывает о бумаге, данной ему при посвящении, правда печать на бумаге он сравнивает с ватрушкой (духовность и здесь заглушается приземленностью). Дьякон хвастается всем, чем только можно, даже высоким ростом жены. Фраза «то смеясь, то крестясь на икону» подчеркивает беспечное отношение к священным вопросам. Большая часть действий героя («не сучал», «поздравлял», «бил в ладоши») вызывает недоумение, если учитывать его статус.

Когда дьякон Филипп Сперанский со сладостным обожанием говорит Лаврентию Петровичу о своей яблоне и квасе, он напоминает Николая Ивановича, который ест крыжовник со слезами волнения и торжеством. Когда купец Кошеверов с облегчением прячется в углу своей палаты, он похож на героя Чехова, с его заборами и изгородями в усадьбе. Как дьякон считает себя истинным духовным лицом, так и Николай Иванович, выходец из простых мужиков, с важностью сообщает, что народ его слушается и называет себя дворянином. И Чехову, и Андрееву удастся показать маленькую «полоску» жизни, за пределами которой для героев ничего не существует.

Пожалуй, лучшим примером того, насколько удачно чеховские приемы вписались в рассказ «Жили-были», является реакция литературного критика Д. Мережковского. Цитирую: «Кто скрывается под псевдонимом Леонида Андреева — Горький или Чехов?» [2].

Таким образом, сопоставив произведения Чехова и Андреева, можно отметить, что определенное сходство творческой манеры этих писателей наблюдается, прежде всего, в стилистических особенностях построения текста (лаконизме, темпоритмической общности) и формировании героями изолированного пространства как определяющего элемента сюжета. Иными словами, прослеживается общность компонентов формы художественного произведения.

Литература

1. Андреев Л. Рассказы и повести. М. : Недра, 1980.
2. Леонид Андреев. Личность и творчество. Литературные портреты Петра Пильского. 2011 [Электронный ресурс]. URL : <http://www.trediakovsky.ru/leonid-andreev-0> (дата обращения: 23.02.2016).

3. Сафонов А. Брат сестры таланта // Парламентская газета. 2004. № 96(1468).
4. Ученые записки Тартуского гос. ун-та, 1962. Вып. 119.
5. Чехов А. Крыжовник. М. : Pocket and Travel (классика), 2012.
6. Чехов А. Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. М. : Наука, 1985. Т. 8.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ РЕЦЕПЦИЯ «КРОТКОЙ» Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО В РАССКАЗЕ «СКОРЬБЬ ПО УШЕДШЕЙ» ЛУ СИНЯ

Лу Инь, Н. В. Свитенко

Кубанский государственный университет

Краснодар, Россия

В статье рассматриваются механизмы рецепции повествовательной манеры и этической проблематики Ф. М. Достоевского выдающимся китайским писателем Лу Синем.

Ключевые слова: *проблема рецепции, диалог литературных традиций, реминисценции, художественный код.*

На современном этапе развития гуманитарного знания особую остроту приобрела проблема диалога культур разных этносов и стран. Аналитика проблемы включает широкий спектр вопросов, затрагивающих национальные, психологические, эстетические, идеологические и прочие аспекты диалога культур, в котором искусству и литературе как действенному средства познания культурного Другого принадлежит особая роль. Многие китайские писатели осознавали серьезное воздействие художественных открытий и этического пафоса русской литературы, повлиявших на повествовательную манеру, способы организации художественного мира, принципы создания характеров.

Лу Синь — один из первых исследователей Достоевского в Китае. Писатель был потрясен тем, что Достоевский «сумел проникнуть в глубину души человека не с помощью описания внешности, а с помощью тона и голоса. Изображенное Достоевским жизненное пространство героев он воспринимал в трех аспектах: 1) ситуация социальной и метафизической свободы, 2) попытка героев найти возможность реализовать свои творческие силы, ставящая их на грань жизни и смерти, 3) раскрытие мотивов и причин духовного кризиса человека, находящегося в состоянии нравственно-онтологического «запущения» [6; 295–296].

Интересно, что китайских читателей в первую очередь интересует вовсе не христианская проблематика Достоевского. Анализируя восприятие творчества Достоевского в Китае Чжан Бянь Гэ отмечает, что «среди русских писателей XIX века Ф. Достоевский считается самым далеким от китайской культуры. Он не так популярен среди китайских читателей, как Л. Толстой, И. Тургенев и А. Чехов, которые были ближе к эстетической и этической традиции китайской культуры» [7; 466]. Религия Китая — даосизм — полагает идеальным для человека «пребывание в спокойствии и гармонии, когда не надо ни к чему стремиться и можно оставаться в смутном и цельном состоянии <...> эстетическим путем освобождается человек, это и есть центральная идея китайской культуры. А христианские понятия — грехопадение, искупление и спасение через страдание — чужды ей. Это и мешает китайским читателям глубоко вникнуть в мир Достоевского» [7; 467]. Лу Синь также указывал на при-

чины трудности восприятия русского классика носителями восточной культуры и религии: «Как китайский читатель, я не в состоянии понять дostoевское терпение, смирение и страдание. В Китае нет русского Христа, здесь господствует Ли («вежливость»), а не Бог» [6; 296]. Но как талантливый писатель, Лу Синь исключительно высоко ценил открытия Достоевского-художника: многие формы, приемы и способы повествования русского прозаика писатель использовал в своем творчестве.

Достоевский — признанный мастер повествовательной техники интроспекции: самонаблюдения героя, рефлексивного анализа — приемов изучения внутренней духовной жизни человека. Интроспекция как метод психологического исследования, заключается в наблюдении собственных психических процессов, познания человеком моментов собственной активности: отдельных мыслей, образов, чувств, переживаний.

В романе «Униженные и оскорбленные», порочный князь Банковский цинично предлагает «вырывать всю подноготную» из реальных и мутных бездн человеческой души: «Если б только могло быть (чего, впрочем, по человеческой натуре никогда быть не может), — разглагольствует он, — если б могло быть, чтоб каждый из нас описал всю свою подноготную, но так, чтоб не побоялся изложить не только то, что он боится сказать и ни за что не скажет людям, не только то, что он боится сказать своим лучшим друзьям, но даже и то, в чем боится подчас признаться самому себе, — то ведь на свете поднялся бы тогда такой смрад, что нам бы всем надо было задохнуться» [3; 361]. Герои рассказов «Кроткая» и «Скорбь по ушедшей» реализуют эту идею: тексты объединяет форма монолога-исповеди героя после самоубийства/смерти жены. Оба рассказа строятся как психологическая ретроспекция рефлексии сознания рассказчика.

Лу Синь наследует Достоевскому в выборе нарративной формы: герой рассказа — инициатор особой формы слова — исповедального, приоритетного слова, транслирующего последнюю правду о себе. Исповедь героя у Достоевского — риторическая форма поведения, эстетически самоценная повествовательная игра. Исповедные ценности обытовляются, травестируются, парадоксально сочетая глумление, цинизм, издевку с серьезностью и предельным душевным обнажением. Стилль письма пародирует ситуацию исповеди: вместо покаяния — циничная и уничижительная критика себя. Слово героя Лу Синя свободно от амбивалентности, раздвоения, значительно спокойнее по истерической энергетике: осознавая жизненный крах, герой Достоевский заворачивает исповедальный дискурс в пять шагов рефлексии, Лу Синь ограничивается двумя.

Герой «Кроткой» пытается самоутвердиться и побороть свой страх счет унижения и подавления воли другого: «Гордые особенно хороши, когда...ну, когда уж не сомневаешься в своем над ними могуществе, а?» [2; 12]. Амплитуда психологических реакций героя предельно широка: от наслаждения идеей неравенства (его пленяло, что ей шестнадцать лет, а ему сорок один; она — нищая, он — владелец значительного состояния): «я мучительно жалел ее иногда, хотя мне при всем этом решительно нравилась иногда идея об ее унижении. Идея этого неравенства нашего нравилась...» [2; 13] до мазохистского: «...Не отвечай мне ничего, не замечай меня вовсе и только дай из угла смотреть на тебя, обрати меня в свою вещь, в собачонку...» [2; 28]. Гремучая смесь гордыни и самоуничижения провоцирует широкий спектр негативных, разрушительных чувств и эмоциональных состояний — от самодовольства и любования собой до крайней злобы, ненависти, зависти, от восторга до отчаяния.

Герой-рассказчик «Скорби по ушедшей» попадает в плен нищего повседневно и полагает виновником отчаяния и бедственного существования свою «слепую» любовь:

«Я чувствовал, что спасение только в разрыве: Цзы-цзюнь должна на него решиться. На мгновение я даже пожелал ее смерти, но тут же раскаялся и осудил себя» [4; 298]. Цзюань-шэн отслеживает свою «тень» — двойника из бессознательного: «Какой-то скверный мальчишка, казалось, стоял за спиной и злобно меня передразнивал» [4; 298].

Героини обоих рассказов сначала «уходят» в молчание — танатологический симптом, предвестник смерти, затем — выбирают смерть. «Почему, почему мы с самого начала принялись молчать? Сначала ведь ссор не было, а тоже молчание. Она всё как-то, помню, тогда исподтишка на меня глядела; я, как заметил это, и усилил молчание» [2; 15] — так диагностирует начало смертельной болезни взаимоотношений с женой рассказчик «Кроткой». «Я ожидал взрыва, а ответом было лишь молчание. Лицо у Цзы-цзюнь вдруг стало пепельно-серым, как-то помертвело, но через какой-то миг она очнулась, глаза ее по-детски вспыхнули, заметались, совсем как у ребенка, который, изнывая от голода, ищет мать. Она же взывала к пустоте, страхась встретиться со мной взглядом» [4; 299] — героиня «Скорби по ушедшей» замыкается в пустоте «мужественно» заявленной нелюбви и принимает самоубийственное решение вернуться в ад родительского дома к отцу-деспоту, где ее ждет скорая кончина.

М. М. Бахтин лаконично и афористично высказал эту мысль: «Быть — значит общаться диалогически. Когда диалог кончается, все кончается. Поэтому диалог, в сущности, не может и не должен кончиться» [1; 434].

Для героев рассказов-исповедей непреодолимым препятствием становится собственная личность. Ростовщика из «Кроткой» подчиняет себе жажда властвовать, утверждая приоритет своей личности любой ценой, гипертрофия амбиций при отращении к себе. Цзюань-шэн из «Скорби по ушедшей» попадает в ловушку ложной мужественности («нужно большое мужество, чтобы сказать правду») и страстного желания свободы (журнал, где герой пытается опубликовать свои произведения, носит весьма символичное название «Друг свободы»). Оба героя претерпевают страдания из-за неумения жалеть и прощать.

Смерть близкой женщины меняет героев. Достоевский в предисловии к рассказу говорит о герое: «Ряд вызванных им воспоминаний неотразимо приводит его наконец к правде; правда неотразимо возвышает его ум и сердце... Истина открывается несчастному довольно ясно и определительно, по крайней мере для него самого». С этими словами наверняка согласился бы и китайский писатель: оба героя вступают в диалог с уже ушедшими из жизни женами и это дает возможность осознать свою вину. Ростовщик восклицает: «...Я не безумный и не брежу вовсе, напротив, никогда еще так ум не сиял... Измучил я ее — вот что!», ему вторит рассказчик Цзюань-шэн: «О, как мне захотелось, чтобы и в самом деле существовали ад и души грешников! Как бы яростно ни выл ураган возмездия, я отыскал бы Цзы-цзюнь, покайся, поведал ей о своем горе и вымолил бы прощение. А если бы не вымолил, то пусть сгорел бы в жестоком пламени ада и вместе с моим раскаянием и горем превратился в пепел» [4; 304]. Эти слова, искренний и безжалостный суд над самим собой, очищает и возвышает душу. В покаянии героя залог его будущего возрождения.

Этика Лу Синя звучит в унисон с убеждением Ф. М. Достоевского в том, что «высочайшее употребление, которое может сделать человек из своей личности, из полноты развития своего "я" — это как бы уничтожить это "я", отдать его целиком всем и каждому безраздельно и беззаветно» [5].

Литература

1. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М. : Художественная литература, 1972.
2. Достоевский Ф.М. Кроткая // Ф. М. Достоевский. Собрание сочинений : в 30 т. Л. : Наука, 1982. Т. 24.
3. Достоевский Ф.М. Униженные и оскорбленные // Ф. М. Достоевский. Полное собрание сочинений : в 30 т. Л. : Наука, 1980. Т. 3.
4. Лу Синь Скорбь по ушедшей // Лу Синь Повести и рассказы. М. : Художественная литература, 1971.
5. Неизданный Достоевский: Записные книжки и тетради 1860–1881 гг. М. : Наука, 1971 [Электронный ресурс]. URL : http://imli.ru/legacy/show/volumes/tom-83_-neizdannyy-dostoevskij_-zapisnye-knizhki-i-tetradi-1860_1881-gg/ (дата обращения: 22.03.2016).
6. Синьуй Чэнь. О роли и влиянии Достоевского в Китае // Достоевский. Материалы и исследования. Том 20. Л. : Наука, 2013.
7. Чжан Бянь Гэ. Восприятие Достоевского в Китае // Достоевский и XX век: [в 2 т.]. М. : ИМЛИ РАН, 2007.

«ПУСТОЕ МЕСТО ВСЯКОЙ ПЕРВОЙ ЛЮБВИ...»: ТРАКТОВКА ОБРАЗА МАШИ МИРОНОВОЙ В ЭССЕ МАРИНЫ ЦВЕТАЕВОЙ «ПУШКИН И ПУГАЧЁВ»

М. А. Киселева, Ф. П. Куценко
Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия

В статье проанализирован образ Маши Мироновой в интерпретации М. И. Цветаевой, а также исследованы причины его неприятия исследовательницей.

Ключевые слова: *М. И. Цветаева, образ Маши Мироновой, «Пушкин и Пугачёв», романтизм, эстетическая доминанта.*

Маша Миронова, капитанская дочка, не принадлежит, подобно иным героиням русской классической литературы (Татьяне Лариной, Катерине Кабановой, Анне Карениной и другим), к персонажам спорным, вызывающим непримиримые столкновения критических мнений. Очевидно, исходя уже из заглавия романа, и пушкинское отношение к ней. В целом в унисон звучат отзывы о ней в отечественном пушкиноведении XX века¹. Чем же объяснить столь резкое неприятие её образа в глубоком и оригинальном эссе М. И. Цветаевой «Пушкин и Пугачёв», где героиня названа «пустым местом

¹ Гей Н.К.: «Маша Миронова находится в центре сюжетных и смысло-концептуальных линий: Гринёв-Пугачёв, Гринёв-Швабрин. Она альфа и омега конфликта и композиции «Капитанской дочки» [1; 86]. Македонов А.В.: «Её спокойная решительность, сознание внутренней правоты, внутренняя сила побеждает, покоряет всех тех людей, с которыми она сталкивается» [2; 92]. Поволоцкая О.Я.: «бедная незащищенная сирота-бесприданница обретает поразительную силу — спасает жениха» [3; 168]. Рогоцкина М.Л.: «Маша Миронова — идеал девушки с точки зрения христианства» [4; 39]. Степанов Н.Л. «... в ней Пушкин ещё раз подтвердил свой идеал скромной, но сильной духом русской женщины» [6; 151].

всякой первой любви», «дурой Машей», которая «падает в обморок, когда палят из пушек и о которой только и слышно, что она «чрезвычайно бледна» [7].

Главным основанием является, безусловно, то, что М. И. Цветаева трактует «Капитанскую дочку» как произведение романтическое («кристалл романтизма» [7]) и с позиций романтика, в свете романтических идей, идеалов и критериев художественного произведения.

Одним из базовых критериев романтической композиции является её моноцентризм. И авторское внимание, и сюжет романтического произведения должны быть сконцентрированы на герое — исключительной личности, противопоставленной всему миру, представители которого — не более чем фон для этой личности. Таким исключительным героем является для неё Пугачёв-Вожатый — «чёрная чара» [7], под которую неизбежно попадает поэт, а вслед за ним — и героиня, и читатель. И оскорбительно-лишними оказываются здесь и законная (поэт — всегда незаконен!) императрица Екатерина — «белорыбица. И даже несолёная» [7], и припадающая к её стопам Маша. Тоже «белая», то есть положительная, и в этой положительности заурядно-бескрылая, прозаическая.

Однако «беленьким» называет Цветаева и самого Петрушу Гринёва — «ягнёнка», которого встретил волк-оборотень Вожатый и поволок в лес — любить, а не губить. Включается очень специфическое цветаевское — «любить». Ничем иным, по Цветаевой, не объяснить тягу главаря мятежников к юнцу-офицеру. Ничем рациональным. Как и ответную тягу Гринёва к Пугачёву. Пугачёв будто становится крёстным отцом Гринёва в кровавом зареве мятежа (вспомним сон Петруши), то есть, по Цветаевой, его истинным отцом, как Пётр I для Ибрагима Ганнибала: «Был негр ему истинным сыном, так истинным правнуком ты останешься. Заговор равных...», — обращается она к Пушкину [7]. Идея «заговора равных» работает и здесь, проецируя Петра Гринёва на его создателя — Пушкина. «С явлением на сцену Пугачёва на наших глазах совершается <...> вытеснение образа дворянского недоросля образом самого Пушкина» [7]. Получается, что Маша Миронова — помеха в главном «любобном» сюжете «Капитанской дочки»: Пугачёв-Гринёв (= Пушкин). Она создаёт ненужный здесь «любобный треугольник», провоцируя Петрушу на неправильный, жалкий выбор. «Как может Гринёв любить Марью Ивановну, а Марья Ивановна — Гринёва, когда есть — Пугачёв?», — недоумевает и негодует Марина Ивановна [7]. Объяснимо и это неприятие. Истинно романтический герой, то есть герой мятежно-бунтарского склада (как, например, лермонтовский Мцыри) не засомневается в выборе между свободой и любовью. И, судя по цветаевским убеждениям, Маше стоило исчезнуть из сюжета, подобно «грузинке молодой», прошедшей по кромке берега и сюжета лермонтовской поэмы.

Абрам Терц в эссе «Путешествие на Чёрную речку», во многом опирающемся на цветаевскую трактовку и созвучном ей, высказал мысль, что глубинной причиной антипатии М. И. Цветаевой к Маше Мироновой было её отношение к Наталье Николаевне Пушкиной, что в подтексте сюжетной линии Миронова-Гринёв-Швабрин она видит отражение биографической коллизии пушкинской любви, женитьбы и дуэли. [5] Возможно, дело не только в этом. Цветаева — как женщина, поэт, и романтик, вообще не приемлет любви счастливой, с благостным финалом, ибо концепция любви в романтизме, неразрывно связанная с субстанциальным конфликтом героя и мира, априори трагична. Поэтому и близка Цветаевой другая пушкинская героиня, которая «между полнотой желания и исполнением желаний, между пол-

нотой страдания и пустотой счастья» [7] сделала верный выбор. Именно Татьяна Ларина, по словам М. И. Цветаевой, предопределила в её жизни и поэзии «всю страсть... несчастливой, невзаимной, невозможной любви» [7].

Таким образом, отношение Цветаевой к пушкинской Маше Мироновой продиктовано её романтическим видением, для которого теряет значимость этическая доминанта, уступая место эстетической. А в этих координатах капитанская дочка — не отрицательный персонаж, но действительно — «пустое место». «В моей "Капитанской дочке" не было капитанской дочки, до того не было, что и сейчас я произношу это название механически, как бы в одно слово <...> Говорю "Капитанская дочка", а думаю: Пугачёв [7], — писала М. И. Цветаева, имевшая право и на СВОЕГО Пушкина, и на СВОЕГО Пугачёва.

Литература

1. Гей Н.К. Проза Пушкина: Поэтика повествования. М. : Наука, 1989.
2. Македонов А.В. Гуманизм Пушкина // Лит. критик. 1937. № 1.
3. Поволоцкая О.Я. О смысле названия «Капитанская дочка» // Московский пушкинист. М., 1999.
4. Рогацкина М.Л. Маша Миронова // Двадцатый век — двадцать первому веку: Юрий Михайлович Лотман : материалы международного семинара 9–10 февраля 2002 года. Смоленск : Универсум, 2003.
5. Синявский А.Д. (Абрам Терц) Прогулки с Пушкиным [Электронный ресурс]. URL : http://thelib.ru/books/terc_abram/progulki_s_pushkinym (дата обращения: 31.03.2016).
6. Степанов Н.Л. Проза Пушкина. М. : Изд-во АН СССР, 1962.
7. Цветаева М.И. Пушкин и Пугачёв [Электронный ресурс]. URL : <http://tsvetaeva.narod.ru/WIN/prose/pugachev.html> (дата обращения 1.03.2016).

ПУШКИНСКИЙ ПУГАЧЁВ В ИСТОРИЧЕСКОМ И ХУДОЖЕСТВЕННОМ ВИДЕНИИ

М. А. Киселева, Е. В. Сомова
Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия

В статье дана сравнительная характеристика образа Емельяна Пугачёва в «Истории Пугачёва» и «Капитанской дочке» А. С. Пушкина, а также исследованы смысловые расхождения исторической и художественной трактовки образа Пугачёва и их причины.

Ключевые слова: *историзм творчества Пушкина, реализм, романтизм, Пугачёв, «Капитанская дочка», «История Пугачёва».*

Проблемы историзма творчества Пушкина принадлежат к числу наиболее разработанных в пушкинистике, но, вместе с тем, не являются исчерпанными. На это, например, указывает И. М. Тойбин в статье «Вопросы историзма и художественная система Пушкина 1830-х годов», говоря о необходимости возвращения к данной проблематике, «поскольку некоторые её аспекты требуют новых подходов и иных

решений» [8; 100]. Один из актуальных аспектов — связь историзма Пушкина с реалистическим художественным методом.

В советском литературоведении утвердилась точка зрения, что историзм Пушкина, наряду с гуманистическими идеями и народностью, является главной составляющей его реализма [9; 51].

Параллельно с этим в художественной пушкиниане существовала противоположная точка зрения. В знаменитом эссе «Пушкин и Пугачёв» М. И. Цветаева называет «Капитанскую дочку» «кристаллом романтизма», а Пугачёва — Вожатого — «самым неодолимым из всех романтических героев» [10]. К этому выводу её приводит сопоставление «Истории Пугачёва» (1834) и «Капитанской дочки» (1836), и в первую очередь — главного исторического персонажа: «Пугачёв "Капитанской дочки" и Пугачёв "Истории Пугачёвского бунта"». Казалось бы, одно — раз одной рукой писаны. Нет, не одной. Пугачёва "Капитанской дочки" писал поэт. Пугачёва "Истории Пугачёвского бунта" — прозаик» [10]. И, добавим, историк. Ведь в 1830-е годы Пушкин уже не пользовался готовыми историческими источниками, как при создании «Бориса Годунова» или «Полтавы», но сам работал в архивах, изучал исторические документы, беседовал с очевидцами.

И именно текстовые сопоставления двух пушкинских Пугачёвых наглядно проиллюстрируют работу над историческим материалом художника и учёного: отбор и трактовку фактов, обрисовку исторических лиц, «меру» авторского голоса. Словом, как формулировал С. П. Шевырёв, «какое отношение имеет История к Поэзии и под какими условиями лица первой могут переходить в мир идеальный» [11; 57].

Одной из главных причин различного изображения Пушкиным Пугачёва в романе и историческом труде является оппозиция между исторической памятью образованных слоёв населения и памятью простого народа. Карамзин уже подчёркивал несоответствие этих видов памяти в «Истории государства Российского», восклицая: «История злопамятнее народа!» [1; 280].

Впоследствии, собирая материалы для «Истории Пугачёва», Пушкин обнаружил во время поездки в Оренбург, что народ сохранил в памяти положительный образ Пугачёва, несмотря на кровопролития, которыми сопровождался бунт. Народная любовь к Пугачёву может быть оправдана тем фактом, что он сам был из народа и возглавил восстание против высших сословий. Но раздвоение исторической памяти, обрисованное Карамзиным, ещё присутствует: народный образ Пугачёва, крестьянского царя, несовместим с объективной исторической картиной, честно изображённой Пушкиным в его «Истории».

Различается появление Пугачёва в исторической хронике и романе. В «Истории Пугачёва» Пушкин описывает реальные события, предшествовавшие появлению Пугачёва — притеснения властями яицких казаков и подавления мятежа 1772 года войсками генерал-майора Траубенберга и генерал-майора Фреймана. Пушкин пишет: «Все предвещало новый мятеж. Недоставало предводителя. Предводитель сыскался» [5; 60]. Пугачёв становится во главе мятежа случайно: главой восстания его делают казаки, недовольные чиновниками. В «Истории Пугачёвского бунта» читателю представлено реальное прошлое героя.

В романе «Капитанская дочка» Пугачёв появляется мистическим образом. Появление Пугачёва сопровождается метелью. Появляется фольклорный мотив оборотничества в романе: «Воз не воз, дерево не дерево, а, кажется, что шевелится.

Должно быть, или волк, или человек» [6; 58]. О мотиве оборотничества Пугачёва пишет А. Д. Синявский: «Едва Пугачёв (оборотень) вторгся в сердцевину романа, всё вокруг закрутилось и завертелось» [7].

Мотив бурана имеет место и в «Истории Пугачёвского бунта». Пушкин пишет: «Пугачев занял крепости Тоцкую и Сорочинскую и с обыкновенною дерзостью ночью, в сильный буран, напал на передовые отряды Голицына, но был отражен майорами Пушкиным и Елагиным» [5; 141]. Как мы можем увидеть, погодное явление не описывается художественно выразительно. Метель — лишь условие успешных военных действий Пугачёва.

Существенно различается и описание внешности предводителя восстания. В «Истории Пугачёва» Пушкин даёт сухую портретную характеристику: «Незнакомец был росту среднего, широкоплеч и худощав. Черная борода его начинала седеть» [5; 167]. Здесь Пушкин выступает в качестве объективного историка. Он описывает Пугачёва без прикрас и восхищения, относясь к нему как к реальному историческому лицу.

В «Капитанской дочке» мы видим Пугачёва глазами Петра Гринёва: «Наружность его показалась мне замечательна: он был лет сорока, росту среднего, худощав и широкоплеч. В черной бороде его показывалась проседь; живые большие глаза так и бегали. Лицо его имело выражение довольно приятное, но плутовское. Волоса были обстрижены в кружок; на нем был оборванный армяк и татарские шаровары» [6; 65]. В «Капитанской дочке» Пушкин уделяет внимание глазам и выражению лица самозванца, чего не делает в «Истории Пугачёва».

Глаза — особенно важная деталь в образе Пугачёва. В «Истории Пугачёвского бунта» присутствует лишь одно упоминание глаз Пугачёва: «...многие женщины падали в обморок от его огненного взора» [5; 41]. В тексте романа глаза становятся ключевой деталью образа романтического мятежника: Пётр Гринёв видит в первую очередь глаза Пугачёва: «Я взглянул на полати и увидел черную бороду и два сверкающие глаза» [6; 42]. Впоследствии эта поэтическая деталь будет упоминаться Пушкиным неоднократно.

Именно в сопоставлении с «Историей Пугачёва» очевидно, что образ самозванца в романе «Капитанская дочка» имеет романтические черты. Это бунтарство, одиночество (самозванец понимает, что приспешники могут предать его при первой же возможности), черты романтического злодея, разбойника (Пугачёв стал во главе бунта из-за неблагоприятных социальных условий — усиления крепостного права и притеснений казаков официальными властями); обречён на гибель, но стремится защищать свои убеждения до самого конца.

На романтичности образа Пугачёва настаивала М. И. Цветаева: «В "Капитанской дочке" единственное действующее лицо — Пугачёв. <...> Пугачёв — живой человек. Живой мужик. И этот живой мужик — самый неодолимый из всех романтических героев» [10].

Существенны и расхождения в описании одежды Пугачёва. В «Истории Пугачёва» Пушкин показывает Пугачёва в обычном казачьем одеянии.

В романе «Капитанская дочка» (в главе «Вожатый») Пугачёв говорит Гринёву: «Как не прозябнуть в одном худеньком армяке! Был тулуп, да что греха таить? заложил вечер у целовальника: мороз показался не велик» [6; 48]. В этих репликах мы видим «крестьянского царя» беспечным человеком. Гринёв дарит Пугачёву заячий тулуп в благодарность за своё спасение.

В главе «Мятежная слобода» Пугачёв «сидел под образами, в красном кафтане, в высокой шапке и важно подбочась» [6; 234]. В «Истории Пугачёва» Пушкин также изображает Пугачёва в одежде красного цвета. Символика красного цвета включает в себя несколько значений. Это цвет крови, войны, жестокости, царственности, величия, власти, а также милосердия.

Существенно различается и прямая речь Пугачёва. В «Истории Пугачёва» Пугачёв говорит словами очевидцев прошедших событий, то есть его речь косвенная. Пушкин приводит речь самозванца в редких случаях, например, при помиловании им капитана Башарина (один из прототипов Гринёва), во время своего ареста казаками, во время допроса, после допроса, перед бунтовщиками, обвиняя их в предательстве и собственной гибели. И, наконец, перед казнью Пугачёв с крестным знаменем просит прощения у народа. Как мы можем заметить, реплики Пугачёва приводятся только в тех эпизодах, которые Пушкин считает наиболее важными в судьбе самозванца; также в тех, которые лягут впоследствии в сюжет романа «Капитанская дочка», в самом же романе Пугачёв говорит гораздо чаще. Речь Пугачёва неграмотна, но иносказательна. В ней присутствуют пословицы и поговорки, присказки. Пример иносказательной речи можно увидеть в главе «Вожатый» в разговоре с хозяином постоялого двора. Особо следует выделить калмыцкую сказку об орле и вороне, которую Пугачёв рассказывает Гринёву по пути в Белогорскую крепость. Она — ключ к пониманию характера и жизненных установок народного вождя, самой психологии «бессмысленного и беспощадного» мужицкого бунта. Кроме того, в этой иносказательной притче, как и в самой манере её рассказа («Слушай, — сказал Пугачёв с каким-то диким вдохновением...» [6; 374]) читатель видит широту и поэтичность души самозванца.

А.С. Пушкин в «Истории Пугачёва» пишет и о частной жизни Пугачёва. У Пугачёва была семья. Женой Пугачёва была казачка Софья Недюжина. У них было пятеро детей. В 1772 году он оставил семью, находился в бегах, затем вернулся. Жена доложила о его возвращении казакам.

Спустя время, будучи известным казакам под именем царя Петра III, самозванец сватался к простой казачке Устинье Кузнецовой. Несмотря на протест священнослужителей, Пугачёв женился на ней и провозгласил Устинью императрицей, окружив её роскошью. Исследователь Овчинников считает, что именно с момента женитьбы Пугачёва на простой девушке казаки утратили веру в его царское происхождение [3; 124].

После захвата Нижне-Озёрной крепости Пугачёв берёт себе в наложницы овдовевшую Лизавету Харлову. Самозванец привязался к ней, но позже был вынужден убить девушку под давлением своих атаманов. Мы видим, что «царь» находился под влиянием своих приспешников; он не имел столь большой власти над казаками. Также об этом свидетельствует эпизод убийства бунтовщиками писаря Кармицкого, которого Пугачёв не захотел казнить. Пушкин в «Истории Пугачёва» пишет: «Пугачев не был самовластен. Яицкие казаки, зачинщики бунта, управляли действиями прошлеца. <...> Он ничего не предпринимал без их согласия; они же часто действовали без его ведома, а иногда и вопреки его воле» [5; 167].

В романе «Капитанская дочка» Пугачёв имеет полную власть над казаками. Он самостоятелен. Все его приказы беспрекословно ими выполняются. Бунтовщики послушны своему «царю» и боятся его гнева. О личной жизни предводителя бунтовщиков в романе умалчивается. И, думается, не только потому, что в центре художественного произведения судьба главного героя — Гринёва. Пушкин сознательно

опускает факты, снижающие легендаризированный народным сознанием образ. Отчасти руководствуясь законом «идеальной правды» (выражение А. К. Толстого), смягчающей и облагораживающей грубую и жестокую жизненную реальность, дабы не оскорбить нравственного чувства читателя, но, главным образом, идя в русле фольклорного восприятия истории, специфики народной памяти и нравственного чутья. Сравнивая параллельные эпизоды в биографии крестьянских вождей, М. И. Цветаева пишет: «И — народ лучший судия — о Разине с его персияночкой поют, о Пугачёве с его Харловой — молчат.

Годность или негодность вещи для песни, может быть, единственное непогрешимое мерило её уровня» [10]. В «Капитанской дочке» — народно-поэтическое восприятие Пугачёва.

Ю. М. Лотман [2; 108] пишет о том, что Пушкин, собирая материалы для «Истории Пугачёва» наблюдал особое понимание власти простыми людьми. Для них существует два типа власти: чужая, официальная — дворянская и своя — крестьянская. Крестьяне вынуждены быть послушными дворянской власти, но крестьянскую они видят для себя первостепенной. Народ видит своим царём простого казака. Знать, по мнению народа, богопротивна, так как выступает против него.

И в «Истории Пугачёва», и в «Капитанской дочке» Пугачёв имеет двойственное отношение к религии и церковным обрядам. В «Истории Пугачёва» к церкви показано, с одной стороны, пренебрежительное отношение. В Оренбурге Пугачёв использует церковь в качестве места, с которого он мог вести огонь по правительственным войскам. Для самозванца нет ничего святого. С другой стороны, Пугачёв обвенчался в церкви с Устиньей Кузнецовой и приказывает называть её в церковных песнях императрицей. Также самозванец требует ежедневно поминать её имя после своего во время ектении. Священнослужители отказываются это делать. Перед казнью Пугачёв обращается к Богу. Он крестится и кается перед народом: «Прости, народ православный; отпусти мне, в чем я согрубил пред тобою... прости, народ православный!» [5; 270].

Раскольник Пугачёв должен был быть православным человеком для народа, иначе доверия к нему в народе не будет.

В «Капитанской дочке» этот аспект отсутствует. Пугачёв далёк от церкви, ассоциируется с фольклорными представлениями о нечистой силе.

Казнь Пугачёва в историческом труде Пушкин описывает подробно, приводя яркие детали: «...палачи бросились раздевать его; сорвали белый бараний тулуп; стали раздирать рукава шелкового малинового полукафтання. Тогда он сплеснул руками, повалился навзничь, и в миг окровавленная голова уже висела в воздухе» [5; 281]. Этот эпизод является одним из наиболее красочных в «Истории Пугачёва». Пушкин завершает им основную часть исторического труда.

В «Капитанской дочке» отсутствует эпизод суда Пугачёва, замененный судом Гринёва. Для Пушкина-романиста в художественном произведении первостепенную роль играет судьба вымышленного персонажа. Пугачёв к моменту суда Гринёва уже выполнил свою функцию. О казни Пугачёва мы узнаём в конце текста из уст издателя. Он лишь вскользь упоминает о казни самозванца из преданий семьи Гринёва. Но не только поэтому Пушкин исключает из романа эпизод суда Пугачёва. В «Истории Пугачёва» во время суда самозванец проявлял слабость, молил о пощаде. Это не вписывалось в романтический образ Пугачёва-бунтаря.

Пугачёв в романе является сложной и очаровывающей персоной, говоря словами Петра Чайковского, «удивительно симпатичным злодеем» [4; 253]. В противоположность Пугачёву в романе «Капитанская дочка», Пугачёв в «Истории» почти не имеет позитивных черт. Пушкин изображает его, как «прошлеца, не имевшего другого достоинства, кроме некоторых военных познаний и дерзости необыкновенной» [5; 85].

В романе «Капитанская дочка» Пушкин создаёт образ Пугачёва в соответствии с фольклорной традицией. Это образ мужицкого царя, грозного, но справедливого, способного на милость. Он защищает Гринёва и Машу Миронову, наказывает Швабрина, обидевшего сироту. В народной традиции Пугачёв — былинный герой, избавитель от гнёта официальных властей.

Отказываясь придумывать Пугачёва в «Истории», Пушкин реализует легендарный, сказочный потенциал Пугачёва в романе. Но в «Капитанской дочке» Пушкин оставляет аллюзии на жестокую действительность, изображённую в «Истории», которую он не игнорирует, не забывает, представляет читателям скорректированный в духе народных представлений, фольклорной и романтической идеализации образ «крестьянского царя».

Литература

1. Карамзин Н.М. История государства Российского : в 12 т. Т. 9. М. : Наука, 1989–1999 гг.
2. Лотман Ю.М. Идеиная структура «Капитанской дочки» // Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь. М. : Просвещение, 1988.
3. Овчинников Р.В. По страницам исторической прозы А. С. Пушкина. М. : ИРИ РАН, 2002.
4. Оксман Ю.Г. «Капитанская дочка» в критике и литературоведении // Пушкин А. С. Капитанская дочка. Л. : Наука, 1984.
5. Пушкин А.С. История Пугачёва // Пушкин А.С. Собр. соч. : в 10 т. Т. 7. М. : ГИХЛ, 1959–1962.
6. Пушкин А.С. Капитанская дочка // Пушкин А.С. Полн. собр. соч. : в 17 т. Т. 8. М. : Воскресенье, 1995.
7. Синявский А.Д. (Абрам Терц) Путешествие на Чёрную речку [Электронный ресурс]. URL : http://thelib.ru/books/terc_abram/progulki_s_pushkinym (дата обращения: 31. 03. 2016).
8. Тойбин И.М. Вопросы историзма и художественная система Пушкина 1830-х годов // Пушкин. Исследования и материалы. Т. 6. Л. : ИРЛИ РАН, 1969.
9. Томашевский Б.В. Историзм Пушкина // Ученые записки ЛГУ. Л., 1954. Серия филологические науки. № 173. Выпуск 20.
10. Цветаева М.И. Пушкин и Пугачёв [Электронный ресурс]. URL : <http://tsvetaeva.narod.ru/WIN/prose/pugachev.html> (дата обращения 1.03.2016).
11. Шевырев С.П. О романе и драматической поэзии у испанцев // Московский вестник, ч. IX. М., 1828.

ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНАЯ ПРОБЛЕМАТИКА РОМАНА ГАЙТО ГАЗДАНОВА «НОЧНЫЕ ДОРОГИ»

Н. И. Киселёва, Л. Н. Рязузова
Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия

В статье анализируются проблемы функционирования личности в обществе и личной идентификации, поднимаемые Газдановым в романе «Ночные дороги». Здесь также рассматриваются жанровые особенности романа и соотношение биографических и художественных реалий.

Ключевые слова: *Г. И. Газданов, роман, эмиграция, Париж, ностальгия, дороги, автобиографический герой, таксист, бесфабульная композиция, поток сознания.*

Газданов попал в Париж с первой волной эмиграции. Все свои сочинения он написал на чужбине, что привело к слиянию русской и западной традиций. «Ночные дороги» — дороги ночного Парижа, по которым автор, работая шофером, колесил два десятка лет, — подлинное свидетельство духовной истории русской эмиграции, с ностальгическим мотивом утраты отечества. Роман автобиографичен. Погружаясь в ночную жизнь Парижа, автор наблюдает за жизнью эмигрантов и за типами столичного дна: клошарами, проститутками, сутенерами, клиентами разных мастей. Неоценимый опыт становится мощным источником мемуарной литературы Газданова. Стилистические особенности «магического» повествования определили черты новой жанровой разновидности русского романа — бесфабульного и иначе, чем классический, психологичного. О. Мандельштам, определил этот стиль («Новая проза») как «горячий лепет отступлений». Ю. Мальцев в основе композиции усматривает контрапункт двух восприятий — прошлого и сиюминутного.

В этом движении по звеньям памяти реализуется последняя цель романа такого типа: восприятие расширяется до универсальной стадии и все повествование переходит из ограниченной и очевидной сферы быта в неограниченную — бытия. Он вторит ранее высказанному мнению Мандельштама, что, в сущности, это уже и не романная форма повествования, а какая-то иная жанровая его форма, родственная традиционному классическому роману разве что объемом повествования: «большая проза».

«Ночные дороги» представляют собою тот самый тип повествования, который Э. Триоле назвала когда-то «не сцепленным составом»: текст разделен авторской волей на 13 нумерованных, неназванных и достаточно автономных по содержанию повествовательных фрагментов. Организующей весь этот поток фабулы, построенной на событиях, развивающемся по своей логике, здесь нет. Автобиографический герой-рассказчик осел в Париже ночным таксистом. Его рабочие рейсы с множеством случайных встреч, наблюдений и размышлений по их поводу, не связанных видимым формальным единством, составляют повествовательную плоть бесфабульной композиции. Сложно-фрагментарное повествование организовано по принципу «потока сознания».

Здесь уже достаточно четко обозначились два основных уровня этого потока. На одном ночной Париж — вполне реальный, но чужой и чуждый повествователю го-

род. Он живет своей особенной жизнью, являя собою дно, изнанку одряхлевшей буржуазной цивилизации. Постоянно развивающийся процесс превращения человека в «человеческую падаль», средоточие «бесконечной и безобразной человеческой мерзости» вызывает у героя ассоциацию [1]: «никакая гражданская война не могла сравниться по своей отвратительности с этим мирным <...> существованием» [2; 10]. Постигание этого изнаночного мира идет на фоне светлых и мифологизированных воспоминаний о далекой родине, сгустившихся в лирическое настроение, в котором рождается создание трагической нелепости эмиграции: «нелепо сложилась моя жизнь за границей» [там же; 34].

На другом уровне повествования ночной Париж — город метафизический, а езда по нему — путешествие по темным маршрутам собственного подсознания. С первых строк «Ночных дорог» говорится об измучившем его героя давнем и странном недуге — ненасытном стремлении «непрерывно узнать и попытаться понять многие чужие мне жизни». Природу своей болезни он со временем стал осознавать как живущие в подсознании недооволоженные варианты существования и нереализованные вождения — вплоть до «несомненной и непонятной жажды убийства», «полного презрения к чужой собственности» и «готовности к измене и разврату» [1].

Такие самопризнания, в которых происходит непроизвольное соскальзывание героя в отвергаемую им «низкую» действительность, в определенные моменты как бы размывают цельность его образа, превращая его в одного из персонажей чуждого ему мира [3; 207] и, в то же время, отгораживая его от этого мира. Повествователь демонстрирует вовлеченность в парижскую действительность, но эта вовлеченность особого рода, а именно игра. Наблюдая за реальными событиями, герой участвует в воображаемых, рассуждая о том, насколько соблазнительна и реальна невозможность. Эта внутренняя, вымышленная жизнь выступает компенсацией недостаточной жизненности для героя внешнего мира. Он не ассоциирует себя с этой действительностью, не хочет ее проживать, предпочитая оставаться в стороне, наблюдателем. Баланс восстанавливается за счет игр разума, в которые герой время от времени вовлекает также участников из реальной жизни, пересказывая любопытным пассажирам легенду своего «темного» парижского происхождения: «Я родился на улице Беллевиль, у моего отца там мясная, в 42-м номере, вы ее, может быть, знаете?» [2; 157]

Автор наводит читателя на какую-то мысль и тут же разрушает ее, обесценивает, напоминая о зыбкости и относительности всего на свете, о том, как легко заблуждаться, даже размышляя об известных вещах. Читатель должен испытать разочарование, подобное тому, которое испытывает главный герой. Газданов будто дает понять, что необходимо всегда быть начеку и ничему нельзя верить безусловно.

На примере гарсона, который чувствует себя абсолютно счастливым, просто зарабатывая на жизнь, автор показывает совершенную простоту и доступность счастья и тут же наглядно демонстрирует его ничтожность путем сравнения счастья гарсона с менее счастливой, но более осознанной жизнью других персонажей. Счастье внутри каждого, оно уже найдено, и в то же время, его нет. Счастье — это иллюзия.

Газданов задает в романе сложные вопросы и оставляет читателя с ощущением, что он вот-вот найдет разгадку. Автор направляет к ней читателя, оставляя его в некотором предвкушении познания. Однако ответа на поставленные вопросы не существует, как и счастья. И так же как и секрет счастья, разгадка уже известна всем.

Ценность жизни — в ее непознаваемости. Счастье — не в знании, а в вечном пути к нему.

Следуя за мыслью повествователя, читатель оказывается в открытом поле выводов и идей. Читателю, оставленному автором в этом самом месте, предстоит выбрать собственное направление.

Герой размышляет о смерти — сначала как реальном бегстве от жизни (самоубийство), затем об условной кончине — эмиграции. Автор воссоздает мир мертвых, показательную картину ада, в который превратилась жизнь эмигрантов — бесцельно бродящие души, неизменно тонущие в пороках и всевозможной грязи.

Герой всюду видит разрушение, он чувствует, что умирает для прошлой жизни. Его не оставляет «ощущение рядом с собой чьей-то чужой смерти»: «обстоятельства складываются так, что всюду, куда бы я ни попал, я вижу всегда умирание и разрушение, и оттого, что я не могу этого забыть, вся моя жизнь отравлена этим» [2; 76]. Все это сопровождается ощущением сию минуту уходящего времени.

Открытое, щедрое, порывистое русское сознание не вписывается в понятие нормальности с точки зрения европейского рационализма: «Я думаю, что ты не совсем нормален, и я верю теперь, что ты русский» [2; 65]. Для эмигранта умереть — значит, стать «нормальным». Всякий раз герой с грустью наблюдает за очередным «онормальным» соотечественником, он понимает — умер русский человек.

Подмеченное и описанное им по наблюдениям за жизнью «чужого города» различие славянской и галльской ментальности (творческая бесшабашность одних и здравомыслие других) на втором уровне повествования трактовано как две вечные составные человеческой психики, несовместимостью своей обусловившие многие жизненные катастрофы, включая и острый душевный дискомфорт самого героя, его неутолимую «густую тоску».

Психологический феномен ностальгии, как эмблемы изгнанничества, претендует на то, чтобы его воспринимали, по меньшей мере, как аккорд, а еще вернее — как сложную музыкальную пьесу, ибо являл он себя неоднозначно на разных уровнях бытия: по-разному тосковали по утраченному отечеству старшие и младшие эмигранты; разное воздействие оказало это чувство на творческую энергию художников: одних — питало, других — душило; весьма неоднозначно воплотилось оно в образном строе произведений, созданных в ту пору [1].

Литература

1. Бабичева Ю.В. «Ночные дороги» Гайто Газданова: проблема стиля и жанра [Электронный ресурс]. URL : http://www.darial-online.ru/2002_3/babitch.shtml (дата обращения: 06.04.2016).
2. Газданов Г.И. Ночные дороги. М. : Иностранка, 2014.
3. Проскурина Е.Н. Единство иносказания: о нарративной поэтике романов Гайто Газданова. М. : Новый хронограф, 2009.

ОСОБЕННОСТИ ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННОЙ ОРГАНИЗАЦИИ ПОВЕСТЕЙ Д. ЕМЦА

А. Е. Ковалева, Н. В. Свитенко
Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия

В статье, в рамках изучения особенностей хронотопа жанра фэнтези, предлагается аналитический абрис организации пространственно-временного континуума повестей цикла о Тане Гроттер Д. Емца.

Ключевые слова: художественное время, пространственно-временной континуум, хронотоп, фэнтези

Художественное время можно типологизировать по различным основаниям. Д. С. Лихачев предлагает разделять художественное время произведения, грамматическое время и философское понимание времени отдельными авторами, отмечая при этом эпизодичность в исследовании художественного времени в литературе [1]. В художественном тексте время — способ изображения героя и его жизни: художественное время, подчиняясь логике сюжета, может пульсировать, сгущаться, разрежаться, замедляться и ускоряться, а временные линии образуют схему произведения. Закон хронологической несовместимости или временные сдвиги в повествовании могут объясняться тем, что сюжетное время по-разному ориентируется писателем по отношению к фабульному времени. Категория художественного времени является неотъемлемой частью характеристики художественного образа, «обеспечивающая целостное восприятие художественной действительности и организующая композицию произведения» [2; 487–489].

Пространственно-временная организация повестей в жанре фэнтези Д. Емца базируется на славянских фольклорно-мифологических представлениях об устройстве мира. Автор не акцентирует внимание на космогонии, однако упоминает о ней косвенно для того, чтобы подчеркнуть различие между этносами своего художественного мира.

В ряду общих черт пространственно-временного континуума повестей реализована система пространственных оппозиций: свое — чужое, вертикаль — горизонталь, верх — низ, запад — восток, север — юг, левый — правый.

В повести «Таня Гроттер и Золотая Пиявка» время отматывается на десять лет назад — к моменту гибели родителей Тани Гроттер. В волшебном мире это один из ключевых, исторических моментов. Темная колдунья Чума-дель-Торт решает изменить ход истории. Она делает себя спасительницей девочки, поскольку в истинной реальности она пыталась ее убить. Академика Сарданапала Черноморова заключает под стражу, обвиняя в убийстве Гроттеров. В связи с такой подачей событий во второй реальности меняется характер отношений между персонажами.

Например, соседка по комнате Тани Гроттер, Гробыня Склепова, будучи в истинной реальности не совсем в дружеских отношениях с ней, становится ее лучшей подругой. Так же происходит перемена в отношениях с семейством Дурневых: в измененной реальности они уважают и любят Таню. Неизменными остаются друзья героини — Баб-Ягун и Ванька Валялкин. Но в опрокинутой реальности всё понятия

перевернуты: дружба называется враждой, добро — злом, а лучший друг — злейшим недругом. Преподавателем, у которого Таня в истинной реальности могла попросить совета, становится библиотечный джинн Абдулла, потворствующий черным магам, а ведь раньше это был светлый маг академик Черноморов.

В итоге, все становится с ног на голову. Даже меняется школа: вместо черного и белого отделений появляются темное и очень темное. Дракобол превращается в Тухлобол. Белая магия под запретом. Как и все доброе и светлое. Мы полагаем, что такой прием был использован автором для того, чтобы развить идею о том, что время не терпит парадоксов, и ключевые моменты истории остаются неизменными.

Один из устойчивых приемов «работы» со временем в жанре фэнтези — использование временной компрессии (или моделирование прогностического времени). Проникновение в будущее может происходить в момент визионерства, во сне или с помощью волшебных предметов. Это время доступно только избранным персонажам. Важная роль в романе отведена предсказаниям, которые, несомненно, связаны с прогностическим временем.

В книге «Таня Гроттер и ботинки кентавра» автор помещает действие произведения в мир-отражение. В нем царствуют четыре стихии: огонь, вода, воздух и земля, которым подчинены все живущие в этом мире маги. Никто не способен использовать магию иной стихии, кроме той, что дает ему силы. Здесь незримо властвует Стихиарий — бесплотное существо, силы которого в десятки раз превосходят силы обычного чародея.

В мир Стихиария попали под другими именами: Баб-Ягун — Ягуни, Ванька Вальякин — И-Ваң, Гробыня Склепова — Гробулия Склеппи, Гуня Гло-мов — Гуннио, Шурасик — Шурасино. Но эти герои сохраняют память о своем мире — это сны и предметы, ставшие талисманами. Для Гробулии — это детские меховые варежки на резинке, сон, в котором их дает ей мама. Для Шурасино — ручка «Паркер» и сон, в котором отец дарит ему этот талисман. Для Гуннио — это зеленый синтетический одноглазый медведь, которого подарил ему отец. Для И-Вана — записка в обереге. Стихиарий подчиняет героев с помощью специальных браслетов. К перенесенным добавляются Таня Гроттер под своим именем, и уроженцы этого мира Ург, и кентавр Мардоний.

Когда-то Стихиарий был перенесен в этот магией Феофила Гроттера. Некогда предок Тани воспользовался помощью Стихиария, но, сочтя назначенную цену чрезмерной, нарушил договор и, не расплатившись с ним, хитростью перенес Стихиария в параллельный мир. Для того чтобы покинуть его и вернуться в собственное измерение, Стихиарию необходимо напоить руны своей чаши кровью Феофила Гроттера, которая бежит теперь в единственных жилах — жилах Тани Гроттер. Но перенесенные ребята изгоняют Стихиария не кровью или ненавистью, а любовью, жертвуя самым дорогим — тем, что связывает их с родным миром: варежками, ручкой, медведем, запиской и кольцом-талисманом Гроттеров. В этой повести Емец развивает мысль о том, что любовью и жертвой сделать можно гораздо больше, чем ненавистью и насилием. А так же размышляет о силе воспоминаний.

Существенную роль в повестях имеет обрядовое время, которое «работает» в романах Емца как «эксплозив» (взрыв хронотопа) и «разрывает» будничное, земное время и прорывается в сакральное, вечное.

Одной из характерных черт фэнтези является двоимирие. Время в повестях Емца создано по линейно-циклической модели, которая характеризуется соединением историзма с мифом о «вечном возвращении». При этом мифологическое и историческое

время функционирует как расчленено, так и нерасчлененно. Цикличность мифологического времени прослеживается также в смене исторических эпох. Каждая эпоха представляет собой отдельный цикл, который заканчивается битвой добра и зла. Победа над темными силами ознаменовала приход новой эпохи, начало нового цикла развития мира. Таким образом, хронотоп произведения ориентирован в будущее.

Пространственно-временная организация Иных миров отличается от обычной. Переходя через границу между реальным и Иным миром, персонажи наблюдают временную и пространственную трансформацию. А такой символический предмет как зеркало в фэнтезийных повестях реализует особую форму пространственно-временных отношений, являясь посредником между субъектом и неким абсолютным знанием и осуществляя связь с категорией судьбы.

Сюжетная организация событий в повести не совпадает с последовательностью фабульного времени. Одна сюжетная линия распадается на несколько, при этом они движутся независимо друг от друга, в разных направлениях и с разной скоростью.

Еще раз Емец отправляет своих героев в мир-двойник уже в книге «Таня Гроттер и птица титанов». Когда-то давно страшная колдунья Чума-дель-Торт попыталась уничтожить малышку Таню Гроттер, но Древняя магия защитила девочку и вытеснила черную волшебницу в другой мир — зеркальное отражение нашего. Чума не погибла в нем, она смогла выжить и захватить там власть. С тех пор ее самым страстным желанием было вырваться из мира-двойника и отомстить. Все, что для этого нужно: уничтожить тонкую и очень прочную границу между реальностями. Ни одна сила, ни одно существо не способно на такое! Кроме маленькой серенькой птички — птицы титанов. Лишь для нее не существует ни времени, ни пространства, ни физических преград. Если ее убить, то Стекло Миров рухнет, и вот тогда Чума-дель-Торт всем покажет! А идеальный кандидат для задания... конечно, девушка, как две капли воды похожая на Таню Гроттер и воспитанная специально для этой миссии.

Уже по традиции у героев изменены имена: Таня Гроттер — Танья Грутти, Глеб Бейбарсов — Гулеб Буй-Борс, Жанна Аббатикова — Жанин Абот, Гробыня Склепова — Гробо Клеппо, Гуня Гломов — Гуньо Глуми, Шурасик — Шурей Шурассо, Рита Шито-Крыто — Рэйто Шейто-Крейто. В мире-двойнике существовала Великая гонка, пройдя которую семеро лучших становились посланниками Чумы-дель-Торт в реальный мир. Им предстояло победить сознание своих двойников и отыскать птицу титанов. Лишь сознание Жанны Аббатиковой воспротивилось вторжению, а сознание Тани Гроттер успешно прошло слияние с двойником из другого мира.

Выбранные автором персонажи символизировали следующие качества: Шурасик — аналитический ум, Гуня — силу, Гробыня — верность, Рита — упрямство в достижении цели, Глеб — талант, Жанна — спутница таланта, муза, Таня — сострадание и любовь. В этой повести автор развивал мысль о том, что в человеческой личности гармонично сосуществуют как темные, так и светлые стороны души. Мир-отражение выгодно оттеняет главное качество, которое в первичной реальности было несколько размыто.

Переключение точек зрения — один из основных нарративных приемов повестей. Он используется для создания всеобъемлющей, целостной картины событий, для объективизации повествования, уравновешивания действующих персонажей.

Хронотоп в цикле повестей о Тане Гроттер строится на основе синтеза нескольких форм: мифопоэтического, эпического, авантюрного, идиллического. Автор ис-

пользует временную компрессию: проникновение в будущее происходит в момент визионерства, во сне или с помощью волшебных предметов. Важная роль в структуре цикла отводится ретроспективному времени, которое реализуется, прежде всего, в воспоминаниях. Ретроспективное время в романе наблюдается при смене точек зрения или смене повествователя.

В романах Емца происходит усложнение структуры художественной модели мира за счет появления параллельных миров и переосмысления природы времени. Двоемирие художественного пространства фэнтези определяет существование хронотопа Иного (запредельного) мира. Волшебная реальность фэнтези для героев произведений является обыденной, поскольку носителями власти над законами времени и пространства являются обитатели их мира, имеющие доступ в параллельное пространство. Время в нем обратимо, оно может изменять скорость и направление движения, пространство также качественно меняется, приобретает новые характеристики, становится многослойным.

Литература

1. Лихачев Д.С. Поэтика художественного времени // Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. М. : Наука, 1979.

2. Роднянская И.Б. Художественное время и художественное пространство // Литературный энциклопедический словарь / Под ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. М. : Советская энциклопедия, 1987.

«ТЕМНЫЕ АЛЛЕИ» ИВАНА БУНИНА: ВРЕМЕНА ГОДА КАК ИНОФОРМА ЛЮБВИ

И. Коцакова, Н. Муранска

Университет им. Константина Философа

Нитра, Словакия

В статье на материале рассказов из цикла Ивана Бунина «Темные аллеи» определяются взаимоотношения и связи между атмосферой определенного времени года и характером любви главных героев.

Ключевые слова: *словацкое буниноведение, концепция любви, мотив времени года, словесный пейзаж, поэтика художественного текста, малые эпические жанры, цикл рассказов.*

Лауреат Нобелевской премии Иван Бунин принадлежал к писателям-эмигрантам, что определило восприятие его творчества не только в России, но и в странах бывшего соцлагеря. Словацкое изучение жизни и творчества писателя во многом следовало советскому буниноведению, которое развивалось в разные годы по-разному. Произведения И. А. Бунина в России долгое время не издавались и не исследовались. Собрание сочинений вышло только во времена «оттепели» и положило начало формированию русского буниноведения. Первые работы были посвя-

щены личности автора, позже — сначала медленно и с ограничением — стало развиваться более комплексное изучение творчества писателя¹.

Современное словацкое буниноведение еще очень «молодо». В Словакии нет монографий о жизни и творчестве Бунина, количество дипломных и докторских работ — минимальное. Словацкие литературоведы касаются творчества Бунина в первую очередь в сопоставительных статьях, или в синтетических работах, посвященных закономерностям развития русской литературы².

Настоящей работой, мы хотим внести вклад в заполнение этой лакуны в русско-словацких отношениях. А. А. Круглова утверждает, что «В начале XXI века интерес к «Тёмным аллеям» значительно вырос. Защищен ряд диссертаций, посвященных творчеству И. Бунина» [3].

При анализе бунинских рассказов нас заинтересовала связь природы с сюжетной линией отдельных любовных истории. Мы работали с словацким изданием сборника рассказов «Темные аллеи» [4; 1–284]. В словацкий перевод бунинского сборника включено 32 рассказа, написанных с 1937 по 1943 годы. Рассказы объединены темой любви. Надо отметить, что Иван Бунин в 30 рассказах (из 32) точно определил время года, в котором разворачивается сюжетная линия. Этот факт подчеркивается еще и тем, что в 15 рассказах точное время года упомянуто уже в первом предложении! Что значит этот бунинский художественный прием? Почему писатель так точно определяет природный фон атмосферы своих рассказов?

Бунине, безусловно, — мастер слова и пейзажной живописи. Творчество писателя славится шедевральными описаниями природы. Словесный пейзаж — «визитная карточка» мастерства этого русского писателя.

Действие рассказов цикла «Темные аллеи» разворачивается во всех четырех временах года. Сюжеты большей части рассказов — летние и осенние, весна и зима много реже становятся декорациями фабульного действия: весна определяет настроение 3 рассказов; летнее время года создает атмосферу 10 рассказов; осень — фон 8 рассказов; зима — 6. Лишь 5 текстов цикла охватывает более длительное время, поэтому нельзя точно выделить одно конкретное время года («Маленький роман», «Муза», «Таня», «Натали», «Ворон»).

Своеобразная атмосфера того или иного времени года является одной из самых ярких составляющих каждого рассказа цикла, и мы не можем этот факт рассматривать лишь как случайность. Символика природы в цикле «Темные аллеи» исключительно точна и выразительна. В рассказах чувствуется привкус «темного» символического языка: обращением к разным временам года Бунин подчеркивает не только ос-

¹ Имеем ввиду работы русских буниноведов — В. В. Афанасьева, О. Н. Михайлова, А. А. Волкова, И. П. Вантенкова, А. К. Бабореко, В. В. Нефёдова, Ю. Мальцева, О. В. Сливцкой, А. Г. Горелова, И. П. Карпова, С. М. Беляковой, Т. В. Марченко, О. А. Мещеряковой, В. А. Ефремова, Е. Л. Грудциной, и др.

² См. книжные издания: Červeňák, A. Rusistické zošity. Nitra: Katedra ruského jazyka a literatúry Vysoké školy pedagogickej v Nitre, 1993; Červeňák, A. Zázračno literatúry. Nitra: Vysoká škola pedagogická v Nitre, 1995; Eliáš, A. Ruská literatúra 18–21. storočia. Bratislava: VEDA, 2013; Engelová, O. Od moderny k avantgarde (Štúdie a etudy o ruskej poézii 20 storočia). Nitra: Filozofická fakulta UKF, 2006; Kovačičová, O. a kol. Slovník ruskej literatúry 11–20. storočia. Bratislava: VEDA, 2007; Pašteková, S. Bunin Andrejev Jesenin: Štúdie z ruskej moderny a avantgardy. Bratislava: VEDA, 1997; Paučová, L. Syntéza tradičných a moderných prvkov v tvorbe I. A. Bunina. In: Almanach Nitra 2011. Nitra: Garmond Nitra, 2011.

новную сюжетную линию, создает атмосферу и перспективу (или своеобразную *бесперспективу*) любовной истории, но и закладывает в рассказы присущий более глубокий код — код общечеловеческий.

Весенних рассказов всего три: «Галя Ганская», «Пароход „Саратов“» и «Речной трактир». Главные герои рассказов жаждут нового и весна предоставляет им такую возможность.

Лето провоцирует бурные, нередко очень короткие вспышки любви, страстной, напоминающей летнюю горячую погоду с грозами и бурями. Летние рассказы Бунина — самые выразительные и самые запоминаемые. Энергию летнего пейзажа автор использует для показа человеческого влечения и страсти. Герои Бунина, влекомые телесной жаждой, действуют не разумом, а чувствами и инстинктами («Степа», «Руся», «Антигона», «Кума», «Мечь», «Сто рупий», «Ночлег» и др.)

Лето — это время, когда все в природе растет, набирает силу, природа располагает интенсивной энергией, погода жаркая, часто появляются мощные и неожиданные грозы. Летние рассказы Бунина полны волнующих летних знакомств, любви на одну ночь, бурных вспышек страсти. Страсти в этих сюжетах словно дублируют то, что происходит в природе. Именно эти рассказы в прошлом — из-за описания эротических отношений — подвергались острой критике. Некоторые критики того времени обвиняли «Темные аллеи» то в старческом сладострастии, то в порнографии! Ивана Бунина это оскорбляло: «Я считаю «Темные аллеи» лучшим, что я написал, а они, идиоты, считают, что я ими опозорил свои седины... Не понимают, фарисеи, что это новое слово, новый подход к жизни», — жаловался он Ирине Одоевцевой. По поводу ханжеских придирок к рассказу Бунин писал 10 мая 1946 года М. А. Алданову: «„Галя“ без „эротики“ никуда не годится (...) Ах, уж эти болваны и лицемеры» [2; 433]. В этих рассказах многократно после того, как главные герои пережили совместную ночь, уже никогда не встретились. Но эта встреча оставила сильные чувства и запомнилась им на всю жизнь.

В рассказе «Антигона» молодой студент приезжает в усадьбу своего дяди, где его с первого взгляда поражает красота молодой медсестры. Без ухаживаний и без каких-либо лишних слов они станут близкими на одну ночь. Дело заканчивается утром, когда старая служанка видит тапочки студента около кровати медсестры. Ее сразу же прогоняют, но воспоминания героев остаются на всю жизнь [1; 72–85] [4; 94–102].

Лето часто приносит с собой короткую летнюю любовь, которая переворачивает жизнь героев. Бунин в своих рассказах нередко обращается к героям разного социального происхождения. Иногда социальное неравенство является причиной разрыва влюбленных. Это тема рассказа «Руся» [1; 52–66] [4; 84–93]. Молодой домашний учитель влюбляется в девушку, которая происходит из обедневшей, но все-таки дворянской семьи. Когда мать узнает о любви дочери и учителя, учителя она прогоняет, а сама грозит самоубийством. Но молодой человек помнит эту историю так, как все помнят вечную историю Ромео и Джульетты: «*Amata nobis quantum amabitur nulla*» («Возлюбленная нами, как никакая другая возлюблена не будет!») [1; 66] [4; 93]

Осень для людей — период, когда собирают плоды своего труда, бытия, любви. Любовь в осеннем антураже обычно приносит охлаждение эмоций, герои не могут принять тот факт, что чувство не длится вечно. В осенних рассказах усиливается мотив замиранья любви или разрыва отношений. Главные герои обычно теряют свою любовь, их зачастую разделяет смерть, которая выступает как антипод любви. Лю-

бовь и смерть являются одной из наиболее часто используемых пар в рассказах русского автора. В дополнение к потере любимого человека, герои переживают охлаждение эмоций или вспоминают свою молодость. Рассказы мрачной осени являются носителями чувства безнадежности, которая намекает на автобиографический характер повестей («Темные аллеи», «Поздний час», «Визитные карточки», «В Париже», «Холодная осень», «Кавказ» и др.).

Зима — это период отдыха и подготовки к возобновлению вечного цикла. Зимние рассказы предвосхищают стагнацию отношений или насильственный разрыв влюбленных. На зимнем фоне разворачивается сюжетная линия 6 рассказов: («Зойка и Валерия», «Генрих», «Начало», «Дубки», «Мадрид», «Чистый понедельник»).

Иван Бунин и его поздние «закатные» рассказы, посвященные любви, настолько современны, настолько вневременны, настолько трогательны, что в них еще очень многое предстоит прочувствовать и проанализировать словацкому читателю.

Литература

1. Бунин И.А. О любви. М. : Эксмо, 2010.
2. Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве И.А. Бунина: Критические отзывы, эссе, пародии (1890–1950-е годы). Под общ. ред. Н. Г. Мельникова; сост., подг. текста, коммент. Н. Г. Мельникова, Т. В. Марченко [Электронный ресурс]. URL : <http://bunin.org.ru/library/temnye-allei> (дата обращения: 22. 04. 2016).
3. Круглова А.А. «Темные аллеи» И. Бунина в контексте его творчества эмигрантского периода: феноменология жанра и стиля [Электронный ресурс]. URL : <http://cheloveknauka.com/temnye-allei-i-bunina-v-kontekste-ego-tvorchestva-emigrantskogo-perioda-fenomenologiya-zhanra-i-stilya#ixzz47LXQmViX> (дата обращения: 20.04.2016).
4. Bunin I.A. Temné aleje. Перевод: Душан Слободник. Братислава: Татран, 1973. 284 с. Словацкий перевод был создан на основе Собрания сочинений И. А. Бунина в 9 т., М., 1966.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ ФЕМИННЫХ ДОМИНАНТ В ТВОРЧЕСТВЕ Л. УЛИЦКОЙ

А. В. Мацаева, М. В. Шаройко
Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия

В статье анализируются рассказы Л. Улицкой из сборника «Бедные родственники», выявляются психологические доминанты формирования гендерной роли героинь.

Ключевые слова: *Л. Улицкая, «Бронька», «Лялин дом», «Бедная счастливая Колыванова», гендерная роль.*

Представления о типично феминном и типично маскулинном формируются, в первую очередь, не через биологические характеристики, а посредством социальных ролей, предписанных обществом. «Гендер конструируется... как социальная модель женщин и мужчин, определяющая их положение и роль в социуме и его институтах (семье, политической структуре, экономике, культуре и образовании и др.)» [1; 125].

Исследуя эту проблематику в своем творчестве, Л. Улицкая погружается в частную жизнь, в быт, но при этом рамки ее художественного мира расширяются в глобальной перспективе осмысления судьбы отдельного человека.

Как пишет Е. Трофимова: «В этой прагматической концепции такие факторы, как нация, пол, политические пристрастия, место жительства, традиции и привычки отодвигаются на второй план и представляются малозначительными. Главное — достижение счастья людьми, связанными родственными отношениями, через получение достойной, чистой, обеспеченной жизни, продолжение рода» [4]. Роль женщины видится Л. Улицкой, с одной стороны, как бы традиционно, даже с некоторыми элементами матриархата. С другой, писательница не отрицает, скорее, довольно прагматично поддерживает, и иные принципы, лишь бы они содействовали жизненному успеху.

Человеческое счастье начинается с малого — с семьи. «Будет успешна, удачлива семья и ее члены — мужчины, старики, но, в первую очередь — женщины и дети, то этот успех неизбежно отзовется успехами нации. Человечество у Улицкой предстает как совокупность больших кланов, каждый из которых есть копия всего мира, и причастность к которым обеспечивает гармонию бытия человека во времени и пространстве» [4]. Как утверждает сама писательница: «Это удивительное чувство — принадлежать к такой большой семье, что всех ее членов даже не знаешь в лицо, и они теряются в перспективе бывшего, не бывшего и будущего» [цит по: 4]. Именно на этом пути Л. Улицкая видит счастье человечества, поэтому семья так важна для ее героев.

Центральные персонажи произведений автора, как правило, из больших семей — еврейских, армянских, восточных. И героини сильны именно принадлежностью к этому большому роду с его природными законами, распорядившимися рождением, взрослением, старением и умиранием, судьбами и сроками.

Женщина для Л. Улицкой предстает как носительница семейных ценностей, ценностей рода, это она подчеркивает даже на уровне внешнего облика, фамильного сходства. Например, этот мотив раскрыт в облике Маргариты из рассказа «Чужие дети»: «Верхняя губа, как у матери и бабки, была вырезана лукообразно, и именно в этой крохотной, но явственно заметной выемке и сказывалось семейное и кровное начало, дети Маргариты унаследовали родинку отца» [5; 345].

В рассказах писательницы женщина раскрывается, прежде всего, в ее материнском предназначении («Счастливые», «Бронька»), проходя через физические страдания при родах, проявляет свою уникальную, неповторимую сущность.

«Все самое главное, что происходит с героинями Улицкой, все пережитые ими потрясения, прозрения, откровения видны окружающим только с внешней стороны и в житейской транскрипции выступают как болезнь, чудачество, дурь. Люди видят аномалию там, где срабатывает норма, даже — сверхнорма, где прошелся судьбы удивительный ноготь, где человек соприкоснулся со сверхличными началами бытия» [2; 49]. Граница между добродетельностью и порочностью во многих произведениях размыта. Так, Бронька из одноименного рассказа жила одним днем, полностью отдаваясь своей страсти. Она познала тайну греха, прошла через унижения, но была счастлива потому, что ее любили, что у нее были дети. А другая героиня этого же произведения Ирина прожила абсолютно правильную жизнь, но после разговора с повзрослевшей Бронькой ощущает, что чего-то важного в ее жизни так и не случи-

лось. «Вероятно, авторское сознание в прозе Л. Улицкой тоже знает раздвоенность, ибо герои очень часто отчетливо делятся на два лагеря — тех, кто выбрал жизнь в ее биологическом варианте, и тех, кто предпочел гуманитарное существование» [3].

О том, что настоящая страсть не является грехом, Л. Улицкая пишет и в рассказе «Лялин дом». В основе легкой и счастливой жизни героини лежит «тонкая теория брака, по которой выходило, что супружеские измены брак только укрепляют...» [5; 223]. Меняет ее отношение губительная для нее страсть, начавшаяся с невинной помощи болеющему мальчику. Л. Улицкая подробно касается деталей интимной жизни героини, воплощая их по-женски, изнутри. Это рассказ о страсти зрелой женщины к юному мальчику, воспринимающему секс как одну из способностей своего тела. Героиня управляема «женской и жадной неутолимостью чувств» [5; 225], эманацией женственности, желанием чувствовать себя живой: «Ляля, дорожа каждым мгновением и каждым касанием как самым последним, вся была сосредоточена на одном: еще однажды достичь берега, где мощный мальчик освобождал ее от себя самой, давно уже оказавшейся постылой, состарившейся и скучной... Еще раз, с помощью этого механического, в сущности, средства, достичь огненного сполоха, освобождающего ее от памяти души и тела» [5; 224].

Проблема женского счастья также поднята в рассказе «Бедная счастливая Кольванова». Уже в заглавии заявлена двойственность ощущений героини. На фоне школьных романов и барачных склок детская любовь Татьяны к учительнице, олицетворяющей для нее красоту и недостигаемость, вполне объяснима. Писательница точно детализирует внешние атрибуты женственности предмета обожания школьницы: с тонким вкусом подобранная одежда, независимый вид, пьянящий запах духов, — как визуальное выражение гендерной роли женщины.

Ради денег на подарок для Евгении Алексеевны она идет на самые безумные поступки: прислуживает суровой родственнице, вступает в сексуальные отношения с развратным соседом. Она действует самоотверженно во имя любви, не осознавая в свои двенадцать лет непомерно высокой цены жертвы. Но именно в этот период своей тайной влюбленности Таня была действительно счастлива, а не впоследствии, когда она выходит замуж за шведа, уезжает за границу и может теперь покупать такие же красивые и дорогие вещи, какие носила Евгения Алексеевна. «Там она купила себе первым делом сапожки на белом каучуке, цигейковую шубу и пушистые свитера. Петерсона она не полюбила, но относилась к нему хорошо. Сам Петерсон всегда говорил, что у его жены загадочная русская душа. А бывшие одноклассницы говорили, что Кольванова счастливая» [5; 124]. Но для читателя Татьяна остается «бедной Кольвановой». Душевная травма сопровождает всю жизнь героини, неспособной теперь полюбить по-настоящему.

Противоречия в интимных и семейных отношениях интерпретируются автором с позиции изменения в современном мире гендерных ролей мужчины и женщины, находящихся в некоторых случаях на грани психологической аномалии. Героини Л. Улицкой очень разные, но их объединяет редкое и бесценное качество подлинности — умение быть собой, умение отдаваться чувству и проживать свою жизнь как единственную и неповторимую.

Писательница проводит детальный анализ внутреннего мира женщины с его амбивалентностью, алогичностью, слабостью, распушенностью, неустроенностью,

безуспешными поисками счастья. Доминанты внутреннего мира героинь в малой прозе Л. Улицкой определяются переживаемыми чувствами, жаждой любви-страсти. Именно они определяют поведение героев, слагающее сюжет и характер гендерного конфликта.

Литература

1. Бем С. Линзы гендера: Трансформация взглядов на проблему неравенства полов / Пер. с англ. М. : «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2004.
2. Казарина Т. Рецензия на сборник Л. Улицкой // Преображение. Русский феминистский журнал. 1996. № 4.
3. Серго Ю. «Не помнящая зла...»: культура вины, дискурс признания и стратегии женского письма в творчестве русских писательниц конца XX — начала XXI веков [Электронный ресурс]. URL : <http://referat7.ru/refs/source/ref666-57333.html> (дата обращения: 07.03.2016).
4. Трофимова Е. На руинах «большого стиля»: женская литература в поисках новых гендерных конструктов // Топос: литературно-философский журнал [Электронный ресурс]. URL : <http://www.topos.ru/article/2281> (дата обращения: 27.04.2016).
5. Улицкая Л. Рассказы. Авторский сборник. М., 2007.

«ЯМА» А. И. КУПРИНА КАК МЕТАФОРА ЧЕЛОВЕЧЕСТВА

О. Мицовчинова, Э. Деканова
Университет им. Константина Философа
Нитра, Словакия

В статье анализируется повесть А. И. Куприна «Яма» в контексте апокрифической концепции семи смертных грехов.

Ключевые слова: *А. И. Куприн в словацком литературоведении, повесть «Яма», мотив семи грехов, интерпретация художественного текста.*

А. И. Куприн — яркий представитель реализма в России. Несмотря на то, что по сравнению с другими русскими классиками — такими как Л. Н. Толстой или Ф. М. Достоевский — Куприн не приобрел всемирную славу и популярность, его вклад в искусство достаточно весом: писатель открыл не только России, но и всему миру извечные проблемы, касающиеся всех нас, художественно живописал темы, которых другие либо боялись касаться, либо не могли поднять до уровня искусства.

В связи с тем, что Куприн не принадлежит к авторам, которых в Словакии часто бы читали и знали, в нашей работе мы хотим представить творчество этого талантливого писателя с точки зрения словацкого читателя, поскольку авторы статьи абсолютно уверены в актуальности творчества русского прозаика на сегодняшний день более значительной, чем 100 лет назад. Творчество Куприна сосредоточено прежде всего на описании жизни простого человека, его ежедневных проблем и хлопот, постоянной борьбы за свое место в мире. Куприн сочувствует своему герою и старается понять причины его бедствий и проблем. Герои Куприна напоминают образы «маленького человека» русской литературы XIX века: они страдают, борются, падают, но

несмотря на все встают и идут дальше. Куприн восхищается их внутренней силой и мужеством продолжать идти, несмотря на препятствия и боль.

В центре нашего внимания — повесть «Яма», написанная автором в 1915 году. В этом произведении Куприн первым среди русских писателей осмелился раскрыть тему продажной любви, показать жизнь продажных женщин «во всей ее чудовищной простоте». Автор подходит к главной теме произведения — проституции — с честной, равнодушной и человеческой позицией художника-гуманиста, глубоко сочувствуя женщинам, оказавшимся на «дне» жизни. Почему повесть «Яма» была осуждена еще раньше, чем ее автор дописал? Почему произведение вызвало столь яростные отрицательные отклики?

Ответ на этот вопрос очень простой: люди не хотят слышать правду, боятся признать, что не все так гармонично в нашем мире, как многим кажется. Среди негативной критики-высказывания В. Боровского [1; 283] или самого Л. Н. Толстого¹. Исключением явилось мнение К. И. Чуковского, который в своей статье «Новая книга А. И. Куприна» сказал: «Повесть Куприна есть пощёчина всему современному обществу... они <проститутки> гадки, но чем они гаже, тем больше позора для нас. Нечего спасать их, воскрешать; их нужно не спасти, а уничтожить. Нужно так перестроить наш общественный быт, чтобы для ямы в нём не было бы места» [4; 870].

«Яма» вызвала бурю разнообразнейших эмоций и критических жестов, кроме желания прочитать повесть внимательно. Сам Куприн в начале книги писал: «Знаю, что многие найдут эту повесть безнравственной и неприличной, тем не менее от всего сердца посвящаю ее матерям и юношеству» [2; 5].

Является ли повесть «Яма» и на самом деле безнравственной и неприличной? Вызывает ли она отвращение у читателя? Наверное, да — у тех читателей, которые не поняли ее суть. И почему Куприн посвящает повесть «Яма» матерям и юношеству? И это лишь малая толика вопросов, которые возникают при знакомстве с повестью... А где искать ответы? Внимательный читатель прочитав повесть Куприна поймет, что все ответы заключены в тексте «Ямы». Стоит лишь приоткрыть глаза и сердце и осознать, что люди, общество уже давно катятся в глубокую яму, которую они сами себе начали копать. В яму полную грязи, подлости, лжи... Почему молодые, красивые женщины упали в яму? Где причина всех их бедствий? Почему им никто не протянул руку помощи?

Все притворились слепыми и стали равнодушными и безразличными к судьбе девушек, детей в публичном доме. Грехи публичных домов — публичные. Существует семь смертных грехов человека: гордыня, скупость, зависть, гнев, похоть, обжорство и уныние [3]. В контексте этой апокрифической концепции мы и рассмотрим проблемный аспект повести.

Гордость — отличительная черта главных героинь повести — это все, что у них осталось. Они не ощущают разницу между ними и женщинами за стенами публичных домов: «Неужели вы и вправду думайте, баронесса, что мы: хуже так называемых порядочных женщин? Ко мне приходит человек, платит мне два рубля за визит или пять рублей за ночь, и я этого ничуть не скрываю ни от кого в мире ... А скажите, баронесса, неужели вы знаете хоть одну семейную, замужнюю даму, которая не отдавалась бы тайком либо ради страсти — молодому, либо ради денег — старику? ... И вот вся разница между нами. Мы — падшие, но мы не лжем и не притворяемся, а вы все падаете и при этом лжете. Подумайте теперь сами — в чью пользу эта разница?» [2; 171].

¹ См., напр.: Гусев Н. Летопись жизни и творчества Л. Н. Толстого; запись от 6 мая 1909.

Скупость у главных героинь повести отсутствовала. А гости публичного дома были весьма прижимисты: девушкам постоянно приходилось выпрашивать подачки у посетителей. Они ругались, вели себя непристойно, но не завидовали друг другу. Зачем завидовать? У каждой было свое горе. Они сочувствовали друг другу, так как понимали, что у них судьба одна и та же. И, как бы парадоксально это ни звучало, «Яма» — одна из немногих книг о настоящей женской дружбе. Пусть несколько перевернутой, как и все в том неординарном, странном мире, но все же искренней.

Девушки были злы на мужчин за их животное поведение и грубость, они были злы на своих матерей, не сумевших уберечь дочерей от ямы полной грязи и грехов... Общество видело их не как женщин, а как публичных женщин. Публичных, значит — настоящих, лишенных человеческого подобия, без сердца и чувств. Только одна из героинь — Женька — понимала суть всего этого: «Приходит хам, покупает тебя, как кусок говядины, нанимает, как извозчика, по таксе, для любви на час, а ты и раскисла: "Ах, любовничек! Ах, неземная страсть!" Тьфу!» [2; 39]. Многие думают, что в повести «Яма» речь идет только о похоти и ни о чем другом. Жизнеописание проституток, пребывающих в царстве разврата и полного бесправия, требует тонкого подхода, мастерства художественного слова для того, чтобы читатель сумел увидеть не грязную поверхность проблемы, а ее суть, задуматься и, быть может, переоценить отношение к людям и явлениям, традиционно осуждаемым обществом. Конечно, в книге есть бездна примеров неприличного поведения или грубости. Но автор использует слова и предложения не вызывающее у читателя чувство отвращения. Напротив, картина общества, в котором кипит лицемерие, заставляет читателя задуматься, кто здесь на самом деле мерзкий и двуличный. Дамы из высшего общества, пример образцового поведения и приличных нравов, ведет себя словно звери: «И у нас, у нас дома было это: была горничная Ньюша... горничная... хорошенькая... и с нею жил брат... мой старший брат... офицер... и когда он уехал, она стала беременная и мать выгнала ее... ну да, выгнала... вышвырнула из дома, как половую тряпку... И отец... отец... Он тоже с гор... горничной» [2; 305]. Повесть написана тонко, психологично, драматично, искренне и страшно. Причем, весь ужас как раз и состоит в том, что в описываемом нет никакого ужаса.

Грех уныния — главный враг героинь повести: с утра до вечера для девочек публичного дома время тянулось бесконечно долго и нестерпимо однообразно. Скука, скука, и еще раз скука. Скука убивала ощущение жизни, убивала веру — веру в любовь, в светлое будущее.

Грехи «Ямы» касаются всех нас. Общество постоянно углубляет «яму» человечества войнами, ненавистью, проституцией. Люди, как брейгелевские слепцы, идут прямо на дно... Куприн в своей повести так ставит острую и животрепещущую проблему, что читатель не может не понять, что наши собственные поступки отправляют нас в яму, из которой уже невозможно выбраться. Наступит ли тот день, когда грехи человечества исчезнут? Сам Куприн попытался ответить на этот вопрос: «Может быть, тогда, когда осуществятся прекрасные утопии социалистов и анархистов, когда земля станет общей и ничьей, когда любовь будет абсолютно свободна и подчинена только своим неограниченным желаниям, а человечество сольется в одну счастливую семью, где пропадет различие между твоим и моим, и наступит рай на земле, и человек опять станет нагим, блаженным и безгрешным. Вот разве тогда...» [2; 115].

Последнее предложение в книге особенно впечатляет: «И об их жизни, такой же жалкой и нелепой, но окрашенной другими интересами и обычаями, расскажет

когда-нибудь автор этой повести, которую он все-таки посвящает юношеству и матерям» [2; 379]. Да, Куприн верит, что еще не все потеряно и есть надежда исправиться. Надо лишь начать перемены с воспитания и просвещения молодого поколения — это шанс человечества на лучшее, светлое будущее.

Литература

1. Боровский В. Литературно-критические статьи. М., 1956.
2. Куприн А.И. Яма. Киев : Махаон-Украина, 2011.
3. Семь смертных грехов [Электронный ресурс]. URL : <http://liveinorthodoxy.com/sem-smertnyx-grehoz-7-smertnyx-grehoz-i-borba-s-nimi/> (дата обращения: 21.4.2016).
4. Чуковский К.И. Новая книга А.И. Куприна // Нива. 1914. № 45.

КОНФЛИКТ ОБЫДЕННОГО И ХРИСТИАНСКОГО МИРОВОЗЗРЕНИЯ И ПУТИ ЕГО РАЗРЕШЕНИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ И. С. ШМЕЛЕВА

Т. А. Муратова

*Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия*

В статье показано противоречие, существующее между эвдемонистическим и православным мировоззрением, и способ совмещения этих точек зрения на способ духовного спасения человека в произведениях И. С. Шмелева.

Ключевые слова: *православная антропология, христианская этика, эвдемонизм, сотериология, христианская литература.*

Основой духовного реализма И. С. Шмелева является православная антропология. Учение о человеке включает в себя множество разделов и канонов, но в творчестве данного писателя прослеживаются именно те его положения, которые определяют внешнее поведение героев через внутренние установки. Ввиду отсутствия выраженной саморефлексии в его произведениях, метафизические и онтологические основания человеческой жизни остаются за гранью доступности для читателя, поэтому глубинное понимание текста мы можем получить лишь через изучение канонов богословия.

Сотериологическое — то есть «...имеющее своей целью духовное спасение» [2] — восприятие мира у героев И. С. Шмелева нельзя назвать до конца воплощенным; практически все его герои живут мирской жизнью, которую можно назвать благополучной и счастливой. Более того, в контексте его произведений стоит выделить непосредственное стремление к земному счастью, ввиду чего можно говорить об отклонении от православного восприятия в сторону несколько эвдемонистического взгляда на собственное существование. Сразу нужно отметить, что эвдемонизм — этическое направление, признающее «...основным критерием нравственности и поведения личности ее стремление к счастью» [3], и в православной традиции не слишком сочетается со спасением души.

Однако, одно из самых глубоких по степени одухотворенности произведений И. С. Шмелева — «Лето Господне» — показывает жизнь не только верующей, но и ма-

териально благополучной семьи, достаток и процветание которой не противоречат вере и православному ориентиру. Тем не менее, действительно верующему человеку невозможно проигнорировать хотя бы следующие слова: «Трудно войти богатому в царство небесное» [1; 2; 22]. Необходимо учитывать, что сотериологическое и эвдемонистическое восприятие мира малосовместимы, ибо стремление к собственному благополучию противоречит православному мировоззрению. Путь веры является попыткой самосовершенствования с помощью аскезы и самопожертвования, где благополучию не отводится главенствующей роли.

Стоит заметить, что само понятие «счастье» как таковое всегда имело скорее негативный окрас в контексте православного христианства. Счастье всегда соотносилось с чем-то псевдоценным, обманчивым и уводящим от Бога; важным здесь является тот момент, что счастливый и довольный своей жизнью человек не имеет как таковой потребности в Боге. Самым противоречивым в контексте данной проблемы можно назвать последний художественный текст И. С. Шмелева, который стоит рассмотреть более подробно.

Роман «Пути небесные» задумывался писателем как путь от греховной к праведной жизни; но эта история совсем не «Чистый понедельник» И. А. Бунина и уж тем более не имеет никакого отношения к духовным поискам героев Ф. М. Достоевского. Это обычная история человеческой любви, ревности, порой низости, которая разрешается (насколько можно судить по незаконченному произведению) пасторальной картиной совместной жизни главных героев в богатом имении в небольшом селе. Можно предположить, что такое видение Шмелевым подобной жизненной ситуации и образов героев есть не что иное, как попытка изобразить сотериологический путь человека в реальной жизни, собственной человеческой природы с учётом всех нюансов мирских потребностей в любви, обеспеченности и счастье.

Для И. С. Шмелева приоритетным является при этом описание происходящего с точки зрения православия как «сердцевины» отдельной человеческой жизни. Проходя через этапы покаяния, борьбы с грехом, молитвы и укоренения добродетелей, человеческое сознание героев меняется с обыденного на духовное. Окончательное изменение человеческой сущности закрепляет церковь, где верующий человек спасается от главного страха при жизни — страха богооставленности. Примечательно в этом плане поведение главной героини «Путей небесных»: чувствуя подмену истинных ценностей материальными и порочными, она тотчас идёт в церковь — место, где незримое присутствие Бога возвращает ее на правильный путь. Православие в подобных ситуациях отсылает нас к подвигу Иисуса Христа, где страдание есть лишь этап, за которым стоит потаенный смысл, известный лишь Богу.

И. С. Шмелева неоднократно обвиняли в излишней импрессионистичности изображаемого. Герои его книг, несмотря на глубоко православное сознание, являются обычными людьми. Гораздо дальше от понимания и приятия находится житийная литература, где вся жизнь как христианский подвиг носит оттенок мифологичности и видится недостижимой для обычного человека. У Шмелева все иначе: он применяет принципы сотериологии к обыкновенному человеку. Более того, он опровергает противопоставление личного счастья и веры, делая первое естественным результатом второго, возможным уже в земной жизни. Сотериологический

путь духовного преображения начинается от человека греховного, зачастую падшего, к преодолению греховной и инстинктивной природы, к человеку переродившемуся, человеку по образу и подобию Божьему. Шмелев показывает эти этапы в жизни, деля и радости и скорби естественными элементами пути от рождения до смерти.

Его видение божественного участия в жизни человека не ограничивается рамками воздающего исключительно по делам человека Господа-Господина. Бог Шмелева всегда очеловечен; это Отец, который, несмотря на нравственное несовершенство своих детей, желает им счастья. Эта особенность авторского восприятия делает православие домом, куда стремится каждый русский человек. Основная мотивация здесь — не страх возмездия на Страшном Суде, но умиротворение и счастье, которыми преисполняется воцерковленная душа.

Нельзя сказать, что в творчестве И. С. Шмелева эвдемонизм и сотериологическое восприятие мира становятся одним целым. Правильнее будет предположить, что Шмелев выходит за границы этих понятий, создавая свой тип отношения к смыслу и цели человеческой жизни. Писатель показывает на примере своих героев, что человеческие слабости не должны быть причиной страдания и ожесточения человека как существа, оставленного Богом как недостойного.

Именно из-за того, что для обыденного сознания христианский подвиг, приближение к образу Иисуса Христа мыслится как нечто невозможное и лишаящее всяческих радостей, христианство отталкивает от себя многих людей. Шмелев пытается преодолеть это противоречие — конфликт обыденного и православного сознания — путём совмещения обычного человеческого существования и благодати Божьей, под покровительством которой обретается иной, возвышенный смысл. Православие для И. С. Шмелева — не насильственное самоограничение человека через устрашение Божественной карой; это добровольное преображение через любовь, воздействующая сначала на саму личность, а затем — и на реальность вокруг неё. И. С. Шмелев создаёт реальность, в которой важно не то, что нет ничего страшнее Божьего гнева, но то, что нет ничего прекраснее Божьей любви. Именно это делает веру краеугольным камнем человеческого счастья, возможного для каждого, кто обратился к Богу.

Литература

1. Библия: Книги Ветхого и Нового Завета. М. : Российское библейское общество, 2001.
2. Сотериология // Атеистический словарь [Электронный ресурс]. URL : <http://ateism.academic.ru/2382/СОТЕРИОЛОГИЯ> (дата обращения: 26.04.2016).
3. Эвдемонизм // Философский энциклопедический словарь [Электронный ресурс]. URL : http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/1393/ЭВДЕМОНИЗМ (дата обращения: 25.04.2016).

ОБРАЗ ВРЕМЕНИ В ПОВЕСТИ Ю. В. ТРИФОНОВА «ДОМ НА НАБЕРЕЖНОЙ»

Д. А. Найда, М. В. Юрьева
Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия

В статье раскрыт процесс социальных изменений на примере отдельно взятой человеческой личности, чей образ запечатлен в повести «Дом на набережной». Ю. Трифонов выступает историком-летописцем, создающим объемный, многоплановый образ времени, эпохи. Нравственная проблематика произведения выводит понятийный уровень повести в область «вечных» тем русской литературы.

Ключевые слова: образ времени, проблематика, психологизм, романная проза.

Именно «Дом на набережной» принес Юрию Трифонову огромную славу. Это произведение завершило цикл так называемых «московских повестей», и впервые было напечатано в журнале «Дружба народов» (1976), тираж которого (190 тыс. экз.) разошелся мгновенно. Бесчисленные ксерокопии переходили из рук в руки.

Как пишет исследователь М. Ф. Амусин, «повесть (роман?) Трифонова поразила и взбудоражила общественность самим фактом своей публикации» [1; 116]. Причину необыкновенной популярности произведения объясняли тем, что писатель сумел опубликовать его в период, когда вспоминать реалии сталинской эпохи было не принято, чего в официальной печати со времен «хрущевской оттепели» сделать не удавалось никому.

Но Юрий Валентинович «никогда не претендовал на роль разоблачителя советского тоталитаризма» [6; 382]. Если повесть и можно назвать «антисталинской», то только в том смысле, что в ней исследуется механизм формирования конформистского сознания, наиболее благоприятной почвой для которого стали 30-е и послевоенные 40-е годы XX в.

На Ю. Трифонова, как и на других писателей и весь литературный процесс в целом, конечно же, повлияло само время. Как пишет исследователь Д. Драгунский, «кошмарная реальность коммунистического террора 1920-х проскакивает фразами в "Доме на набережной". Но русский, а за ним и советский писатель не может только показывать, он непременно должен объяснять» [3; 1]. Социально-художественное освоение и осмысление прошлого и настоящего как взаимосвязанного процесса выступает в повести романной чертой. Автор не просто честно и правдиво отражает факты современной ему действительности, а стремится понять их причины, хочет воссоздать образ времени, передать его насущные проблемы.

Главной темой повести явилось объяснение судеб интеллигенции в период правления Сталина и осмысление последствий этих лет для нравственности нации. Многие критики считают, что ключевым героем «Дома на набережной» является само время, одновременно неудовимое и наиболее осознаваемое человеком как явление.

Ю. Трифонов описывает временной отрезок с 30-х до 70-х годов XX в. не только как определенную эпоху, но и как питательную почву, сформировавшую такой феномен,

как образ главного героя, Вадима Глебова. Л. Теркянн совершенно справедливо замечает, что повесть «Дом на набережной» построена «на интенсивной полемике с философией забвения с лукавыми попытками спрятаться за "времена". В этой полемике — перл произведения» [4; 683]. То, что Глебов пытается забыть, выжечь в памяти, восстанавливается всей тканью произведения. Писательская сила Трифонова — именно в «его исторической ограниченности», как сказал бы старый марксист Ганчук из «Дома на набережной». Позиция автора выражается в стремлении восстановить, ничего не забыть, увековечить мельчайшие подробности в читательской памяти. Категория времени в «Доме на набережной» многофункциональна: она определяет и направляет развитие характеров, сюжета, подчеркивающего, что история создается здесь и сейчас. Посредством времени — главного режиссера событий — проявляются люди, чьи судьбы маркируют концептуальные черты эпохи.

В интервью, последовавшем после публикации «Дома на набережной», сам писатель так разъяснил творческую задачу: «Увидеть, изобразить бег времени, понять, что оно делает с людьми, как все вокруг меняет... Время — таинственный феномен, понять и вообразить его так же трудно, как вообразить бесконечность... Но ведь время — это то, в чем мы купаемся ежедневно, ежеминутно... Я хочу, чтобы читатель понял: эта таинственная "времен связующая нить" через нас с вами проходит, что это и есть нерв истории» [2; 100]. Таким «нервом истории», отзывающимся на боль, ощущал себя и остался для нас Юрий Трифонов. Жизнь воспринималась им как единый художественный процесс, где все связано, все рифмуется, где по характеру той самой «нити» можно изучать нравственную, а не событийную, как в официальной исторической науке, жизнь общества.

В беседе с Р. Шредером Трифонов подчеркивал: «Я знаю, история присутствует в каждом сегодняшнем дне, в каждой человеческой судьбе. Она залегает широкими, невидимыми, а иногда довольно отчетливо видимыми пластами во всем том, что формирует современность... Прошлое присутствует как в настоящем, так и в будущем» [2; 101]. Творческий путь писателя представлял собой попытку найти адекватное воплощение времени в характерах, сюжете, стиле. Перед ним стояла, прежде всего, проблема изображения взаимоотношений личности и общества, а значит — их взаимной ответственности.

Трифонов полагал, что человек несет ответственность за свои поступки, из которых складывается история народа, страны. «Дом на набережной» называют самой социальной повестью писателя. Преследуя цель изобразить бег таинственного и необратимого времени, которое все меняет, в том числе людей и их судьбы, писатель осмыслил прошлое и настоящее — категории, представляющие взаимосвязанный процесс.

Автора привлекал социально-психологический феномен «ситуации испытания», в которой герой оказывается перед дилеммой нравственного выбора: предать близкого человека (учителя и будущего тестя) или «претерпеть». Склад характера и «дух времени» побуждают героя выбрать предательство.

В центре внимания Ю. Трифонова — диалектика духовных потерь и материальных обретений. Основной упор писатель делает на человеке с его недостатками и сомнениями, отказываясь от какой бы то ни было четко выраженной общественно-политической оценки. Жгучая зависть, предательство, расчетливость, страх, жажда

власти, обладания материальными благами — все переплетено в мотивах персонажей, которые несут на себе печать всей сталинской эпохи.

Пролог повести носит откровенно символический характер и сразу же определяет дистанцию: «...меняются берега, отступают горы, редеют и облетают леса, темнеет небо, надвигается холод, надо спешить, спешить — и нет сил оглянуться назад, на то, что остановилось и замерло, как облако на краю небосклона» [5; 5]. Это — время эпическое, безразличное к тому, выплывут ли «загребавшие руками» в его равнодушном потоке.

Парадигма социального времени является главенствующей, от него же зависит судьба героев повести. Это время, которое, беря человека в подчинение, как бы освобождает личность от ответственности, время, на которое удобно все списать. «Не Глебов виноват, и не люди, — идет жестокий внутренний монолог главного героя повести, — а времена. Вот пусть с временами и не здороваются» [5; 9]. Это социальное время способно кардинально переменить судьбу человека, возвысить его или низвергнуть туда, где теперь, через тридцать пять лет после «царствования» в школе, сидит на корточках спившийся в прямом и переносном смысле слова опустившийся на дно человек. По мнению писателя, человек, является объектом и — одновременно — субъектом эпохи, то есть формирует ее.

От событий лета 1972 года Трифонов возвращает Глебова в те времена, с которыми еще «здоровался» Шулепников. Здесь автор ведет повествование от настоящего к прошлому, и из современного героя восстанавливает его портрет двадцатипятилетней давности; через призму времени он предстает перед нами многопланово.

Портрет Глебова намеренно двоится Трифоновым: «Почти четверть века назад, когда Вадим Александрович Глебов еще не был лысоватым, полным, с грудями, как у женщины, с толстыми ляжками, с большим животом и опавшими плечами... когда его еще не мучили изжога по утрам, головокружения, чувство разбитости во всем теле, когда его печень работала нормально и он мог есть жирную пищу, не очень свежее мясо, пить сколько угодно вина и водки, не боясь последствий... когда он был скор на ногу, костляв, с длинными волосами, в круглых очках, обликом напоминал разночинца-семидесятника ... в те времена... был он сам непохожий на себя и невзрачный, как гусеница» [5; 19].

Писатель зримо, подробно, вплоть до физиологии и анатомии показывает, как время протекает через человека, как оно меняет структуру, просвечивая зародыш сегодняшнего Глебова — доктора наук, с комфортом устроившегося в жизни. И, опрокидывая действие на четверть века назад, писатель как бы останавливает мгновение.

В результате Ю. Трифонов возвращается к причине, к истокам «глебовщины». Он сталкивает и напоминает герою то, что он, Глебов, больше всего ненавидит в своей жизни и о чем не желает теперь вспоминать, — к детству и юности. А взгляд «отсюда», из 70-х годов, позволяет автору с высоты прошедшего времени рассмотреть не случайные, а закономерные черты, сосредоточить внимание на образе эпохи 30–40-х годов XX в.

«Дом на набережной» убедительно показывает, что сложившиеся в обществе отношения нравственно деформированы: жизненный успех, благополучие связаны не с результатами труда, а с умением обходить закон и налаживать личные связи с «нужными людьми». Вполне благополучно складывающаяся жизнь, все, о чем мечталось, что потом пришло к главному герою, не приносит радости, «потому что отняло так много сил и того невозможного, что называется жизнью».

Юрию Трифонову в его повести «Дом на набережной» замечательно удалось раскрыть проблему человека и времени. Анализируя социальные изменения через отдельно взятую человеческую личность, сопрягая время, прошедшее и настоящее, автор показал, что прошлое отсечь нельзя: человек весь выходит оттуда, и какая-то невидимая ниточка все время связывает его прошлое с настоящим, определяя будущее. Трифонов стал историком-летописцем, свидетельствующим о современности.

Литература

1. Амусин М.Ф. Несходство близкого. О художественных мирах Ю. Трифонова и А. Битова // Вопросы литературы. 2016. № 1.
2. Бахнов Л. Вообразить бесконечность // Литературное обозрение. 1977. № 4.
3. Драгунский Д. Время и место Юрия Трифонова [Электронный ресурс]. URL : http://www.chaskor.ru/article/vremya_i_mesto_yuriya_trifonova_22769 (дата обращения: 25.04.2016).
4. Теракян Л. Городские повести Юрия Трифонова // Ю. Трифонов. Другая жизнь. Повести, рассказы. М., 1978.
5. Трифонов, Ю. В. Дом на набережной: повести и рассказы. М. : Детская литература, 2001.
6. Энциклопедия литературных произведений / под ред. С. В. Стахорского. М. : Вагриус, 1998.

«И НАС ЭТА ПУЛЯ ПРОНЗАЕТ // СКВОЗЬ ДУШУ И СЕРДЦЕ НАСКВОЗЬ»: РАЗМЫШЛЕНИЯ О СУДЬБЕ М. Ю. ЛЕРМОНТОВА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ПОЭТОВ-ЭМИГРАНТОВ ВЛ. СМОЛЕНСКОГО И Н. ТУРОВЕРОВА

Д. И. Полуляшина, Е. В. Сомова
Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия

В статье рассматриваются различные интерпретации жизненного и творческого пути М. Ю. Лермонтова в художественном сознании поэтов первой волны русской эмиграции Владимира Смоленского и Николая Туроверова. Статья содержит подробный анализ стихотворений данных авторов.

Ключевые слова: *первая волна русской эмиграции, М. Ю. Лермонтов, Вл. Смоленский, Н. Туроверов, образ, наследие.*

Владимир Алексеевич Смоленский, поэт и критик первой волны русской эмиграции, в своей статье «О кризисе и Поэзии» замечает: «Великие поэты появлялись всегда во времена глубочайших кризисов, предельной темноты, глухоты, слепоты, и это они, погибая, спасали мир, освещали пути, вели от бессмыслицы к смыслу <...> Все они, при жизни гонимые, всё равно — ненавистью или равнодушием, замученные и убитые — подлинные вожди России» [9].

Именно таким «вождем» для многих писателей и поэтов периода первой волны русской эмиграции стал Михаил Юрьевич Лермонтов. Им, потерявшим Родину, разорвавшим связи с прошлым и лишившимся будущего, оказался созвучен экзи-

стенциальный трагизм лермонтовского сознания, его странническая судьба, острое ощущение избранности и изгойства.

В данной статье мы обратимся к анализу двух поэтических текстов — «Стихам о Лермонтове» Вл. Смоленского и стихотворению Н. Тuroверова «Лермонтов».

Владимир Алексеевич Смоленский был поэтом трагического мироощущения. Тема смерти, мотив конца присутствовали в его творчестве постоянно. Но именно в «Стихам о Лермонтове», как ни странно, трагизм мироощущения, столь свойственный всей лирике данного автора, затихает. Лирический герой Смоленского обращается с монологом к Лермонтову, но не к гению, великому поэту, а к очень близкому и дорогому человеку.

Образ Лермонтова обрисовывается постепенно. Композиционно мы можем разделить стихотворение на три части: первые три строфы — описание поэта и его жизни, следующие две — выражение его внутреннего состояния, наконец, последняя строфа — кульминационный момент жизненного сюжета с последующей развязкой. Используя технику монтажа, автор показывает читателю наиболее значимые события внешней и внутренней жизни Лермонтова. Исследователь М. А. Курочкина в статье «Лингвистический механизм создания эффекта монтажа в литературе» так определяет понятие «монтаж»: «Монтаж — особая форма художественного мышления, интерпретация материала путем отбора, сочетания отдельных фрагментов изложения или отображения» [5]. Она отмечает, что «наиболее характерной языковой особенностью поэзии монтажного типа является установка на соположение ряда существительных <...> именной стиль стал приметой стихов о самом сокровенном, выявляющих глубинные слои образности» [там же]. Благодаря обилию в первой строфе стихотворения Смоленского имен существительных в голове читателя происходит смена картинок-сцен из жизни Лермонтова, будто прокручиваются кадры диафильма.

Следующие три строфы — изображение напряженной внутренней жизни, сомнений и смятений. На смену существительным, с помощью которых был дан портрет героя, приходит обилие глаголов и прилагательных, что в сочетании с многосоюзием («Есть все, что терзает, и мучит, и гонит, и гнет» и «Кремнист, и туманен, и труден твой путь на земле» [10; 174]) подчеркивает напряженность непрестанной душевной работы, рефлексии над собой и окружающим миром.

Наконец, кульминационная седьмая строфа: с одной стороны, «картинка» — навешенное на поэта дуло пистолета, с другой то, что будто заслоняет героя Смоленского — слова об отсутствии смерти. Биографический факт смерти уничтожается Смоленским одним словом «нет». Именно силой мысли он заслоняет своего Лермонтова от гибели.

Рассмотрим каждый из композиционных элементов подробнее.

Как уже было отмечено, первые три строфы представляют внешний фон жизни Лермонтова. Примечательно, что автор изображает Лермонтова-ребенка. В портрете героя крупным планом дается его лицо: «слезы скупые из гордых и сумрачных глаз», «отблеск нездешний на детском усталом лице». Акцент на неземных, таинственных его чертах («сумрачные глаза», «отблеск нездешний»), сделанный Смоленским, присутствует во многих текстах наших писателей и поэтов. (Вспомним первые строки сочинения Д. С. Мережковского «М. Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества»: «Рассказывают, будто бы у Лермонтова был такой «тяжелый взгляд», что на кого он смотрел пристально, тот невольно оборачивался. Не так ли мы сейчас к нему обернулись невольно?» [9; 1]).

Смоленский усиливает мотив незащищенности Лермонтова-ребенка. Он подобен герою поэмы «Мцыри». Сравним строки: «Однажды русский генерал / Из гор к Тифлису проезжал; / Ребенка пленного он вез» [6; 2; 595] и «Есть мальчик шотландский, попавший в российский полон...» [10; 174]. Мотивы плена может быть интерпретирован с различных точек: это и легендарный факт происхождения рода Лермонтова от шотландского поэта Лермонта, и свойственный лирике Лермонтова мотив узничества («Пленный рыцарь», «Мцыри», «Кавказский пленник» и т. д.). Это и ощущение вечного плена души, что было очень близко эмигрантам, ощущавшим себя пленниками судьбы и чужбины.

Значимым для Смоленского становится и увлечение Лермонтова личностью Наполеона. Эпоха безвременья, в которой был вынужден жить поэт-романтик, в стране, где «...суров Государь во дворце», история стремительного взлета и трагического конца Наполеона «оттеняла угрюмую бесцветность бессмысленно бегущих дней «потерянного поколения» [7].

В условно выделенной нами второй части текста сменяется фон событий. Место маленького мальчика, Лермонтова-ребенка, занимает образ паруса из одноименного произведения Лермонтова («Есть парус, но буря его на клочки разорвет»). Примечательно, что поэт выделяет слово парус графически, используя курсивное начертание. Заостряя таким образом читательское внимание, он подчеркивает мысль, что Лермонтов — это и есть парус, который впоследствии погибнет под натиском бури («А он, мятежный, просит бури...» [6; 2; 143]). Традиция персонификации в парусе мятежной личности поэта актуальна и в современной отечественной лирике. Однако поэты XXI века привносят в традиционную трактовку темы элементы буквализации и натуралистичности. Так, Н. Зиновьев пишет: «Парус белой рубахи Лермонтова / с алым следом в левом боку / Мир тебе, Человекопарус! / Самый чистый причал мечты» [3]; Л. Губанов в стихотворении-посвящении «М. Ю. Лермонтову» дает такое сравнение: «Белеет парус одинокий, / как тает пистолетный дым!...» [1]

Использование приема аллитерации, повторение звуков *л*, *м*, а в предыдущей строфе *т* и *р* («Кремнист, и туманен, и труден твой путь на земле, / Но, слух мой лелея, твой голос не молкнет во мгле» [10; 174]) создает своеобразный эффект: в первой строчке появляется буквальное ощущение тяжелого пути, наполненного неизвестностью, ему противостоит прекрасный голос поэта-гения, который будто рассеивает мглу. Именно музыкальность считается одной из важнейших черт лирики Владимира Смоленского.

Как отмечает автор монографии «Литературное наследие В. А. Смоленского» А. Г. Данилов: «Музыкальное начало в лирике Смоленского сформировалось в лоне традиций Лермонтова. Значительную роль в становлении художественного сознания поэта сыграл лермонтовский «Ангел»: герой Смоленского также тоскует по звукам небес, стремясь расслышать их в том *отзвуке песни чудной*, который доносит до него Муза. По мысли Смоленского, поэтическое вдохновение приближает к познанию небесных тайн, и поэт способен воплотить их, *сделать слышными другим*» [2; 132]. Обращаясь к контексту творчества В. Смоленского, можно сделать вывод, что голос, который слышит лирический герой данного стихотворения, — это не просто воображаемое общение с умершим поэтом либо повторение про себя или вслух его строк, а именно мистическое познание героем Лермонтова.

Последняя строфа — одновременно кульминация и развязка. Жизнь Лермонтова обрывается в момент дуэли с Мартыновым. Начинается бессмертие: «В Кавказском ущелье на грудь наведен пистолет — / Но смерти, мой мальчик, мой ангел, мой мученик, нет» [10; 174]). Лирический герой Смоленского перекраивает эту жизнь. В его душе «маленький мальчик» живет вечно.

Подводя итог, можно сказать, что автор создает портрет Лермонтова, сотканный из событий жизни, воспоминаний, примет времени. Реминисценции и прямое цитирование лермонтовских текстов позволяют Смоленскому показать сложный внутренний мир поэта. Судьба Лермонтова переживается лирическим героем снова и снова. Образ поэта раскрывается, во-первых, через ведущие мотивы и темы его лирики (аллюзии на произведения «Ангел», «Парус», «Выхожу один я на дорогу», «И скучно и грустно...»); во-вторых, через портретную характеристику; в-третьих, с помощью обнажения внутреннего мира героя; наконец, через вплетение биографических элементов в структуру произведения (шотландское происхождение, увлеченность личностью легендарного Наполеона, непростые отношения с властью, непрерывная внутренняя работа, мучительные переживания и, наконец, дуэль).

Тема роковой дуэли Лермонтова с Мартыновым не раз возникнет в произведениях русских эмигрантов, в частности, у поэта Николая Николаевича Туроверова. В 1953 году в парижской газете «Русская мысль» была опубликована статья Н. Туроверова «Дуэль», спустя почти год — стихотворение «Лермонтов».

Оно начинается строками «Через Пушкина и через Тютчева, / Опять возвращаясь к нему, / Казалось, не самому лучшему» [10; 175]). Резкость и, возможно, «неудобная» правдивость первых строк тем ярче подчеркивает противопоставленность вечного спора — *Пушкин или Лермонтов?* — итоговому выводу: «Мы равных не видим ему» [10; 175]. Обратим внимание, что лирический герой говорит от имени своего поколения русских поэтов-эмигрантов, используя местоимение «мы». Здесь точка зрения кардинально меняется: в стихотворении Владимира Смоленского постоянно подчеркивается «присвоение» лирическим героем Лермонтова, восприятие его не как поэта, а прежде всего, как одинокого, «бедного, единственного друга», беззащитного «мальчика» и «мученика» (ср. «...мой мальчик, мой ангел, мой мученик...» [10; 174]). Туроверов же подчеркивает общезначимость лермонтовского творчества и личности, продолжающей притягивать к себе мысли и сердца («Опять возвращаясь к нему» [10; 175]).

Используя прием реминисценции, автор воспроизводит образную конструкцию лермонтовских текстов — «Паруса» и «Ангела». Вновь, как и в произведении Владимира Смоленского, образ Лермонтова раскрывается сквозь призму его стихотворений. Сравним строки двух поэтов:

Есть все, что терзает, и мучит, и гонит, и гнет,
Есть *парус*, но буря его на клочки разорвет. [10; 174].

И:

Только парус белеет на взморье
И ангел летит среди миров... [там же; 175].

Последние строки стихотворения Туроверова аллюзивны, в них содержится прямое указание на роковую дуэль Лермонтова с Мартыновым (Но вот уже в Пятигорье / Отмерено десять шагов» [10; 175]). Но как по-разному она трактуется авторами. Так, в

стихотворении В. Смоленского утверждается бессмертие поэта и высказывается нежное, подобное родительской заботе о маленьком ребенке отношение («В Кавказском ущелье на грудь наведен пистолет — / Но смерти, мой мальчик, мой ангел, мой мученик, нет» [10; 174]). В тексте Туроверова мы наблюдаем контекстную антитезу *выстрел Мартынова*, который для него ничего не значил («Не целясь, Мартынов стреляет...» [10; 174]) — *трагедия гибели Лермонтова для русского человека* («И нас эта пуля пронзает / Сквозь душу и сердце — насквозь» [10; 175]). Употребление тире графически усиливает образ незаживающей раны лирического героя, говорящего, вероятно, от лица всей русской нации.

Легендаризируя образ поэта, авторы опираются на знаковые события жизни Лермонтова — дуэль с Мартыновым, пребывание на Кавказе, а также используют устойчивые ассоциации, неразрывно связанные с жизнью поэта и мотивами его поэзии (одиночество, творчество, демонизм, избранность, пророк, горы, небо и др.)

Каждый из поэтов чувствовал глубинную близость своего мировосприятия с лермонтовским. Остро ощущая трагизм современного мира, они обращались к наследию поэта и, в первую очередь, его личности как воплощению собственных мыслей и переживаний. Традиционные романтические мотивы одиночества, тоски, отказа от мира, дисгармонии, разлада мечты и действительности, пронзающие все творчество Лермонтова, обрели новое звучание в произведениях поэтов-эмигрантов.

Литература

1. Губанов Л.М. Ю. Лермонтову [Электронный ресурс]. URL : <http://www.bards.ru/archives/author.php?id=4254> (дата обращения: 15.04.2016).
2. Данилов А.Г. Музыка и тишина в художественном мире В. А. Смоленского // Вестник МГОУ. № 4.
3. Зиновьев Н.А. Тарханы [Электронный ресурс]. URL : http://www.tarhany.ru/lermontov/podarki-poety/nikolaj_zinovev (дата обращения: 15.04.2016).
4. Критика русского зарубежья. В 2 ч. М. : Олимп, 2002. Ч. 2.
5. Курочкина М.А. Лингвистический механизм создания эффекта монтажа в литературе (на основе романа Дж. Ле Карре «Ночной портье») // Вестник ЧГПУ. 2011. № 9 [Электронный ресурс]. URL : <http://cyberleninka.ru/article> (дата обращения: 15.04.2016).
6. Лермонтов М.Ю. Сочинения : в 2-х т. М. : Правда, 1988.
7. Лермонтовская энциклопедия / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом); Науч.-ред. совет изд-ва «Сов. Энцикл.»; Гл. ред. Мануйлов В.А. М. : Советская энциклопедия, 1981 [Электронный ресурс]. URL : <http://feb-web.ru/feb/lermontc/lre-abc> (дата обращения: 15.04.2016).
8. Мережковский Д.С. М.Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества / М.Ю. Лермонтов: pro et contra / Сост. В.М. Маркович, Г.Е. Потапова; коммент. Г.Е. Потаповой и Н.Ю. Заварзиной. СПб. : РХГИ, 2002.
9. Смоленский В.А. О кризисе и Поэзии // Меч. 1934. № 1/2.
10. Фаталист. Зарубежная Россия и Лермонтов: Из наследия первой волны русской эмиграции / Сост. М.Д. Филин. М. : Русский мир, 1999.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ЛИТЕРАТУРНОЙ СКАЗКИ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

А. А. Румянская, А. В. Кузнецова
Южный федеральный университет
Ростов-на-Дону, Россия

Статья посвящена рассмотрению основных художественных особенностей литературных сказок Серебряного века: в частности, указывается, что они посвящены разработке «вечных» тем в координатах притчевой и мифологической традиций.

Ключевые слова: *Серебряный век, литературная сказка, фольклорная сказка, миф, притча.*

На рубеже XIX–XX вв. уходит в прошлое одна культурная парадигма и зарождается новая, что обуславливает двойственность данного периода: с одной стороны, в нем значительны черты упадка, декаданса, с другой — явственен ренессанс. В русской литературе декадентские настроения становятся наиболее заметными и значимыми в творчестве писателей Серебряного века.

Именно Серебряный век обозначает возобновление интереса к жанру литературной сказки, которая способна утолить жажду чуда, тайны, фантастического. К тому же именно сказка способна выступить в роли своеобразного трактата, который синтезирует в себе философские и эстетические принципы, характерные для писателей этого этапа социокультурного процесса. Сказки Серебряного века различны в жанровом отношении, своей ориентацией на различные литературные традиции. Однако основными их признаками следует признать тесную связь и взаимодействие сказочного и реального миров.

Так, к жанру сказки обращается З. Н. Гиппиус — не только заметный поэт Серебряного века, но и яркий сказочник совершенно особого эстетического склада. В её сказках раскрываются «вечные» темы: отказ от принятия жестокой действительности, одиночество. Например, сказка «Время» основывается на мотивах меланхолии, содержит упреки миру в его несовершенстве. В этом произведении происходит вторжение реального мира в сказочный. В сказке присутствуют и жанровые признаки философской притчи, узнавание которых читателем подготовлено эпиграфом из Апокалипсиса «...И клялся живущим во веки веков который сотворил небо и все, что на нем, землю и все, что на ней, и море и все, что в нем, что времени уже не будет» [5].

Главная героиня, принцесса по имени Белая Сирень, — образ синкретичный, сочетающий черты Царевны Несмеяны и Василисы Премудрой. Ум и рассудительность принцессы не спасает её от непреодолимым страхом, постоянно преследующим её, — страхом перед «злым старикашкой» по имени Время. Финал сказки печален: гибель принцессы связана с крахом её романтического мира перед лицом жестокой действительности, где всё подвластно Времени. Явный философский характер сказки З. Н. Гиппиус предполагает явно недетскую аудиторию. Детализированность и многоуровневость художественного мира сказки «Время» акцентируется посредством обилия различных описаний.

В сказке Ф. Сологуба «Турандина» происходит обратный процесс. Мир сказки и чуда не просто вторгается в реальный мир, они сосуществуют. Само произведение представляет собой сказку, которая представлена как «вставная новелла» в бытовой повести. На уровне сюжета в сказке реальная жизнь противопоставлена сказочному, чудесному. Главный герой Петр Антонович — молодой юрист, имеющий весьма пессимистический взгляд на жизнь. Он считает жизнь «скучною прозою, тяжело скованною цепью причин и следствий, тягостным рабством, от которого не спастись человеку» [5]. Поэтому он страстно жаждет чудес: «Хоть бы сказка вошла когда-нибудь в жизнь, хоть бы на короткое время расстроила она размеренный ход predeterminedных событий! Сказка, сотворенная своим хотением человека, плененного жизнью и не мирящегося со своим пленом, — милая сказка, где ты?» [5]. Иронично автор указывает на то, что сказка подкупила жизнь, чтобы сосуществовать с ней. «Вошла сказка в жизнь молодого юриста. Хотя и не приспособлена была жизнь к принятию сказки, но кое-как дала сказке место. Купила сказка место в жизни — очарованием своим и сокровищами волшебного мешка» [5].

В литературных сказках Серебряного века присутствуют типичные мифологические сюжеты: пути, ухода, скитаний. И заглавия сказок подсказывают, что проблемы, поднятые в них, нетипичны для фольклорной сказки, а носят более метафизический характер («Время» Гиппиус, «Принц Желание» Кузмин). Хотя А. Н. Веселовский считает, что сказка и есть в прошлом миф: «Несмотря на все смешения и наслоения, какие пережила современная нам сказка, те же схемы и типы служили и для творчества мифологического, когда внимание простиралось на явления внечеловеческой, но очеловеченной природы. Сходство очертаний между сказкой и мифом объясняется не их генетической связью, причем сказка являлась бы обескровленным мифом, а в единстве материалов, приемов и схем, только иначе приуроченных. Этот мир образных обобщений, бытовых и мифологических, воспитывал и обязывал целые поколения на их пути к истории» [1]. В. Я. Пропп указывает в этой связи, что «сюжет может быть древнее жанра. Сюжет может уходить своими корнями в миф» [4; 272].

В любом случае, в литературной сказке Серебряного века угадывается её основанность на структуре фольклорной сказки. Так, в сказке М. Кузмина «Принц Желание» используются приемы характерные фольклорным сказкам «Давно, давно, — так давно, что этого не помню не только я, но и моя бабушка, и бабушка моей бабушки, в те времена, о которых мы можем знать только из старых книг, подъеденных мышами и переплетенных в свиную кожу...» [5]. Автор подчеркивает бедность одиночество главного героя — рыбака по имени Непьючай: «Родители его давно уже умерли, жены и детей не было, не было даже ни брата, ни сестры, только сети да лодка, в которой он лето и спал, чтобы не тратиться на квартиру» [5]. Однажды, к нему явился «даритель» в виде лягушки с человеческой головой и шестью парами рук, который сделал его богатым торговцем, имеющим прекрасную жену и дом. Сам процесс осуществления желаний «дарителем» является нравственным испытанием героя, которые он не проходит. Постоянные желания мучают героя, и он начинает просить больше, но от этого герой становится еще несчастнее и желания во все иссякают у него. Рыбака спасает принц Желание, который возвращает его назад к дырявой лодке и разорванным сетям. Но Непьючай остается таким же недовольным и неблагодарным. Непьючай — это герой из русских

фольклорных сказок, который пытается получить желаемое без каких-либо усилий, например, как Емеля «по щучьему веленью», Иван-дурак.

Важно отметить, что сказка по композиционной структуре схожа китайской притчей при явном наличии мотивов литературных сказок. У Кузмина происходит парадоксальное наложение приема восходящей градации, традиционного для сказки, на основной мотив «романа карьеры» в виде роста социального благополучия и, как следствие, утраты собственной личности, что маркировано изменением имени [2; 69]. Писатель берет различные мотивы и ситуации, накладывая их друг на друга. «Необъятное» количество желаний, рыбак, сети, море ассоциируются со сказкой А. С. Пушкина «О рыбаке и рыбке». Сказка М. Кузмина демонстрирует определенное сходство с сюжетным построением сказки О. Уайльда «Рыбак и его Душа», где сердце рыбака разрывается от противоречивых желаний. А лягушка в качестве «крестного» напоминает сказку «Золушка». Использование инверсированного сюжета, показывает нам другой ракурс на традиционный сюжет.

Литературная сказка Серебряного века следует традициям фольклорного жанра, трансформирует знакомые сюжеты и усложняет их. Проблематика, которая объединяет все сказки Серебряного века, как правило, одна и та же — она связана с духовным аспектом, нравственным исканиями героев. Серебряный век впитал в себя традиции народничества. Именно в обращении к истокам писатели видели спасение культуры. Как известно, сказка считается традиционным жанром, именно она лучше выражает национальный дух. Особенности литературы Серебряного века отчетливо заметны и в сказках этого значимого периода в развитии русской культуры: писатели стремятся создать новое искусство при опоре на культуру прошедших столетий, на традиционность жанровых моделей. Такая усложненность художественной структуры обнаруживает акцентирование хрупкости и нестабильности мира, системы привычных ценностей. Значимым оказывается и развитие неоромантизма с его эстетикой тайны и чуда, символизмом образов и ситуаций [3; 11].

Литература

1. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М., 1940 [Электронный ресурс]. URL : http://www.imli.ru/upload/elibr/teoriya/Veselovskij_A._N._-_Istoricheskaya_poetika-1940.pdf (дата обращения: 17.04.2016).
2. Гецевичюте М.П. Прозаическая сказка в творчестве символистов (1895–1917) : дис. ... канд. филол. наук. Пермь, 2004.
3. Овчинникова Л.В. Русская литературная сказка XX в. : дис. ... докт. филол. наук. М., 2001.
4. Пропп В.Я. Русская сказка. Л. : Лабиринт, 2000.
5. Сказка серебряного века. М. : Терра, 1997 [Электронный ресурс]. URL : <http://detectivebooks.ru/book/35683614/> (дата обращения: 17.04.2016).

БРОДСКИЙ И СОЛЖЕНИЦЫН: ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКИЕ ПАРАЛЛЕЛИ

А. В. Ушакова, Л. Н. Рязузова
Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия

В статье рассматриваются парадоксы биографий и творческих связей двух лауреатов Нобелевской премии — Бродского и Солженицына.

Ключевые слова: *литературные параллели, критика, Русское Зарубежье, литературный быт, литературный факт.*

В своей книге «Солженицын и Бродский как соседи» Л. Лосев интерпретирует литературные события, сравнивая русских писателей, анализируя их отношение друг к другу и интертекстуальные связи их произведений. Также в ней представлена статья, по названию которой была озаглавлена вся книга. В этой части своей книги автор рассказывает историю взаимоотношений Бродского и Солженицына.

Эту главу Лосев начинает с рассказа о письме Солженицына Бродскому в 1977 году в ответ на приглашение Бродского посетить Мичиганский университет. В главе полностью приводится текст этого письма, но примечательно в нём восхищённое признание Солженицыным таланта Бродского: «Ни в одном русском журнале не пропускаю Ваших стихов, не перестаю восхищаться Вашим блистательным мастерством. Иногда страшусь, что Вы как бы в чём-то разрушаете стих, — но и это Вы делаете с несравненным талантом». «Желаю Вам здоровья и бодрости, постарайтесь не терять их», — осведомлённость автора письма о недавно перенесённом инфаркте Бродского. Л. Лосев комментирует слова Солженицына о «разрушении стиха» и природу разногласий между поэтом и писателем следующим образом: «Старшие не понимают младших, воспринимают их поэтическую речь не как текст, а в значительной части как семиотический “шум”, философский “хаос”. Для младших проблема другая. Даже традиционалистам среди молодых художественный язык предыдущего поколения кажется не вполне адекватным новым задачам литературы, а уж для молодого авангарда язык отцов — совершенно скомпрометированный набор клише» [3; 364].

23 года спустя Солженицын опубликовал уже после смерти Бродского эссе, которое называлось «Иосиф Бродский — избранные стихи» (опубликовано в журнале «Новый мир». 1999. № 12). В нём Солженицын пишет, как «беззащитен оказался Бродский против издёрганности нашего века: повторил её и приумножил, вместо того чтобы преодолеть, утишить. (А ведь до какой бы хаотичности ни усложнялся нынешний мир — человеческое создание всё равно имеет возможность сохраниться хоть на один порядок да выше)» [4]. Солженицын-критик отмечает недостатки, на его взгляд, в композиции рецензируемых сборников: «“В каком порядке стихи расположены? Не строго хронологически...” — пишет Солженицын. Но стихи в этом московском сборнике “Часть речи” расположены как раз хронологически, разве что внутри пятилетий допускаются некоторые перестановки, вполне очевидно вызванные желанием автора тематически организовать циклы. ... “Вот берётся Бродский за сюжет Марии Стюарт, столь романтически воспетый многими великими поэтами. Но романтика для него — дурной тон, а проявить лиричность и вовсе недопустимо”. Как-то даже неудобно в ответ на это напоминать прописные истины, что как раз в романтической традиции лиризм и

ирония неразрывны, в “Евгении Онегине”, например» [3; 367]. Л. Лосев высказывает мнение о неприязни и непонимании Солженицыным Бродского: «...даже такой художественно чуткий читатель, как Солженицын, не может преодолеть пропасти между поколениями. Он лишён высокого наслаждения, он не слышит смысловой музыки Бродского, до него доходит, в основном, шум и хаос — “необязательные слова и синтагмы”, “переобременённые фразы” с “несуразными внутренними стыками”, “капризное мелькание мыслей, фантазий и малоосмысленные словесные переливы” [там же; 368].

И. М. Ефимов также показывает предвзятость солженицынской критики по отношению к И. Бродскому: «Солженицын слышит в “Речи о пролитом молоке” только раздражение и не замечает там отчетливых лирических пассажей, сентиментального конца». На упрёк в неумеренной любви к Западу Ефимов отвечает справедливым указанием на то, что Бродский восстановил в неподцензурной поэзии такие слова-понятия, как «отчизна», «отечество», «родина», казалось бы, омертвлённые советской пропагандой. Ефимов делает вывод: Солженицын отказывается вслушиваться в поэтический голос сердцем, но начинает проверять его критериями правильного и неправильного, доброго и злого, канонами стихосложения и догматами веры.

В своих раздражённо-придирчивых заметках Солженицын то и дело, как бы противореча себе, высказывает восхищение отдельными вещами Бродского.

Наряду с цитатами из эссе Солженицына Л. Лосев говорит об отзывах Бродского на произведения этого писателя в обзоре русской прозы «Катастрофы в воздухе», написанном в 1984 году, и в статье о книге А. Солженицына «Архипелаг ГУЛаг» (1973 год). Бродский высоко оценил романы и документальную прозу Солженицына, а также говорил о «Раковом корпусе»: «...когда я её (седьмую главу “Ракового корпуса”) читал, у меня только что пальцы не дрожали...» [там же; 372].

В другой книге Л. Лосева «Иосиф Бродский» из серии «Жизнь замечательных людей» даётся более подробный рассказ об отношении Бродского к Солженицыну. Если его спрашивали о Солженицыне как о писателе, то он всегда повторял то, что некогда слышал от Ахматовой: «Для меня Александр Исаевич — это совершенно замечательный писатель, чьи книги должны прочесть все триста миллионов людей, проживающих в Советском Союзе». Или: «Советская власть обрела в Солженицыне своего Гомера». Однако о политических взглядах писателя Бродский высказывался порой очень резко. В 1995 году в его интервью прозвучало: «То, что говорит Солженицын, — монструозные бредни. Обычная демагогия, только минус заменён на плюс. Как политик он — абсолютный нуль» [1; 650].

В 1977 году Бродский написал отклик на выход в Америке на английском языке четырех книг: III и IV томов «Архипелага ГУЛАГ» («География зла»), в котором объяснял, какой ценой Солженицыну удалось невозможное — создать текст, адекватный невообразимому размаху зла, учинённого Советским Союзом: «[У] него хватило эстетического — как это ни парадоксально — чутья отказаться от “чувства меры”, воспитанного в нас литературой девятнадцатого столетия» [2].

Религиозно-романтическая концепция истории, из которой славянофилы выводили «русскую идею», а Солженицын — представление о роковых узловых моментах, когда на Россию обрушивались удары мирового зла, — Бродского не увлекает. Для него нет истории вне индивидуальных человеческих судеб, и центральным объектом писательского интереса должен быть человек, наиболее страдающий от истории. Все спекуляции относительно смысла истории уводят в сторону от человеческой трагедии. Бродский говорил: «При всей моей симпатии к Александру Исаеви-

чу, мне это не понравилось уже в “Одном дне Ивана Денисовича”. Что там говорить, книга замечательная. Но с другой стороны — сам Иван Денисович. Ему удастся выжить, он прекрасный человек. А как быть с теми, кому выжить не удалось? Даже если они и хуже Ивана Денисовича?» [1; 654].

Критики отмечают парадоксы в общественном поведении авторов: стремящийся быть прочитанным массами Солженицын создаёт литературный язык, по степени искусственности сравнимый с языком футуристов. Бродский пишет, исходя из просторечия современников.

Затворник Солженицын, если и встречается с людьми, то лишь в тщательно спланированных обстоятельствах, но осуждает за гордыню одиночества, крайний индивидуализм спонтанно общительного, всю жизнь окружённого приятелями Бродского.

У православного, вовлечённого в проблемы своей церкви, знающего её историю Солженицына религиозная тема почти отсутствует в творчестве. Для «плохого еврея» и «христианина-заочника» Бродского, по собственным ёрническим определениям, вера, «свет ниоткуда» — самая постоянная тема страстной лирики.

Это две контрастные личности, два контрастных творчества. То, что одному дано от природы, другой добывает пером. Дрожат у Бродского пальцы, когда он читает «Раковый корпус», и восхищение охватывает Солженицына, когда он читает «Осенний крик ястреба». На протяжении всей творческой деятельности авторы внимательно следят друг за другом. Однако, прожив полтора десятилетия в соседстве, Бродский и Солженицын ни разу не встретились ни в жизни, ни в своих творческих принципах и стиле.

Литература

1. Бродский И.А. Большая книга интервью / Сост. В. Полухиной. М. : Захаров, 2000.
2. Бродский И.А. География зла // Литературное обозрение. 1999. № 1.
3. Лосев Л. Солженицын и Бродский как соседи. СПб. : Издательство И. Лимбаха, 2010.
4. Солженицын А.И. Иосиф Бродский — избранные стихи // Новый мир. 1999. № 12.

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ПУТИ «ЗАБЛУДИВШЕГОСЯ ТРАМВАЯ»

Е. В. Федулова, Е. В. Сомова

*Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия*

В статье показаны основные литературные, исторические и религиозно-мифологические контексты стихотворения Н. С. Гумилёва «Заблудившийся трамвай».

Ключевые слова: *литературный контекст, буддизм, реинкарнация, сансара, православие.*

Любой модернистский текст требует глубочайшего анализа и выявления многочисленных контекстов: литературных, культурных, исторических, религиозно — мифологических. «Заблудившийся трамвай», принадлежащий перу яркого представителя модернизма Н. С. Гумилёва, несомненно, относится к их числу.

«Лестница контекстов» (выражение Е. Эткинда) выстраивается, на наш взгляд, следующим образом:

- контекст жизни и творчества самого Гумилёва
- контекст русской литературы
- контекст европейской литературы
- религиозный контекст (как христианский, так и восточный, буддийский).

Обозначим основные вехи каждого из них.

Контекст жизни и творчества Н. С. Гумилёва

Идея реинкарнации, положенная в основу мистического сюжета «Заблудившегося трамвая», связывает этот шедевр со стихотворениями «Прапамять» (1918) (в нём череда переселений душ происходит во сне простого индийца, задремавшего «в священный вечер у ручья»), «Маскарад» (1908), где лирический герой танцует с королевой Содомы, вспоминая, что встречался с нею много веков назад, «Сонет» (1912), в котором герою грезятся предки («татарин косоглазый», «свирепый гунн»), вспоминается прекрасный «город с голубыми куполами, с цветущими жасминными садами, мы дрались там... Ах да! Я был убит».

Тема смерти в «Заблудившемся трамвае» связывается с темой свободы, что характерно для гумилёвской философии человеческого бытия. Об этом он писал, например, в одном из ранних стихотворений «Выбор» (1908): человек свободен лишь тем, что у него остаётся «Несравненное право — Самому выбирать свою смерть».

Сам образ смерти (казни) в «Заблудившемся трамвае» («В красной рубашке, с лицом как вымя, / Голову срезал палач и мне, / Она лежала вместе с другими / Здесь, в ящике скользком на самом дне») перекликается с жутким видением из путевого дневника «Африканская охота» (1916): «Ночью мне приснилось, что за участие в каком-то абиссинском дворцовом перевороте мне отрубили голову и я, истекая кровью, аплодирую умению палача и радуюсь, как всё это просто, хорошо и совсем не больно» ...

Одним из ключевых в «Заблудившемся трамвае» является образ «зоологического сада планет» — один из «многослойных» символов стихотворения и всего творчества Гумилёва. Он появился в стихотворении «Память»: «И тогда повеет ветер странный / И прольется с неба страшный свет, / Это Млечный Путь расцвел неожиданно / Садам ослепительных планет».

Этот образ связан и с биографическими обстоятельствами: Гумилёв, находясь в Париже, часто посещал «Ботанический сад», где были не только растения, но и животные. «Ни один филолог, увидев вывеску «Jardin des plantes», не откажет себе в удовольствии мысленно превратить его в «Сад планет», подставив в название одну только букву: «Jardin des planètes». Так что идея «зоологического сада планет» могла родиться в одном из таких походов в Jardin des plantes, а в воображении и в стихах превратиться в картину космического масштаба» [2].

Ещё одной биографической чертой, наделяющей «зоологический сад планет» особым смыслом, становится увлечение поэта астрономией. Космос у Гумилёва несёт в себе опасность, недаром в «Записках кавалериста» звёзды так пугают. Приближение к тайнам космоса, их изучение может привести к плачевным результатам. Космос связан со смертью, не зря у входа в зоологический сад планет стоят «люди и тени», то есть живые и, самое главное, мёртвые. Таким образом, вход в сад становится входом в потусторонне, загробную жизнь, но в «Заблудившемся трамвае», лирический герой не боится зайти в сад, а даже просит остановить вагон, несмотря на то, что космос так страшен

и опасен, а загробный мир не предполагает возвращения в реальность. Всё дело в том, что в зоологическом саду планет находится тот самый дом Машеньки.

У Машеньки, помимо литературных, есть реальный жизненный прототип. Речь идёт о кухне поэта — Марии Кузьминой–Караваевой. Этих двух людей связывает трагическая жизненная коллизия. Николай Степанович был влюблён в Машеньку, и, по словам современников, это была одна из самых глубоких и возвышенных любовей в жизни поэта.

Машенька, болевшая чахоткой, решает во время улучшения своего состояния отправиться на лечение в Сан-Ремо, Гумилёв же надеется на будущую встречу, что, увы, не сбывается: Кузьмина–Караваева умирает в Италии. В завершенности этого трагической любви есть метафизичность, которая передаётся «Заблудившемуся трамваю». «Земной роман» окончен полностью, следует его идеальное продолжение. И это перекликается с поэмой Данте, в которой повествуется о встрече с умершей возлюбленной на берегах Леты» [3].

В «Заблудившемся трамвае» много автореминисценций. Это стихотворения «Гондола», «Волшебная скрипка», «Рощи пальм и заросли алоэ...», «Разговор», «Северный Раджа», располагаемые в тексте в хронологически инверсионной последовательности. Такое расположение автоцитат в стихотворении позволяет говорить о духовном путешествии поэта в прошлое. «В «обратном порядке» перед нами разворачивается путь духовных исканий Гумилёва: от адамизма 1912–1916 годов через пору мучительного «преодоления» символического «декадентства» к раннему юношескому увлечению символизмом (1905–1908)» [3].

Контексты русской литературы

Наиболее очевиден здесь пушкинский «след». И прежде всего, «Капитанская дочка», ведь «вагоновожатый», которого просит остановить трамвай лирический герой, отсылает нас к главе повести Пушкина — «Вожатый», в которой происходит встреча Гринёва и Пугачёва. Значит мы можем сопоставить гумилёвского Вагоновожатого с Пугачёвым, считавшегося в народных суевериях оборотнем. Этот мотив нашёл отражение в «Капитанской дочке».

Наталкивает на мысль о «Капитанской дочке» и имя Машенька и описание аудиенции у императрицы. Но вызывает сомнение то, что на встречу к императрице идёт не пушкинская Маша, а лирический герой, под маской Петруши Гринёва. Возможно, всё перепутано намеренно — вагоновожатым — дьяволом.

Однако не все исследователи признают в Машеньке Машу Миронову, а в лирическом герое — Гринёва. Так, Ю. В. Зобнин отмечает: «Еще менее вероятна версия о «пушкинском» происхождении Машеньки, хотя вообще в гумилёвоведении эта версия достаточно распространена. <...> Одиннадцатая строфа стихотворения с ее реалиями XVIII века противоречит событиям повести Пушкина» [3].

Несоответствие в расстановке действий героев наводит на мысль о другом литературном произведении XVIII века. Это стихотворение Гавриила Романовича Державина «На смерть Катерины Яковлевны, 1794 году июля 15 дня приключившуюся». Во-первых, сразу объясняется имя, появившееся в стихотворении до правки — Катенька. Во-вторых, сама история кончины супруги Державина очень похожа на ситуацию, описанную Гумилёвым в «Заблудившемся трамвае». Гавриил Романович должен был отправиться в Царское село к императрице по важному делу, но не хотел оставлять свою тяжелобольную жену. Катерина Яковлевна, всю жизнь помогавшая своему супругу и

понимавшая важность его службы, попросила Державина поехать. Живой свою супругу поэт уже не застал. Строки стихотворения Гумилёва точно описывают это событие:

Как ты стонала в своей светлице,
Я же с напудренною косой
Шёл представляться Императрице
И не увидеться вновь с тобой.

Однако, если присутствие в стихотворении мотивов «Капитанской дочки» не бесспорно, то пушкинский «Медный всадник» уверенно восседает на коне в XIII строфе.

И сразу ветер знакомый и сладкий,
И за мостом летит на меня
Всадника длань в железной перчатке
И два копыта его коня.

Но лирический герой не является реинкарнацией бедного Евгения. Напротив, он радуется встрече. Думается, потому что попал в родное для него пространство русской истории и культуры, повеявших на него ветром «знакомым и сладким».

Ещё одним образом, отсылающим читателя к русской литературе, становится «зоологический сад планет»:

Понял теперь я: наша свобода —
Только оттуда бьющий свет,
Люди и тени стоят у входа
В зоологический сад планет.

Он перекликается, на наш взгляд, с поэмой Велимира Хлебникова «Зверинец», в которой создаётся образ рая, населённого разными животными, умеющими «поразному видеть Бога». «О сад, сад!» — начинается поэма. В этом саду «звери, устав рыкать, встают и смотрят на небо». «Где верблюд, чей высокий горб лишен всадника, знает разгадку буддизма и затаил ужимку Китая». «Где в лице тигра, обрамленном белой бородой и с глазами пожилого мусульманина, мы чтим первого последователя пророка и читаем сущность ислама». У Велимира Хлебникова взгляд животных из этого сада «больше значит, чем груды прочтенных книг», они наделены сакральным знанием, прапамятью. Не это ли место искал лирический герой Гумилёва, когда хотел «в Индию Духа купить билет»?

Можно также предположить, что этот сад — Эдем, рай, ведь как Данте в финале своего путешествия оказывается у Беатриче в раю, так и лирический герой Гумилёва после долгих блужданий оказывается у Машеньки, где «дом в три окна и серый газон...». А безгрешная умершая наверняка Машенька находится в раю, значит, её дом, так приглянувшийся герою «Заблудившегося трамвая», именно в зоологическом саду планет.

Контекст зарубежной литературы

Если в контексте русской литературы доминанта пушкинская, здесь — дантовская. Само путешествие лирического героя Гумилёва на заблудившемся трамвае напоминает путешествие Данте, только итальянский поэт начинает свой путь в сумрачном лесу, а героя Гумилёва подхватывает трамвай «на улице незнакомой», что придаёт его пути мотив урбанистический. Объединяет оба произведения и мотив вожатого, ведь Данте называет Вергилия, появившегося для того, чтобы сопровож-

дать поэта по загробному миру, именно вожатым. Также и вагоновожатый сопровождает лирического героя в «бездну времён».

Как известно, именно в канун тридцатипятилетия Данте «Заблудился в сумрачном лесу, Утратив правый путь во тьме долины».

Лирический герой стихотворения Гумилёва в этом же возрасте оказался на подножке необычного трамвая (самому поэту на момент написания «Заблудившегося трамвая» было тридцать пять; стихотворение помещено в сборник «Огненный столп», который Гумилёв собирался назвать «Посредине царствия земного», но из суеверия не назвал).

Получает в контексте «Божественной комедии» новую трактовку и образ Машеньки. Ведь как и Вергилий проходит с Данте из ада и чистилища в рай к Беатриче, так и лирический герой проходит свой ад прошлого, своё чистилище, где можно «в Индию Духа купить билет», и в завершении своего путешествия оказывается у дома, где живёт Машенька. Обратимся к терминологии Владимира Соловьёва, по которой Беатриче софийна, «совершенство человеческое в ней есть воплощение идеального начала. Отсюда и метафизический смысл «Новой жизни» и «Божественной комедии» [3]. Софийность Машеньки проявляется в символике её имени. Как Беатриче (Beatrice — благодатная) есть славословие Богородице, так и у Гумилёва Мария не может не соотноситься с именем Пресвятой Девы.

Ещё одной отсылкой к европейской литературе становится образ «Зеленой» лавки, где «вместо капусты и вместо брюквы мёртвые головы продают». Это отсылает нас к образу капустных голов из романтической сказки Вильгельма Гауфа «Карлик Нос». Ведьма из этого произведения превращает кочаны капусты в головы.

В этом образе можно увидеть и средневековую Нидерландскую легенду, которую рассказывали детям, недовольным своей внешностью. Это сказка о необычной пекарне в городе Екло, где каждому человеку, желающему изменить что-то в своём лице, отрубали головы, а вместо нее ставили кочан капусты. Пока мастера делали изменения в лице, лепили его заново, как из теста, и пропекали в печи, посетители ждали.

Также образ мёртвых голов связан, по мнению многих исследователей, с эпохой французской революции, террором, гильотиной, а через неё — и с русскими реалиями, и с пророчеством Гумилёва о собственной судьбе.

Лирический герой, путешествуя в пространстве и времени, по своим прошлым жизням и культурным эпохам, попадает на особый вокзал:

Где я? Так томно и так тревожно
Сердце моё стучит в ответ:
Видишь вокзал, на котором можно
В Индию Духа купить билет.

Образ Индии Духа связан с афористическим высказыванием одного из теоретиков романтизма — Генриха Гейне, которого Гумилёв переводил и почитал. Говоря о духовных поисках европейского романтизма, Гейне заметил: «Мы искали Индию физическую и открыли Америку, теперь мы ищем духовную Индию, — что же мы найдём?» [1; 6; 356] Этот образ стал знаковым и для духовных поисков русского Серебряного века. Так, например, он возникает в поэме Цветаевой «Крысолов», созданный по мотивам средневековой немецкой легенды о городе Гаммельне. В начале своего творчества, в период ученичества Гумилёв, как и все символисты, воплощал традиции немецкого романтизма, связанные с поисками нового духовного мира и идеальной красоты.

По мнению Марии Голиковой, лирический герой, задавшись вопросом: «Где я?», прислушивается к своему сердцу, которое говорит ему «о стремлении к «Индии Духа» — то есть к духовной реальности, к духовной реализации. Но герой ещё не там, он только собирается туда, хочет «купить билет» туда...» [2]

Религиозный контекст

Большинство литературных, исторических, биографических и мифологических контекстов стихотворения «Заблудившийся трамвай» подводят читателя к мысли о том, что лирический герой ищет своё место в земном и ином мире. Не зря он отправляется в путешествие по своим прошлым жизням, хотя и неожиданное для самого себя: это попытка обрести истину.

К концу своего творческого пути Гумилёв приходит к синтезу духовных представлений. То, что прослеживалось на всём протяжении творчества поэта, обрело законченность. В его творчестве сплетаются буддизм, восточные представления о реинкарнации и христианство.

Идея реинкарнации — ключ к пониманию стихотворения. Согласно буддийским учениям, после смерти человеческая душа покидает тело и ищет себе новое пристанище. Бессмертное «истинное я» проходит цепь перевоплощений и претерпевает таким образом эволюцию, духовное восхождение, а в итоге может достигнуть просветления. После физической смерти человека его душа проходит сложный путь самопознания, возвращается через некоторый промежуток времени на землю и живет снова в другом человеческом теле.

В своём творчестве Гумилёв часто обращается к мотивам реинкарнации, Востока, буддизма. В таких стихотворениях, как «Память», «Стокгольм» и других душа лирического героя путешествует по своим прошлым жизням.

Наиболее близким к миропониманию Гумилёва является буддийское учение о сансаре, то есть о мире как циклическом существовании непрестанно чередующихся рождений, смертей, новых рождений. Главная характеристика сансары — страдание и несвобода. «Буддизм рассматривает вопрос сансары как пути-блуждания индивида до его просветления» [5]. Нужно освободиться от сансары и обрести иное, совершенное состояние, свободное от страданий, неведения и аффектов.

Но вагон, ведомый вожатым-дьяволом, «заблудился в бездне времён», он летит не в будущее, а в прошлое. Перед оцепеневшим лирическим героем проходят чередой все его прошлые жизни.

Поздно. Уж мы обогнули стену,
Мы проскочили сквозь рощу пальм,
Через Неву, через Нил и Сену
Мы прогремели по трём мостам.

В «Заблудившемся трамвае» лирический герой будто достигает конечного пункта сансары: он приходит к своеобразному «просветлению» — находит идеальное место, где он хотел бы остаться:

И сразу ветер знакомый и сладкий,
И за мостом летит на меня
Всадника длань в железной перчатке
И два копыта его коня.

Лирический герой хочет своей волей разорвать цепочку перевоплощений, добровольно отказываясь от бессмертия земного существования. Он понимает, что идеальное для него место — русская жизнь, русская история и культура, православие:

Верной твердынею православья
Врезан Исакий в вышине,
Там отслужу молебен о здравье
Машеньки и панихиду по мне.

15 октября 1920 года, в день рождения М. Ю. Лермонтова, в одном из храмов Санкт-Петербурга Н. С. Гумилёв заказал панихиду по нему. По её окончании он спросил у бывшей с ним ученицы И. Одоевцевой: «А Вы заметили, что священник дважды ошибся — вместо «Михаил» он сказал «Николай»?» [4; 285]

Так стихотворение «Заблудившийся трамвай» становится мистическим контекстом жизни и смерти Гумилёва.

Литература

1. Гейне Г. Собр. соч. : в 10 т. СПб. : Государственное издательство художественной литературы, 1958. Т. 6.

2. Голикова М. «Заблудившийся трамвай» Н. С. Гумилёва. Об источниках образов и путях ассоциаций [Электронный ресурс]. URL : <https://gumilev.ru/about/181> (дата обращения: 4.04.2016).

3. Зобнин Ю.В. «Заблудившийся трамвай» Н. С. Гумилёва (к проблеме дешифровки идейно-философского содержания текста) [Электронный ресурс]. URL : <https://gumilev.ru/about/43> (дата обращения: 29.03.2016).

4. Одоевцева И.В. На берегах Невы. СПб. : Лениздат, 2012.

5. Улокина О. Тема Востока в творчестве Н. С. Гумилёва [Электронный ресурс]. URL : <https://gumilev.ru/about/118> (дата обращения: 28.03.2016).

МИСТИЧЕСКОЕ ОБОСНОВАНИЕ СПРАВЕДЛИВОЙ ВОЙНЫ В ТВОРЧЕСТВЕ А. С. ПУШКИНА

К. В. Флярковская, В. В. Сайченко
Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия

В статье рассматривается мировоззренческая специфика восприятия войны А. С. Пушкиным на основе его творчества, переписки с друзьями и воспоминаний современников.

Ключевые слова: А. С. Пушкин, поэзия, война, этика, религиозное сознание, нравственное оправдание.

За что ж? ответствуйте: за то ли,
Что на развалинах пылающей Москвы
Мы не признали наглой воли
Того, под кем дрожали вы?
За то ль, что в бездну повалили

Мы тяготеющий над царствами кумир
И нашей кровью искупили
Европы вольность, честь и мир?.. [2; 1; 499]

Гениальность автора подтверждается непреходящей актуальностью его творчества. С каждым словом, с каждой строчкой мы не перестаём соглашаться на протяжении более двухсот лет. Его мысль жива и современна нам. Прав был и Белинский, говоря о Пушкине как о непрерывно развивающемся явлении нашей культуры, и Гоголь, писавший: «Это русский человек в его развитии, в каком он, может быть, явится через двести лет» [1; 1; 64].

Любовь, дружба, честь — вечные темы, над которыми будет размышлять не одно поколение авторов и читателей разных стран. Но есть в творчестве Пушкина тема, которая становится вечной именно для русского народа — тема войны. То, что является неотъемлемой частью истории любого государства, в русском сознании обретает некий сакральный смысл, формируя чисто русскую концепцию понимания этого явления.

Так какое же отношение к войне было у Пушкина, имеющего собственный живой взгляд на всё, что составляло русскую жизнь.

Изучая данный вопрос, необходимо помнить о том, в рамках какой исторической действительности происходило становление Пушкина — человека и Пушкина — автора. Патриотическое и гражданственное воспитание Пушкин приобрел во время учебы в Лицее. Поступает он туда в 1811 году, далеко не простое время для России. Неоспоримо огромное впечатление, которое произвели на Лицей и лицеистов события 1812 года. О неразрывности в восприятии лицеистов личной судьбы с судьбой государства, находящегося на пороге войны, писал Пущин: «Жизнь наша лицейская сливается с политической эпохой народной жизни русской: приготовлялась гроза 1812 года. Эти события сильно отразились на нашем детстве. Началось с того, что мы провожали все гвардейские полки, потому что они проходили мимо самого лицея...». И перекликаются с этими словами строчки из стихотворения, написанного Пушкиным в 1836 году к двадцатипятилетию лицея:

Вы помните: текла за ратью рать,
Со старшими мы братьями прощались
И в сень наук с досадой возвращались,
Завидуя тому, кто умирать
Шел мимо нас... [2; 1; 586]

И это мнение не мальчишки, наблюдавшего за полками через лицейскую ограду. Это не дань главенствующему литературному направлению — романтизму. Это взгляд умнейшего человека России, оглядывающегося назад и подмечающего не столько своё состояние, сколько состояние всего поколения.

Возможно, если бы детство Пушкина пришлось на мирное время, то к размышлениям о войне он бы пришёл значительно позже, что задавало бы совсем иной тон всей его лирике. Но уже в 1814 году в «Воспоминаниях в Царском селе» поэт пишет:

В Париже росс! — где факел мщенья?
Поникни, Галлия, главой.
Но что я вижу? Росс с улыбкой примиренья
Грядет с оливою златой [2; 1; 51].

В «Воспоминаниях» Пушкин не просто говорит о великой войне, показывая, на какие жертвы готов пойти русский народ во имя Родины. Он раскрывает характер отношения русского человека к войне. Пока Россия освобождает земли и свои, и чужие от тирана — русский безжалостен и к врагам, и к самому себе в борьбе с ними. Но когда враг повержен — цель достигнута. Русскому больше не нужна война:

Еще военный гром грохочет в отдаленье,
Москва в унынии, как степь в полнощной мгле,
А он — несет врагу не гибель, но спасенье
И благотворный мир земле [2; 1; 51]

Понимание сути войны строится Пушкиным на основании христианского учения. Греховность человеческой природы порождает внутренний конфликт, который перерастает во внешний физический конфликт человека с человеком. Война неизбежна, по мнению Пушкина, прежде всего потому, что неизбежно наказание человека за грехи: «Страдать — есть смертного удел». Но совершенно очевидно, что война слишком сложное понятие, чтобы воспринимать её исключительно в качестве наказания. Первый путь к спасению — преодоление скорбей. Поэтому справедливые перед Богом войны приводят не к унижению или гибели, а к искуплению, объединяют и обновляют Россию.

Но затем следует выпуск из Лицея и водоворот петербургской жизни. Петербург подарил поэту массу новых увлечений и впечатлений. Расширился круг его знакомств, а значит, расширился круг интересов. Бурление политической жизни порождало возникновение тайных обществ. Греческое восстание не могло оставить равнодушной дворянскую молодёжь, которой необходимо было за что-то пережить после того, как война с французами победоносно завершилась. Православно-русское мировоззрение не пользовалось популярностью среди передового общества. Порабощение народа, освободившего Европу от Наполеона, подвергает критике и колеблет авторитет самодержавной власти. А патриархальная установка поддерживает эти варварские, с точки зрения молодежи, законы. И Пушкин в центре событий. Отсюда и «звезда пленительного счастья» и «обломки самовластья». За что следует ссылка. Ссылка, в которой рождается «Пророк».

И уже из этой ссылки, растянувшейся на долгие 6 лет, Пушкин выйдет с мировоззрением монархиста, возвратившись к своей изначальной православной воинственности. В своих исканиях поэт опирается на «самодержавную руку». И опирается он на это руку не потому, что она принадлежит сильному мира сего, а потому что это рука помазанника Божьего. Зная события этого периода, зная, с каким царем складываются у Пушкина подобные отношения, можно предположить, что в стихотворении говорится о Николае I. Однако если посмотреть на произведения этого периода, в частности, на «Полтаву», становится ясно, что Пушкин пытается представить то, каким русский самодержец должен быть. В 1828 году было написано стихотворение «Друзьям», в котором Пушкин уверяет, что хвала царю поётся «языком сердца». Рисуя образ идеального царя, поэт подчеркивает, что «дух державный» в нем не жесток.

Тому, кого карает явно,
Он втайне милости творит [2; 1; 414].

И продолжает развитие концепции искупительной войны, говоря о том, что Россия оживляется войной, надеждами, трудами. Говоря о тяготах войны, трудно не признать её обновляющего действия, если проанализируем исторический опыт России. Во-

енные и послевоенные годы на протяжении всего развития государства отмечались невероятным подъемом национального духа, вследствие которого происходили экономические и социальные преобразования, выведившие страну на новый уровень. И сложно удержаться от соблазна не провести параллель между правлением русского царя и руководством советского вождя, который также оживлял войной, надеждами, трудами.

Воинственные настроения подкреплялись политической ситуацией. Конец двадцатых годов — период войны с Турцией. И здесь в полной мере раскрылась концепция справедливой войны. Войны не корысти ради, а во имя свободы земель Второго Рима, которые по закону преемственности принадлежали теперь Третьему Риму (России), то есть земель братских православных народов, угнетаемых враждебным исламским государством.

«Путешествие в Арзрум во время похода 1829 года» отражает размышления Пушкина. Носителем пушкинской точки зрения является поэт — янычар. Истинную духовную столицу исламской империи Пушкин видит не в Стамбуле, захваченным идеями запада, а в отдаленном Арзруме: «Стамбул отрекся от пророка; / В нем правду древнего Востока / Лукавый Запад омрачил. / ...Но не таков Арзрум нагорный» [2; 3; 372]. Целью русского войска является отвоевание земель, когда — то поработанных исламской религией, и возвращение их в лоно православной веры. А завоевание Арзрума играет, по мнению Пушкина, ключевую роль. Отношение русских к Стамбулу определено мистическим проведением. В стихотворении «Олегов щит» Пушкин доказывает, что эта связь определилась ещё до принятия Русью православия. Он проводит историческую параллель, показывая, что не первый раз русские войска прекратили нападение на подступах к городу. Более девяти столетий назад князем Олегом и язычниками — славянами была снята осада с безоружного города, будто бы предчувствующими православное будущее своего народа. Отвоевание бывшей столицы Византийской империи не вызывает сомнений, так, как между этим городом и русским народом существует связь, ведь именно здесь была обретена Святая Православная Вера.

Литература

1. Гоголь Н.В. Собр. соч. : в 7 т. М. : Искусство, 1978. Т. 6.
2. Пушкин А.С. Сочинения : в 3 т. М. : Художественная литература, 1987.

МОЛЧАНИЕ КАК ПРИЕМ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СИСТЕМЕ РОМАНА М. Ю. ЛЕРМОНТОВА «ГЕРОЙ НАШЕГО ВРЕМЕНИ»

Г. В. Черевко, Л. Н. Рязузова
Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия

В статье рассматривается эстетическая функция молчания и слова в романе М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» как органично включенная в трансцендентный мотив молчания и слова в русской классическо-литературной традиции.

Ключевые слова: трансцендентный мотив, внутреннее, внешнее, молчание, слово, роман М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени».

В русской литературе тема метафизики молчания занимает особое место, о многом говорится, но еще больше умалчивается. На это указывает в своем известном труде М. Эпштейн: «Если бы не было разговора, не было бы и молчания — не о чем было бы молчать. Разговор не просто отрицается или прекращается молчанием — он по-новому продолжается в молчании, он создает возможность молчания, обозначает то, о чем молчат» [8; 317].

Сущность молчания формируется на фоне прагматики говорения [1]. Как пишет исследовательница Арутюнова: «Замолчать может не только говорящий, заговорить не только молчавший. Молчанию предшествует говорение, говорение же обязательно предваряет молчание» [1; 174].

О повороте современной науки от слова к молчанию рассуждали известные писатели Д. Мережковский [6], А. Битов [3], искусствоведы М. Бахтин [2], М. Виротлайн. [4], М. Н. Эпштейн [8]. В данной работе анализируется эстетическая функция молчания и слова в романе М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени», недостаточно изученная на наш взгляд, в лермонтоведении.

Как принято рассуждать, М. Ю. Лермонтов строит философию романа «Герой нашего времени» на противопоставлении двух основополагающих понятий: «внутреннее» — первозданные, сущностные, естественные, нравственные основы русской жизни, и «внешнее» — ложные, искусственные, безнравственные «законы» мира, не имеющие ничего общего с подлинно-духовной жизнью.

В этом дихотомичном ряду стоят внутреннее слово, наполненное смыслом (слово-смысловое), и молчание, полное смысла (слово-молчание), с одной стороны, и внешнее — слово ради слова, (слово-пустословие), с другой.

Слово-смысловое и слово-пустословие — термины М. Эпштейна [8], которыми он обозначает противопоставленные друг другу понятия — слово, сохранившее, как означающее с означаемым, связь с действительностью, и слово, потерявшее, как означающее с означаемым, эту связь. Кроме того, Эпштейн предлагает термин «засловесное молчание» как включающее в себя семантику слова и семантику засловесного, неизреченного и неизрекаемого. Уточняя значение этого понятия, исследователь пишет: «Культура — область знакового поведения, человек, в отличие от животного, умеет говорить. Но и уровень политического животного — гласность, прения, красноречие — не охватывает всего человека. Как слово выводит его из природной тишины, из дикой бессловесности, так умение молчать ставит его над словом, над уровнем политики и культуры. Это уже не предсловесное, а засловесное молчание, которое содержит в себе полноту не-выговариваемого слова» [8; 202; 203].

В близком к этому смысле мы используем термин «слово-молчание». Понятия «слово-смысловое», «слово-молчание» и «слово-пустословие» исследуются нами в контексте противопоставления внутреннего, истинного, и внешнего, ложного, в романе «Герой нашего времени».

Внутреннее слово-смысловое озвучивает сущностные, нравственные формы жизни (внутренние отношения между людьми, внутренняя оценка и так далее). Например, когда Печорин размышляет о Вернере по поводу их словесных поединков:

«Мы часто сходились вместе и толковали об отвлеченных предметах очень серьезно, пока не замечали оба, что мы взаимно друг друга морочим. Тогда, посмотрев значительно друг другу в глаза, как делали римские авгуры, по словам Цицерона, мы начинали хохотать, и нахохотавшись, расходились довольные своим вечером» [5; 586].

Внутреннее слово-молчание — трансцендентное продолжение слова-смыслового выражает неизреченную и неизрекаемую глубину, сущность бытия, сопричастия человека и мира, человека и природы. «Внутренние» герои романа (Печорин, Максим Максимыч) умолкают, например, когда соприкасаются со своими воспоминаниями, поскольку могут воспринять их. лишь, полнотой своего целомудренного молчания, молчания о святом.

Слово-пустословие, озвучивающее внешние бездуховные формы жизни, ее поверхностный ложный слой (внешние отношения между людьми), в романе «Герой нашего времени» многолико. Это и амбициозное, нравственно безответственное, опасное слово-пустословие, уверенное в том, что способно отомстить за свои предубеждения. Например, раздосадованное слово Грушницкого, жаждущего завоевать сердце Мери, которая в скором времени к нему охладевает: «Разумеется... Я должен был этого ожидать от девчонки... от кокетки... Уж я отомщу!» [5; 617].

Через слово-пустословие Лермонтов характеризует «внешних» героев.

В зале ресторации, где съехалась вся элита водяного общества, работает «разговорная машина». Например, «хохот и шушуканье нас окружающих, заставили меня обернуться и прервать мою фразу. В нескольких шагах от меня стояла группа мужчин, и в числе их драгунский капитан, изъявивший враждебные намерения против милой княжны...» [5; 601].

«Хохот», «шушуканье» — общий гомон, монотонный шум толпы ассоциативно связан с толстовским приемом изображения салона А. П. Шерер. Или тургеневским — баден-баденского общества (роман «Дым»).

Грушницкий славится своим искусством красиво говорить и мыслить, умением переливать слова, например:

«Говорит он скоро и вычурно: он из тех людей, которые на все случаи жизни имеют готовые пышные фразы... Производить эффект — их наслаждение; они нравятся романтическим провинциалкам до безумия» [5; 579].

Чем громче, самоуверенней звучит внешнее слово, тем оно ничтожнее, лживее. В основе нравственного учения Лермонтова недоверие к подобным словам-пустословиям, за которыми твердая уверенность в обладании абсолютной истиной, в захвате ее.

Вечный духовный скиталец, Г. А. Печорин, глубоко размышляет о мире и человеке, вновь и вновь разочаровывается в понятом и идет дальше в поисках высшей истины через слово-смысловое, очищающее слово-молчание. Каждый раз кажущиеся безукоризненными разумные словесные построения Печорина вступают в противоречие с молчаливыми неизрекаемыми откровениями жизни. Например, одно время он был уверен, что может глубоко чувствовать добро и зло, любить весь мир, быть честным, но все оказалось иначе:

«Я глубоко чувствовал добро и зло; никто меня не ласкал, все оскорбляли: я стал злопамятен; я был готов любить весь мир, — меня никто не понял: и я выучился ненавидеть... я говорил правду, мне не верили: я начал обманывать...» [5; 611].

Г. А. Печорин «внутренний», живой человек, стремящийся вырваться из светского заколдованного ничтожного мира привычек, в котором он чувствует себя нравственно сжатым, плененным, мечтающий скинуть с себя все лишнее, избыточное, ложное, эгоистичное.

Печорин — внутренне духовно развивается, много думает, задает себе вечные узловыe вопросы, бежит от них и снова к ним возвращается, ищет истину в светской

жизни, в путешествии, в геройском подвиге, в романтической любви к Бэле, Вере. Хочет понять мир и выразить понимание в слове, и вновь, и вновь разочаровывается в словесных построениях разума:

«Зачем я жил? Для какой цели я родился?.. А, верно, она существовала, и, верно, было мне назначение высокое, потому что я чувствую в душе моей силы необъятные...» [5; 634].

И нет ответа ни на один из этих вопросов. Ничего не найдено. Ничего не придумано. Знать мы можем только то, что ничего не знаем. И это высшая степень человеческой премудрости.

Высшую духовную истину, внутреннюю свободу Печорину помогает обрести любовь к Бэле, но вскоре он и в этом разочаровывается:

«Я опять ошибся: любовь дикарки немногим лучше любви знатной барыни...» [5; 550].

Эта истина — человеческая, земная любовь, включающая в себя любовь ко всему прекрасному, развеивается вновь в душе героя.

Важные моменты в жизни «внутренних» героев романа, как и в жизни, освящены словом-молчанием. Так, после рассказа о завоевании Печориным Бэлы, молчит Максим Максимыч: «Штабс-капитан замолчал» [4; 540].

Молчит Бэла, почувствовав, что Печорин больше ее не любит как раньше:

«Она молчала, как будто ей трудно было говорить» [4; 546].

Молчат Печорин и Вернер, которые понимая друг друга с полуслова, предпочитали частенько молчать, при этом каждый размышлял о своем жизненном построении разума:

«...Когда Вернер зашел в мою комнату. Он сел в кресла, поставил трость в угол, зевнул и объявил, что на дворе становится жарко. Я отвечал, что меня беспокоят мухи, — и мы оба замолчали» [5; 586].

Итак, тема молчания и слова в романе М. Ю. Лермонтова представлена в двух антитезах: внешнее слово-пустословие и внутреннее слово-смысловое и слово-молчание.

«Внешние» герои романа (Грушницкий, офицеры), внешние поступки людей, внешняя жизнь — всё, по мысли Лермонтова, ложное, не имеющее нравственного смысла, прячется за словом-пустословием, которое чем тверже, красноречивее, тем ничтожнее, бессмысленнее содержание, суть, стоящие за этой мертвой грамматической формой.

«Внутренние» герои романа (Печорин, Максим Максимыч), у которых трепетная ищущая живая душа, их благородные поступки, внутренняя духовная жизнь — все, по мысли Лермонтова, простое, правдивое, то, на чем до сих пор держится мир и что несет за этот мир нравственную ответственность.

Таким образом, в романе «Герой нашего времени» М. Ю. Лермонтов использует два критерия оценки героев поведения: внешний и внутренний. Лермонтов отвергает, отрешается от русской литературы ее внешнее, озвученное словом-пустословием, и утверждает все внутреннее, сопряженное со словом-смысловием и словом-молчанием, выражающее суть русского психологизма и мировосприятия.

Литература

1. Арутюнова Н.Д. Феномен молчания // Язык о языке. М. : Языки русской культуры, 2000.
2. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. М. : Искусство, 1979.
3. Битов А. Разные дни человека // Лит. газета. 1987. 22 июля.
4. Виролайнен М. Речь и молчание: Сюжеты и мифы русской словесности. СПб. : Амфора, 2003.
5. Лермонтов М.Ю. Герой нашего времени: Стихотворения. Поэмы. Роман. М. : Изд-во Эксмо, 2006.
6. Мережковский Д. Избранное. Кишинев: Лит. артистике, 1989.
7. Набоков В. Лекции по русской литературе / пер. с англ., предисловие Ив. Толстого. М. : Независимая газета, 1996.
8. Эпштейн М. Н. Слово и молчание: Метафизика русской литературы : учебное пособие для вузов. М. : Высшая школа, 2006.

ОСОБЕННОСТИ ХРОНОТОПА В РОМАНЕ МИХАИЛА ШИШКИНА «ПИСЬМОВНИК»

Д. Чопикова, Н. Муранска
Университет им. Константина Философа
Нитра, Словакия

Статья посвящена исследованию хромотопа романа «Письмовник» современного русского писателя Михаила Шишкина. В романе анализируются пространственно-временные отношения героев, символика и система персонажей.

Ключевые слова: русский постмодернизм, Михаил Шишкин, эпистолярный роман, «Письмовник», хромотоп.

Словацко-русские и русско-словацкие культурные и литературные контакты проходили и проходят специфические фазы и этапы, в которых по-разному играли свою роль экономические, социальные, духовные и политико-идеологические обстоятельства.

Сегодня в Словакии переводится лишь очень ограниченное количество русских произведений — прежде всего это романы В. Пелевина, В. Сорокина, частично Ю. Полякова. В 2013 году появился пока единственный на словацком языке роман Михаила Шишкина «Письменник»¹, который своим литературным стилем довольно резко отличается от вышеупомянутых писателей.

Михаил Шишкин — один из наиболее ярких и неоднозначных явлений русской литературы последних двух десятилетий, автор, которому удалось создать собственный стиль и собственную литературную концепцию. М. Шишкин открывает читателям новую форму романа, в котором язык представляет *дом бытия* (существования, оживления) текстов. Писатель, живущий в Швейцарии, творит свои произведения

¹ Šiškin, M. Listovník. Bratislava : Slovart, 2013. (preložil J. Štrasser); Kupka V. Ako si v mrazivom vesmíre zohriaf telo a dušu (Doslov) // Listovník. Bratislava : Slovart, 2013.

только на русском языке, а хронотоп¹ — одна из специфических основ его художественной системы.

Роман «Письмовник» (2010) литературная критика встретила единодушным признанием². Толковый словарь Ожегова поясняет слово *письмовник* как: «...*сборник образцов для составления писем, а также книга собрание коротких рассказов, анекдотов, элементарных сведений общеобразовательного характера*» [1]. Для М. Шишкина инспирацией стал «Письмовник» Н. Г. Курганова (XVIII в.): «*Новый роман построен очень просто — это переписка. Мне всегда важна традиция, а письма влюблённых — один из главных литературных жанров*», говорит сам М. Шишкин [2]. Хотя произведение с первого взгляда напоминает эпистолярный роман, нельзя говорить о нём как о классическом романе в письмах, скорее, как о сборнике частных писем влюблённых, в которых автор изобразил полное взаимопонимание адресата и адресанта (увы, никогда не встретившихся). Фабула этой переписки свободна, не поддаётся привычной организации в формате «завязка — кульминация — развязка». Точно определены только начало и конец романа. Для прозы М. Шишкина типичны нелинейность повествования, интертекстуальность, коллажность и перемешивание времени по принципу пазла: «*Как в пазле разрозненные фрагменты мозаики соединяются в целостную картинку, так кусочки времени (прошлое, настоящее, будущее) соединяются в текстах М. Шишкина в некий особый пространственно-временной континуум — вечное «сейчас»*», говорит С. Лашова [3; 187]. Исключительность романа «Письмовник» заключается в организации его хронотопа. Главные герои романа запечатлевают свои жизни в слова, в предложения. Коммуникация осуществляется через письма, но она вне времени и пространства. Время разорвано, раздвоено, а пространство — необъятно.

Главный герой Володя — военный писарь. Своё первое письмо герой начинает словами: «*Оставалось только выбрать себе войну*» [4; 4], чем устанавливает смысл своего писания. Идет 1900 год и Володя проживает свою жизнь в страхе, на войне в Китае (речь идет о так называемом «боксерском восстании»). Его время ползет, почти не двигается, оно как будто остановилось и длится вечность.

Время героини Саши, напротив, протекает совсем по-другому. Определить эпоху, в которой она живет и из которой она пишет свои письма — нелегко (намек на 70–80 годы XX века). В конце концов, это не важно, потому что действие происходит всегда и везде. Время Саши протекает быстро, как время жизни. Поэтому реальная коммуникация невозможна.

¹ Употребляем термин М. Бахтина.

² Сравни напр. работы: Данилкин Л. Михаил Шишкин о своем новом романе «Письмовник» // Афиша Daily. [online, дата обращения 2016-2-3]. <https://daily.afisha.ru/archive/vozduh/archive/mihail_shishkin/>; О knihe. Listovník. // Martinus. [online, дата обращения 2016-3-18]. <<http://www.martinus.sk/?ulitem=136020>>; Клот Л. Михаил Шишкин и роман в письмах влюбленных (interview) // Наша газета [online, дата обращения 2016-2-3]: <http://nashagazeta.ch/print/10675>; Красильщик А. Михаил Шишкин // Большой город. [online, дата обращения 2016-3-18]: <http://bg.ru/society/mihail_shishkin-8549/>; Михаил Шишкин // LiveLib [online, дата обращения 2015-12-1]: <<http://www.livelib.ru/author/119668>>; Михаил Шишкин: «Только когда вам заткнут рот, вы поймете, что такое воздух». Как живет русскому писателю в тонущей Европе // Colta [online, дата обращения 2016-2-3]: <http://www.colta.ru/articles/swiss_made/1544>; Михаил Шишкин: “Я почувствовал себя крошечным колесиком машины, производящей говно” (interview) // Салдарнасць [online, дата обращения 2015-12-1]: <http://www.gazetaby.com/cont/art.php?sn_nid=9663>; Русская Швейцария. Михаил Шишкин // Журнальный зал [online, дата обращения 2015-12-4]: <<http://magazines.russ.ru/druzhba/2001/4/shish.html>>.

Роман «Письмовник» содержит письма-воспоминания двух влюблённых, которых не может разделить ни время, ни пространство, ни сама смерть. Любящий человек несёт в себе того, кого любит, общается с ним/ней, и делает его существование настоящим. Это главная сущность романа «Письмовник». Как отмечает С. Оробий: «...композиция переписки обнаруживает иллюзорный характер: не факт, что «Саша» и «Володя» обращаются именно друг к другу; судя по некоторым деталям, излагаемых в письмах, они вообще существуют в разных временах» [5; 146].

Цель автора — игра с читателем. Уже первое письмо, которое пишет Саша своему влюблённому, начинается предложением: «Открываю вчерашнюю “Вечерку”, а там про нас с тобой» [4; 3]. Этими словами Михаил Шишкин хотел создать впечатление, что повествование есть и будет про них двоих, и про многих следующих двоих. Главная цель писателя — писать так, чтобы каждый читатель обнаружил в книге частицу самого себя.

Второе предложение романа: «Пишут, что в начале снова будет слово» [4; 3] намекает на факт, что так как в начале создания мира было слово, автор образует новый мир, в котором он сам — творец, а его роман говорит о вечной, безграничной, любви вне времени и пространства. Это роман обо всём: всё в нем возможно и всё со всем связано.

Влюбленные Володя и Саша находятся в двух диаметрально противоположных мирах, откуда пишут свои письма, эти герои чем-то напоминают идеальных существ. Философ Я. С. Друскин называет подобных героев *вестниками*: «Это именно существа из воображаемого мира, с которыми у нас, возможно, есть нечто общее; может быть, они даже смертны, но в то же время сильно отличаются от нас» [6; 113]. Друскин, кроме анализа понятия, *вестник*, объясняет и понятие *соседний мир*, откуда происходят эти существа. Слова *весть* и *вестник* повторяются в романе часто и являются специфическими лейтмотивами произведения. Этими вестниками можно назвать Володю и Сашу, которые пишут письма из соседних миров, и те находят своего адресата в сознании читателя. Читатель играет в произведении значительную роль, соединяет главных героев в пространстве и времени и осуществляя взаимную корреспонденцию своим чтением, своим восприятием.

Перевод романа «Письмовник» является пока единственным творением М. Шишкина доступным словацкому читателю. Автор и его романы представляют в словацкой литературной среде ещё неизученный элемент, но мы уверены, что хрупкий и безнадежный шишкинский мир завоюет сердца словацких читателей.

Литература

1. Толковый словарь Ожегова. Словари и энциклопедии Академик [Электронный ресурс]. URL : <http://dic.academic.ru/dic.nsf/ogegova/159862> (дата обращения: 18.3.2016).
2. Красильщик А. Михаил Шишкин [Электронный ресурс]. URL : http://bg.ru/society/mihail_shishkin-8549/ (дата обращения: 18.3.2016).
3. Лашова С.Н. Принцип пазла: язык и хронотоп в прозе М. Шишкина // Вестник пермского университета. № 6. Пермь : Пермский государственный педагогический университет, 2010.
4. Шишкин М.П. «Письмовник». М. : АСТ, 2010 [Электронный ресурс]. URL : http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=447855 (дата обращения: 18.3.2016).

5. Оробий С.П. «Вавилонская башня» Михаила Шишкина: Опыт модернизации русской прозы. Благовещенск : БГПУ, 2011.

6. Шадрин А.А. Реальность пограничного существования «Я» в «мире» Даниила Хармса. Ижевск : Изд-во, Удмуртский университет, 2009.

ТИПОЛОГИЧЕСКАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ГЕРОЯ ПРОЗЫ З. ПРИЛЕПИНА

Н. Г. Чураева, М. В. Шаройко

Кубанский государственный университет

Краснодар, Россия

В статье выделены и проанализированы типичные черты героя прозы З. Прилепина как репрезентативные для молодого поколения начала XX века.

Ключевые слова: *З. Прилепин, герой современной литературы, экзистенциальная ситуация, патриотизм, бунтарство, семья.*

В современных философских, культурологических, эстетических и этических исследованиях отчетливо прослеживается тенденция к осмыслению проблем, связанных с современной литературой. Большинство авторов приходит к выводу, что новая словесность разрушает универсальные ценности, заменяя их «ложными» понятиями.

До конца 90-х гг. XX века в русской литературе господствовал постмодернизм, где герой пребывает в иллюзорном миражном пространстве, где сомнению подвергнута не только реальность вокруг него, но и реальность его собственного существования.

В начале XXI века в современной русской прозе появляется новый литературный герой, который «перестает быть объектом постмодернистской игры и предстает как субъект поступка» [3; 17]. Типичным персонажем новой литературы является герой прозы З. Прилепина. «Главной его чертой становится сильная воля, а желание жить и побеждать — главным стимулом к деятельности» [2; 25].

Прилепинские герои, соединяющие в своем поведении противоположные стремления — к бунту и к созиданию, «испытываются» автором рядом экзистенциальных ситуаций:

- 1) столкновение героя со смертью;
- 2) отношение его к Абсолюту;
- 3) герой в окружении людей и наедине с собой;
- 4) социальная роль героя: патриотизм и бунтарство.

Тема смерти — постоянная в прозе З. Прилепина, смертность составляет существенную часть художественной картины мира писателя. В мирное время герой, обращаясь к своему другу, размышляет: «Вова, ты никогда не думал... что каждый год... ты переживаешь день своей смерти? — спросил я. — Может быть, он сегодня? Мы каждый год его проживаем, Вова!» [5; 35].

При этом борьба со смертью, хотя бы через ее отрицание, также часто присутствует в произведениях. «Я не умер. <...> И не умру», — эти мысли приходят в голову Саньке после избиения, которое было настолько жестоким и беспощадным, что он даже потерял сознание [6; 68].

Сквозным мотивом у З. Прилепина становится активное утверждение жизни, с этой целью автор вводит в повествование образ жилки. Герою важно поймать момент счастья, запомнить его. Сердце для него — источник жизни и постоянное напоминание о смерти.

Иногда автор использует библейские реминисценции и аллюзии. «И все, что происходит внутри нас, — любая боль, которую мы принимаем и которой наделяем кого-то, — имеет отношение к тому, что окружает нас. И каждый будет наказан, и каждый награжден, и ничего нельзя постичь, и все при этом просто и легко» [6; 195].

Размышления писателя о добре и зле сконцентрированы в его сборнике «Грех»: «Всякий мой грех... — сонно подумал Захарка, — всякий мой грех будет терзать меня... А добро, что я сделал, — оно легче пуха. Его унесет любым сквозняком...» [5, 82]. Добро, таким образом, обесценивается, по сравнению с грехами, совершенными человеком. Художественное творчество рассматривается З. Прилепиным как форма исповеди, изживание негативного в собственном духовном опыте. Один из рассказов, «Белый квадрат», возвращает героя в детство. Описывается игра юного Захарки в прятки с дворовыми мальчишками. Один из игроков спрятался во время игры в холодильнике, не открывающемся изнутри, и встретил там свою смерть. Остальные ребята просто разошлись по домам, потому что устали играть, ушел и Захарка, а Сашу нашли через три дня: «Руками и ногами мертвый мальчик упирался в дверь холодильника. На лице мерзли слезы. Квадратный рот с прокушенным ледяным языком был раскрыт» [5; 192]. Этот образ умершего ребенка преследует героя, олицетворяя грех равнодушия, к которому Захар оказался причастным в детстве.

Но размышления о Божественной воле входят в противоречие с главной установкой героя: жить и бороться, во что бы то ни стало. Христианскому смирению противопоставляется бунт.

Отношение героя к смерти и Абсолюту влияет на его поведение и на характер взаимоотношений с людьми. Можно выделить две группы персонажей, во взаимодействии с которыми герой полнее всего проявляет себя. Это семья и «пацанство».

В текстах З. Прилепина о родителях главного героя упоминается нечасто, так как одной из важных его характеристик является «сиротство» в смысле оторванности от старшего поколения. В романе «Санька» у главного героя есть мать, но в больнице, куда Сашка попал после жестокого избиения, он сказал, что «сирота... и буква “с”, вылетевшая в дырку от зуба, как-то особенно подчеркнула это сиротство» [6; 224].

Родители для героя являются символом страны его детства — СССР, поэтому родственники его либо мертвы, либо удалены от него. Бабушка и дедушка ассоциируются с национальными корнями, в них подчеркиваются исконные русские черты. На похоронах отца «мать зарыдала, бабушка запричитала голосом высоким, пронзительным и горьким, как черная земля» [6, 298]. А все, что остается у героя — воспоминания о детстве, где все были вместе: «Мы — большая, нежная семья — собирали картошку» [6; 143].

Но у Саньки есть близкие люди, его окружают «пацаны», такие же как он, избалованные жизнью, активные, всегда отвечающие за свои слова и действия, члены «Союза создающих»: Негатив (Нега), Матвей, Рогов, Позик.

Герой Прилепина — патриот, при этом он ощущает себя не столько частью страны, сколько ее хозяином, человеком, способным определить ее судьбу. Герой романа

«Грех» задается вопросом: «Что же это творится в моей стране... <...>. Почему я ползаю по ней... а не хожу» [5; 231]. Ощущение безвременья, исторической потерянности тяготит героя, так как «когда-то, может быть в юности, Родина исчезла, и на ее месте не образовалось ничего. И ничего не надо было» [5; 257]. Своей Родиной Захар признает несуществующее государство, распавшуюся империю — СССР. Особую ценность при этом приобретают воспоминания детства: оно прошло в любимой им стране.

Образ Родины через русскую литературную традицию герой соотносится с образом матери и жены: «Если ты чувствуешь, что Россия тебе, как у Блока в стихах, жена, значит, ты именно так к ней и относишься, как к жене. Жена в библейском смысле, к которой надо прилепиться, с которой ты повенчан и будешь жить до смерти. <...> Мать — это другое — от матерей уходят. <...> А жена — это непреложно. Жена — та, которую ты принимаешь» [6; 97].

Все герои Прилепина — бунтари. Формы их бунта многообразны: от богоборчества до политического экстремизма. Саша Тишин из произведения «Санька» — революционер-экстремист, герой сборника рассказов «Ботинки...» также признается в том, что «занимается революцией», Захар из романа «Грех» — воин и человек, стремящийся к маргинальным границам жизни. Их протест направлен одновременно вовне — на мир социальных отношений — и на себя самого — собственную слабость и бессилие.

Если придерживаться классификации, предложенной М. М. Бахтиным [1; 93], то характер героя произведений З. Прилепина романтический. Он склонен вступать в противоборство со смертью, главным мотивом для его действий становится грех и наказание, причем функцией карателя наделяется не Бог, а сам герой. В этом проявляется богоборчество персонажа.

На протяжении своей творческой деятельности З. Прилепин работает над созданием романтического героя, которого наделяет следующими психологическими чертами: стремлением к протесту, волей к жизни, нежностью по отношению к окружающим людям. Творческой задачей автора, на наш взгляд, является убеждение читателя в возможности и необходимости жить и действовать в несовершенном обществе. В каких бы типологических обликах ни являлись герои писателя: бунтарь, революционер, экстремист, маргинал, воин, — их всех характеризует сильная воля к жизни, стремление преодолеть себя и обстоятельства.

Литература

1. Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Собр. соч. : в 7 т. М. : Русские словари, 2003. Т. 1.
2. Луков В. Молодой герой в литературе. Энциклопедия гуманитарных наук. 2005. № 1.
3. Маркова Д. Новый-пременовый реализм, или опять двадцать пять // Знамя. 2006. № 6.
4. Местергази Е. Жанровое своеобразие романа Захара Прилепина «Грех» // Проблемы поэтики и стиховедения. 2009. № 5.
5. Прилепин З. Грех: роман в рассказах. М. : Вагриус, 2008.
6. Прилепин З. Санька: роман. М. : «АСТ», 2015.

**К 250-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ Н. М. КАРАМЗИНА:
ПОВЕСТЬ «БЕДНАЯ ЛИЗА» В ИНТЕРПРЕТАЦИИ
МАСТЕРОВ КНИЖНОЙ ИЛЛЮСТРАЦИИ**

*В. Е. Шумина, Ф. П. Куценко
Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия*

В статье рассматривается краткая история иллюстрирования повести «Бедная Лиза», анализируются стилиевые соответствия художественной интерпретации авторскому замыслу.

Ключевые слова: *художественная иллюстрация, интерпретация, диалог «пера и кисти», портрет, пейзаж.*

История оформления книги показывает, что во все времена потребность в художественно-образных иллюстрациях в тексте была огромной. Задача иллюстраций — раскрыть, пояснить и дополнить художественный текст, а также истолковать литературное произведение. Во многих случаях художник может быть не только активным читателем и интерпретатором образов литературного произведения, но и в какой-то степени соавтором, расширяющим и дополняющим писательское повествование. Художник, взявшийся за иллюстрирование произведений, должен перевести их словесные образы в зрительные, найти особый изобразительный язык и те художественные средства, которые смогут наиболее полно выразить содержание и стиль данного произведения. Словом, все это должно подсказать изобразительный строй иллюстрации и даже технику ее исполнения. Как правило, основным критерием при выборе характера оформления и пластики в иллюстрировании служит стилиевое соответствие тексту произведения.

При работе над классическими литературными произведениями перед художником встают различные задачи. Современный иллюстратор при работе над сочинением, созданным писателем из далекого прошлого или на темы прошлого, должен помогать читателю ориентироваться в соответствующей эпохе и дополнять сюжет автора отдельными историческими бытовыми деталями (костюмы, архитектура, обстановка) [1].

Впервые повесть Н. М. Карамзина «Бедная Лиза» с рисунками Мстислава Добужинского была напечатана в 1921 году: до этого «Бедная Лиза» за сто с лишним лет с момента своего появления ни разу не иллюстрировалась.

«Чувствительная» повесть Карамзина была издана в виде небольшого томика в плотной зеленой обертке с наклейкой, на которой название произведения и текст титульного листа набраны старым, использовавшимся в XVIII веке шрифтом. Обложку художник украсил двумя гирляндами декоративно-цветочных орнаментов: одна из них обрамляет фамилию автора, другая, в форме сердца, — название книги.

Первый рисунок играет роль фронтисписа (рисунок перед первой страницей книги или вверху страницы перед началом текста). В рамке, изогнутой согласно вкусам конца XVIII в., изображен Карамзин на берегу Лизинога пруда. Это как бы иллюстрация к лирическому вступлению ко всей повести. Остальные четыре рисунка воспроизводят узловые моменты повести, передающие историю взаимоотношений Лизы и её возлюбленного Эраста.

Характерно также, что много внимания, как и сам Карамзин, художник уделяет пейзажу. Совсем в духе эпохи и самого литературного произведения наивно-аллегорическое изображение под каждой иллюстрацией двух голубков. Но особенно характерны две виньетки, окаймляющие все повествование. На первой (начальной) изображена при лучах солнца перед Симоновым монастырем хижина, из трубы которой весело подымается дым. Под ней — сердце между белых крыльев. На второй — та же хижина, уже разрушенная, под облачным небом. Внизу — песочные часы и черные крылья. Наивно-элегический тон выдержан здесь до конца с замечательной последовательностью [3].

Л. Розенталь, анализируя стилистику рисунков Добужинского, замечает, что «непрерывная линия здесь уступает место беглой, лёгкой, иногда рваной, короткому штриху, дугообразным чёрточкам, тонкому контурному кружевному рисунку. Во всей манере изображения какая-то особая чистота, свежесть, простота, быть может, несколько деланая, но вполне соответствующая «духу» жеманного сентиментализма. Добужинский, к неудовольствию иных чрезмерно педантичных поклонников старины, не идет более легким путем — стилизации под гравюру, а смело остается верен своим исканиям новых форм графики» [4; 34].

Следующим к оформлению сентиментальной повести в 1947 году приступает Геннадий Епифанов — выдающийся советский график, мастер иллюстрации, заслуженный деятель искусств РСФСР, член-корреспондент Академии художеств СССР, профессор Ленинградского института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Репина. Его работы напоминают гравюры, но заметно отличается техника рисунка. Художник избегает прорисовывания мелких деталей и окружающего мира, как это было у Добужинского и в классических образцах гравюр XVIII века.

Иллюстрирование повести Карамзина во многом осложняется тем, что в ней отсутствуют описания внешности главных героев: автор говорит лишь о возрасте главной героини, ее миловидности, кротости и доброте — о качествах, свойственных многим молодым девушкам. Доминантой в иллюстрациях Епифанова становится изображение облика главных героев, их эмоций и поз, характеризующих внутреннее состояние. Все внимание художника сосредоточено на Лизе и Эрaste. Здесь, в отличие от предыдущих иллюстраций, отсутствуют городские мотивы: Епифанов скуп в описании декораций и окружения, которые в рисунках Добужинского в полной мере обеспечивали читателю атмосферу карамзинской повести. Епифанову важнее всего показать самих героев, трансформацию их чувства в образах, деталях и движениях, как и самому Карамзину.

В 1981 году появилось издание «Бедной Лизы» карманного формата со стилизованными иллюстрациями Ивана Архипова, которые вполне соответствовали той атмосфере, в которой создавалась повесть: на тканевой обложке книги изображен кроткий профиль Лизы с символическим букетиком ландышей — знаком молодости, неискренности и естественности характера героини.

Иллюстрации стилизованы под французские гравюры. Особенность рисунков Архипова состоит в том, что в них преобладают пасторальные мотивы, поэтизирующие мирную и простую сельскую жизнь. Обычно героев таких картин отличает беззаботность, тихая нежность и состояние абсолютного счастья. Чаще всего на них изображаются влюбленные пастухи и пастушки, животные (в основном домашний скот) на фоне природы: здесь характерно обилие цветов, листвы, деревьев. В пасто-

ральных сюжетах принципиально важно поместить героев в девственный мир природы, сельское уединение, далекое от цивилизации и светской жизни. Работы Архипова отличаются от предыдущих изысканные виньетки, украшенные в зависимости от описываемой сцены различными символами: кошельком (первая встреча Лизы и Эраста), птицей, пораженной стрелой (расставание главных героев).

Иллюстрации И. Архипова передают идиллические настроения повести: в связи с этим нельзя не вспомнить тот эпизод «Бедной Лизы», где героиня встречается молодого пастуха: «Между тем молодой пастух по берегу реки гнал стадо играя на свирели. Лиза устремила на него взор свой и думала: «Если бы тот, кто занимает теперь мысли мои рожден был простым крестьянином, пастухом, — и если бы он теперь мимо меня гнал стадо свое; ах! я поклонилась бы ему с улыбкою и сказала бы приветливо: "Здравствуй, любезный пастушок! Куда гонишь ты стадо свое? И здесь растет зеленая трава для овец твоих, и здесь алеют цветы, из которых можно сплести веночек для шляпы твоей". Он взглянул бы на меня с видом ласковым — взял бы, может быть, руку мою... Мечта!» Пастух, играя на свирели, прошел мимо и с пестрым стадом своим скрылся за ближним холмом» [2; 42].

Этот фрагмент иллюстрирует нам «мечту» Лизы о простом пастушьем счастье. Слово «мечта» в XVIII и XIX столетиях имело несколько иной смысл, нежели сегодня. «Мечта», по Далю, — «всякая картина воображения и игра мысли, пустая, несбыточная выдумка; призрак, видение, мара». Лизе очень хотелось, чтобы ее возлюбленный был простым крестьянином: тогда бы их не разделял социальный барьер, который, как она думала, являлся одной из причин невозможности выйти замуж за Эраста. Но героиня произносит в конце внутреннего монолога: «Мечта!», т. е. понимает несбыточность желаемого.

У этих иллюстраций есть еще одна важная особенность. И. Архипов вплетает в пасторальную идиллию сюжетные перипетии: наряду со счастливыми моментами, он изображает героев и в переломных ситуациях, что совершенно немыслимо в традиционных изображениях такого типа.

В основе «Бедной Лизы» — противопоставление мира сельского уединения (пространства Лизы) миру «каменной громады домов» — «алчной» Москвы, цивилизации (пространству Эраста). Каждый из героев несет в себе следы своего мира и чувствует себя комфортно только в своём пространстве. Заложённая в конфликте дисгармония миров нарастает при каждом переходе героев в чуждую им среду. Архипов был первым художником, который включил в серию своих иллюстраций городские пейзажи — места, где происходит действие повести. Художник показывает главную героиню на фоне большой Москвы в тот момент, когда девушка в очередной раз направляется в город продавать цветы. Она изображается отдельно от других людей: налицо принадлежность героини к миру сельского уединения, чуждому «каменной громаде домов».

В 2002 году в рамках серии «Школьная библиотека» художником Владимиром Третьяковым было оформлено новое издание карамзинской повести. В отличие от предыдущих художников, Третьяков усиливает русский колорит: его рисунки совсем не напоминают французские гравюры и пасторальные открытки. В Лизе появляется больше «русскости», что позволяет ей внешне контрастировать с Эрастом. Художник качественно прорисовывает одеяния героев, что позволяет без труда определить, к какому сословию относится тот или иной персонаж: Лиза изображена как истинно русская девушка, крестьянка; Эраст — житель города, «русский европеец». Третьяков, как и

Добужинский, останавливает свое внимание на ключевых сценах повести: описание Симонова монастыря, предвещающее печальную развязку; первая встреча Эраста и Лизы, их свидание и расставание. Рядом с заглавием повести художник поместил портрет Лизы. В конце же произведения, после основного текста, расположен небольшой букетик ландышей, олицетворяющий главную героиню и символизирующий память о ней.

Иллюстраторы, работающие в разное время над повестью Карамзина, в своих рисунках освещали различные аспекты интерпретации повести, передавали ту атмосферу и настроения, которые царили в стране во время создания повести. Иллюстрация в книге — давно уже не сопровождение и не украшение, а способ узнавания и раскрытия текста с разных сторон, а также способ его дополнения и соавторства с ним. Она наделена индивидуальностью художника, и чем эта индивидуальность ярче, тем интереснее ее прочтение. Художник книги стоит на одной ступени с автором и этот союз, когда он органичен, рождает истинные шедевры союза пера и кисти, которые мы бережем в домашних библиотеках, передавая детям по наследству. Чем богаче и сложнее мир, который предлагает нам автор-иллюстратор, чем он убедительнее и совершеннее пластически — тем больше поводов для размышлений.

Литература

1. Болховитинова С.М. Композиция изданий: Особенности проектирования различных типов изданий : учебное пособие / Под ред. С.М. Болховитиновой. М. : Изд-во МГУП, 2000.
2. Карамзин Н.М. Бедная Лиза: повести. М. : Художественная литература, 2002.
3. Карамзин Н.М. Бедная Лиза. Рисунки М. Добужинского [Электронный ресурс]. URL : <http://www.raruss.ru/excellent/page-excel2/2713-karamzin-poor-liza.html> (дата обращения: 22.04.2016).
4. Розенталь Л.В. Мстислав Добужинский // Мастера современной гравюры и графики: сборник материалов. М. : Гос. Издательство, 1928.

ИСКУССТВО ПСИХОЛОГИЧЕСКОГО АНАЛИЗА В ПОВЕСТИ «БЕДНАЯ ЛИЗА» Н. М. КАРАМЗИНА

В. Е. Шумина, Н. В. Свитенко
Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия

В статье анализируются основные формы психологического изображения, приемы воспроизведения внутреннего мира персонажа впервые воплощенные в отечественной прозе Н. М. Карамзиным.

Ключевые слова: поэтика, психологизм, художественный прием, автор, повествователь.

За Н. М. Карамзиным прочно утвердилась репутация главы русского сентиментализма — литературного направления, для представителей которого художественное постижение внутренней жизни человека было приоритетной творческой задачей. С повести «Бедная Лиза», написанной в 1792 году начинается развитие нового

русского повествования. Н. К. Пиксанов отмечает, влияние повести на русскую литературу: А. Е. Измайлов напечатал «Бедную Машу, российскую, отчасти справедливую повесть» (1801), некий Иван Свечинский издал свою «Обольщенную Генриетту» (1801), Н. П. Брусилов сочинил «Историю бедной Марии», анонимно напечатана «Несчастливая Маргарита», в 1817 году вышла пьеса Василия Федорова «Лиза, или следствие гордости и обольщения. С пением и куплетами. В пяти действиях». «И долго еще потом не успокаивались поклонники карамзинской Лизы» [5].

В «Бедной Лизе» Карамзин сохраняет одну из наиболее характерных и популярных фабульных схем сентиментализма: представитель высших классов соблазняет и губит девушку низкого сословия, «дочь природы». Интересно, что в характерах героев нет специфических черт, характерных для определенных социальных кругов. Подлинная социальная среда, где происходит конфликт, затушевана; Лиза и ее мать с успехом могли бы быть поняты читателем как горожанки, как бедные дворянки. Крепостная эпоха никак не угадывается в повести: Лиза — это типичный для сентиментализма «естественный человек». Ей присущи качества идеальной природы, не испорченной цивилизацией: доброта, искренность чувств, доверчивость.

Карамзина отличает принципиально иная глубина проработки образов: писатель учитывает не только внешние обстоятельства и положения персонажей в определенной сюжетной ситуации, но и «внутренние» особенности характеров. Установление зависимости между «внутренним» характером и «внешним» действием, несущим на себе отпечаток этого характера, стало существенным завоеванием на пути к психологической прозе, которая начинается в русской литературе с «чувствительности» героев повести «Бедная Лиза».

Свои переживания герои выражают через диалоги и монологи. Они испытывают заметные затруднения, когда говорят о своих переживаниях, не могут прямо выразить свои чувства и стараются найти адекватную внешнюю, поведенческую форму их проявления. Персонажи должны словно посмотреть на себя со стороны.

Одним из главных приемов раскрытия внутренней жизни персонажей — внутренний монолог — совершенно отсутствует в повести. Карамзин использует прямую характеристику персонажа или обращается к воображению читателя: «Лиза очутилась на улице, и в таком положении, которого никакое перо описать не может» [2; 50].

Карамзин еще очень скупо использует предметные детали, портретные и речевые характеристики персонажей, но некоторые приемы становятся подлинными открытиями. В. Н. Топоров отмечает дерзкое новаторство писателя: «Карамзин предпринимает неслыханный для XVIII века по захватывающему дух лаконизму и психологической пронизательности шаг, предвосхищающий ахматовское «Я на правую руку надела / Перчатку с левой руки»: «...она смотрела на левый рукав свой и щипала его правой рукой» — знак смущения, радости, с трудом сдерживаемого внутреннего восторга, после того как Лиза узнала, что молодой человек теперь сам будет приходить в их дом» [6; 112].

Автор повести первый ввел в русскую литературу пейзажные описания и лирические отступления, с помощью которых раскрывается внутренний мир героев. Он широко использует прием психологического параллелизма, известный еще в фольклорной лирике: природа одухотворяется, наделяется способностью сопереживать

героям. Объяснение героев в любви и их последующие свидания происходят ночью, при ясной луне, которая не скрывается за облака. Вся история любви Лизы и Эраста погружена в картину жизни природы, постоянно меняющуюся соответственно стадиям развития любовного чувства: меланхолический осенний пейзаж вступления, предвещающий общую трагическую развязку повести, картина ясного, росистого майского утра, которым происходит объяснение в любви Лизы и Эраста, и картина страшной ночной грозы, сопровождающая начало трагического перелома в судьбе героини (в сцене падения Лизы «блеснула молния, и грянул гром <...> дождь лился из черных облаков» [2; 61]).

Карамзин в «Бедной Лизе» практически первым ввел в текст фигуру рассказчика, душевно вовлечённого в отношения героев, возложив на него важные функции: события в повести поданы не объективировано, а через эмоциональную реакцию повествователя. Это подчеркнуто, как тонко отметил Ю. М. Лотман, уже заглавием повести: «Оно построено на соединении собственного имени героини с эпитетом, характеризующим отношение к ней повествователя» [4; 283–284].

У Карамзина повествование от первого лица не только позволяет выразить авторское отношение к героям и событиям, но создает образ автора и как чувствительного человека, и как историка, и как философа, много испытавшего, задумывающегося о судьбах людей в этом и в ином мирах, и как психолога, которому ведомы глубины человеческой души. Роль повествователя не ограничивается объективным изложением фабулы. Он постоянно сопровождает героев: предостерегает, сочувствует, ужасается, дает психологические комментарии: «А кто знает сердце свое, кто размышлял о свойстве нежнейших его удовольствий, тот, конечно, согласится со мною, что исполнение всех желаний есть самое опасное искушение любви» [2; 40].

Образы рассказчика и автора в повести не тождественны. Рассказчик (личный повествователь, так как рассказ ведется от первого лица) предстает в начале повести натурой, близкой автору: это человек с богатым воображением и чувствительным сердцем («Ах! Я люблю те предметы, которые трогают мое сердце и заставляют меня проливать слезы нежной скорби» [2; 24]), умеющим наслаждаться природой, тонко чувствующий и умеющий передать это чувство читателю («Сердце мое обливается кровью в сию минуту. Я забываю человека в Эрасте — готов проклинать его — но язык мой не движется — смотрю на него, и слеза катится по лицу моему» [2; 54]). Но рассказчик вовсе не очевидец истории бедной Лизы: он эмоционально пересказывает, рассказанное Эрастом: «Эраст был до конца жизни своей несчастлив. Узнав о судьбе Лизиной, он не мог утешиться и почитал себя убийцею. Я познакомился с ним за год до его смерти. Он сам рассказал мне сию историю и привел меня к Лизиной могиле. — Теперь, может быть, они уже примирились!» [2; 172]. Автор, в отличие от рассказчика, способен взглянуть на мир глазами каждого из персонажей.

Карамзин создает и новый тип читателя. Писатель подразумевает двустороннюю связь автора с «любезным читателем» — этот прием обращения, позже ставший традиционным, ввел именно Карамзин. Стремясь сделать читателя своим союзником и помощником, писатель обращается к его воображению и ассоциативному мышлению. Особого внимания заслуживает открытый Карамзиным прием недоговаривания, когда в тексте дается лишь намек на чувства персонажей, побуждающий читателя вообразить себя на месте героев и представить себе, что он чувствовал бы в подобной ситуации.

В. Г. Белинский с исключительной точностью заметил, что «в лице Карамзина русская литература в первый раз сошла на землю с ходуль, на которые поставил ее Ломоносов. Конечно, в «Бедной Лизе» и других чувствительных повестях не было ни следа, ни признака общечеловеческих интересов; но в них есть интересы просто человеческие — интересы сердца и души. В повестях Карамзина русская публика в первый раз увидела на русском языке имена любви, дружбы, радости, разлуки и пр. не как пустые, отвлеченные понятия и риторические фигуры, но как слова, находящие себе отзыв в душе читателя [1; 40]. «Бедная Лиза» — это авторизованное, «лично-субъективное», пропущенное через душу писателя размышление о человеческой судьбе, жизни и смерти. Карамзин показывает прочную взаимосвязь поступков и действий с характером и внутренним состоянием героя: автор выступает в повести как историк, летописец жизни своих героев и хранитель памяти о них. С его голосом в частный сюжет повести входит тема большой истории отечества — и история одной души и любви оказывается ей равновелика. Это сопоставление двух совершенно разных и мыслившихся до того несопоставимыми контекстов — исторического и частного — делает повесть «Бедная Лиза» основополагающим литературным фактом, на базе которого впоследствии возникнет русский социально-психологический роман.

Литература

1. Белинский В.Г. Русская литература в 1841 году [Электронный ресурс]. URL : http://az.lib.ru/b/belinskij_w_g/text_1841.shtml (дата обращения 22.04.2016).
2. Карамзин Н.М. Бедная Лиза: повести. М. : Художественная литература, 2002.
3. Кудреватых А.Н. Эволюция психологизма в прозе Н. М. Карамзина : Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2010.
4. Лотман Ю.М. Об одном читательском восприятии «Бедной Лизы» Н. М. Карамзина: (К структуре массового сознания XVIII в.) // Роль и значение литературы XVIII века в истории русской культуры. М.; Л. : Наука, 1966.
5. Пиксанов Н.К. «Бедная Аня» Радищева и «Бедная Лиза» Карамзина (К борьбе реализма с сентиментализмом) [Электронный ресурс]. URL : http://www.pushkinskijdom.ru/Portals/3/PDF/XVIII/03_tom_XVIII/Piksanov/Piksanov.pdf (дата обращения: 22.04.2016).
6. Топоров В.Н. «Бедная Лиза» Карамзина: опыт прочтения : К двухсотлетию со дня выхода в свет. М. : РГГУ, 1995.

МАГИСТРАЛЬНЫЕ МОТИВЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОСТРАНСТВА РОМАНОВ ТОНИ МОРРИСОН «ПЕСНЬ СОЛОМОНА» И «ВОЗЛЮБЛЕННАЯ»

А. А. Беяева, Г. А. Ветошкина
Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия

В статье рассматриваются основные мотивы художественного пространства двух романов Тони Моррисон «Песнь Соломона» и «Возлюбленная».

Ключевые слова: *афроамериканская литература, мотивная структура, мотив смерти, мотив свободы, мотив рабства, библейские мотивы, Т. Моррисон.*

Проблемы межкультурной коммуникации занимают особое место в изучении современной американистики, точнее, афроамериканской литературной традиции. Подтверждением тому являются многочисленные статьи, исследования и монографии, посвященные истории развития афроамериканской литературы, а также различным аспектам творчества отдельных писателей.

Тони Моррисон является оригинальным современным художником, значительную долю ее творческого «я» составляют «уникальные элементы, характерные только для афроамериканской традиции» [5].

Важно отметить, что годы становления Моррисон как писательницы пришлись на пик борьбы американских негров за свои гражданские права. И все ее произведения пронизаны этой тематикой.

Наша задача — раскрыть мотивную организацию текстов на материале романов «Песнь Соломона» и «Возлюбленная». Главными мотивами этих двух романов, на наш взгляд, можно назвать мотив свободы, рабства, смерти, а также христианские мотивы.

Очень интересно трансформируется мотив свободы в этих двух произведениях. И выражается он, прежде всего, в образе предков. В текстах Моррисон предок является связующим звеном между прошлым и будущем главных действующих лиц.

В «Песне Соломона» о герое Соломоне мы узнаем в самом конце произведения из песен детей и преданий народа. Он оказывается предком главного героя Молочника Помера, и по легенде, он взлетает ввысь, к Богу, что говорит о его внутренней свободе. Заканчивается произведение мыслью о свободе одного человека, которая перерастает в свободу общечеловеческую.

В романе «Возлюбленная» мотив свободы реализуется в образе пожилой Бэби Сагз, святой чернокожей женщины. Поселившись в доме номер 124, эта женщина стала местной проповедницей. Бэби Сагз не проповедовала Христа, но учила освобожденных рабов любить себя, свою плоть, свои руки, но больше всего — любить свое сердце. Ведь только от любви к себе, к своей жизни, судьбе — появляется внутренняя свобода. Эту мысль и хотела донести эта мудрая пожилая женщина.

Мотив свободы в «Возлюбленной» трансформируется: свобода героев не может быть полноценной, когда ты живешь прошлым. Привидение девочки является

напоминанием о том поступке, который мучает героиню, не дает ей жить дальше, два сына Сэти уходят из дома, т.к. привидение не дает им покоя. И даже после того, когда Поль Ди, старый знакомый Сэти, прогнал привидение, и оно ушло жизнь в доме номер 124 не идет на лад. Призрак ушел не навсегда. Он возвращается в образе молоденькой девушки, и жизнь героини становится адом: она называет девушку Возлюбленной, но та становится для «матери» сущим наказанием Господним.

Мотив рабства реализуется в судьбах главных героев — чернокожих мужчин и женщин. В романе «Песнь Соломона» этот мотив реализуется в сознании героев как некая заноза, которая сидит в сознании и мешает жить и быть свободными. Например, друг Молочника — Гитара, и еще 6 человек организуют шайку с названием «Семь дней», где каждому из которых дается свой день для отмщения. Если, в городе узнают, что, например, в среду убили чернокожего, то в ответ из шайки, кому досталась среда — должен убить любого белого человека. Они считали, что подобные действия восстанавливают равновесие в природе и в обществе. Таким образом, появляется мотив борьбы, неприятие устоев общества.

В «Возлюбленной» показана история негритянки, которая предпочла убить дочь, чем отдать ее в рабство. Этот мотив отсылает читателя к трагедии Еврипида «Медея», в которой мать убивает двоих своих детей. Но, если Медея Еврипида убивает детей из-за охваченной ее мести к Ясону, то в «Возлюбленной» мать, которая находится в рабстве, убивает дочь, не желая того, чтобы она испытала все его тяготы. Тем самым смерть выступает как единственная возможность обретения свободы.

Таким образом, мотив смерти является еще одним магистральным мотивом романов Моррисон. Цитата из «Песнь Соломона»: «В каком-то смысле Руфь завидовала смерти. В безбрежной печали, охватившей ее после смерти доктора, таилась и досада: ей казалось, доктор выбрал нечто интересней жизни и ей, Руфи, предпочел более занимательную спутницу — последовал за смертью, едва она его поманила. Присутствие смерти вселяло в Руфь несвойственные ей одушевление и смелость» [3]. Получается, что герои книг Моррисон, с одной стороны, страшатся смерти, но с другой стороны, она привлекает их иллюзией того, что, обретя ее, можно забыть и уйти от тягот и тревог жизни общества, в котором они вынуждены существовать.

Это двойственное отношение к смерти мы видим и в «Возлюбленной»: «<...> они убивали ту ненавистную кокетку, которая зовется Жизнью, за то, что обманывала их и влекла за собой; заставляла их думать, что каждый следующий восход солнца стоит того, чтобы на него посмотреть и когда-нибудь жизнь наконец станет жизнью» [2]. Здесь явно говорится о безысходности, неверии в справедливость жизни. Получается, что жизнь не дает возможности реализовать состояния внутренней свободы человека. И у героев остается одна надежда — забыть и обрести свободу только после смерти.

В романах Тони Моррисон очень важны и христианские мотивы. Обратимся к семантике имени главных героев. В романе «Песнь Соломона» — показана история семьи Померов, главного героя книги зовут «Молочник» Помер. Фамилия героя — результат казуса, глупой случайности. Дочерей старшего Помера звали Магдалина и Первое послание к Коринфянам. Они получили свои имена благодаря причудам отца, который всем своим детям, кроме первенца мужского пола, выбрал имена, ткнув наугад пальцем в Библию. Однако, в тексте нет ничего случайного, и подобные имена героев в романе Т. Моррисон весьма неслучайны. Они дают своеобразную характеристику героям, их жизни и обществу, в котором они вынуждены существовать.

Вспомним Новый завет, о чем говорится в «Первом послании к Коринфянам святого апостола Павла»? Павел настаивает на требовании единства во Христе. Также он осуждает грех общины: сожитительство людей без брака. «Безбрачным же и вдовам говорю: хорошо им оставаться, как я. Но если не [могут] воздержаться, пусть вступают в брак; ибо лучше вступить в брак, нежели разжигаться» [4]. В «Песне Соломона» героиня по имени Перовое послание к Коринфянам живет вопреки этому уставу. Она в возрасте сорока лет знакомится с молодым человеком по имени Портер и влюбляется в него до беспамьтства. Они стараются скрыть свои отношения от всех, не вступая брак. К тому же, Портер является преступником из шайки «Семи дней».

Таким образом, семантика имени вступает в противоречие с поступками героини и реализует один из основных приемов построения текста в художественном пространстве Т. Моррисон — контраст, противопоставление.

Вторую сестру в книге зовут Магдалина. Она показана здесь сочувствующей всем своим близким и переживающей. Это героиня покоряется судьбе, и следует ей, не пытаясь что-то изменить в своей жизни.

В Новом Завете имя Марии Магдалины упоминается лишь в нескольких эпизодах: она была исцелена Иисусом Христом от одержимости семью бесами, затем стала следовать за Христом, служа ему и делясь своим достоянием, потом присутствовала при кончине Иисуса, после чего была свидетельницей его погребения [1].

В «Песне Соломона» Магдалине с самого детства приходится следовать за младшим братом. И опять мы видим здесь противоречие. Это она делает не по собственной воле. «Разница в телосложении, дает тебе право: мы, видишь ли, женщины, а ты — мужчина. Так вот послушай, милый мой малыш: этого вовсе не достаточно... Я надеюсь, разница в нашем телосложении сослужит тебе добрую службу, и прошу тебя, цени это преимущество, потому что другого тебе не дано» [3]. Получается, что почти все герои книги с библейскими именами не столько олицетворяют персонажей Библии, сколько представляют собой полную им противоположность.

Обращает на себя внимание и вынесенное в заглавие имя царя Соломона, правителя Израильского царства. В Библии Соломон упоминается под рядом иных имен, например, он называется Иедидиа, что означает «возлюбленный Богом или друг Бога». И ведь это неспроста. Ведь этот герой в романе, по рассказам людей, взлетает к небу, подобно птице. И никогда уже не возвращается на землю. И как мы знаем из Библии, что после его смерти единое государство распалось на два царства — Израильское и Иудейское.

Так и в книге «Песнь Соломона» — мы видим, что после смерти Соломона, нет единения в семье. Существует два лагеря: те, кто живут традициями прошлого в гармонии с природой, и те, кто ищет денежного благополучия в современном мире.

Таким образом, можно сказать, что центральными мотивами романов Т. Моррисон «Песнь Соломона» и «Возлюбленная» являются мотивы рабства, смерти, свободы и христианские мотивы.

Мотив рабства выражается в сознании героев, как мысль, от которой невозможно избавиться человеку на протяжении всей своей жизни. Тем самым, герои не могут обрести внутренней свободы. Неспроста мотив свободы выражен в образах предков, ведь только после смерти, или скором ее приближении, герои романов Тони Моррисон начинают чувствовать себя свободными. И, получается, что это чувство можно

обрести только после смерти. Смерть является спасением. В это, по крайней мере, верят персонажи романов.

Христианские и библейские мотивы во многом выражаются в семантике имен главных героев. А она, в свою очередь, противоречит поступкам главных героев, их взглядам на жизнь. Получается, текст в художественном пространстве строится по принципу противопоставления и контраста. И эти приемы, являются основными в романах Тони Моррисон. Писательница смогла соединить прошлое и современность, процесс осознания собственного «я» черными американцами и исторические события, и в то же время, в ее романах социально-бытовой план сливается с мифом и легендой.

Литература

1. Либенсон А. Рассказ о жизни Марии Магдалины [Электронный ресурс]. URL : <http://www.proza.ru/2010/04/27/367> (дата обращения 24.03.2016).
2. Моррисон Т. Возлюбленная [Электронный ресурс]. URL : <http://knijky.ru/books/vozlyublennaya> (дата обращения: 11.01.2016).
3. Моррисон Т. Песнь Соломона [Электронный ресурс]. URL : <http://e-libra.ru/read/347182-pesn-solomona.html> (дата обращения: 16.02.2016).
4. Первое послание св. Ап. Павла к Коринфянам [Электронный ресурс]. URL : <http://rusbible.ru/sinodal/1kor.html> (дата обращения 13.03.2016).
5. Чугунова С.И. Фольклорные мотивы в художественной прозе Тони Моррисон [Электронный ресурс]. URL : <http://www.dissercat.com/content/folklornye-motivy-v-khudozhestvennoi-proze-toni-morrison> (дата обращения: 10.03.2016).

ТРАДИЦИЯ АНТИЧНЫХ ГИМНОВ К АФРОДИТЕ В РУССКОЙ ПОЭЗИИ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

И. А. Благовещенская, С. Н. Чумаков
Кубанский Государственный университет
Краснодар, Россия

В статье сопоставляются древнегреческие гимны к Афродите с русскими стихотворениями поэтов Серебряного века, продолжающими некоторые традиции античной гимнографии к Афродите; выявляется их генетическое сходство при утрате жанровой идентичности.

Ключевые слова: *гимн, античность, Серебряный век, Афродита.*

В поиске истоков мировой поэзии исследователь непременно придет к словесности древних культов, к синкретическому единству слова и веры. Поэзия берет начало в молитве, заклинании, гимне, и в своем развитии далеко отходя от религиозных корней, часто сохраняет отчетливую связь с ними, а порой и осознанно обращается к прошлому. Так в древнегреческих гимнах богине любви Афродите черпает вдохновение русская поэзия Серебряного века: несколько крупнейших русских поэтов создают свои гимны к Афродите. Они и их отношение к античным образцам являются предметом рассмотрения данной работы.

Гимн — это один из древнейших поэтических жанров, хвалебное песнопение, имеющее целью испрашивание милости у богов посредством их прославления. В структуре гимна выделяются две основные составляющие: экспликативная, направленная на прославление божества через описание его, и апеллятивная, то есть просьба к божеству [4; 22]. Данный жанр, вероятно, был широко представлен в древнегреческой религиозной словесности. Но «исконная сакральная форма» [1; 6] гимна до наших дней дошла только в немногих фрагментах, подвергшихся, к тому же, поэтической обработке.

Древнейшие из известных нам образцы античных гимнов — это сборнику так называемых «Гомеровских гимнов» (наиболее ранние произведения из сборника относятся к VII-VI вв. до н.э.) «Гомеровские гимны» исполнялись на поэтических состязаниях поэтами-рапсодами. Таким образом, они не являлись частью ритуала и относятся скорее к светским жанрам, однако их религиозная направленность очевидна.

В собрании «Гомеровских гимнов» Афродите посвящены три из них, под номерами IV, VI и X. Главенствующее место в этих гимнах занимает экспликативная часть — хвала богине, посредством ее описания. В «IV. К Афродите» эта часть дополнена развернутым описанием мифа о встрече Киприды со смертным возлюбленным. Апеллятивная составляющая «Гомеровских гимнов» краткая и формальная, это несколько строк в конце произведения, содержащих просьбу рhapsода о победе в соревновании. Просьба к божеству может и вовсе отсутствовать. Образ Афродиты рисуется несколькими постоянными эпитетами: «улыбколюбивая», «сладко смеющаяся», «любящая смех», «многозлатная», «прекрасновеночная», «прекрасная». Интересно, что этот изящный образ радостной богини в самом древнем из данных гимнов, сочетается с архаическими чертами, и Афродита предстает грозной и беспощадной, огромного роста, сопровождаемой дикими зверями. Однако и в более поздних произведениях подчеркивается власть богини, подчиняющей себе равно людей и богов.

Гимн к Афродите имеет место и в другом античном сборнике — «Орфических гимнах» (записанных ок. II в. н. э., но принадлежащих, по-видимому, к традиции более древней). Эти гимны имели прямое ритуальное назначение в культе орфизма — древнегреческого философско-мистического учения. Богине любви в них посвящен гимн под № 60.

Апеллятивная часть, как и в «Гомеровских гимнах», здесь весьма скромна — это призыв богини сойти к молящимся, которому отведено только несколько завершающих стихов. Остальной объем гимна занимают славословия божества, важную роль играют эпитеты, прославляющие Афродиту. Образ Афродиты, как «всесопрягателя» и «богини-матери», значительно шире образа из «Гомеровских гимнов». Однако у них есть немало схожего: подчеркивается красота и радость богини, ее улыбка и сила ее власти, также сохраняющей архаический след звериной мощи.

В отличие от представленных выше гимнов, практически утрачивает прямую связь с религиозными корнями стихотворение легендарной поэтессы Сапфо «Гимн Афродите». Он написан не гекзаметром, как «Гомеровские» и «Орфические» гимны, а более простой строфой, названной по имени поэтессы сапфической. Название «Гимн Афродите» условно, однако жанровая принадлежность данного произведения не вызывает сомнения. Мы можем выделить экспликативную, «хвалебную» состав-

ляющую гимна: эпитеты, прославляющие богиню, описание образа богини, летящей на золотой колеснице, запряженной птицами, и слова об улыбке на «несказанном лице» (у Сапфо богиня вновь предстает «улыбколюбивой»). Апеллятивная часть значительно шире экспликативной: на просьбе лирической героини к Афродите построен весь гимн. Это изменение пропорции экспликативной и апеллятивной частей знаменует переход жанра гимна из религиозной сферы в художественную. Здесь внимание акцентируется уже не столько на божестве, сколько на появившемся в гимне лирическом герое, точнее, лирической героине. Характерно, что Сапфо не просто обозначает свое авторство, но даже вплетает свое имя в ткань произведения.

Для русского читателя античный гимн долгое время не был открыт. Античность изучали, но лирика, не будучи созвучна настроениям эпохи, практически не издавалась. Исключение — разве только творчество Сапфо; первый поэтический перевод «Гимна к Афродите» был создан А. П. Сумароковым еще в 1758 г.

Серебряный век открывает для русского читателя малоизученные области античной литературы, в том числе и лирику, и в том числе гимны. С 1890-х годов начинается активная работа по переводу и переложению лирических произведений Древней Греции. Издаются «Гомеровские гимны» в переводе Д. П. Шестакова, «Орфические гимны» в достаточно вольном переложении К. Д. Бальмонта.

Появляются оригинальные стихотворения, вдохновленные античными образцами, среди них и гимны, и главным образом, конечно, богине любви. Первенство здесь принадлежит М. А. Лохвицкой: в 1895 г. написано ее стихотворение, по первой строчке называемое «Я верю вновь: страданья мной забыты», в котором героиня, подобно древнегреческому рапсоду, поет Афродите гимн и просит ослабить ее страдания любви, возвратив ей покой и вдохновение. В 1910 г. А. А. Ахматова создает стихотворение «Афродита», и обращенное к богине «Silentium» пишет О. Э. Мандельштам. Два гимна Афродите (1912 и 1920 гг.) посвящает В. Я. Брюсов. И наконец, своего рода «отрицательный» гимн «Хвала Афродите» (1921 г.) пишет М. И. Цветаева.

Авторы данных произведений, конечно, не задаются целью скопировать античный образец, но очевидную связь с ним сохраняют. Прежде всего об этом свидетельствуют, конечно, заглавия стихотворений. Гимнами называет свои произведения Брюсов, «хвалой» — Цветаева, слово «гимн» в ткани стихотворения использует также Ахматова. Но не только в названиях проявляется сходство. Так, например, гекзаметром гомеровской строки прославляет богиню любви Брюсов в «Гимне к Афродите» 1912 г. Все рассматриваемые произведения сохраняют торжественную восклицательную интонацию гимнов древних.

Сочетание экспликативной и апеллятивной частей в каждом отдельном случае представлено по-разному, одна из них может и вовсе не просматриваться (Так, у Лохвицкой отчетливо выделяются восхваления богини и просьбы к ней, у Мандельштама мы не найдем апеллятивной части. у Ахматовой — напротив, экспликативной). Традиционные элементы жанра гимна сильно потеснены размышлениями лирического героя. Однако в каждом из представленных стихотворений так или иначе они сохраняются.

Более всех приближен к греческим гимн к Афродите Лохвицкой. Его лирическая героиня его взывает к богине с горячим желанием быть услышанной, поет ей хвалу, обращает к ней свою просьбу:

Ты, златокудрая, ты, златотронная,
Сердце мое пощади! [5].

Цветаева же создает «отрицательный» гимн — не прославляя богиню, но бросая ей вызов — и все же признавая ее силу:

В каждом цветке неповинном — твой
Лик, Дьяволица! [6].

Серебряный век впервые в русской поэзии обращается к античному божеству именно как к божеству. Афродита выступает в произведениях не только как олицетворение любви, но и как персонаж, к которому обращается лирический герой. В художественной реальности воссоздается культовая сторона гимна. Так, например, Брюсов пишет в «Гимне к Афродите» 1912 г.: «Алыми белый алтарь твой венчаем мы снова цветами», «Робко к коленям твоим приношу умиленную дань я» [3]. Так, стихотворение Ахматовой «Афродита» — об обряде, ритуальном танце, объединенном со словом, — и ритмом своим напоминает танец. Оно, как и древние «Орфические гимны», — исполняется, чтобы призвать богиню сойти на землю: «Войди в мой тихий дом» [2].

Тем не менее, гимны Серебряного века, ближе к поэтике Сапфо, а не к «Гомеровским» и «Орфическим» гимнам, сохраняющим свое практическое ритуальное назначение. В них образ божества, оторванный от непосредственной веры в него, сильно потеснен образом лирического героя, который в гимне является элементом по сути чуждым. Акцентируются не «функции» богини в мироздании, но ее отношения с обращающимся к ней человеком. То есть прославляется не богиня — «все-сопрягательница», все порождающая и объединяющая под своим владычеством богов, людей и животных, но богиня любви, приносящая страсть и страдания в сердце отдельному лирическому герою.

Трансформируя жанровые особенности гимна, Серебряный век, однако, сохраняет тем же древний образ Афродиты. Мы встречаем те же эпитеты богини: она «радостная», «с безмятежной улыбкой» у Брюсова, «златокудрая», «светлоокая», «златотронная» (так же, как у Сапфо Афродита «пестротронная») у Лохвицкой. Вместе с тем так же подчеркивается власть богини, и даже ее жестокость, как желание приносить людям страдания любви: «...сводит в Ад любовь рабов своих» (Брюсов) [3].

Афродита античности, по сути, остается такой же и в гимнах Серебряного века, который разрабатывает все те же древние мифы о ней. Так к мифу о рождении Киприды из морской пены обращаются двое авторов: Цветаева и Мандельштам. Богиню наделяют традиционными атрибутами: цветком, поясом, миртом.

Гимны Афродите, созданные через два с половиной тысячелетия после «Гомеровских», значительно отличаются от античных образцов и по форме, и по содержанию. Религиозная основа, хотя и сохраняющаяся в гимнах Серебряного века, уступает здесь место душевному миру лирического героя. Однако их связь с древнегреческими гимнами выявляется в жанрообразующих элементах: экспликативной и апеллятивной составляющих, торжественно-восклицательной интонации, в попытке воссоздать античный слог, и в образе Афродиты, практически не изменившемся, — прекрасном и жестоком. Обращаясь к античному наследию, русские поэты Серебряного века находят в нем некую неизменную истину, которая в их стихах получает новую жизнь. Такой истиной осознается власть Афродиты — власть любви — над человеком.

Литература

1. Античные гимны / Под ред. А. А. Тахо-Годи. М. : Изд-во МГУ, 1988.
2. Ахматова А.А. Афродита [Электронный ресурс]. URL : <http://jmkn.ru/ahmatova/afrodita.html> (дата обращения: 22.02.2016).
3. Брюсов В.Я. Гимн Афродите [Электронный ресурс]. URL : http://www.e-reading.by/chapter.php/95510/17/Bryusov_-_Sem_%27_cvetov_radugi.html (дата обращения: 21.02.2016).
4. Зорин А.В. У истоков тибетской поэзии // Буддийские гимны в тибетской литературе VII–XIV вв. Спб. : Петербургское Востоковедение, 2010.
5. Лохвицкая М.А. Стихотворения [Электронный ресурс]. URL : http://az.lib.ru/l/lohwickaja_m_a/text_0050.shtml (дата обращения: 21.02.2016).
6. Цветаева М.И. Избранное. М. : Изд-во Эксмо, 2015.

МИГЕЛЬ ДЕ УНАМУНО И ХОРХЕ ЛУИС БОРХЕС: ДИАЛОГ ИДЕОЛОГА И ИНТЕРПРЕТАТОРА «ДОН КИХОТА»

В. В. Богдан, А. В. Татаринев
Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия

В центре исследования несостоявшийся в жизни, но спровоцированный разностью рецепций диалог Унамуно и Борхеса, удивительно разных и преданных почитателей романа Сервантеса.

Ключевые слова: *диалог, рецепция, автор, герой, роман.*

На рубеже XIX–XX веков писатели Поколения 98 года стали идеологами Дон Кихота, превратив его в икону национального самосознания. Но именно эти писатели, сами того не желая, подготовили в Испании интеллектуальную почву для прихода режима Франсиско Франко, введя роман в зону официоза. На протяжении XX века для всякого испанца Дон Кихот был связан с конкретной исторической ситуацией 1898 года и с тем, что за ней последовало.

Но постепенно в Испании возникло осознание того, что величайший испанский роман оказался во власти пусть и высоких, но штампов, которые его обеднили. В 1985 году испанский философ Фернандо Саватер написал эссе «Инструкция как забыть Дон Кихота» (“Instrucciones para olvidar el Quijote”) [2; 8], в котором провозгласил, что Дон Кихота нужно забыть, чтобы воскрес роман.

Ярчайший представитель Поколения 98 года — Мигель де Унамуно. Одним из самых выдающихся не идеологов, но интерпретаторов «Дон Кихота» стал аргентинец Хорхе Луис Борхес. Борхеса мало интересовал, тот политический дискурс, что превратил Дон Кихота в символ спасения страны, но полная горячей веры идеологизация Унамуно оказала на него определённое влияние. Несостоявшийся в жизни, но спровоцированный разностью рецепций диалог Унамуно и Борхеса, удивительно разных и преданных почитателей романа Сервантеса, формирует центр нашего исследования.

Для Унамуно «Дон Кихот» явление не литературы, а словесности. Это житие о жизни, страстях и чудесах испанского Христа. Для Борхеса «Дон Кихот» — великая литература, роман-загадка своего жанра. В статье «La Conducta Novelística De Cervantes» (1928) («Манера поведения Сервантеса-романиста») Борхес пишет: «Не святость Алонсо Кихано интересует меня больше всего, а то, как Сервантес нарушает законы жанра, чтобы нас в ней убедить» [5]. Для Унамуно Сервантес — агиограф; для Борхеса — Бог того романного мира, который создал. От него зависит счастье и несчастье его героев. И Борхес приходит к поразительному выводу: «Дон Кихот — единственное одиночество в мировой литературе. Прометей, прикованный к скале, окружён сочувствием вселенной. <...> Гамлет произносит длинные монологи и в них одерживает интеллектуальную победу в преддверии своей мести <...>. Раскольников, аскет и мыслящий убийца в «Преступлении и наказании» знает, что о каждом мгновении его жизни рассказывается в романе. Но Дон Кихот один, совершенно один, любое событие прерывает его существование» [5]. Борхес имеет в виду вставные новеллы, с помощью которых Сервантес вносит небывалую фрагментарность в роман, дробя жизнь и Дон Кихота также. А для Унамуно Дон Кихот никогда не одинок, так как с ним Бог и ему он посвящает свои подвиги.

Но Борхес и Унамуно едины в своём восприятии Дон Кихота как трагической фигуры. Возможно, именно поэтому они особое внимание уделили последней главе «Дон Кихота», в которой описывается, как он умер. Унамуно писал: «Какова смерть, такой была и жизнь» [1; 351]. А Борхес был уверен, что именно сцена смерти может пролить свет на непростые отношения Сервантеса и Дон Кихота.

В Работе «Análisis del último capítulo del Quijote» («Анализ последней главы Дон Кихота») (1956) Борхес ссылается на Унамуно, и вступает с ним в заочный диалог.

Унамуно истинную сущность кихотизма видит в стремлении обрести бессмертие. Но Дон Кихот мало бы отличался от героев эпоса или рыцарских романов, если бы желание остаться в веках было его единственным устремлением. Для Унамуно важно не то, что Дон Кихот мечтал о славе, как какой-нибудь герой Древности, а то, что на краю смерти физической он сумел совершить последний и величайший подвиг духа, достойный истинного святого — отказаться от своих деяний, что превосходят величиём его самого. Унамуно имеет в виду момент обретения разума Дон Кихотом, который философ оценивает как «безумие приближающейся смерти».

Смерть подарила Дон Кихоту бессмертие. Удивительный парадокс, который давал надежду побеждённой Испании, что она, как и её национальный герой, сумеет, в конечном итоге, одержать победу.

Для Борхеса «Дон Кихот» никогда не был символом испаноязычного мира. Он впервые прочитал роман в детстве на английском и долгое время был уверен, что испанская версия всего лишь неудачный перевод. Для Борхеса Дон Кихот неотделим от структуры романа и от своего создателя и именно взаимоотношениям автора и его творения Борхес уделяет особое внимание. Он уверен, что Сервантес был не совсем откровенен, когда заявлял, что цель его сокрушить шаткое здание рыцарских романов. На самом деле, он увлекался ими страстно, но в то же время понимал, что это смешно, поэтому и придумал такую уловку. Борхес пишет, что Сервантес хотел поехать в Америку, ему обещали пост в Новой Гранаде, «но то, что ему отказали в

этом посту, подтолкнуло его к написанию *Дон Кихота*» [3; 58]. Сервантес начал писать роман, сидя в тюрьме, а в это время его настоящая жизнь протекала в романе.

Сцена смерти *Дон Кихота*, как считает Борхес, способна пролить свет на отношение Сервантеса к своему герою.

Борхес отмечает, что Сервантес на пороге смерти заставляет своего героя осознать, что жизнь его всего лишь сон. Но для Борхеса обретение *Дон Кихотом* разума в предсмертном сне не безумие, а чудо. Главным качеством *Дон Кихота* Борхес считал отвагу, и именно на пороге смерти он в последний раз героически проявляет своё мужество: «Алонсо Кихано сейчас один; он знает, что все его предприятия были недомыслием и дымом. Тем не менее, он не трусит и не опечаливается; он радуется потому, что нашёл истину, даже если эта истина сводит на нет всю его жизнь» [3]. *Дон Кихот* в восприятии Борхеса становится экзистенциалистским героем.

Унамуно также волнует трагическое открытие, сделанное *Дон Кихотом* на пороге смерти: «Бедный *Дон Кихот*! На пороге смерти, в просветлении смерти он признается, что жизнь его была только безумным сном. Жизнь есть сон!» [1; 352]. Но если Борхеса всегда больше интересовал вопрос, чем ответ на него, то Унамуно важно докопаться до истины, понять, как дальше жить, если святого, в которого он верит, на краю могилы постигает неверие. Унамуно задаёт целый ряд важнейших вопросов и даёт на них однозначный ответ: «Жизнь есть сон! Ужели, Господи, сон и эта твоя Вселенная, ужели она лишь сон, который видишь Ты, ее вечное и бесконечное Сознание? А если так оно и есть, что станется с нами, что станется со мною, когда Ты, Господи Боже мой, проснешься? <...> Чем пытаться постичь, что есть Твой сон, <...> в тысячу раз лучше творить добро» [1; 365]. Творить добро, в этом Унамуно видит спасение и своё, и всей Испании. Доброта, вот то качество, которое Унамуно больше всего ценит в *Дон Кихоте*. Доброта была корнем кихотической тяги к бессмертию: «Добрый не может смириться с собственным распадом, ибо чувствует, что его доброта — частица Бога, а Бог есть Бог не мертвых, а живых, потому что все живут для Него» [1; 356]. Если для Борхеса *Дон Кихот* умер во сне Алонсо Киханы, то для Унамуно *Дон Кихот* никогда не умер, а умер Алонсо Кихано, чтобы воскрес *Дон Кихот*.

Борхес не согласен с той ролью, которую Унамуно отводит Санчо Пансе. Для Унамуно Санчо Панса Ученик *Дон Кихота*, который заражён кихотическим безумием своего Учителя, и однажды продолжит начатое им дело. Борхес же уверен, что *Дон Кихот* и в момент своей смерти одинок, а Санчо пытается образумить *Дон Кихота* лишь потому, что никогда не знал Алонсо Кихано: «Он ещё не понял, что *Дон Кихот* умер во время сна и что сейчас тщетно взывать к колдунам и Дульсинеям» [3]. Более того он отмечает, как хладнокровно и безразлично Сервантес сообщает о смерти *Дон Кихота* — одним словом, в конце строки. Пока *Дон Кихот* умирает, жизнь в доме не останавливается: племянница идёт покушать, ключница прикладывает к стаканчику, Санчо Панса размышляет о наследстве. Всё это Борхес называет последней жестокостью Сервантеса по отношению к своему герою, жестокостью, которая, на самом деле, маскирует глубокую печаль и чувство стыда. «Сервантес, написав эти строки, возможно, думал, что он также на краю смерти, что ему бы стоило писать книги о благочестии, а не создавать увлекательный вымысел. *Дон Кихот* прощается со своими фантастическими чтениями и становится проекцией Сервантеса, который прощается со своими романами также

фантастически» [3]. Заканчивает статью Борхес удивительными словами: «Сервантес и Дон Кихот друг друга хорошо понимают и прощают» [3].

Несмотря на то, что Борхес всё же попал под влияние кихотической идеологии Унамуно, его не назовёшь его учеником или последователем, так как Борхес воспринял «Дон Кихота» слишком лично, почти признав себя потенциальным героем этого романа. Не спасения народа или бессмертия искал он в этой книге, а пытался разобраться в непростых отношениях автора и его творения, вернув Дон Кихоту его роман.

Литература

1. Унамуно М. де. Житие Дон Кихота и Санчо / Пер. с исп. А. Косс, П. Глазовой, С. Николаевой. СПб. : Азбука-Классика, 2001.

2. Arredondo Christopher Britt Quixotism. The Imaginative Denial of Spain's Loss of Empire / State University of New York Press, Albany, 1966.

3. Borges Jorge Luis Análisis del último capítulo del Quijote [Электронный ресурс]. URL : <http://borgestodoelano.blogspot.com/2014/02/jorge-luis-borges-analisis-del-ultimo.html> (дата обращения: 15.03.2016).

4. Borges Jorge Luis, Ferrari Osvaldo en Diálogo II / Siglo XXI Editores, México, 2005.

5. Borges Jorge Luis La Conducta Novelística De Cervantes [Электронный ресурс]. URL : <https://ru.scribd.com/doc/108638468/18/La-Conducta-Novelistica-De-Cervantes> (дата обращения: 20.03.2016)

«БЕСЫ» ДОСТОЕВСКОГО И «ДОКТОР ФАУСТУС» ТОМАСА МАННА

Г. Э. Бондаренко, Л. Н. Татарина
Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия

В статье дается сравнение двух «романов эпохи». Сопоставляются главные герои Ставрогин и Леверкюн.

Ключевые слова: «бесовство», демонизм, «великие грешники», интеллектуализм, дискуссия, идея, индивидуализм.

Общеизвестно, что Т. Манн хорошо знал и любил «святую» (по его выражению) русскую литературу. «В мои молодые годы я много почерпнул из русской литературной классики, — в первую очередь из Толстого, Тургенева и Чехова и не остался чужд огромному влиянию Достоевского на всю Европу» [3; 24], — писал Т. Манн в письме от 15 апреля 1932 г. доктору Фучику.

Обостренный интерес к Достоевскому рождался у Т. Манна дважды — в период первой и в годы второй мировой войны. И думается, это не случайно — ибо в обоих случаях речь шла о кризисных моментах в истории Германии, Европы и всего мира. Несмотря на двойственное отношение к Достоевскому Т. Манна и Федора Михайловича как художников сближает интерес к необычному, «странному». «Типическое

оставляет холодным, лишь воспринятое индивидуально может вывести нас из себя» [2; 254], — замечает Серенус Цейтблом в «Докторе Фаустусе» (глава 45). Несмотря на любовь Т. Манна к эпической дистанцированности и гармонии, его постоянно притягивало «странное», необычное, дисгармоничное, «граничащее с фантастическим», по выражению Достоевского.

Наиболее отчетливо это сближение можно увидеть, проанализировав роман Ф. М. Достоевского «Бесы» и роман Т. Манна «Доктор Фаустус». Несмотря на несомненное своеобразие и аутентичность этих романов, в них можно найти ряд общих параллелей, нити, которые незримо связывают два великих произведения художников слова.

Достоевский видел символ предельной концентрации всех неразрешимых, «проклятых» вопросов современной ему общественной жизни в преступлении, потере живой веры в Бога, аморалистическом индивидуализме и самоубийстве. Аналогичную роль в произведениях Т. Манна играют душевные и физические болезни его персонажей. Болезненное и фантастическое для Т. Манна, как и для Достоевского, — неотъемлемое свойство изображаемой им реальности.

Также в романах Достоевского огромную роль играют идеи его центральных персонажей. Главные герои его романов — мыслители и идеологи. В спорах между ними и их оппонентами разворачиваются сложные философско-идеологические концепции, решаются основные вопросы человеческого бытия, так же как и «проклятые» вопросы времени (все это применимо и по отношению к «Бесам»). Немецкий романист также часто посвящает страницы своих романов дискуссиям персонажей об основных вопросах бытия и человеческой культуры. Серенус Цейтблом и Леверкюн в «Докторе Фаустусе» — люди, постоянно возвращающиеся к спорам об основных вопросах современности и человеческого бытия в широком смысле слова. Этот интеллектуализм «Доктора Фаустуса», где обсуждаемые героем вопросы музыкального искусства не только перерастают в целостную теорию построения системы новой — атональной, дисгармонической — музыки, но и в спор об основных этических проблемах человеческого бытия, сближает искусство Т. Манна и Достоевского. Причем вместе с нарастанием интеллектуального начала в романах Т. Манна увеличивается контрастность и антитетичность основных образов и положений, напряженность, свойственная речи его героев, учащается смена лирических и эпически окрашенных эпизодов, смешение в них иронии, трагедии и гротеска — черты, роднящие стиль этих романов со стилем романов Достоевского.

Как мы уже говорили, на первый взгляд может показаться, что «Бесы» Достоевского и «Доктор Фаустус» Т. Манна не имеют ничего общего. И все же основная проблематика этих двух романов непосредственно связывает их друг с другом. Ибо основой как тех политических преступлений, на путь которых герои «Бесов» толкнули Россию, так и трагедии героя «Доктора Фаустуса» Адриана Леверкюна является отречение от тех религиозных и гуманистических ценностей, которые составляли основу как политической, так и культурной жизни, без которых не может существовать европейская христианская цивилизация. Как и «Бесы» Достоевского, «Доктор Фаустус» — роман о «бесовстве». Бесовство это — по Т. Манну — охватило в описываемую им в романе эпоху как его героя, так и политическую жизнь немецкого народа. И вместе с этим бесовство это уходит своими корнями в родословную его несчастного героя и в историческое про-

шлое Германии. Ибо Адриан Левекюн в понимании Т. Манна не только сын своего отца — хозяина деревенского подворья и в то же время своеобразного экспериментатора и алхимика, но и отдаленный потомок многих поколений людей Германии эпохи Реформации и немецкого Возрождения XV–XVI вв., колебавшихся между верой в традиционные культурные ценности, поэтической набожностью и всяческими соблазнами. Недаром роман о его жизни, болезни и смерти называется «Доктор Фаустус», а сам он в подводном течении романа уподобляется герою немецкой народной книги о Фаусте — средневековому волхву и чернокнижнику.

В центре обоих этих «романов эпохи» стоят фигуры двух «великих грешников» — Николая Ставрогина в «Бесах» и Адриана Левекюна в «Докторе Фаустусе». Первый из них — «великий грешник» XIX, а второй — «великий грешник» XX в. Причем, несмотря на все различие их общественного происхождения и их характеров, их личная трагическая судьба имеет сходные истоки [4; 37]. Ибо оба они — дерзкие вероотступники, посягнувшие на те основы человеческого бытия, на религиозные и моральные устои людского существования, которые, согласно убеждениям Достоевского и Т. Манна, являются вековыми и нерушимыми. Неизбежной расплатой за посягательство на эти устои является духовная, а затем и физическая гибель Ставрогина и Левекюна.

Ставрогин теряет живую веру в божественность человека и мироздания, созданных Творцом. В «Фаустусе» идея живого Бога покидает художественную элиту XX в., в сознании которой искусство теряет свой боговдохновенный характер и превращается в своеобразную интеллектуальную игру одинокой, внутренне холодной и потерянной в чуждом ей мире человеческой личности. Божественно-вдохновенное, живое и человеческое превращается в ее творениях в пародию, исполненную глубокой скорбью и отчаянием.

Завершая изложение выдвигаемой нами параллели между «Бесами», с одной стороны, и «Доктором Фаустусом» — с другой, остается сказать в заключение, что и «Бесы», и «Доктор Фаустус» рисуют перед нами жизнь двух «нигилистов», а также и роковые последствия их «нигилизма» для них самих, окружающих их людей и всей культурной, семейной и общественной жизни их родины в целом. Их «нигилизм» — по мысли создателей обоих романов — трагическое, угрожающее всем основам человеческой жизни явление. Его основа — потеря веры в «живую жизнь», в Бога, в заветные для человечества его историей гуманистические ценности и общезначимые, нерушимые моральные нормы. Трагическая мистерия разрушения и гибели этих норм в искусстве и жизни и их горячая, страстная защита Достоевским в XIX и Т. Манном в XX в. — таково живое зерно, объединяющее между собой пафос жизни и творчества этих двух великих представителей русской и немецкой культур, определяющий их особое значение для нас и нашего времени.

Литература

1. Достоевский Ф.М. Собрание сочинений: в 15 т. Т. 14. СПб. : Наука, 1995.
2. Манн Т. Избранник. Новеллы. Статьи. М. : ОЛМА-ПРЕСС, 2004.
3. Манн Т. Из дневников // Новый мир. 1996. № 1 (849).
4. Фридендер Г.М. Достоевский и Томас Манн // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1977. Т. 36. № 4.

МОТИВ КРУШЕНИЯ МЕЧТЫ В ПРОСТРАНСТВЕ РОМАНОВ ДОНА ДЕЛИЛЛО И ПОЛА ОСТЕРА

Ю. А. Букач, Г. А. Ветошкина
Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия

В статье рассматривается понятие американской мечты, его трансформация и реализация этого мотива в творчестве современных американских писателей Дона Делилло и Пола Остера. В центре внимания — сюжеты о терроризме, борьба героев против мнимого внешнего благополучия современной Америки и невозможность смириться с несоответствием реальности идеалам.

Ключевые слова: современная американская литература, американская мечта, мотив катастрофы, терроризм, Д. Делилло, П. Остер, «Падающий», «Левиафан».

Современная американская литература представляет собой явление живое, динамичное, непрерывно развивающееся и в связи с этим малоизученное. Этим и вызвана необходимость и актуальность ее исследования. Наша работа посвящена изучению мотива катастрофы в современном американском романе. Тема катастрофы, в свою очередь, является одной из самых популярных в современной американской культуре, искусстве (особенно в кинематографе) и, конечно же, находит свое отражение в литературе. Так, одной из целей работы является попытка найти ответ на следующий вопрос: почему современных американцев особенно беспокоит эта тема, чем вызван такой интерес и непреодолимая тяга к сюжетам о катастрофах?

Как известно, катастрофа (от греч. «переворот», «перелом») — это некое событие, имеющее трагические последствия, возникающее в результате природной или техногенной чрезвычайных ситуаций, либо посредством человеческого фактора [4]; так же это могут быть войны, геноцид, терроризм и т. д. Но во всех этих случаях катастрофа, воплощенная в искусстве, несет в себе, в первую очередь, психологическую поддержку, воздействуя на человека необратимым образом, вследствие чего мы наблюдаем не столько внешнюю, сколько внутреннюю катастрофу, так называемую «катастрофу сознания». Под гнетом определенных чрезвычайных обстоятельств, человеку открывается некая истина, происходит пересмотр ценностей, то есть мы можем наблюдать своего рода катарсис. Но, как показывает современный американский роман, подобные пограничные ситуации приводят не к позитивному «излечению» и «очищению», а наоборот загоняют в тупик. Задумавшись о жизни, типичный герой современной американской прозы осознает, что его прошлое ничтожно, настоящее бессмысленно и бесцельно, так как будущее не определено и пугающе своей неизвестностью, мечты неосуществимы, а светлые надежды попросту не оправдаются.

На наш взгляд, подобное пессимистичное мироощущение связано непосредственно с американскими ценностями, мировоззрением и исходит из культа американской мечты, а именно невозможности ее осуществления.

Так что же такое американская мечта и почему мы заявляем об ее крушении в наши дни? Американская мечта — стержень американского менталитета, идеология, объединяющая американцев в единую нацию. Что же служит ее основой? 1620 год, английские протестанты прибывают в Новый Свет с целью построить Царство Бо-

жие на земле. Джон Уинтроп, глава экспедиции, направляясь к берегам Америки, пишет свою знаменитую речь на борту корабля «Арабелла»: «Все мы должны быть спаяны, как один человек, должны по-братски относиться друг к другу, должны охотно отказываться от наших излишков, дабы обеспечить нужды других, совместно радуясь чужим удачам, вместе горюя, трудясь и страдая, <...> И люди последующих поколений скажут: “Сие в Новой Англии сотворено волей Божьей”. Посему должны мы иметь в виду, что будем подобно городу на Холме, взоры всех народов будут устремлены на нас...» [5]. В этом и заключалась изначальная американская идеология: равенство, сплоченность, святость, труд во имя Господа. Отцы-пилигримы не мечтали о богатстве, они мечтали построить идеальное религиозное государство, которое послужит образцом и примером для всех остальных.

Сам же термин «Американская мечта» возникает и закрепляется в лексиконе американцев гораздо позже, уже в 20 веке, благодаря историку Джеймсу Адамсу, который ввел это понятие в 1931 году в своей книге «Эпос Америки». Под американской мечтой Адамс понимал следующее: это мечта о земле, где жизнь будет гораздо лучше, богаче и полноценнее для всех; это мечта о социальном порядке, благодаря которому каждый сможет реализоваться в полной мере и добиться признания независимо от социального положения [6]. Эта речь стала своеобразным стимулом преодоления кризиса во время Великой депрессии. Успешность и погоня за богатством стала главной целью в жизни, и все слои американского населения включились в процесс достижения этого успеха своим трудом, что не могло не отразиться на экономических показателях страны.

Таким образом, несколько поколений американцев воспитывались в вере о равенстве возможностей, в уверенности, что каждый человек упорным трудом может обеспечить себе достойное существование.

Но что происходит с Мечтой в наши дни? Согласно статистике, вера американской молодежи в Мечту умирает с каждым днем. Треть американцев считают свободу в выборе собственного жизненного пути ложью, а американскую мечту мертвой или непостижимой [2]. К тому же веру в американскую исключительность подрывают вооруженные конфликты, террористические акты, угрозы со стороны враждебно настроенных государств. В наши дни идея о стране, которая будет подавать пример всему миру, кажется всего лишь мифом.

Эти тенденции находят отражение и в литературе. Современные американские писатели, в частности Дон Делилло и Пол Остер, погружены в реалии американской жизни. Их волнует прошлое, настоящее, а главное будущее страны. Авторы рисуют психологический образ современного американца, в личную жизнь которого прочно вошли мотивы катастроф и терроризма. Проиллюстрировать данную тенденцию можно на примере двух романов: «Падающий» Д. Делилло и «Левиафан» П. Остера.

В романе «Падающий» в основе сюжета лежит реальное событие американской истории, а именно террористическая атака 11 сентября 2001 года на башни-близнецы Всемирного торгового центра в Нью-Йорке. Герой романа Кейт, клерк, работающий в одной из башен, чудом спасается во время теракта. Отныне его жизнь разделена на «до» и «после». Вот как автор передает состояние героя: «Попытался сказать себе: “Я жив”, но эта мысль была совершенно непостижима, в голове не укладывалось» [1]. По словам Делилло, герой «сам рухнул с северной башней». Изменился не только он, но и люди вокруг него (близкие и незнакомые), город, страна, целый мир: «Мертвецы были повсюду: в воздухе, среди обломков...» [1]. Город теперь воспринимался иначе:

«Все было серое, вялое <...> город в какой-то чужой стране, навечно осажденный врагами...» [1]. Перед нами уже совсем не та величественная и несокрушимая Америка.

В центре внимания не столько сама катастрофа, сколько отношение и реакция героев на произошедшие события. Кейт, расставшись с женой Лианной и сыном за несколько месяцев до теракта, после катастрофы пытается восстановить семейные отношения. Семья для героя — единственно возможная форма защиты от внешних угроз. Но пережитое потрясение слишком велико и вернуться к жизни не помогают даже самые близкие люди. Чтобы забыться, Кейт с головой уходит в свое давнее увлечение — азартные игры и проводит все свое время за карточным столом, теперь этот мир ему впору. Лианна же, убежденная с детства, что религия делает людей податливыми, что это лишь иллюзия, помогающая выйти за пределы реальности, а «неверие — путь к ясности мышления» [1], в жизни «после» стремится ощутить этот покой и отдалиться от бодрствующего состояния.

Совсем иное религиозное мировоззрение имеют персонажи-террористы. Молодые мусульмане, религиозные фанатики, уверенные, что их предназначение заключается в том, чтобы убивать своих главных врагов — американцев: «Здесь одни извращения, лицемерие, Запад прогнал телом и душой...» [1]. В этих словах звучит авторский диагноз-приговор современной Америке.

Ключевыми моментами романа являются монологи героя Мартина Риднура. Мартин, не будучи американцем, размышляет о положении Америки с точки зрения европейца, выступает против ее лицемерного и мнимого внешнего благополучия: «Разве башни не возводились как символ богатства и власти, который так и подмывает уничтожить? Махину сооружаешь, чтобы посмотреть, как она рушится. Очевидная провокация. <...> Вы говорите: “Вот они, придите и разрушите их”». «Всех нас начинает посещать одна и та же мысль — что Америка уже почти ничего не значит» [1].

К теме терроризма обращается и П. Остер в романе «Левиафан». Главный герой — начинающий талантливый писатель Бенджамин Сакс, не являясь коренным американцем (мать — ирландская католичка, отец — еврей из центральной Европы), но будучи при этом гражданином Америки, выражает яростное неприятие современной ему страны — продажного и бездушного, по его словам, государства. Провозгласив себя Призраком Свободы, Сакс бросает вызов государственной системе, взрывая миниатюрные копии Статуи Свободы в американской провинции, олицетворяющие собой главные американские идеалы: демократию, свободу, равенство перед законом, при этом тщательно заботясь, чтобы ни один человек при этом не пострадал. Таким образом, если в «Падающем» угрозу представляют внешние агрессоры, то здесь мы имеем дело с так называемым внутренним терроризмом американца против Америки. Но в данном случае это не столько террористический акт, сколько акт протеста. Почему герой прибегает к разрушению? Вероятно, этим выражается желание уничтожить старое, неудавшееся и лживое, взамен чего следует построить новое, соответствующее истинным идеалам. Сакс обращается к своим согражданам со следующей пылкой и эмоциональной речью: «Проснись, Америка. Хватит проповедовать одно, а делать другое. Если ты не хочешь, чтобы на воздух взлетели статуи, докажи, что ты порываешь с лицемерием. Сделай для своих граждан что-нибудь получше, чем бомбы. Иначе мои бомбы будут продолжать взрываться. И подпись: Призрак Свободы» [3].

Таким образом, мы видим, что и Д. Делилло, и П. Остер совершенно однозначно относятся к современной Америке. С одной стороны, они уважают и чтят американ-

скую историю, с другой — не могут смириться с тем образом, в котором предстает сегодня Америка — страна, формирующая религию потребления и лицемерия. В исследуемых нами текстах последовательно проводится мотив крушения Мечты, тех представлений и идеалов, которыми славилась Америка времен отцов-основателей. Внешние катастрофы становятся для авторов лишь метафорой тех необратимых трансформаций, которые происходят в сердцах и душах современных представителей некогда великой нации, нации, которая подобно Граду на Холме должна была стать Надеждой человечества, но пала под натиском новой диктатуры — диктатуры удовольствий и потребления.

Литература

1. Делилло Д. Падающий / пер. с англ. С. Силаковой // Иностранная литература. 2010. №4 [Электронный ресурс]. URL : <http://magazines.russ.ru/inostran/2010/4/de1.html> (дата обращения 15.02.16).
2. Левитин А. Американская мечта умерла // Политпазл [Электронный ресурс]. URL : <http://politpuzzle.ru/14187-amerikanskaya-mechta-umerla/> (дата обращения: 19.03.16).
3. Остер П. Левиафан // Электронная библиотека [Электронный ресурс]. URL : <http://www.rulit.me/books/leviafan-read-88037-1.html> (дата обращения: 29.02.16).
4. Словари и энциклопедии на Академике [Электронный ресурс]. URL : <http://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/20912> (дата обращения: 10.03.16).
5. Уинтроп Дж. Речь, написанная на борту «Арабеллы» во время переезда с острова Великобритания в Новую Англию в Северной Америке // Писатели США о литературе, Т. 1. М.: Прогресс, 1982.
6. What is the American Dream? [Электронный ресурс]. URL : http://www.nationalistpartyamerica.com/the_american_dream (дата обращения: 17.03.16).

АЛЛЮЗИВНЫЙ ПОДТЕКСТ РОМАННОГО ПРОСТРАНСТВА Д. МИТЧЕЛЛА (НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНОВ «ОБЛАЧНЫЙ АТЛАС» И «ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРИЗРАК»)

Н. А. Васильева, Г. А. Ветошкина
Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия

В статье разбирается причина и цель употребления аллюзий в постмодернистских текстах, в частности в романном пространстве современного английского писателя Д. Митчелла.

Ключевые слова: *постмодернизм, аллюзия, постмодернистская игра, мозаичность, ассоциация, аналогия.*

Англия — по-настоящему уникальная страна. Современная английская литература весьма противоречива и неоднозначна: в неё ворвался постмодернизм, изменив отношение к символам, цитатам и аллюзиям.

Дэвид Митчелл — яркий представитель английской литературы. Перед нами встал вопрос, является ли его стиль, средства, используемые при создании текстов, чисто постмодернистскими или он творит на стыке постмодернизма и классической литературы. В статье мы попытаемся раскрыть причины употребления аллюзий в творчестве Д. Митчелла.

Современная английская литература сумела соединить современные тенденции и традиции, рождённые многие столетия назад. «Пути нового поколения еще не обрисовались отчетливо, — пишет исследователь П. С. Коган, — в большинстве случаев это реалисты, которые, однако, не прочь затронуть и оккультные силы души» [7].

Постмодернизм принёс в литературу игру: игру формами, стилями, приёмами, в том числе аллюзиями. Однако, будет ошибочно считать, что постмодернизм полностью отвергает глубинные мысли, важные вопросы, которые должны подниматься в литературе. Постмодернисты поднимают не менее важные вопросы, чем в своё время поднимали их предшественники. Другое дело, что они используют при этом игровой момент: с помощью игры, с помощью мозаичности и аллюзий постмодернисты как бы предлагают читателю взглянуть в калейдоскоп: маленькие кусочки реальности, те же, что и у классиков-реалистов, но под разными углами зрения причудливо складываются в новые смыслы. Можно сказать, что постмодерн не отвергает идеи предшественников, а строит свои стены на базе идей и целей прошлого. Это касается и такого приёма как аллюзия, который активно использует Дэвид Митчелл.

Отличительной чертой произведений Митчелла является использование различных отсылок: аллюзий, ассоциаций и аналогий. Цель писателя — воплощение и разоблачение реального мира в сознании читателя путём осмысления противоречивости, сложности, несправедливости не только действительности, но и прошлого.

Использованием аллюзий отмечен первый роман Митчелла «Литературный призрак»: «спецификой данного романа является то, что текст имеет два уровня прочтения: реально-бытовой и иносказательно-философский» — пишет в одной из своих работ Ю. А. Мирошниченко [8]. Оба уровня, как и в более позднем романе «Облачный атлас», создаются при помощи литературных, музыкальных и географических аллюзий.

В романе «Литературный призрак» Митчелл придерживается традиционной схемы написания детектива: расследования взрывов в Токийском метро — это аллюзия на реальное событие — взрыв в токийском метро, организованный террористической сектантской организацией Аум Синрикё. Жанр детектива предполагает развлечение. Однако, как мы уже замечали, как говорил и сам Митчелл, в его произведениях игра имеет своё значение. Аллюзия на взрыв в токийском метро — это попытка сопоставить роман с действительностью, что придаёт произведениям особый колорит. Восемь частей романа — отсылки на реальные географические объекты («Токио», «Гонконг», «Монголия», «Санкт-Петербург», «Лондон»). Митчелл таким способом подчеркивает реальность проблем, указанных в романе, увеличивает масштабность повествования.

В более позднем «Облачном атласе» есть тот же мотив, что введён Митчеллом в «Литературном призраке» — мотив духа, переселяющегося из одного человека в другого. Таким образом, в «Облачном атласе» есть аллюзия на первый роман Митчелла. Можно сделать вывод, что мотив переселения души, то есть мотив продолжение своего века для поиска истины, важен и для самого писателя. Дух размышляет: «По-

чему я такой, каков есть? У меня нет генетического кода? У меня нет родителей... Но я обладаю разумом и совестью. Гуманный негуманоид» [8].

Роман «Облачный атлас» вышел в свет в 2004 году. Дэвид Митчелл в интервью рассказал, что название книги было навеяно одноимённым музыкальным произведением японского композитора Тоси Итиянаги, который был первым мужем Йоко Оно. Уже в названии появляются аллюзии. Здесь роль аллюзии не просто отослать читателя к другому произведению (в данном случае к музыкальному), а сделать акцент на значении музыки.

Тема музыки как творящего начала пронизывает весь роман. Герой второй истории — молодой композитор Роберт Фробишер. Он создаёт свою композицию, которую, что примечательно, называет «Облачный атлас». Происходит превращение аллюзии в аллюзию, постепенный переход одной аллюзии в другую, при этом она замыкается на самой себе. В этом, несомненно, есть игровой момент. Звучащая на протяжении всего романа композиция «Облачный атлас» принимает на себя и символическую, и философскую роль благодаря такой необычной аллюзивности.

Уже в первой истории «Тихоокеанский журнал Адама Юинга» мы можем найти следующие аллюзии: «...циничный, как Диомед...» [9] — такую характеристику дают Юинг своему знакомому доктору. Это аллюзия на греческую мифологию, где известен Диомед — царь Фракии, кормивший своих коней мясом захваченных чужеземцев и побежденный Гераклом. Роль аллюзии в данном эпизоде — подчеркнуть особенности характера героя с помощью яркого мифологического образа. «...Затем разговор наш перешел на недавние мои нотариальные мытарства в Новом Южном Уэльсе, а посему — к Гиббону, Мальтусу и Годвину, через пиявок и локомотивы...» [9] — это аллюзия на реальные исторические лица: Эдуард Гиббон — английский историк, автор «Истории упадка и разрушения Римской империи». На протяжении всего романа Митчелл будет говорить об упадке и разрушении важных элементов мира, о преобладании потребления над всем и о многих других проблемах современного человечества.

Весь роман изобилует аллюзиями на произведения или личности реальных композиторов: Сен-Санс, Прокофьев, Шопен, Ронкалли, Скарлатти, Стравинский. Роль таких аллюзий — подчеркнуть смысл искусства (словесного, музыкального, изобразительного). Так, Митчелл использует аллюзии на литературные произведения романтиков: «...лабиринтообразный дом Ашеро́в...» [9] (рассказ Эдгара По «Падение дома Ашеро́в»). Фробишер берёт книгу с собой на прогулку — это философско-художественное сочинение Фридриха Ницше «Так говорил Заратустра», содержащее изложение его идеи о «вечном возвращении» («...жизнь есть без смысла, без цели, но возвращается неизбежно, без заключительного «ничто», как «вечный возврат...» [10]). И здесь аллюзия неслучайна. Весь роман пронизывает мысль о жизни и её возвращении. Практически все герои романа — это реинкарнация героев, точнее одного героя в разное время, в разных местах.

Из всего вышесказанного, можно сделать один общий вывод: аллюзии в романах Д. Митчелла — это художественный прием, способ привлечь внимание на те проблемы, которые были, есть и, скорее всего, будут всегда: проблемы осмысления бытия, поиска истины, проблемы взаимоотношений человека и власти, человека и природы, человека и истории.

Литература

1. Дэвид Митчелл. Биография [Электронный ресурс]. URL : <http://www.livelib.ru/author/19164> (дата обращения: 06.05.2015).
2. Затонский Д.В. Модернизм и постмодернизм. М. : АСТ, 2000.
3. Зинченко В.Г. Литература и методы её изучения. Системно-синергетический подход / В.Г. Зинченко, В.Г. Зусман, З.И. Кирнозе. М. : ФЛИНТА, 2008.
4. Ильин И. Постмодернизм от истоков до конца столетия. Эволюция научного мифа. М. : Интрада, 1998.
5. История зарубежной литературы XX века : учеб. / Под ред. Л. Г. Михайловой и Я. Н. Засурского. М. : ТК Велби, 2003.
6. Коган П.С. Английская литература. М. : Ком. акад., 1930.
7. Мирошниченко Ю.А. Двойное кодирование в романе Д. Митчелла. М., 2016.
8. Митчелл Д. Литературный призрак. М. : Эксмо, 2009.
9. Митчелл Д. Облачный Атлас. М. : Эсмо, 2004.
10. Новейший философский словарь. Минск : Книжный Дом. А. А. Грицанов. 1999.
11. Художественные ориентиры зарубежной литературы XX в. М. : Наследие, 2002.
12. Толкачев С.П. Современная английская литература. М. : ИМПЭ, 2008.

ДАНТОВСКАЯ ТРАДИЦИЯ ИЗОБРАЖЕНИЯ ЗАГРОБНОГО МИРА В РОМАНЕ ЛОРАНА ГОДЕ «ВРАТА АДА»

Е. А. Волкова, С. Н. Чумаков
Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия

В статье рассматриваются «Божественная комедия» Данте и современный французский роман Лорана Годе «Врата ада». В центре внимания — сопоставительный анализ этих произведений с целью выявить непосредственное влияние Данте в изображении загробного мира в романе Лорана Годе «Врата ада»

Ключевые слова: *загробный мир, компаративный анализ, Данте, «Божественная комедия», Лоран Годе, «Врата ада».*

Роман Лорана Годе (род. 1972) «Солнце клана Скорта» получил признание критиков и принес автору Гонкуровскую премию, самую престижную литературную награду Франции [2]. В своем пятом романе «Врата ада» Годе создает вариацию на вечную тему — сошествие в ад. Эта традиция получила начало в древнейшие эпохи, была развита Данте и успешно реализовалась в литературе XX и начала XXI веков. В романе «Врата Ада» можно найти сходства с «Божественной комедией» Данте, хотя цели, которые преследуют авторы, различны.

В картинах неаполитанского дна, сменяющихся картинами преисподней, изображенных в романе Годе, узнается дантовский лес самоубийц. Вспомним, как описы-

вает его Данте: седьмой круг ада — круг насильников — начинается в кипящей крови потока Флегетон. Здесь, в первом поясе круга, варятся насильники над ближним. Второй пояс этого круга интересен тем, что в нем, впервые после Лимба, снова отмечена растительность: одичалый лес. Он составлен из узловатых бесплодных деревьев с бурными листьями и терновых кустов. Деревья вырастают из семян, в которые превращены души самоубийц — насильников над собой. В лесу обитают многочисленные гарпии, питающиеся листьями и тем самым терзающие грешные деревья:

Там бурых листьев сумрачен навес,
Там вьется в узел каждый сук ползущий,
Там нет плодов, и яд в шипах древес.

Там гнезда гарпий, их поганый след,
Тех, что троян, закинутых кочевьем,
Прогнали со Строфад предвестьем бед [4].

В преисподней, изображенной Годе перед нами предстает «Вопящий Лес», также населенный гарпиями:

«Вблизи кусты выглядели еще более зловещими. Узловатые растения, с тысячей шипов, с серыми цветами, похожими на чертополох....» [3].

«Одни жужжали у них над ухом, как плотоядные мухи, другие садились им на головы, как обезумевшие птицы. В тот момент, когда тени касались их, они превращались в страшных гарпий, иссохших от времени горгулий, но, взмывая вверх, вновь становились бестелесными и, покругив в воздухе, опять шли в атаку...» [3].

Войдя во врата ада герой романа Годе подходит к берегу реки, бурлящей перед ним. Воды ее были черные, как густая смола, их покрывала серая пена, которая взлетала вверх высокими фонтанами. Река носила название «Река слез». Это описание реки можно сравнить с водами Ахерона (в переводе с греческого — река скорби, печали и слез в аду), изображенными в третьем кругу ада Данте. Перейдя бурлящий поток теней и выйдя на берег, главный герой замечает, как души умерших пытаются прорваться на другой берег, но их отгоняют стражи смерти:

...высокие черные фигуры, блестящие, как кварц... [3].

И мы сразу вспоминаем железный город демонов. Там описаны Загребалы (итал. Malebranche) — «бесы с баграми», крылатые демоны, охраняющие грешников в пятом рву восьмого круга ада «Божественной комедии» Данте:

Взбежав на мост, сказал: «Эй, Загребалы,
Святая Дзита шлет вам старшину!
Кунайте! Выбор в городе немалый...» [4].

Важно отметить, что героя «Божественной комедии» сопровождает по загробному миру поэт Вергилий. Идентичное путешествие совершает герой романа Годе — Матео, спутником которого выступает священник, спустившийся с ним на поиски сына.

Известно, что композиция «Божественной комедии» чрезвычайно символична. Она состоит из трех частей. Часть первая — «Ад» состоит из 34 песен. Две первые из них — вступительные, где герой бродит аллегорическими лесными зарослями. Это движение символизирует поиски истины, и он, в конце концов, теряет ориентиры

в море знаний и чувств. В зарослях герой встречает зверей, которые символизируют человеческие пороки: льва, который является олицетворением тщеславия и гордыни, рысь, которая олицетворяет страсть, а также волчицу, которая олицетворяет жадность, жажду наживы, алчность. В таком обществе поэт не может найти верной дороги. Выход из леса символизирует правильный жизненный путь, который не так просто найти.

Далее следуют 32 песни об аде. Ад находится в пропасти, в которой девять кругов. Чем глубже круг, тем страшнее грешники там находятся. Такая структура символизирует глубину падения людей. В последнем круге – в низшей точке мира «Божественной комедии» — сидит дьявол, Люцифер.

Другие две части произведения под названием «Чистилище» и «Рай» насчитывают каждая по 33 песни. Для Данте 33 имеет символическое значение: это возраст Иисуса Христа, число гармонии. Часть «Ад» имеет другое количество песен, потому что в аду гармонии нет. А всего в произведении 100 песен, потому что эта цифра символизирует совершенство.

Чистилище находится на горе и насчитывает семь кругов. Это не случайно — в этом просьранстве люди очищаются от семи основных грехов. Чем выше круг, тем чище душа находится в нем. На вершине горы находится Рай, где наслаждаются жизнью праведники в окружении ангелов. Еще выше — эмпирей, где герой встречает Бога в окружении божественных существ. Высшие силы, как и силы зла, находятся в крайней точке, только теперь в высшей. Симметричное построение произведения подчеркивает это смысловой контраст.

В произведении Годе также следует отметить символичность числа 3, которую соблюдает Данте в «Божественной комедии». На протяжении всего романа героиня, мать погибшего мальчика Джулиана, трижды проклинает всех членов семьи, и каждое проклятие знаменуется их уходом из мира реального в мир мертвых. Впервые она проклинает тот роковой день, который лишил ее всякого смысла и желания жить. День, когда убили ее сына. Во второй раз она проклинает собственного мужа, который лишил ее возмездия. И в третий раз Джулиана проклинает саму себя, когда осознает, что лишилась двоих своих главных мужчин в жизни [1].

Сопоставление позволяет проследить непосредственное влияние традиций Данте в изображении загробного мира в романе Годе «Врата ада» и сделать вывод о том, что загробный мир не перетерпел значительных изменений в своем изображении, по крайней мере в рамках романской культурно — религиозной традиции.

Литература

1. Божественная комедия Данте. Структура, смысл, основные философские идеи «Божественной комедии». [Электронный ресурс] URL : <http://ycilka.com/article.php?> (дата обращения: 19.03.16).
2. Википедия. Лоран Годе. [Электронный ресурс]. URL : https://ru.wikipedia.org/wiki/Годе_Лоран (дата обращения: 13.03.16).
3. Годе Л. Врата ада. Издатель : АСТ, Москва, 2010 [Электронный ресурс]. URL : <http://mreadz.com/read290425> (дата обращения: 16.02.16).
4. Данте А. Божественная комедия. М. : РИПОЛ КЛАССИК, 1998.

**РОМАН МАРКА ТВЕНА «ПРИКЛЮЧЕНИЯ ГЕКЛЬБЕРРИ ФИННА»
И «ЩЕГОЛ» ДОННЫ ТАРТТ:
К ПРОБЛЕМЕ ТРАНСФОРМАЦИИ ЖАНРА «РОМАН ВОСПИТАНИЯ»**

*М. А. Газарова, А. В. Татаринцов
Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия*

В статье рассматриваются жанровые особенности романа воспитания в произведениях «Щегол» Донны Тартт и «Приключения Гекльберри Финна» Марка Твена.

Ключевые слова: *роман воспитания, эволюционирующий герой, становящаяся личность, внешний мир, педагогическая идея.*

В системе «литература» несмотря на традиционность и замкнутость архитектуры «твердые» формы жанрового многообразия уступают «свободным» моделями «текучей» структуры, которые и «подчиняют себе все эпическое творчество». К таким жанровым моделям мы относим, прежде всего, роман. «Возникший на пустом месте» в начале буржуазной эпохи роман становится господствующим жанром уже в 18 веке. Пройдя сквозь тысячелетия, претерпевая различные трансформации, роман остается ведущей литературной формой, сохраняя свои конститутивные признаки. Однако до сих пор жанровая форма романа не имеет строгой, постоянной дефиниции, что вызывает некоторые трудности в определении этой единицы литературоведения. Что и неслучайно. Ведь роман — это не просто жанр, но и «художественный способ освоения мира», «высвобождающий качество художественного мышления». Хотя и нет романа вообще, открывая словарь, мы окунаемся в многообразие типов романа. Предметом нашего исследования стал роман воспитания.

Ориентируясь на теорию М. М. Бахтина, словарь под редакцией Н. Д. Тамарченко, статью В. В. Кожина выделим основные черты романа воспитания: в центре произведения — эволюционирующий герой, взрослеющий на глазах читателя, личность которого оформляется и раскрывается в столкновении с внешним миром, начиная с детства до физической и духовной зрелости. При этом сам мир меняется вокруг героя, открывает перед ним свою красоту, обучает урокам нравственности. Отметим и присутствие некой «педагогической идеи», разлитой в мире условности мудрым создателем — хроникером, наставляющим своего героя посредством разных учителей жизни, пекущихся о душе своего воспитанника.

Открытие такой разновидности, как роман воспитания, принадлежит И. В. Гете в его произведениях о Вильгельме Мейстере, где основной проблемой является формирование личности героя, способного быть настоящим гражданином общества в духе идей немецкого Просвещения. Отметим, что данное произведение как яркий пример романа воспитания показывает характерную для этого жанра черту — динамику внешнего мира, способствующую эволюции главного героя.

Цель данной работы — проследить трансформацию жанра романа воспитания в классической литературе и современном романе.

Роман Твена погружает нас в детский мир осиротевшего подростка — озорника. Гек — коренной житель Юга, он не оторван от своей народной почвы, но он превосходит своих учителей, друзей и современников стремлением к настоящей свободе, тягой к истине, силой ищущего правды сознания и готовностью сердца к принятию жизненных уроков. Свободная композиция романа, легкий разговорный язык, стиль дневниковых записей исповедующегося человека — все это приближает читателя к ассоциативному сознанию героя, растущего у него на глазах: «...нет ничего хуже, как ссориться на плоту; самое главное, когда плывёшь на плоту, — это чтобы все были довольны, не ссорились и не злились друг на друга» [4; 143]. «Мне неприятно было на это глядеть и даже стало жалко несчастных жуликов; я подумал: никогда больше их злом помянуть не буду. Прямо смотреть страшно было. Люди бывают очень жестоки друг к другу» [там же; 263].

Сама романная форма сокращает дистанцию и разрушает завесу, отделяющую внутреннюю жизнь персонажа. Богатый мир личности Гека, отказавшегося от фальши эгоистической мечты к богатству и превосходству ради истины и свободы, все время преобразуется от действия к действию, что нельзя сказать об окружающем мире. Он статичен и однообразен, жесток, груб, полон смерти и разрушения, лжи и ненависти. Однако, Твен не оставил своего героя одного, он дал ему рачительных наставников, верных друзей, да и сам направляет сироту, дает жизненные ориентиры. Сама река, символизирующая жизнь, вторит Геку о свободе от предрассудков общества, пустых стереотипов культуры и победой над смертью и душевной чистотой перед Создателем вечности. Очень ярко и динамично разлита в романе дидактичная мысль, та самая «педагогическая идея» о свободе от рабства, о человеколюбии, возрождении после смерти и Божественном присутствии.

Характерной чертой современной литературы можно считать постоянное присутствие катастрофы, предчувствие гибели, «забродившую» семейную верность, феномен перехода границ, что каждый раз сталкивает читателя с небытием, погружает в некую пустоту.

Несмотря на бесцензурность, камерность повествования, постоянное неверие, отсутствие структуры сам жанр романа, царствующий в современной литературе, указывающий на авторское стремление к целостности, единству, всевозможному поиску утраченного, добавляет динамику в литературный процесс наших дней. Уже не автор, не персонаж, так сильно разнящийся с прежним героем классики, а текст вопиет от хаоса и боли, призывая посмотреть «иными глазами», перевернуть изображенное (семья, личность...) и увидеть красоту, истинные ценности, обязательное присутствие веры и Создателя в этом еще далеко не разрушенном мире. «Величие есть в мире, но это величие миру не постичь», — по мнению тарттовского героя.

Тео Декер — 13-летний подросток, осиротевший на страницах романа, пристрастившийся к наркотикам и алкоголю, убивает человека, торгует фальшивым антиквариатом за спиной у заботливого Хоби, прячет разыскиваемое полотно известного Фабрициуса, сталкивается с неожиданным обманом друга, отмечает шикарную помолвку с Белоснежкой, любящей другого, хотя сам страдает от неразделенной любви...и это не все, устрашающую характеристику еще можно продолжать. Но важно, что Тео — эволюционирующий герой. Его подростковое, гамлетовское со-

знание, так широко открытое читателю, осваивает все новые и новые вершины жизненного смысла: «Мне нужно сказать, что жизнь — какой бы она ни была — коротка. Что судьба жестока, но, может быть, не слепа. И что, даже если нам здесь не всегда так уж весело, все равно стоит окунуться поглубже, отыскать брод, переплыть эту сточную канаву, с открытыми глазами, с открытым сердцем. И в разгар нашего умирания, когда мы проклевываемся из почвы и в этой же почве бесславно исчезаем, какой же это почет, какой триумф — любить то, над чем Смерть не властна. Не только катастрофы и забвение следовали за этой картиной сквозь века — но и любовь. И пока она бессмертна (а она бессмертна), есть и во мне крохотная, яркая частица этого бессмертия. Она есть, она будет» [3; 827–828].

Архетип шекспировского Гамлета тихо, но беспрепятственно проникает в современную романизованную прозу. Однако Гамлет теперь не отдельный социальный тип, ни чья-то маска, ни черта характера, даже ни эталонный образ отчаянного одинокого скитальца, борющегося за справедливость, а определенный тип сознания, который направляет взгляд героя внутрь к себя, чтобы воззвать к вершинам мироздания. Шекспировский герой еще только начинает сомневаться в достоверности Божьей правды, а вот Тео из «Щегла» Тартт даже не поднимает взгляд к небу в надежде на Божественное господство, чем отличается от Гека Твена. Твенский герой, напротив, сохраняет веру в сердце, размышляет над Божьим Словом и стремиться к донкихотскому идеалу Тома. Однако Тео, как и Гамлет, замедляет свой ход, созерцая картину всего происходящего, и находит ту надежду, путеводную звезду, которая поможет ему держаться на плаву среди тюремного хаоса. Осознание своего одиночества и поэтому особенности, готовность анализировать, а затем — искать точку опоры, хранить свой идеал и помогает герою преодолеть невесомость трагической картины мира. Тартт заботливо оберегает Тео, поэтому и дарит ему любовь Хоби, с которым и приоткрывает герою мир вещей, а с ним — красоту, способную «менять саму структуру реальности». Тео — это, безусловно, становящаяся личность, выживающая в черной пустоте, отчищаясь и обновляясь, преодолевая душевную клаустрофобию и временную пропасть. Могушественная идея о великой силе искусства с рождественским настроением и неожиданными подарками заполняет грязный мир, выводя героя на прямой путь

Таким образом, рассмотрев два разных произведения одного жанра, можно сделать вывод о трансформации романа воспитания, основу которого теперь представляют сложные отношения между сознанием становящейся личности и статичным жестоким миром, который не только губит, но и дает надежду.

Литература

1. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М. : Искусство, 1979.
2. Кожин В.В. Роман — эпос нового времени // Теория литературы. М. : Наука, 1964.
3. Тартт Д. Щегол. М. : Издательство АСТ, 2013.
4. Твен М. Приключения Гекльберри Финна. М. : Глобулус, 2002.

ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕАЛИЗАЦИИ ПОДТЕКСТА В РОМАНЕ ДОННЫ ТАРТТ «ТАЙНАЯ ИСТОРИЯ»

С. Э. Григорян, М. П. Блинова

Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия

В статье рассматриваются основные средства художественной реализации подтекста в романе Донны Тартт «Тайная история», производится формально-содержательный анализ компонентов художественного произведения.

Ключевые слова: синкретизм, аллюзия, детектив, роман «нуар», античность, древнегреческая трагедия, игра с читателем, интертекст, деконструкция жанра.

«Тайная история» — первый роман Донны Тартт, увидевший свет в 1992 году и ставший современным бестселлером.

Действие происходит в американском колледже в Вермонте, куда приезжает главный герой Ричард Пейпен, чтобы заняться изучением греческого языка. Завязав дружбу со студентами преподавателя Джулиана Морроу, Ричард, того не желая, становится соучастником преступления, вокруг которого выстраивается сюжетная линия.

Художественную ценность роману придают, прежде всего, многослойность и аллюзивность повествования. Особого внимания требуют эклектика и гибридизация жанров, так как произведение представляет собой сложный художественный, экспериментальный «сплав». Перед нами синкретизм детектива, романа «нуар» и греческой трагедии в современном антураже.

Обозначить преемственность детективу нам позволяет лежащее в основе произведения убийство, а также участники преступления и расследование (поиски жертвы, допросы, свидетельствования, публикация свежих новостей по данному делу в газетах, репортажи по телевидению и т. д.).

Основной признак детектива как жанра — наличие некоего загадочного происшествия, обстоятельства которого неизвестны и должны быть выяснены. Однако исследуемый нами роман начинается со слов: «В горах начал таять снег, а Банни не было в живых уже несколько недель, когда мы осознали всю тяжесть своего положения» [3; 5]. Это антидетективный прием: вначале нам говорят, кто и как убил, а дальше мы всю книгу идем к тому, чтобы выяснить причины и подробности происшествия. Перед нами качественный ложный триллер с заранее объявленным убийством.

Разрушение одного из главных признаков детектива — от латинского *detego* — раскрываю, разоблачаю — приводит к деконструкции этого жанра.

Несмотря на ощущение открытости повествователя перед читателем, здесь применяется прием игры с ним: имя жертвы обозначено уже в первом предложении, и об этом несколько раз упоминается далее в романе, читатель ждет кульминации развития событий и неожиданно получает убийство другого персонажа, некоего фермера, до этого не фигурирующего на страницах произведения. Таким образом,

Донна Тартт создает эффект обманутого ожидания. Отсюда можно выделить идею недоверия к слову. Кстати, эта же идея обозначена уже в самом заглавии романа — «Тайная история», отсылающего к произведению византийского историка Прокопия Кесарийского. Греческое название памфлета переводилось на английский как «The Secret History», а на русский как «Тайная история». Тем не менее, ничего общего с Прокопием Кесарийским у романа нет, основная цель автора — игра с читателем.

Выше мы уже упоминали о жанре роман «нуар» (от фр. — «черный» роман) — субжанре американской массовой литературы 1920-х–1960-х годов, разновидности криминального романа, черты которого также органично вписались в канву «Тайной истории».

Характерной особенностью этого жанра является то, что героем, как правило, становится жертва, подозреваемый или преступник, т. е. лицо, вовлеченное в преступление, а не распутывающее его со стороны, что нашло воплощение и у Донны Тартт, изображающей события глазами участников убийства [2].

Отметим присущую роману нуар склонность персонажей к саморазрушению. Герои движутся по наклонной, каждым действием подвергая себя «диверсии» (наркотики, алкоголь, курение, инцест между близнецами и т. д.).

Роман по своей сути оказывается новым вариантом древнегреческой трагедии. Вступление современного человека на территорию сакрального, соприкосновение с тем, что находится за пределами его понимания и компетенции, может привести к самым печальным последствиям: «Словно хор в греческой трагедии, за гробом выстроились черные фигуры» [3; 673].

Неслучайно также Ричард задается вопросом: «Существует ли такая вещь, как «трагический изъян» — зловещая темная трещина, пролегающая через всю жизнь, — вне литературы?» [3; 8]. Напомним, что речь идет о «Поэтике» Аристотеля, в которой мыслитель выделил героя драмы, обреченного на несчастье не в силу порочности и подлости, а из-за какой-то ошибки. Такую формулу применяет главный герой и к жизни. Ошибку совершает Ричард, выбрав группу Джулиана; Генри, Френсис, Чарльз и Камилла, убив человека и совершив обряд вакханалии; Банни, прочитав дневник Генри.

Герои перестали различать реальный и ирреальный мир, погрузившись в свою атмосферу игры: «Вы действительно считаете, что это работа?.. Лично я назвал бы все это великолепнейшей игрой», — отзывается Джулиан о проводимых им занятиях [3; 53]. Такое видение передалось и студентам, которые будто бы отделились от колледжа, образовав свою изолированную «реальность». Степень затуманенности их сознания достигла такого уровня, при котором уже была невозможна адекватная интерпретация совершаемых ими в реальном мире событий. Каждый из них будто избрал для себя подходящую роль на сцене, от внешности до поведения — все в них театрально наиграно:

«Он был фактически автором этой драмы и до сих пор скромно стоял за кулисами в ожидании момента, когда сможет выйти на сцену и сыграть отведенную себе роль: образцовый студент, немногословный, но готовый к сотрудничеству, умный, сообразительный, но не выскочка» [3; 564].

Вспомним драматичность самоубийства Генри, напоминающую, возможно, ключительную сцену древнегреческой трагедии. Кстати, мотивы чести, верности долгу здесь представлены именно в античном понимании. Отсюда некоторая бессмысленность самоубийства для современного человека.

Интертекстуально-аллюзивный пласт произведения включает в себя тексты различных эпох и культур (от образцов древнегреческой литературы до продуктов современной массовой культуры). Так, к примеру, в цитате: «Это я убил старуху-процентщицу и сестру ее Лизавету топором и ограбил» читатель угадывает Достоевского, которого Ричард упоминает на похоронах Банни, испытывая чувства, сходные с ощущениями Раскольникова [3; 624]. Заметим, что повествование также ведется от лица преступника.

Разрушая границу между текстом и жизнью, Тартт вводит в произведение реально существующее историческое лицо — Джорджа Оруэлла, который якобы был лично знаком с Джулианом. Для большей достоверности повествователь приводит отрывок из письма Оруэлла другу, где тот делится своими впечатлениями относительно личности Джулиана.

Говоря об ономастических особенностях, следует подчеркнуть неслучайность выбора имен главных героев. Так, Банни — единственный персонаж, который получает прозвище (настоящее имя Эдмунд), что отсылает нас к герою комиксов и мультфильмов — Багзу Банни. Их сходство можно заметить в цинизме, нахальстве, изворотливости и болтливости. Это только усиливает разницу между друзьями, в компании которых Банни явно лишний и отличный от остальных персонаж. Френсис, к примеру, носит имя, распространенное среди женщин, что неудивительно из-за его нетрадиционной ориентации. Генри же наделен своим именем благодаря лидерским качествам — в переводе «властелин», «правитель», «хозяин» и т. д.

Банни, как представитель массовой культуры, противопоставлен остальным героям — «античным классикам». Сюжет имеет символический смысл: убийство Банни — это попытка защититься от массовости, возродить античность, а закрытие группы Джулиана в финале — победа массового, усредненного.

Таким образом, произведение представляет вариант постмодернистского двойного кодирования: с одной стороны, обращение к жанру массовой литературы, с другой — его деконструкция, что становится особым способом представления подтекста.

Литература

1. Блинова М.П. Мортальный сюжет в нравственно-философском пространстве малой постмодернистской прозы (русский и зарубежный опыт) : дис. ... канд. филол. наук. Краснодар, 2004.
2. Погружение. Что такое «Нуар»? (Американская версия). URL : <http://www.mydetectiveworld.ru/noir.html> (дата обращения: 04.03.2016).
3. Тартт Д. Тайная история. М. : АСТ, 2015.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ РЕАЛИЗАЦИЯ АВТОРСКОЙ КОНЦЕПЦИИ ИСТОРИИ В РОМАНЕ А. С. БАЙЕТТ «ОБЛАДАТЬ»

Н. В. Ивденко, М. П. Блинова
Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия

В статье рассматривается роман известной английской писательницы А. С. Байетт «Обладать» с позиции взгляда на историю. Авторская концепция выражается в диалоге с викторианством и его своеобразной реконструкции, что находит воплощение в образах, идеях и аллюзиях на тексты предшествующих эпох.

Ключевые слова: *неовикторианство, постмодернизм, история, «историческое воображение», исторический детерминизм.*

Одной из отличительных особенностей современной английской постмодернистской прозы является диалог с прошлым, который влечет за собой соединение литературных традиций разных эпох в пределах одного текста и возникновение новых видов произведений. Больше всего современные авторы обращаются к эпохе викторианства как к объекту изображения в своих сочинениях, создавая тем самым новый вид романа — неовикторианский. Интерес к наследию XIX века объясняется стремлением под другим углом взглянуть на культуру викторианского периода, выявить проблемы современного общества, опираясь на опыт прошедшей эпохи. При этом одни авторы стремятся разрушить модель викторианского романа, другие же, напротив, воссоздают ее.

В произведении А. С. Байетт «Обладать» можно наблюдать диалог-реконструкцию в освоении викторианского наследия. Это проявляется во всех аспектах рассмотрения романа. На уровне биографического контекста автор использует образы викторианских поэтов в качестве прототипов при создании главных персонажей. Падуб и Кристабель — аллюзии на Р. Браунинга и А. Теннисона, Э. Баррет и К. Россетти соответственно. У них схожи не только жизненные обстоятельства, но и темы, мотивы творчества. На социально-историческом можно вычленил такие факты, существовавшие в середине XIX века, как образ жизни, характер и мировоззрение викторианцев. Здесь встречаются примеры ханжеской морали общества, желание во что бы то ни стало сохранить благопристойность (идеальный образ мужа в дневниках Элен Падуб), настроения людей в эпоху «после Дарвина», их размышления о смысле бытия, сомнения и отражение конфликта науки и религии, характерного для позитивизма [2; 78]. Литературно-ассоциативный уровень романа представлен цитатами, реминисценциями, символами, знаменитыми образами (например, Чайльд-Гарольд), особенностями письма и языка эпохи, отсылками к викторианским произведениям и текстам предшествующих периодов, не только английским, к темам, мотивам, поднимаемым в них. В первую очередь, это сходство Мод и Кристабель, а также воплощение в них образа Мелюзины. При чтении романа сразу бросается в глаза интересный факт: описание героинь настойчиво сопровождается таким эпитетом, как «бледные волосы». При этом удивление вызывает строка из драмы А. А. Блока «Роза и крест»: «Влажным гребнем чешет злая Моргана/ Золото бледных кудрей» [1; 631]. Речь идет о злой фее, в которую превратилась королева Дауда, а в «Обладать» не раз подчеркивается ее сходство с Кристабель,

а, следовательно, и с Мод Бейли. И последний — историсофский уровень — содержит идеи мыслителей и авторов, популярных в эпоху викторианства.

Так, например, байеттовская концепция истории отсылает к идее Дж. Элиот об историческом детерминизме [3; 91]. Его суть заключается в понимании современной автору эпохе как наследия прошлого. В результате предшествовавших событий и духа времени формируются новый менталитет народа, характер отдельного человека, его образ жизни, поведение, мировоззрение. Эта идея перекликается с позитивистской теорией наследственности. Как уже было сказано, в образе Мод Бейли просматриваются черты ее предшественницы Кристабель Ла Мотт. Помимо кровного родства (дочь поэтессы — прапрабабка современной исследовательницы), героинь связывает внешность. Кроме одинакового цвета волос, у обеих бледная кожа, а в одежде наличествуют зеленый, белый и желтый цвета.

Подобное обстоятельство доказывает, что Мод и Кристабель — персонажи-двойники. Но внешность не единственное, что их связывает. В наследство Мод получила некоторую холодность и скованность в обращении. Современная викторианка живет в очень тесных физических и прежде всего эмоциональных рамках, что характерно скорее для прошлого столетия, нежели для конца XX века. Такая «наследственность» влияет и на ее отношения с Роландом: их история любви развивается дольше и более сложным путем, чем у Падуба и Кристабель. Но причины не только в викторианской натуре Мод, они кроются гораздо глубже. Исторический детерминизм предполагает еще и зависимость человека от века, в котором он живет. Будучи героями своего времени, когда «не в чести такие старомодные понятия, как любовь, романтическая любовь, романтические чувства *in toto*», герои не могут избавиться от предрассудков XX столетия с его специфическим давлением на личность, как поэты — от условностей XIX [1; 514]. Обе пары психологически несвободны. Но если над Падубом и Кристабель довлеют этические установки и они преодолевают их, то Роланду и Мод мешают собственные внутренние комплексы. Отсюда вытекает парадокс: викторианские поэты более раскрепощенные, чем современные исследователи: «Они утратили способность к эмоциональному переживанию страсти викторианцев...» [2; 105–106].

Второй взгляд А. С. Байетт на историю связан с понятием «исторического воображения», истоки которого находятся в представлении В. Скотта об историческом процессе как о разнонаправленном единстве. В романе множество персонажей (Собрайл, Аспидс, Фергус и др.), которые стремятся к достижению собственных целей, но в итоге все реализуют общий замысел — раскрытие тайны викторианских поэтов.

Само понятие «исторического воображения» употребляется в работах Р. Дж. Коллингвуда и Х. Уайта. Первый исследователь отмечает, что для данной концепции характерно создание картины прошлого, которая оправдана существующими свидетельствами и предстает как историческая конструкция. При этом отличие произведений историка от произведений романиста заключается в разных задачах, которые они перед собой ставят. Романист должен построить связную картину, обладающую смыслом, а цель историка — картина, осмысленная и претендующая на истинность. Второй ученый в своем труде «Метаистория. Историческое воображение в Европе XIX века» доказывает, что «историческое воображение» шире литературного вымысла. Х. Уайт говорит, что оно стоит в одном ряду с мимесисом, который не отсылает к реальности, а вызывает эффект правдоподобия, является дискурсивным актом. Эти утверждения проводят параллель с мыслью постмодернизма, где автор художественного произведения

сближается с историком. А. С. Байетт исследует эпоху викторианства, воссоздает ее с помощью писем поэтов, их творчества, дневников Элен Падуб, Сабины де Керкоз, Бланш Перстчетт и Крэбба Робинсона, а также современных научных литературоведческих теорий и текстов предшествующих эпох, особенно XIX века. Все это делается для лучшего понимания викторианства, но более для понимания современности, ибо «англичане не только были викторианцами, но в наше время они являются викторианцами в еще большей степени» [3; 234].

И в заключение необходимо отметить, что в «Обладать» граница между прошлым и настоящим условна. Взгляд героев через тексты в глубь веков (концепция Д. Вико, обозначенная в его труде «Основания новой науки»), ведение повествования сразу в двух временных плоскостях, путешествие в культурное прошлое Европы и других стран, образ времени-спирали, но особенно обращение ко взглядам Дж. Элиот и В. Скотта на историческую действительность — все доказывает, что события «закольцованы», герои романа и поэты-викторианцы суть персонажи одной и той же истории, а сюжет повторяется, но в разные эпохи.

Литература

1. Байетт А.С. Обладать: романтический роман / А. С. Байетт; пер. с англ. В. Ланчикова, Д. Псурцева. М. : Иностранка, Азбука-Аттикус, 2016.
2. Гребенчук Я.С. Проблема «филологического романа» в английской литературе («Попугай Флобера» Дж. Барнса, «Чаттертон» П. Акройда, «Одержимость» А. Байетт) : дис. ... канд. филол. наук. Воронеж, 2008.
3. Скороходько Ю.С. Культурные и литературные основы английского неовикторианского романа // Актуальные проблемы славянской филологии. Бердянск : Изд-во Бердянского государственного педагогического университета, 2011.
4. Толстых О.А. Неовикторианский постмодернизм Антонии Байетт (на примере романа «Possession») // Вестн. ЮУрГУ. 2005. № 11 (51).

КОНЦЕПЦИЯ РОМАНТИЧЕСКОЙ ИРОНИИ В ФИЛОСОФСКИХ РАБОТАХ ФРИДРИХА ШЛЕГЕЛЯ И СЕРЕНА КЬЕРКЕГОРА

Ю. Г. Клямкова, М. П. Блинова
Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия

В статье рассматривается концепция романтической иронии, специфика данного типа иронии и обозначаются ее функции, а также сравнивается интерпретация иронии как философской категории Фридрихом Шлегелем и Сереном Кьеркегором.

Ключевые слова: Шлегель, Кьеркегор, романтическая ирония, романтизм, философия.

Фридрих Шлегель и Серен Кьеркегор, жившие примерно в одно время, оставили значительный след как в мировой философии, так и литературе. Их имена, безусловно, связаны с такой философской категорией, как романтическая ирония. И если Шлегель говорит о ней прямо (даже если и не всегда прозрачно), то в творчестве Кьеркегора лишь в одной работе («О понятии иронии», 1842 г.) подробно рассмат-

ривается это понятие. Но это не значит, что ирония нигде не возникает снова: она становится важной составляющей многих произведений датского философа.

Но для начала попытаемся определить сущность иронии в немецком романтизме. Фридрих Шлегель известен прежде всего, как теоретик романтизма, свои идеи и мысли излагал в основном в диалогической форме, мыслил противоположностями, не стремился к законченности в своих текстах. Это все во многом иллюстрирует его представление об идеальном художественном произведении. Но в современной литературе наибольшее внимание все же уделяется его концепции романтической иронии.

Итак, что же есть ирония, по Шлегелю? Романтическая ирония близка к сократовской, можно сказать, что обе они — философский процесс, но у них есть и отличия. Сформулируем определение классической, сократовской, иронии.

Сократовская ирония — это способ рассуждения, когда объект приходит в ситуацию осознания несоответствия своего изначального (ложного) суждения с суждением (истинным), полученным аналитическим путем [4; 5]. Это рассуждение — способ видения мира и принадлежит области философии. Фридрих Шлегель в своей теории берет сократовскую иронию за основу (он вообще считает античность образцом, что, возможно, говорит о неполном отрицании классицизма ранним романтизмом [7; 11]), делая акцент именно на ее философичности как главной особенности и романтической иронии, и новой немецкой литературы. Шлегель определяет иронию как «единственный случай, когда притворство и произвольно и в то же время совершенно обдуманно» [7; 286].

Ирония же в романтизме, по Шлегелю, — это «форма парадоксального» [7; 283]. В основе же лежит «понятие, доведенное до иронии в своей законченности, т. е. идея» [7; 296]. Для Шлегеля идеалом была сократовская ирония, к которой должны были стремиться современные романтики.

Зачастую романтическая ирония предполагает неожиданность, катарсис сознания в достаточно короткий срок — «взрыв скованного духа» [7; 285], что особенно важно в творчестве Людвиг Тика [2]. На наш взгляд, это связано с наличием определенного «идеала» в произведении, отвечающего за предпосылку возникновения иронического отношения [3; 56]. Это способствует наступлению катарсиса героя, который происходит в момент осознания несоответствия внутреннего идеала — внешнему. Такое понимание близко к теории Кьеркегора о трех стадиях экзистенции, когда индивид, опустившись на дно отчаяния, совершает затем «прыжок» к вере.

Часто Шлегель сближает понятия «иронии» и «остроумия». Сказать, что это абсолютно идентичные понятия, на наш взгляд, нельзя. Однако в контексте немецкого романтизма они неразрывно связаны. Понятие «иронии» шире остроумия и остроты. Если рассматривать их отдельно друг от друга, может показаться, что они даже противоположны. Если «острота — это разложение духовных материй» [7; 281] (то есть дисгармонизация духовного мира, что не является целью романтической иронии), то ирония претендует на цельный взгляд на мир. Но при этом мы должны помнить, что единого завершенного сознания в романтизме не существует. Все остается в движении, непрерывном становлении и ироничном отношении к себе и всему миру. Можно предположить, что острота и остроумие — составные части иронии, они отвечают за неожиданность и «взрыв», однако не могут сами по себе представлять настоящее ироническое отношение.

Современное понимание остроумия как изобретательности в речи отличается от философского понимания его в романтизме. У Шлегеля оно глубже и помогает достичь иронии. При этом подчеркивается его необычность: «Оно [остроумие] и должно быть вполне систематическим и не должно быть таковым... должно все же казаться, что в нем чего-то недостает, словно вырвано что-то.... Она [причудливость] играет важную роль в новелле, ибо какая-нибудь история может вечно оставаться новой только благодаря такой единственно прекрасной странности» [7; 309]. Здесь мы наблюдаем стремление романтизма избежать какой-либо системности вообще, но при этом осознание невозможности отказа от нее: «Для духа одинаково убийственно обладать системой, как и не иметь ее вовсе. Поэтому он, вероятно, должен будет решиться соединить то и другое» [7; 292].

Несмотря на то, что значение «Фрагментов» Фридриха Шлегеля для романтизма велико, современники к данной концепции иронии отнеслись скептически, критикуя ее за крайний субъективизм, заикленности на внутреннем «я» и необъективности.

Гораздо более широкое признание получила теория иронии Серена Кьеркегора. Датский философ отрицает всеобщность иронии, ее положительное значение и говорит о негативной для «я» субъективности свободы, в которой все становится чуждым. То есть ирония имеет лишь личностное значение для субъекта. Примирить же с действительностью может только религия [4; 248]. Романтическая ирония здесь тесно связана с теорией о трех типах экзистенции, а конкретно, с первой — эстетической. По Кьеркегору, романтик — чистый эстетик (при этом не обязательно он будет художником): в нем заложено творческое начало, которое позволяет построить ему «некую идеальную конструкцию... ускользнуть в мир, создаваемый усилием собственного воображения» [5; 7]. Но... Кьеркегора романтическая ирония категорически не устраивает. Эстетическое наслаждение не может быть постоянным, а такое существование в конечном итоге трагично. Однако необходимо отметить, что по сравнению со следующей стадией человеческого существования (этической), у первой есть несомненный плюс — это уже упоминавшаяся способность к творчеству, которая связывает его с религиозным началом.

Изменчивость мира Кьеркегор воспринимает как трагедию и относится отрицательно к позиции Шлегеля относительно романтической иронии, называя ее «послефихтевская ирония» [2]. Для романтиков, по Кьеркегору, ничего не имеет значения, так как все подвергается отрицанию и все можно оспорить или создать заново. Да и вообще ирония — это «бесконечная абсолютная отрицательность»: «... ирония отрицала всю историческую действительность для того, чтобы освободить место для действительности созданной ей самой «...» вся история превратилась в миф, сказание... и ирония опять стала свободной» [2]. Так находящийся в вечном поиске иронизирующий (синоним слова «романтик») создает вокруг себя «мир возможностей и условностей», а жизнь его теряет непрерывность и зависит от настроения. Единственное, что остается всегда в распоряжении иронизирующего, — скука.

Но не все так плохо, как может показаться на первый взгляд. Кьеркегор вводит понятие «истинной иронии». Ступенькой к ней является «сдержанная ирония». Если поэту удастся поставить иронию себе на службу, то властвовать над ней будет уже он. В романтизме же поэт «подчиняется страшному закону мировой иронии и становится рабом, обреченным на ужасное рабство» [2].

Можно сделать вывод, что в целом для Кьеркегора существует лишь одна ирония, но есть разные результаты ее влияния.

Итак, не умаляя таланта и значимости немецких романтиков, Кьеркегор ставит им в упрек ничем неограниченную субъективность, но и концепция романтической иронии Шлегеля, и несколько отличная от нее концепция Кьеркегора имеют право на существование. Что есть ирония на самом деле и как ее понимать? В наш век признания субъективизма индивид может быть романтиком или экзистенциалистом (обе достойные позиции). И здесь мы не можем не затронуть постмодернизм.

На наш взгляд, одни современные авторы — постмодернисты разделяют концепцию Кьеркегора, другие верны романтизму. Для одних ирония в произведении — это выражение личностного бытия и несет в себе негативный подтекст, сводящийся к отрицанию действительности. Для других — целостное видение мира. И здесь нельзя не сказать об игре. И. В. Чердынцева выделяет игру как один из основных элементов, на которых строится романтическая ирония [6]. А игра для постмодерниста — одно из важнейших условий существования в мире «Автор — читатель» [1]. И обособленность романтической иронии как отдельной философской категории можно рассматривать и со знаком плюс.

Литература

1. Блинова М.П. Мортальный сюжет в нравственно-философском пространстве малой постмодернистской прозы (русский и зарубежный опыт) : дисс. ... канд. филол. наук. Краснодар, 2004.
2. Кьеркегор С. О понятии иронии [Электронный ресурс]. URL : http://anthropology.rinet.ru/old/4-93/o_ponyatii_ironii.htm (дата обращения: 22.04.2016).
3. Пивоев В.М. Ирония как эстетическая категория / Философские науки. 1982. № 4.
4. Пигулевский В.О. Ирония и вымысел: от романтизма к постмодернизму : научное издание. Ростов-на-Дону : Фолиант, 2002.
5. Серен Кьеркегор: Лестница в небо — виртуальный проект. Вступительная статья Н. Исаевой
6. Черданцева И.В. Ирония: от понятия к методу философствования, или до чего доводят философов насмешки : курс лекций. Екатеринбург : Банк культурной информации, 1999.
7. Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. Т. 1. М. : Искусство, 1983.

ПРИЕМЫ МОНТАЖНОЙ ТЕХНИКИ В РОМАНЕ И. МАКБЮЭНА «НЕВЫНОСИМАЯ ЛЮБОВЬ»

А. В. Кошикова
Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия

В статье показаны приемы реализации монтажной техники повествования на материале романа современного британского писателя Иэна Макьюэна.

Ключевые слова: *принцип монтажа, монтажная композиция, киноприем, ассоциативный монтаж, последовательный монтаж, клиповый монтаж, эффект кинематографического сгущения времени, прием саспенса, кинематографический код.*

Уже с первых десятилетий XX века, как только начал развиваться кинематограф, многие исследователи заговорили об активной экстраполяции данного вида искусства в остальные формы культуры. Подобное «сотворчество» оказало огромное влияние на литературу как таковую, впоследствии выдвинув на первый план использование киноприемов в литературе. Во время данного процесса синтеза возникает так называемая интерсемиотичность, т. е. перекодировка художественного метаязыка других искусств на метаязык кино. Именно культурная полиморфность текста, который образуется в результате этого процесса, позволяет нам говорить о таком явлении, как кинематографический код литературы.

Мы постараемся выделить основные формы репрезентации кинематографического кода в современной английской художественной словесности на примере романа «Невыносимая любовь» британского писателя Иэна Макьюэна. Творчество именно этого автора наглядно показывает, что современная литература все чаще и чаще стала обращаться за определенными инструментами к кинематографу как к искусству, которое «не отражает реальность, а создает свою реальность, творит ее, как Бог, со своими законами, противоречащими законам физики» [2; 131].

В литературе кинематографический код реализуется в основном на макроуровне (композиция) и микроуровне (лингвистическая семантика предложения) [4; 156]. В основе макроуровня литературной кинематографичности лежит, прежде всего, принцип монтажа. Согласно определению В. Хализева, монтаж в литературе — это способ построения художественного произведения, при котором преобладает дискретность изображения, его «разбитость» на фрагменты и функция которого заключается в «констатации случайных связей между фактами, обыгрывании диссонансов, интеллектуализации произведения» [5; 277]. Для монтажной композиции характерно использование лирических отступлений, хронологических перестановок и временных смещений, которые актуализируют внутренние эмоциональные связи между ситуациями, событиями, персонажами и которые более важны, чем логические, причинно-следственные связи.

Так, роман «Невыносимая любовь» начинается с описания отправной точки повествования, которой является simultанность прикосновения руки главного героя к бутылке вина и мужского крика, раздавшегося в поле. В первых строках текста на основе контрапункта монтируются две противоположные по эмоциональному наполнению сюжетные ситуации: пикник двух влюбленных и катастрофа, случившаяся с воздушным шаром. Именно эта антитеза ложится в основу выбранных нами первых двух глав романа. А так как впоследствии эта соположенность тактильного и аудиального образов будет играть роль отправной точки в повествовании, к которой будет постоянно обращаться герой в попытках проанализировать случившееся, то налицо использование И. Макьюэном приема ассоциативного монтажа — это такой монтаж кадров, образы которых вызовут у зрителя определенную связь (ассоциацию), и у него возникнет понимание принципиально нового смысла основного действия или характера персонажей. Чтобы добиться такого эффекта, необходимо придать действиям или персонажам какие-то общие черты, которые позволят зрителю понять взаимосвязь этих образов, уловить авторский замысел.

Изначально мы обозреваем пикник глазами главного героя Джо, сидевшего под дубом, а затем устремившегося на помощь мальчику в воздушном шаре, — «я стоял на коленях...», «...я протянул руку...», «...я уже мчался туда...» [1; 9]. Далее объектив камеры волею автора-режиссера перемещается в точку над полем, Макьюэн наме-

ренно это подчеркивает словами «я гляжу на нас со стометровой высоты глазами ястреба» [там же]. И следующие же предложения снова меняют оптику повествования, акцентируя наше внимание на личных местоимениях 1-го лица: «я приближаюсь...», «мы с Перри...» [там же; 10] и т. д. Таким образом, невидимая глазу камера объектива не только показывает нам событие с разных ракурсов, но и замедляет стремительно разворачивающееся действие, длительность которого в реальности заняла бы считанные секунды, а в тексте Макьюэна растягивается на целую главу, благодаря многочисленным ретардационным описаниям и ретроспективным и перспективным лирическим отступлениям. Данное явление в кинематографе носит название эффекта кинематографического «сгущения времени», который в свою очередь довольно часто используется именно в монтажной композиции.

Авторские эксперименты со временем отчетливо прослеживаются в этой части текста. Как мы уже упоминали, открывается первая глава сценой трагедии, постепенно разворачивающейся на поле. Последующие хронологические перемещения мы условно обозначим порядковыми номерами, соответствующими их появлению в тексте:

1 — «трагедия на поле» → воспоминания о «встрече в аэропорту» с Клариссой

А — лирическое отступление о непохожести и одновременном сходстве людей разных наций и профессий

2 — «встреча в аэропорту» перерастает в разговор о «Джоне Китсе, умирающем в Риме», и о его переписке с возлюбленной Фанни

3 — рассуждения Клариссы «о Китсе» прерываются описанием «дороги на пикник»

4 — описание места для «пикника» включают упоминание о грядущих после трагедии «размышлениях о погоде»

5 — от этих «размышлений о погоде» мы снова переносимся в прошлое, где «Джо и Кларисса» были относительно счастливы

6 — от «воспоминаний о жизни Джо и Клариссы» автор снова приступает к описанию «трагедии» с шаром

7 — лирическое отступление о разобщенности людей во время трагедии

Б — рассказ о попытке достать мальчика из шара комментируется последующими «показаниями участников в ходе расследования» случившегося

9 — от «показаний» автор переходит снова к трагедии, а точнее к детальному изображению участников катастрофы вкупе с их краткой биографией (стоп-кадр) + описание о борьбе за шар

10 — размышление после трагедии о том, кто первый отпустил шар

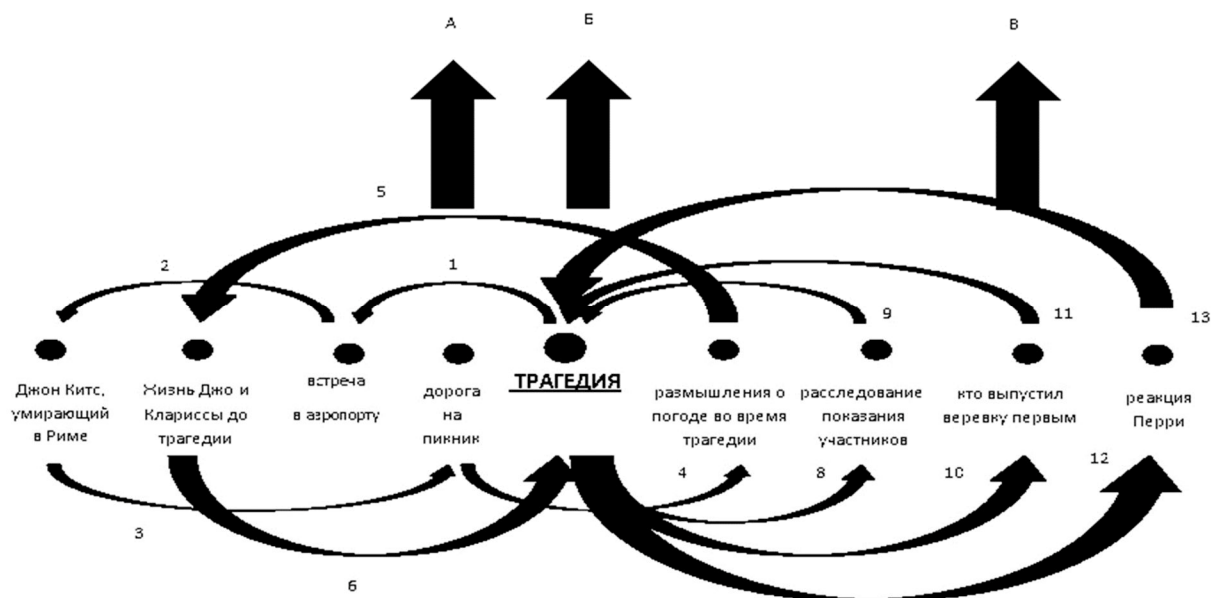
В — рассуждение об эгоизме

11 — снова описание места трагедии, все отпустили шар, кроме Джона Логана

12 — о грядущей реакции Перри на мимолетный взгляд Джо

13 — диалог Перри и Джо на поле перед трупом Логана.

Такое переключение между несколькими пространственно-временными пластами носит название параллельного монтажа, где сцена из одной сюжетной линии быстро переносится в сцену из другой. То есть персонажи из одной сцены не знают, что с ними будет впоследствии, хотя читатель-зритель уже частично владеет этой информацией, либо наоборот, герой одной из сцен знает, что будет дальше и намекает на это реципиенту текста. А тот факт, что все кадры показаны в виде относительно коротких отрезков, позволяет говорить и об использовании т. н. клипового монтажа.



И. Макьюэн с самого начала подчеркивает свое стремление замедлить повествованием и прямой фразой главного героя: «Я мешкаю, тяну с рассказом» [там же; 11], и с помощью детального и в то же время метафорического описание фигур на поле, расстановка которых сравнивается с положением шаров на бильярдном столе. Помимо того, что благодаря такой подаче материала автор показывает, как видит мир прагматик Джо, Макьюэн еще и намеренно оттягивает описание самой катастрофы, читатель вместе с героями понимает, что случилось что-то страшное, но что именно, еще неясно. Усиливается столь любимая этим британским писателем атмосфера тревожности перед ужасной неизвестностью — прием саспенса, так часто использующийся именно в кинематографе. Для создания этого эффекта характерны:

- 1) замедление съемки (осуществляется с помощью развернутых описаний деталей, показанных крупным планом, действий, намеренно растянутых во времени, ретроспективные и перспективные хронологические трансформации и перемещения);
- 2) использование элементов триллера, которые и создают ощущение напряженности.

Таким образом, мы видим, что использование И. Макьюэном в романе «Невыносимая любовь» монтажной техники — это попытка автора раздробить фабулу, убежать от ее линейности [3; 230], явление столь характерное для постмодернистского искусства. Такая постоянная смена перспектив и планов, которую демонстрирует нам автор в рамках небольшого фрагмента текста, а также зоны монтажных соединений, наполняемые особым смыслом в результате особого соположения гетерогенных сегментов (кадров), и максимальная визуализация происходящего позволяют И. Макьюэну создать для реципиента единый эмоциональный настрой, ощущение страха и тревоги.

Литература

1. Макьюэн И. Невыносимая любовь. М. : Эксмо, 2011.
2. Руднев В.П. Словарь культуры XX века. М. : Аграф, 2001.
3. Тарнаруцкая Е.В. Монтаж и фрагментарная проза: к вопросу о разграничении техник // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. 2012. Т. 14. № 2.

4. Фомина М.А. Лингвистические средства реализации монтажа в художественном произведении // Вестник Челябинского государственного университета. 2010. № 32 (213).
5. Хализев В.Е. Теория литературы. М. : Академия, 2009.

**«СЕМЕЙНЫЙ СЮЖЕТ» В КОНТЕКСТЕ КАТАСТРОФИЧЕСКОГО СОЗНАНИЯ:
РОМАНЫ МИШЕЛЯ УЭЛЬБЕКА («ЭЛЕМЕНТАРНЫЕ ЧАСТИЦЫ»)
И ДОНА ДЕЛЛЛО («БЕЛЫЙ ШУМ»)**

Я. В. Луценко, А. В. Татаринев
*Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия*

В статье рассматриваются жанровые особенности современных романов, в которых центральные позиции занимает «семейный сюжет». Поставлена, и на материале романов М. Уэльбека и Д. Деллло решена проблема влияния катастрофического сознания на судьбы знаковых героев новейшей западной прозы.

Ключевые слова: «семейный сюжет», катастрофическое сознание, проблема конфликта, психологические проблемы современной прозы.

В творчестве современных писателей решается множество различных, часто полярных проблем; именно по этой причине не всегда легко определить жанр романа, найти основной конкретизирующий признак. В данной работе предлагаем рассмотреть произведения новейшей западной прозы через призму «семейного сюжета».

Следует отметить некоторые важные черты, характерные для романа, центрируемого «семейным сюжетом»: описание представителей одной или нескольких семей; борьба между поколениями или отдельными индивидуумами. В основе конфликта находятся любовные коллизии, идеальные или идеализируемые отношения, внутрисемейная проблематика. Востребованы следующие продуктивные схемы повествования: обретение семьи героем-скитальцем, борьба семьи с внешней разрушительной силой.

Что же происходит на страницах постмодернистских текстов наших дней? У героев чувство страха превалирует над чувством любви. Социологи и психологи выделяют два источника страха: из «первых рук», т. е. из опыта семьи или личного опыта; либо из коммуникационных связей любого порядка — из так называемых «вторых рук». Семейный конфликт может нести в себе страхи родителей, передаваться детям, приводить к неразрешимым проблемам.

Влияние СМИ на человека велико, способно породить массовые страхи в современном обществе. Таким образом, оба источника информации являются источниками страхов, которые оказывают мощное и серьезное влияние на уровень катастрофизма в мышлении индивида.

Американский психоаналитик Карен Хорни различает невротические и нормальные страхи. В своем исследовании она говорит о том, что страхи, диктуемые конкретной культурой являются нормальными: конфликты, страх перед потусторонним, страх нарушения запрета и т.п. Невротик же, по мнению Хорни, негативно реагирует на требования, предъявляемые к личности той, или иной культурой. Он не в состоянии противостоять социуму, но и не в силах разрешить конфликт внутри себя, что вызывает глубокое чувство вины, запускающее невротический конфликт. [3]

В романе Уэльбека «Элементарные частицы» упоминаются несколько семей. Старшее поколение: родители матери одного из главных героев — Брюно; родители героини Аннабель: Люсьен и Мари Дзержински, в семье которых появился на свет Марк — отец Мишеля. Браки, в которых были рождены главные герои Мишель и Брюно, сложно назвать семьями: «Соединившись, супруги общими усилиями создали то, что в дальнейшем станут называть «современным браком»....» [4; 28].

Мишель и Брюно — сводные братья. Оба не вписывались в планы родителей, поэтому воспитывались у бабушек и дедушек. Таким образом, старшее поколение (бабушки и дедушки), оставалось верным традициям и семейным ценностям. Однако в социальном и историческом аспекте, старшее поколение оказывается подверженным эволюционным изменениям общества, через своих детей. Жанин Секкальди, мать Брюно и Мишеля, Уэльбек называет «удручающей категорией предтеч», распространяющей разрушительные способы существования.

Мишель — носитель аполлонического, рационального сознания, ему чужды сиюминутные эмоциональные порывы. Внешнее и внутреннее он объясняет с научной точки зрения, подгоняя бытие под некие заданные формулы. Брюно, напротив, представитель дионисийского сознания, его мироощущение наполнено тоской, нескончаемым поиском острых, экстатических ощущений. Травмы психологического характера, полученные в раннем детстве и юности, отразились во взрослой жизни: страх будущего, неприятие себя, нескончаемые сомнения. Брюно является типичным представителем своей эпохи. В собственном сыне он видит конкурента, равно как и со своим отцом ему почти не о чем поговорить.

Обратим внимание на героинь романа. Аннабель, возлюбленная Мишеля, родилась в дружной патриархальной семье, с самого детства она ждала «того единственного», но ей пришлось осознать, что жизнь не соответствует ожиданиям. Беспорядочные связи в юности и аборты опустошили, во всех смыслах этого слова; красота не дала ничего, кроме ощущения себя вещью. Редкие надежды на счастливое будущее оборачиваются крахом, что впоследствии приводит героиню к самоубийству.

Родители Кристианы, подруги Брюно были одними из первых представителей движения хиппи. Героиня говорит о ненависти к ним, об их распутстве, однако, сама ведет похожий образ жизни и втайне мечтает, чтобы ее собственный сын разбился на мотоцикле. Однодневная связь Брюно и Кристианы перерастает в теплое чувство; появляются странные для поколения мысли о совместном старении. Но невозможность хеппи-энда и здесь предрешена: Кристиана тяжело больна. Брюно готов сделать решающий шаг: забрать к себе парализованную Кристиану. Но пока он раздумывает, Кристиана кончает жизнь самоубийством.

Стоит обратить внимание на спорадически рассыпанные по тексту самоубийства, связанные либо с несоответствием общепринятым рамкам красоты, внутренними комплексами, либо с серьезной болезнью, неприятием стареющего, немощного тела; отсутствием обязательств и чувства долга. За физиологической избыточностью, поиском удовольствий, бесконечными спариваниями (Уэльбек часто проводит аналогию с животным миром) скрывается тотальное одиночество. Индивидуализм не оставляет выбора.

Герои романа, таким образом, представлены жертвами переходного периода, когда засилье искаженных ценностей, внешней информации, обещания рая на земле приводят к разочарованию и внутренней пустоте. Поколение, которое боится не за

будущее детей, что вполне соответствует, по мнению социологов и психологов, «нормальному страху»; а боится старения тела — вот их главная катастрофа.

Герои Уэльбека слишком заняты своей уникальностью, чтобы приносить себя в жертву, для них не существует чувства долга. Для них любовь — это сексуальный контакт, а не самопожертвование. Все это происходит не по их вине, таково время: время стандартов, прививаемых СМИ. Подмена истинных человеческих ценностей приводит к катастрофе человеческих отношений.

Обратимся к роману «Белый шум» Дона Делилло. Начинается роман с описания «скопления универсалов», машин, наполненных вещами определенных марок и брендов, что доказывает некую связь людей, прибывших на этих машинах: «...убедительнее любых формальных ритуалов церковной службы и законов доказывает им, что они представляют собой сборище единомышленников, людей духовно близких, нацию, народ» [2; 5].

История одной семьи показывает состояние общества взятой эпохи в целом. Итак, главные герои: муж Джек и жена Бабетта, воспитывающие шестерых детей от разных браков. Сводные сестры и братья живут достаточно дружно, что показывает целостность этой странной, на первый взгляд, семьи. Мать старшего Генриха, весьма напоминает мать героев «Элементарных частиц», Жанин: взяв себе имя Мать Деви, живет в ашраме, о котором ходят весьма нелестные, но обычные для таких мест слухи: наркотики, сексуальная свобода и прочие прелести «обитателей мудрецов». Стоит сказать, что бывшие жены Джека абсолютно противопоставлены нынешней, Бабетте. Одна сектантка, другая тайный агент ЦРУ — они совершенно не справляются с ролью жены и матери; Бабетта же, напротив, умеет сочетать в себе множество социально-значимых ролей.

Бабетта всех одаривает своим вниманием, любовью и заботой. Супруги любят друг друга наивной любовью и постоянно размышляют о том, кто из них умрет первым. Именно эта мысль является первопричиной страха, засевшего в сознаниях героев. Но взаимное чувство, понимание и доверие супругов оказывается под серьезной угрозой из-за страха смерти: Бабетта, втайне от родных, начинает принимать странное лекарство «Дилар», которое, якобы, должно избавить от страхов. Но, чтобы получить таблетки, ей приходится переступить через себя и изменить любимому супругу с организатором эксперимента.

Размышления о внутренних страхах перемежаются с настоящими внешними катастрофами: над городом повисло отравленное облако, жителей эвакуируют; и здесь интересно проследить за реакцией детей: они как будто наслаждаются катастрофой: их не оторвать от телевизора, где показывают ужасающие новости. Одна из дочерей записывается в команду «жертв» — людей, которые изображают жертв катастрофы. Для детей это некая игра, которая помогает им справляться с внешним агрессивным миром. Погружение детей в катастрофическую реальность пугает родителей; детей же по-настоящему пугает здоровье родителей: «...Дениза почти ежедневно возглавляла движение протеста против тех привычек своей матери, которые казались ей разорительными или вредными» [2; 11].

Интересен образ самого младшего члена семьи — трехлетнего Уайлдера: его все любят. Он не ведает страха, любит жизнь; все члены семьи находят покой в обществе малыша. Бабетта признается: «...Я стала больше времени проводить с Уайлдером. Уайлдер помогает мне выстоять...» [2; 403]. Наиболее показателен в этом отношении эпизод, в котором малыш пересекает на трехколесном велосипеде скоростную авто-

трассу. Все, что имело смысл для взрослого человека: дорожные знаки, скорость — ровным счетом ничего не значило для Уйалдера, он действовал вопреки устоявшимся нормам и законам природы.

Подводя итоги, следует отметить, что герои Уэльбека — «западные невротики», подвержены внутренним страхам, но эти страхи навязаны общественными стандартами, устоями, т. е., появляются под воздействием страха из «вторых рук» — СМИ и общества. Индивидуалисту Уэльбека негде, да и не в чем искать спасения; он тотально одинок как во внешнем, так и во внутреннем мире. Герой-скиталец не обретает семью. Этого нельзя сказать о героях Делилло: при всех навязанных извне страхах, у героев есть надежда на преодоление страха смерти: они справляются с главной задачей человека — обретают власть над собственным страхом через любовь, самоотдачу, значит, становятся свободными. И обрести эту свободу им помогают не «чудо таблетки», а семья. Семья Джека и Бабетты вполне способна справляться как с внутренними, так и с внешними разрушительными силами.

Литература

1. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе // Вопросы литературы и эстетики. М. : Художественная литература, 1975.
2. Делилло Д. Белый шум. М. : Эксмо, 2003.
3. Катастрофическое сознание в современном мире в конце XX века [Электронный ресурс]. URL : http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Sociolog/Katastr/01/php (дата обращения: 21.03.2016).
4. Уэльбек М. Элементарные частицы. СПб. : Азбука, 2013.

ОБРАЗ ГЛАВНОГО ГЕРОЯ РОМАНА СТИВЕНА ФРАЯ «ЛЖЕЦ» КАК РЕАЛИЗАЦИЯ ТИПА ПОСТМОДЕРНИСТСКОГО ЦИТАТНОГО СОЗНАНИЯ

И. Ю. Макухина, М. П. Блинова
Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия

В статье рассматривается один из методов конструирования художественных образов в постмодернистской литературе — принцип цитатного мышления, который реализован в главном герое романа С. Фрая «Лжец» через присутствие аллюзий и реминисценций. Интертекстуальность, сочетание классики и китча не только стирают границы между массовым и элитарным, но и становятся средствами представления авторских идей: усталости от груза европейской культуры и необходимости преодоления логоцентризма.

Ключевые слова: цитатное мышление, интертекст, реминисценция, аллюзия, ирония, С. Фрай.

Цитатное мышление постмодернизма вытекает из идеи интертекстуальности современной культуры. Впервые термин «интертекстуальность» появился в 1967 году в статье «Бахтин, слово, диалог и роман», написанной французским теоретиком пост-

структурализма Юлией Кристевой. Она утверждает, что «...открытие, впервые сделанное Бахтиным в области теории литературы», заключается в том, что «любой текст строится как мозаика цитации, любой текст — это впитывание и трансформация какого-нибудь другого текста. Тем самым на место понятия интерсубъективности встает понятие интертекстуальности и оказывается, что поэтический язык поддается как минимум двойному прочтению» [4]. Позднее французский семиотик Ролан Барт поддержал идеи Кристевой и объявил, что «...каждое новое произведение — это ткань, сотканная из старых цитат» [1]. В теории постмодернизма авторское произведение изначально не несет четко обозначенную смысловую нагрузку, значение не обнаруживается в тексте, но вкладывается в него. Таким образом, модель интертекстуальности предполагает смыслотворческую активность и автора, и читателя, а цитатное мышление — это одна из возможных реализаций принципа интертекстуальности в литературе постмодернизма. Подобная «лоскутная» авторская ретрансляция и восприятие произведения читателем задает определенный вектор при построении художественного текста. Цитатное мышление становится не просто приемом, а синонимом постмодернистского стиля мышления в целом. В итоге феномен цитирования становится основополагающим для постмодернистской трактовки текстуальности.

Так какова основная функция принципа цитатного мышления и как конструируется образ главного героя романа Стивена Фрая «Лжец»?

«Во всем последующем нет ни единого слова правды» [6] ...Именно с этих слов начинается роман, в котором сатирическим взглядом и весьма непочтительным образом рассматривается английский институт брака, семьи, религии, образования и всего британского общества в целом, а главный герой книги — Адриан Хили, настоящий эксперт в области лжи, представлен нам на протяжении различных периодов своей жизни.

В одном из интервью автор «Лжеца» охарактеризовал свое произведение как новую историю Дориана Грея в современной Англии и заявил о том, что имя Адриан было выбрано им неслучайно. Фрай хотел, чтобы читатель изначально смог увидеть анаграмму к имени Дориан из романа О. Уайльда «Портрет Дориана Грея» [5]. Кроме созвучия имени, мы можем отметить практически полное сходство внешности Дориана Грея и Хьюго Картрайта — возлюбленного Адриана Хили: «Картрайт с его сапфировыми глазами и золотистыми волосами, с его губами и гладкими членами: он был Лаурой Петрарки, Люсидасом Мильтона, Лесбией Катудла, Халламом Теннисона, светлым мальчиком и смуглой леди Шекспира, лунным Эндимионом» [6]. Сам образ Картрайта строится на многочисленных литературных аллюзиях. Хили, размышляя о своем возлюбленном, изначально думает о нем видоизмененными цитатами известных произведений. Например: «Когда же в шерсть Картрайт себя облек, я мыслю, сколь прелестен, о мой Бог, его одежд неторопливый ток» [6] (реминисценция, связанная со стихотворением Роберта Геррика «К нарядам Юлии» [2]). На протяжении всего романа мы можем видеть, что многие красочные сравнения и восторженные описания Хили отсылают нас к тем или иным литературным памятникам, известным именам. Личные же сравнения Хили хоть и остаются эксцентричными, но менее поэтичными: «Картрайт был целлофаном: ласковой ловушкой, пустой и нечестивой нежданностью всего происшедшего» [6]. Для сознания главного героя характерно сочетание классики и китча, высокого ли-

тературного слога и сленга, что отсылает нас к постмодернистскому принципу стирания границ между массовым и элитарным.

Как мы помним, Дориан Грей мечтал о том, чтобы молодость и красота никогда не покидали его, все последствия порочной жизни Грея отображались на чудесном портрете, тогда как сам Дориан оставался молодым и прекрасным. Хили, в свою очередь, нарисовал портрет вечной красоты своего возлюбленного в собственной голове. И даже спустя многие годы воспоминание об этой любви останется у Адриана одним из самых искренних и чистых: «В моем воображении, Картрайт, ты бессмертен! Человек, шагающий рядом со мной, это просто “Портрет Хьюго Картрайта, стареющего и грубеющего”. А настоящий Хьюго у меня в голове, и жить он будет так же долго, как я» [6].

Как мы говорили ранее, речь главного героя наполнена различными цитатами известных английских поэтов, писателей и драматургов, таких как У. Шекспир, У. Х. Оден, Д. Ортон, Е. М. Форстер, Дж. Остин и др. Так, парируя обвинения в гомосексуализме от капитана школьной спортивной команды по регби, Хили в своей речи использует строку из «Гамлета», делая свою речь ироничной и двусмысленной. «Лично я полагаю, что истоками вашей нездоровой фиксации является присущее вам обыкновение облачаться в шорты и носиться по полю, равно как и эксцентрическая, неотвязная потребность обнимать руками за плечи других участников схватки и просовывать головы между задями тех, кто находится впереди. По-моему, леди слишком много обещает...» [6], [8]. Затем, Адриан прощается со словами «Добрночи, Лу. Добрночи, Мей. Добрночи. Пока. Доброй ночи вам, леди, доброй ночи, милые леди, доброй ночи, доброй ночи», что является не совсем точной цитатой из «Бесплодной земли» Т. С. Элиота [7], который в свой черед цитирует последние слова Офелии в «Гамлете» [8].

Хили образован, умен и начитан, но предпочитает взять чужой исследовательский труд «Новые направления в филологии» и, несколько переделав, выдать за свой, так как, по его мнению, оригинальная работа была уже давно забыта и ничего нового за это время открыто не было.

Многочисленные аллюзии, интертекстуальность и цитатность романа, а также вышеизложенный эпизод помогает нам глубже понять образ главного героя и мотивы многих его поступков. Имплицитно мы понимаем, что не только Адриан, но и сам автор устал от тяжелого груза мощной английской культуры. Как нам кажется, одной из ключевых тем романа является вопрос потери индивидуальности современного человека. Как за множеством масок и шаблонов, навязанных не только обществом, но и культурой, сохранить свою собственную личность и мировоззрение? Главный герой находится в плену культурного наследия своей страны и языка, он ищет собственные пути освобождения из этих рамок. «Первое, что сделал человек еще в раю, — он дал имена всему сущему, точно так же и первое наше действие, направленное на присвоение и обман, состояло в том, что мы отняли у камня право быть камнем, заперев его в клетку, образуемую словом «камень». На самом деле, как сказал Фенеллоза, во Вселенной не существует имен существительных» [6].

В романе Стивена Фрая «Лжец» мы видим борьбу с логоцентризмом, которая нашла свое литературное выражение на уровне поэтики: децентрализация, множественность смыслов, нелинейность, использование реминисценций, интертекстуальность и, как следствие, цитатное мышление не только главного героя, но и самого ав-

тора, который создал многоуровневый текст с многослойной структурой. Смысл произведения обрастает различными конвенциями и заполняется персональной читательской кодировкой. В итоге текст романа можно разбить на несколько параллельных частей, которые соединяются в финале.

Первый слой очевиден читателю — это история неординарного молодого человека Адриана, путешествующего с профессором Дональдом Трефузисом. Второй слой романа непосредственно связан с интертекстом и его можно условно обозначить как приключения Дориана Грея в современной Англии. И, наконец, у нас есть третий и самый важный слой, без дешифровки которого мы не сможем прийти к полному и корректному пониманию героя и текста, в общем, открыть авторский замысел. Этот слой романа можно обозначить как вольный пересказ истории об Одиссее и Телемахе: в процессе развития детективно-шпионской линии Дональд Трефузис становится «Одиссеем», а сопровождающий его Хили — «Телемахом». Затем в тексте появляется Елена Троянская, Патрокл, а само действие «переносится» за стены Илиума [3].

Подобная интертекстуальность и цитатное мышление (наряду с постмодернистской иронией) позиционируется как наиболее адекватное отношение к миру хаоса. У читателя появляется свобода выбора понимания текста, произведение становится амбивалентным и диалогичным, но подобную полифонию не стоит воспринимать как подражание, это стилизация, в процессе которой автор наполняет знакомый текст своим смыслом. В итоге он перестает быть плоскостью, становится объемным и каждому из нас предлагается решить самостоятельно, кто же в романе наибольший Лжец: профессор-кукловод Трефузис, хитрец Адриан Хили или сам Стивен Фрай.

Литература

1. Barthes R. Texte // Encyclopedia universalis Vol. 15. P., 1973, p. 78; Цит. по: Антология «Семиотика» М. : «Академический Проект»; Екатеринбург : «Деловая книга», 2001 г. Вводная статья Ю.Степанова, стр. 36–37. [Электронный ресурс]. URL : <http://slovar.lib.ru/terminologies/bart.htm> (дата обращения 15.02.16).
2. Robert Herrick. Upon Julia's Clothes [Электронный ресурс]. URL : <http://7lafa.com/pagepoetryen.php?id=2013> (дата обращения: 05.02.16).
3. Гомер. Одиссея [Электронный ресурс]. URL : <http://lib.ru/POEEAST/GOMER/gomer02.txt> (дата обращения: 15.02.16).
4. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Диалог. Карнавал. Хронотоп. 1993. № 4. [Электронный ресурс]. URL : <http://www.studfiles.ru/preview/1906561/> (дата обращения: 17.03.15).
5. Оскар Уальд. Портрет Дориана Грея [Электронный ресурс]. URL : <http://lib.ru/WILDE/doriangray.txt> (дата обращения: 01.02.16).
6. Стивен Фрай. Лжец [Электронный ресурс]. URL : <http://www.e-reading.by/book.php?book=60610>
7. Томас Стернз Элиот. Бесплодная земля [Электронный ресурс]. URL : http://lib.ru/POEZIQ/ELIOT/eliot1_03.txt (дата обращения: 09.02.16).
8. Шекспир Уильям. Гамлет, принц Датский [Электронный ресурс]. URL : <http://lib.ru/SHAKESPEARE/hamlet2.txt> (дата обращения: 07.02.16).

ОСОБЕННОСТИ СОВРЕМЕННОЙ БРИТАНСКОЙ ДРАМАТУРГИИ В КОНТЕКСТЕ ФИЛОСОФИИ ПОСТУПКА

И. Монхбат, М. П. Блинова

*Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия*

В статье рассматриваются особенности современной британской драматургии, большое внимание уделяется проблеме кризиса поступка в исследуемых произведениях.

Ключевые слова: *драма, философия поступка, new writing, авторский дискурс.*

«Антология современной британской драмы»[1] — результат совместного труда русских и британских переводчиков в рамках проекта по популяризации британской драмы в России. Переводы пьес, представленные в собрании, выполнены с максимально возможной точностью, что позволяет наиболее глубоко проникнуть в суть исследуемого материала.

Британская драматургия в настоящее время существует в виде направления *new writing* — «новая драма», что, однако, не позволяет четко охарактеризовать становящийся процесс развивающегося литературного направления. В жанровом отношении пьесы трудно разделить на какие-либо определенные типы, но можно сгруппировать в тематические группы: остро политическая драма (К. Черчилл, М. Равенхилл, Д. Грэйг), социальная и социально-бытовая (М. МакДонах, Дж. Пенхолл), поэтическая драма (М. Карр, Д. Харроуэр).

Термин «новая драма» отсылает нас к периоду рубежа XIX–XX веков и именам Г. Ибсена, А. Стриндберга и А. П. Чехова. Современная драма Великобритании всё же иного рода: акцент переносится из области конфликта в сферу стилистики — нового дискурса драмы. Герой и его бытие не являются первоосновой текста. Драматург возвышается над своим созданием: он не только автор, но и режиссер, а иногда и единственное действующее лицо.

Дискурс автора, его идея становится всё более значимой на фоне невозможности осуществления продуктивной и адекватной коммуникации между героями произведений. Преемственность театра абсурда плюс особая форма презентации сюжета позволяет новой британской драме занять должное место в литературном процессе.

В пьесах широко представлены постмодернистские приёмы: ирония, игра, деконструкция, интертекстуальность. В пьесе К. Черчилл «Topgirls» в первом действии героиня Марлин, директор кадрового агентства для женщин, приглашает на званый ужин великих женщин разных эпох и, что важно, текстов: путешественницу Изабеллу Бёрд, Папессу Иоанну и даже Терпеливую Гризельду, героиню Чосера. Происходит абсолютное стирание границы между текстом и жизнью. Данные приемы помогают выделить главную социальную проблему произведения: роль женщины в современном мире во все времена.

Не обходят стороной драматурги и реалистическое направление. Пьеса «Собачье счастье» Л. Батлера — рассказ о стремительно разрушающемся браке пожилой пары. Однако постмодернистское письмо, шаблонность фраз и отсутствие ярко выраженной типизации характеров не позволяет говорить о реализме в чистом виде.

Особняком среди пьес стоит драма Ф. Ридли «Брокенвиль», написанная детским писателем для постановки в школьных театрах подростками. Герои — дети в разру-

шенном по неизвестной причине городе, рассказывающие друг другу сказки в духе Оскара Уайльда и сжигающие на костре обломки бывших домов. Неожиданно сказка становится былью, метафоричность привносит в пьесу иносказательные оттенки притчи.

Не смотря на многоплановость тем и стилистических особенностей, общей для данных произведений современной британской драматургии является проблема кризиса философии поступка, которая получает различные воплощения.

Отличительная черта текстов *new writing* — эпистемологическая неуверенность. В драмах политических автор твердо уверен в том, какой эффект должно произвести его произведение, но героя нельзя описать как осознанно мыслящего и поступающего индивида, что мы видим в пьесе «Синий апельсин». Брюс — непризнанный шизофреник — не в силах с ясностью описать собственную картину мира, не говоря уже о том, чтобы осознанно действовать. Врачи перетягивают его с места на место: нормальный Брюс или ненормальный — вот в чем вопрос. Сознание героя легко поддается мнению обеих сторон. Подобное можно сказать и о персонажах большинства представленных в антологии пьес. Герои не имеют четкого представления о личном бытии: оно находится под давлением разных факторов будь то средства массовой информации или общественные стереотипы. Герой оторван от действительности, что представляет собой первую вариант реализации кризиса философии поступка в художественном тексте.

Таким образом, оторванность героя от действительности является одним из вариантов презентации кризиса философии поступка в художественном тексте.

Если в пьесах П. Корнеля и Ж. Расина внешние поступки напрямую отражают внутреннее Я персонажа, а бытие строится ответственно и осознанно, то в современной британской драме герой приближается к симулякру. Поступок обесценивается, шаблонизируется и нисколько не выявляет индивидуальность характера героя. Исключение составляют лишь некоторые пьесы, но в них поступок единичен и представлен как единственно возможный выход из ситуации, то есть поступок как крайняя мера. В драме Марины Карр «Порция Кохлан» героиня, будучи не в силах признаться себе и окружающим в причастности к смерти брата-близнеца, кончает жизнь самоубийством, но до этого долгие годы ведет обывательский образ жизни: выходит замуж, рождает детей, но сторонится их, во всем избегая ответственности. Ее жизнь пуста без запретной любви к брату: она всюду слышит его пение, доносящееся с берега реки, поэтому самоубийство Порции — это последнее и единственное осознанное действие, позволяющее вырваться за пределы бесконечного круга бессмысленного существования. Порция Кохлан хочет быть героиней античной трагедии, но не желает нести ответственность за свой поступок: предательство брата.

Выражению центральной идеи новой драмы — кризиса философии поступка — служит ослабление характера или же полное отсутствие героя, наделенного ответственным сознанием и самосознанием. В пьесе скандально известного драматурга М. Равенхилла «Продукт» всего два героя: кинопродюсер и актриса. Последней принадлежит лишь одна фраза «Please», остальное — рассказ героем сценария фильма «Мухаммед и я». Будущая кинолента представляет собой историю любви Эмми, взрослой американской женщины в Gucci и Prada, и невинного 18-летнего воина Аллаха. Смесь голливудских шаблонов и телевизионно-газетных сюжетов о террористических организациях превращается в хлесткую сатиру настоящего. Муж героини сценария — Трой — погибает во время теракта 11 сентября. С его именем в повествование входит сюжет о падении Трои: башни-близнецы символизируют начало падения американской цивилизации. Сюжет углубляется, но на доли секунды, потому что далее в силу вступает карнавал:

лишенный невинности Мухаммед поливает себя бензином, но героиня обнимает несчастного охваченного огнем любовника и выпрыгивает с ним из своей квартиры-лофта в бассейн, где они вновь предаются страсти. Спецслужбы арестовывают Мухаммеда, а она перевоплощается в воинственную мстительницу с Калашниковым наперевес, которым случайно убивает возлюбленного при освобождении. Поступки героини предстают перед читателем в гипертрофированной форме: романтическая страсть к террористу заставляет успешную женщину покинуть зону комфорта. М. Равенхилл стремится пробудить в читателе активную гражданскую позицию, взывает к возмущению и объективному взгляду на мир без СМИ и третьесортного кинематографа. Действие человека должно быть осознанным и меняющим мир к лучшему, а не движимым сиюминутными потребностями организма и множасшим симулякры смысла.

Драма — один из древнейших родов литературы и за свое многолетнее существование претерпела массу изменений как структурных, так и жанровых. Современные британские драматурги экспериментируют с формой, с темами и способами презентации мысли. Категория философии поступка также претерпевает качественно-количественные изменения. Новая драма перестает быть действием как таковым, но и бездействием она не становится. Мы можем выделить три варианта реализации кризиса философии поступка: оторванность героя от действительности, отсутствие ответственности и множественность поступков-симулякров. Трансформируется и само понятие поступка: он есть механистический акт, пригодный для выживания индивида в информационной среде.

Кризис ответственно поступающего сознания налицо: реальность текста принимает форму мира, ее порождающего. Место человека в системе мировых ценностей стирается, он становится симулякром самого себя, теряя способность осмысленно творить единое пространство бытия и поступать из себя для Другого. Герой заиклен на исключительности своего Я, не способен даже на внутренний конфликт.

Происходит заметное изменение парадигмы автор — герой — читатель. Ответственное сознание автора и его поступок выносятся на первый план. Пространство художественного произведения становится авторской идейной площадкой. В пьесе М. МакДонаха «Калека с острова Инешмаан» драматург поднимает множество проблем: от места Ирландии в мире до вопросов смысла человеческого существования. Герои не обладают собственными голосами, их философские размышления больше походят на бред, нежели на личную жизненную позицию. Диалог осуществляется между автором и читателем: не через поступок героя, разрешающий конфликт, приходит читатель к катарсису, а через узнавание мыслей художника.

Кризис философии поступка, указанный М. М. Бахтин почти сто лет назад, усиливается и обретает новые формы. Герой больше не ищет свое место в бытии, не утверждает свое «я» через осознанно-ответственный поступок, он избегает реальности и самого себя.

Философия поступка есть необходимый элемент воплощения человеческой идентичности, формирующей индивидуальную, а следом и общую аксиологическую картину. Снижение ценностного статуса поступка, глубоко и многосторонне отраженное в современной литературе, требует пристального внимания исследователей.

Литература

1. Антология современной британской драматургии. Пер. с английского. М. : Новое литературное обозрение, 2008.

МОТИВ ЛИЧНОЙ ОТВЕТСТВЕННОСТИ И ОСОБЕННОСТИ ЕГО ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ В ПОВЕСТИ Г. ГРАССА «КОШКИ-МЫШКИ»

А. А. Теплая, Ю. В. Гончаров

*Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия*

В статье рассматриваются авторские приёмы и художественные средства разработки мотива ответственности на страницах повести Г. Грасса «Кошки-мышки».

Ключевые слова: *мотив, автобиографизм, нравственная ответственность, рефлексия, персонаж и герой.*

Главным мотивом в творчестве выдающегося немецкого писателя, лауреата Нобелевской премии Гюнтера Грасса (1927–2015) является мотив своеобразного комплекса вины немецкого народа за преступления, совершенные нацизмом. И это далеко неслучайно, поскольку сам Грасс знает о войне не понаслышке. В достаточно юном возрасте (ему на тот момент было 15 лет) он был призван на службу в гитлеровскую армию. В возрасте 17 лет Грасс уже был отправлен в 10-ю танковую дивизию войск СС, в составе которой ему пришлось участвовать в битве за Берлин в апреле 1945 года. Будущий писатель был ранен, а после войны вплоть до 1946 года он пробыл в американском плену.

Вопрос вины всегда связан в произведениях Грасса с вопросом памяти: помнит ли герой о своих поступках или, напротив, пытается выбросить их из своей головы. Герои его произведений зачастую сами стараются убедить читателя в том, что они забыли определенные события, как правило, те, которые тем или иным образом связаны для них с чувством вины и ответственности.

Выдающийся отечественный германист А. В. Карельский в своей работе, посвященной творчеству Гюнтера Грасса, отмечает: «...в романах и повестях Грасса постоянно движется поток писательской рефлексии; иногда подземный, глубинный, как преимущественно в ранних произведениях («Жестяной барабан», «Кошки-мышки», «Собачья жизнь»)» [1; 7]. И с этим трудно не согласиться.

Во всех трех произведениях «Данцигской трилогии» мы можем наблюдать некие автобиографические следы. В трилогии нам открываются, пусть и в жизненных историях отдельных персонажей, ключевые этапы становления личности самого Грасса. В повести «Кошки-мышки» автобиографизм не столь явен, как в «Жестяном барабане» или «Собачьих годах». Это связано и с меньшим объёмом текста, и с небольшим хронологическим отрезком повествования. Кстати стоит отметить определенную родственность характера юного Грасса характеру рассказчика Пиленца, в то время как Мальке — это скорее всего своего рода внутреннее «Я» Грасса-подростка, которое могло реализоваться лишь на страницах «Кошек-мышек».

В данной статье нам хотелось бы поставить частную проблему, на наш взгляд, недостаточно полно исследованную в литературе, посвящённой творчеству Г. Грасса. В немецких изданиях внимание ученых преимущественно сосредоточено на исследовании его художественной прозы в целом. Прежде всего немецких ученых интересует то,

как воспринимается творчество Грасса и в частности его отдельные произведения зарубежной и отечественной критикой. Исследования в этой области до 1985 года отражены в сборнике Рудольфа Вольфа «Гюнтер Грасс: сочинения и их воздействие» [6]. Кроме того, к примеру, мюнхенское издательство «Ольденбург» в 1971 г. выпустило пособие по повести «Кошки-мышки» Ингрид Тислер, которое предназначалось преимущественно для преподавателей и включало в себя дидактический анализ произведения, описание его языка и стиля, а также методические разработки уроков [5].

На примере анализа повести «Кошки-мышки» мы хотели бы выяснить, каким образом проблема вины обычного немецкого гражданина за события сравнительно недавнего прошлого находит своё отражение в частной истории жизни и воспоминаниях Пиленца. А также каким образом на её страницах реализуется мотив личной вины героя и осознания им собственной причастности к соответствующим событиям и своей ответственности за них.

Действие в повести разворачивается в пригороде Данцига — Лангфуре в самый канун Второй мировой войны. Из всех действующих лиц со всей очевидностью выделяются два персонажа — Мальке и Пиленц. Это два местных гимназиста 14–15 лет. С первых же страниц книги у читателя невольно складывается вполне определённое впечатление, будто главным действующим лицом, то есть главным героем повести является не кто иной как Мальке. Об этом говорит сам Пиленц, которому автором отведена роль рассказчика. Он, в частности, заблаговременно предупреждает читателя о том, что в истории, излагаемой им, «речь пойдёт не обо мне, а о Мальке, или о Мальке и обо мне, но всегда в центре внимания будет Мальке, ...» [1; 42].

Вместе с тем по ходу повествования перед читателем всё более явственно раскрывается, «проступает» подлинная цель обращения рассказчика к «истории с Мальке». Постепенно читатель начинает понимать, что наиболее живой, «программный» интерес у Пиленца вызывает не столько феномен Мальке сам по себе, сколько его — Пиленца — собственное к этому феномену отношение и — соответственно — связанное с ним его поведение, то, как он себя повёл в «истории с Мальке». За всем этим угадывается определённая попытка Пиленца понять, осознать происходившее на его глазах, и, в частности, — что является для него особенно важным — степень собственной причастности к драматическому исходу «истории с Мальке», а заодно и собственную ответственность и даже некую вину за то, что всё произошло именно так, как оно произошло.

В этом отношении Мальке со всей очевидностью оказывается всего лишь персонажем повести, если «под персонажем... понимать фигуранта фабульного ряда повествования, то есть того, кто действует, или является участником действия независимо от степени важности для смысла сюжета» [3; 82]. В свою очередь «под героем в таком случае понимается такой персонаж, который релевантен в плане динамики и развития собственного смысла сюжета и всего произведения в целом, а не только в плане развития фабулы» [3; 82]. Таковым следует считать, по нашему убеждению, именно Пиленца, для сюжета и смысла повести «в своём характерологическом целом, определённо отвечающего семантике мотивного комплекса» [3; 82] — человек и его нравственная ответственность за содеянное им.

Мотив чувства вины Пиленца в повести органично связан, как выясняется по ходу повествования, с мотивом предательства.

У Иохима Мальке непомерно большой кадык. Эта внешняя отличительная его особенность составляет не только предмет насмешек и издевательств со стороны

сверстников, но и оказывается своего рода «пристанищем» для кошки в одном из эпизодов повествования. «Кадык стал для кошки мышкой» [1; 31]. Кошка вцепилась в горло Мальке, «а возможно, кто-нибудь из нас схватил её и бросил ему на шею» [1; 32]. Пиленц не отрицает, что, возможно, это мог быть он сам «со своей зубной болью». Во всяком случае герой чувствует свою причастность к произошедшему, и этот случай с кошкой становится для Пиленца одной из причин того, чтобы рассказать «историю с Мальке». В начале своего рассказа он говорит: «Но я, подсунувший твой кадык этой и всем другим кошкам, теперь обязан писать». И он пишет. На протяжении всего повествования читатель неоднократно замечает, как Пиленц время от времени, возможно, не отдавая при этом отчёта, «подставляет» Мальке.

По ходу повествования Пиленц не единожды возвращается к своей вине. С одной стороны герой как-будто бы со всей очевидностью раскаивается, но с другой, у читателя поневоле и зачастую нередко создаётся впечатление, будто рассказчик просто пытается уйти от своей вины и ответственности. Мальке «иллюстрирует» собой подростка с присущими этому возрасту психологическими проблемами. В попытке самоутвердиться он стремится быть лучшим во всём. Чтобы отвлечь внимание от своего «изъяна», он старается перещеголять сверстников в физической силе, учится плавать и доводит свои умение, мастерство до совершенства. В чём же, собственно, заключается вина Пиленца? Пиленц же в свою очередь лишь сочувствует ему, хотя как будто действительно старается помочь. Вина Пиленца, достаточно очевидна и одновременно практически недоказуема, так как отсутствуют прямые улики. Они, как правило, имеют весьма косвенный характер. Вместе с тем его вина по отношению к Мальке заключается в его молчаливом бездействии. Он фактически довольно спокойно наблюдает за тем, как Мальке в погоне за уважением и признанием, медленно, но неуклонно идёт к собственной гибели. Пиленц же всего лишь смотрит на всё происходящее удивлённым и недоумевающим взглядом, причём не просто постороннего, но даже подталкивая Мальке всё ближе к краю пропасти.

Так однажды в Баумбахаллее Мальке выслеживает директора Клозе, когда тот возвращается домой один, и избивает его невдалеке от его дома. Всё происходит ночью, в тишине, и «свидетелями», кроме Пиленца, являются два соловья и розы, которые «пахли...ещё громче, чем пели соловьи, всё вокруг пропитывая своим благоуханием» [1; 107]. Не будь Пиленц настолько безразличен, этого бы всего не случилось. Но Пиленц с таким вниманием описывает пение соловьёв и запах роз, словно старается такого рода описанием «заглушить» в себе совесть, абстрагируясь от самой произошедшей на его глазах сцены, и таким образом словно подчеркнул свою к ней непричастность.

Грассом мастерски, в свойственной ему гротескной манере, нагнетается атмосфера своеобразного зрелища; Пиленц безучастно наблюдает за всем, как будто всё происходит где-то на сцене, а он всего лишь невольный свидетель некоего театрального действия. Пиленц вспоминает о том, что Мальке мечтал стать клоуном и не может припомнить, чтобы Мальке «хоть малейший жест сделал когда-нибудь не на публику» [1; 57]. И ведь действительно повествование выстроено автором так, что читателю становится отчетливо видна растущая зависимость поведения Мальке от пристального внимания этой самой публики.

Мальке представлен Грассом довольно неоднозначно. Он фактически противопоставлен своему окружению. В нем к тому же достаточно заметно контрастирует внешнее и внутреннее: с одной стороны что-то явно клоунское, связанное, в частности, с его

«мышкой», т. е. кадыком, а с другой, к примеру, временами очевидно одухотворенное выражение его лица. При этом, в казалось бы клоунски-комедийном характере Мальке угадывается даже некий трагизм. Для Пиленца Мальке — образ во многом героический, и он действительно время от времени способен на нечто необычное. Однако Пиленц, как уже отмечалось, возможно, сам того не подозревая, подталкивает «Великого Мальке» к безрассудным «подвигам». Мальке обладает чувством собственного достоинства, которого, как догадывается читатель, не хватает Пиленцу. Во всяком случае Мальке не приемлет всего, что может тем или иным образом быть связано с трусостью, и любое предостережение Пиленца пробуждает в нем реакцию протеста.

Однако, как, в частности, отмечает в своей работе Вольфганг Шпрекльсен «Гюнтер Грасс. Кошки — мышки», Пиленц, рассказывая историю Мальке, как бы умышленно отвлекает внимание от себя и уступает «сцену» самому Мальке, тем самым, скорее всего, пытаясь отвлечь читателя от своей причастности к происходящему. В результате далеко не случайно у читателя создаётся определённое впечатление будто Пиленц играет в кошки-мышки не только с Мальке, но и с ним — читателем [4; 49].

Так Мальке однажды обращается к Пиленцу как к единственному человеку, которому он считает возможным довериться: он просит Пиленца помочь ему спрятаться, и тот, согласившись, в действительности делает всё для того, чтобы гибель Мальке оказалась бы наиболее вероятной. Он отказывается спрятать его у себя, подаёт ему идею использовать в качестве убежища старую полузатонувшую баржу, на которую они плавали школьниками и в которой Мальке даже оборудовал для себя кабину. Пиленц заставляет Мальке принять решение как можно быстрее, солгав, что его уже приходили искать. И в конце концов, он прячет от Мальке консервный ключ, фактически оставляя того в море без провизии, ведь море скрывает многие вещи, о которых Пиленц не хотел бы вспоминать.

Пиленц так и не сумел до конца со всей определенностью осознать свою вину. Он способен всего лишь смутно её ощутить, но не осознать с полной ясностью. На протяжении всего повествования он пытается забыть о событиях, связанных с прошлым и связывающих его с Мальке. «То что, началось с кошки и мыши, и сейчас мучит меня, стоит мне увидеть нырка на прудах среди камышовых зарослей» [1; 120]. Это звучит как признание того, что Пиленц действительно хотел бы надеяться, что Мальке вернётся и избавит его от этого никак не оставляющего его навязчивого чувства нравственной вины. Он чувствует свою вину, но не осознаёт со всей определённой, в чём именно она заключается.

Пиленц, по мнению А. В. Карельского, со своим бездейственным присутствием — это в первую очередь «представитель безликой, пассивной массы и силы, которая допустила зло» [2; 371]. Однако он не просто ординарный обыватель: он человек интеллектуальный, в какой-то степени религиозный, читающий гностиков и Бёлля. Карельский говорит о нём, как о весьма искусственном рассказчике. Но при этом он говорит и о том, что будет некорректно отождествлять героя-повествователя с самим автором. Вина Пиленца — это вина целого поколения, к которому относится и сам Грасс. Как отмечает в своей работе Карельский, Грасс однажды сказал совершенно определённо, что «все три повествователя от первого лица во всех трёх книгах пишут из чувства вины — вины, которую вытесняют, вины, над которой иронизируют» [2; 372].

Литература

1. Грасс Г. Кошки-мышки: Повесть. Под местным наркозом : Роман. Встреча в Тельгте : Повесть: Пер. с нем. / Предисл. А. Карельского. М. : Радуга, 1985.
2. История литературы ФРГ / Под ред. Е. В. Беловой, В. Ч. Воровской, В. Ф Журавлевой, В. И. Рымаревой. М. : Наука, 1980
3. Силантьев И.В. Поэтика мотива / Отв. ред. Е. К. Ромадановская. М. : Языки славянской культуры, 2004.
4. Spreckelsen W. Günter Grass. Katz und Maus / W. Spreckelsen. Stuttgart : Reclam, 2001.
5. Tiesler I. Günter Grass. Katz und Maus: Interpretation / I. Tiesler. München : Oldenbourg, 1971.
6. Wolff R. Gunter Grass: Werk u. Wirkung / R. Wolff. Bonn : Bouvier, 1985.

МОРТАЛЬНЫЙ СЮЖЕТ «ГАМЛЕТА» В «ГАМЛЕТ-МАШИНЕ» ХАЙНЕРА МЮЛЛЕРА

Е. И. Чебанная, А. В Татаринов
Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия

Работа посвящена анализу смертного сюжета в пьесах У. Шекспира «Гамлет» и Х. Мюллера «Гамлет-машина». В центре сопоставления — репрезентация этого сюжета в современном тексте. Рассматривается комплекс образов и мотивов пьесы Мюллера, связанных с оригинальной шекспировской концепцией, в частности, мотивов похорон, смерти Бога, пустоты, не-рождения, убийства времени. На основе текстового анализа комментируется философия немецкого драматурга.

Ключевые слова: поэтика, смертный сюжет, постдраматический театр, авангардный театр, мотивный анализ, мотив смерти, мотив пустоты, мотив «вывихнутого времени».

«Гамлет-машина» — пьеса немецкого драматурга второй половины XX века Хайнера Мюллера, написанная в 1977 году. Потрясающая своей сложной структурой и бескомпромиссной лаконичностью, она выявляет парадокс: текст, созданный в рамках новой театральной эстетики постдраматического театра, родственной постмодернизму, то есть направленной на деконструкцию смыслов, воссоздаёт их, не уничтожает идею произведения, с которым коррелирует, а углубляет и укрупняет её, делает фокусом размышления зрителя и читателя.

Наша цель — проанализировать и прояснить этот парадокс; не просто сравнить «Гамлета» с «Гамлет-машиной», а показать сложную связь поэтики Мюллера с поэтикой Шекспира. Ключевая проблема нашей работы — как преломляются образы и мотивы оригинального текста, взятые за основу Мюллером и как они воссоздают смертный сюжет «Гамлета».

Само явление постдраматического театра нуждается в некотором пояснении. Помимо разрушения привычных героя, фабулы, действия существует два ключевых момента. Ханс-Тис Леман в своём исследовании «Постдраматический театр» (1999) пишет: «Драматический театр был прежде всего *созданием иллюзии*. Он стремился построить *фиктивный космос* и представить «подмости, которые означают весь мир» скорее как подмости, которые *представляют*» [1; 36–37]. Сущностно постдраматический театр и есть отказ от этой иллюзорности, стремление не создать подобие реальности на сцене, а показать саму реальность, устранить несовпадение художественных времени и пространства с временем и пространством зрителя. Ключевое понятие эстетики нового театра заключается в центрировании двух миров — существующего и создаваемого — в едином для них моменте существования, в единой секунде реальности сознаний зрителя и актёра. «Театр означает: *временной отрезок жизни, проводимый совместно* в этом сообща вдыхаемом воздухе *пространства*» [1; 28], но это происходит уже не через сопереживание, а на уровне бытования художественного текста.

Вторая важнейшая особенность постдраматического театра связана с теорией мимезиса. Новая эстетика не уравнивает за Аристотелем «подражание» и «действие». Ведь если мы отразим реальность, то заместим в сознании зрителя то, о чём мы хотим сказать, тем, что он ожидает услышать. Поэтому, чтобы не утверждать уже существующее, чтобы избежать удвоения, необходимо отделить действие от подражания, и тогда можно будет изображать не привычный вариант реальности, а идеи, схемы, образы, не существовавшие ранее. Так, постдраматический театр пытается преодолеть кризис исчерпанности идей и слов, свойственный постмодернизму.

Мы полагаем, что немецкий писатель почувствовал в Шекспире определённое родство и созвучие постдраматизму, а именно: драматург сделал ключевой проблемой «Гамлета» смерть и борьбу человека с нею. Одна из главных причин того, что принц становится архетипом — его борьба с неизбежным, страшным противником. Неслучайно известнейшая сцена — именно сцена на кладбище. Заставляя читателя бороться со смертью вместе с принцем, мучительно проживать каждую секунду его существования на сцене и осознавать конечность этого существования, Шекспир уравнивал актёра и зрителя. Йорик смотрит и на Гамлета, и в зрительный зал.

Главное, что изображается на сцене при постановке «Гамлета» — это идея, абстракция, философия, мысль о несправедливости и жестокости смерти, о её нелогичности, абсурде и о неспособности примириться с отсутствием смысла всего, что пока ещё живёт, из-за наличия этой смерти. Именно сила авторской философской концепции делает возможным сопоставление шекспировского текста с постдраматическими нововведениями. Гамлет не подражает жизни — он стремится отрефлексировать её, разложить на составляющие, он анализирует само сценическое действие — нонсенс для героя!

Итак, взяв за основу эти особенности трагедии, Мюллер создаёт свою «Гамлет-машину». Превращая их в стиль и в жанр, в особую эстетику, немецкий драматург вычленяет те доминантные образы и мотивы, которые связаны с смертельным сюжетом в «Гамлете», и, преобразовывая их в соответствии со своей художественной концепцией, снова соединяет в единый текст. При этом знак смерти в «Гамлете» стано-

вится основой «Гамлет-машины», её нервом и смысловым центром. Мюллер актуализирует гимн пустоте, отказ от действия, а, следовательно, от жизни, отчётливо звучащий в трагедии Шекспира. Мюллер создаёт ряд символов и образов, помещённых вне классической системы сюжета, но связанных ассоциативно между собой — через шекспировский дискурс, мифологические аналогии и аллюзии, через другие прецедентные тексты.

Первый из них — мотив пустых небес. Одна из первых сцен, сцена похорон отца Гамлета, вводит лейтмотив смерти и одновременно напоминает травестированное причастие: «Я остановил траурную процессию, мечом приподнял крышку гроба, клинок сломался, тупым обломком я довершил работу и по кусочку прах творца ПЛОТЬ К ПЛОТИ ТЯНЕТ КАК МАГНИТОМ распределил среди калек и нищих, стоящих рядом» [2; 331]. Реальный отец героя сопоставляется с Богом, но мертвы оба. Ожидаемого воскресения души не наступает, возможна только буйная радость плоти: «Скорбь сменилась ликованием, ликование — чавканьем, у пустого гроба убийца навалился на вдову» [2; 331].

В рамках этого же мотива — следующая реплика героя: «ВСАДИТЬ ЧТО ЛИ / <...> КУСОК ЖЕЛЕЗА ПОГЛУБЖЕ / В ПЛОТЬ ПЕРВОГО ИЛИ ВТОРОГО ВСТРЕЧНОГО / ЧТОБ БЫЛО ЗА ЧТО ДЕРЖАТЬСЯ ИБО МИР НЕ СТОИТ НА МЕСТЕ / ГОСПОДИ СДЕЛАЙ ТАК ЧТОБ Я ШЕЮ СЕБЕ СЛОМАЛ / РУХНУВ НА ПОЛ В ПИВНОЙ» [2, 332]. Бунт героя (и этико-эстетический бунт самой пьесы) — от осознания децентрации, знакомая нам боль по осмысленному бытию, выраженному в самой идее Бога. Гамлет готов утверждать смысл любой ценой. Если мир требует от него смерти как единственного священного действия реальности, он готов дать ему смерть.

Далее обратимся к мотиву не-рождения, отказа от бытия. Он связан с шекспировским мотивом ненависти к матери, который здесь лишён психологизма, но философичен. «Я бы хотел, чтоб моя матушка одним отверстием имела меньше <...>: меня бы в таком случае не было» [2, 331]. Женщины виновны теперь не просто в предательстве, а в том, что способны давать жизнь. «МАТЕРИНСКОЕ ЛОНО НЕ УЛИЦА С ОДНОСТОРОННИМ ДВИЖЕНИЕМ», — заявляет герой, утверждая, что любое рождение можно исправить.

Третий мотив — мотив убийства времени, развиваемый из шекспировского «расшатанного века». Герой осознаёт, что призрак отца не исчезнет с рассветом, так как время остановило свой ход. Подчёркивается, что страшный образ — не пришелец из загробного мира, он — полноценный сосед принца по их общему аду. Гамлет говорит: «Иду домой и убиваю время, единый / С моим неразделимым Я» [2; 335]. Заметим, что цель его — не вернуть время в колею, а уничтожить его, утопить мир в собственной личности, в точке своего сознания. Человек — единственный элемент вселенной, который осознаёт время. Убить человека — уничтожить понятие о времени.

Наконец, важнейший аспект пьесы — разрушение самого Гамлета как целостной структуры. Его реплики в тексте делятся на реплики персонажа, обозначенные прописными буквами, и реплики играющего его актёра (существующего в пространственно-временной парадигме зрителя!), обозначенные строчными буквами.

В кульминационной сцене происходит расслоение фигуры на сцене: «Я не Гамлет. Я больше не намерен играть роль. Слова мне уже ничего не говорят» [2; 334]. Вся пьеса становится мистерией, чистой речью, заклинанием, которое произносит герой в своём диалоге со смертью. Каждая реплика мюллеровского Гамлета произносится Йорику. Отказываясь продолжать диалог, который вечен, пока существует смерть, герой проигрывает: «Я больше не желаю есть пить дышать любить женщину мужчину ребёнка зверя. Я больше не желаю умирать. Я больше не желаю убивать. <...> Вскрываю это опечатанную плоть. <...> Мой мозг сплошной шрам. Хочу быть машиной». В этой последней формуле — жажда бессмертия при осознании его невозможности для человека. Гамлет Мюллера на протяжении всей пьесы отказывается от всего человеческого, надеясь выжить и проигрывает в своём расчёте. Как не пытайся играть Раскольникова, как не заполняй сцену ритуальным танцем и словозаклинаниями, шекспировский череп будет всё так же равнодушно следить за тобой из небытия. С этой мыслью исчезает из пространства герой Мюллера.

Подведём итог. Даже экстремально авангардная поэтика Хайнера Мюллера не смогла разрушить смысловое ядро трагедии. Немецкий драматург строит свою пьесу по смысловой модели Шекспира, но лишает её реального плана, создавая фантомы и картины, иллюстрирующие стремление человека к смерти. Это отказ от религиозной парадигмы, нежелание продолжать жизнь, осознание фатальной бесконечности времени. Действие пьесы происходит во время звучания последней фразы «Гамлета» — «The rest is silence». Именно здесь функционируют гротескные образы «Гамлет-машины».

Литература

1. Леман Х.-Т. Постдраматический театр. М. : ABCdesign, 2013.
2. Мюллер Х. Проза. Драма. Эссе. Диалоги. М. : РОССПЭН, 2012.

ЛИНГВОМЕТОДИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ПРЕПОДАВАНИЯ РУССКОГО ЯЗЫКА КАК ИНОСТРАННОГО

ПРОБЛЕМЫ ВОСПРИЯТИЯ РУССКОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ: СТИХОТВОРНЫЕ ТЕКСТЫ А.С. ПУШКИНА В КИТАЙСКОЙ АУДИТОРИИ

Д. Дин (КНР), О. И. Кузнецова
Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия

В статье показаны проблемы восприятия русской классической литературы на примере переводов и комментирования стихотворных текстов А.С.Пушкина в китайской аудитории.

Ключевые слова: *перевод поэзии, пушкиноведение, китайский читатель, культура, комментирование.*

С произведениями А. С. Пушкина впервые китайские читатели познакомились ещё в конце XIX века, в то время по переводам на другие языки — английский, немецкий и японский. Несколько позже начали появляться китайские переводы произведений великого русского поэта Пушкина, в первую очередь прозаических. Более широко познакомиться с произведениями Пушкина в Китае стало возможно после «литературной революции». Переводы произведений Пушкина были очень популярны и оказали большое влияние на творчество многих китайских современных писателей и поэтов [1]. В дальнейшее время количество переводов произведений А. С. Пушкина на китайский язык повышалось непрерывно.

В переводах из Пушкина за 1949–1954 годы преобладали переводы его стихотворных произведений: все основные прозаические произведения были переведены ранее.

В 1953 году переиздан перевод поэмы «Цыганы», сделанный Цюй Цю-бо (впервые) и считающийся в настоящее время лучшим переводом этого произведения на китайский язык. Затем были опубликованы стихотворный перевод «Евгения Онегина» (Пекин, декабрь 1954 года, переводчик Люй Ин); «Медный всадник», «Граф Нулин» и «Братья-разбойники», объединенные в одной книге под общим заглавием «Медный всадник» (изд. «Пин мин», Шанхай, 1954, переводчик Ча Лян-чжэн).

Еще ранее были изданы «Избранные поэмы» Пушкина в переводе Юй Чжэня (изд. «Гуан хуа», Пекин, 1950; в этот сборник вошли «Медный всадник», «Бахчисарайский фонтан», «Цыганы», «Кавказский пленник», «Братья разбойники» и «Полтава»). «Полтава» вышла также отдельным изданием в переводе Ча Лян-чжэна (изд. «Пинмин», Шанхай, 1954). Отдельными изданием вышла впервые переведенная на китайский язык поэма «Руслан и Людмила» (1952, перевод Юй Чжэня).

Много раз переводились также сказки А.С. Пушкина. В «Сборник сказок» Пушкина (перевод Мэн Хая, изд. «Синь вэньи», Шанхай, 1954) вошли «Сказка о попе и о работнике его Балде», «Сказка о царе Салтане», «Сказка о рыбаке и рыбке», «Сказка о мертвой царевне и о семи богатырях». «Сказку о золотой рыбке» включили в учебники для младших классов.

В предисловии к «Пушкинскому литературному сборнику» указывалось, что Пушкина-прозаика в это время в Китае знали гораздо лучше, чем Пушкина-поэта. Это

объяснялось, конечно, значительными трудностями передачи его стихотворных текстов на китайском языке. Но причины этого относительного невнимания китайских переводчиков к лирической поэзии Пушкина лежало еще глубже. Очевидно, китайские переводчики производили сознательный отбор стихотворений Пушкина, наиболее, на их взгляд, характерных для поэта и доступных для понимания китайских читателей. За последние годы китайские переводчики-поэты стремятся познакомить китайских читателей и с Пушкиным-лириком. Любой перевод обязательно сопровождается комментарием, помещенный в конце книги, где объясняются непонятные культурные, исторические и языковые (стилистические) особенности пушкинского текста.

Для переводов из Пушкина последних лет характерна еще одна особенность: все они делаются непосредственно с русских подлинников. Более того, на титульных листах большинства изданий теперь обычно указывается, с какого русского издания переводилось произведение. Бывают случаи, когда китайский переводчик обращается одновременно также и к переводам данного произведения на другие языки, чтобы добиться наибольшей точности в передаче на китайском языке русского оригинального текста.

Основной целью китайского переводчика является донести до читателя точное содержание переводимого подлинника. Передать же на китайском языке музыкальную основу пушкинского стиха, его мелодику и ритмику, его рифмы и т. д. является делом чрезвычайно трудным. Пожалуй, более всего это удастся Гэ Бао-цюань, одному из лучших китайских переводчиков А. С. Пушкина, который прекрасно знает и понимает творчество русского поэта, являясь в то же время знатоком русского языка.

Однако трудности общего характера остаются непреодолимыми. Любому, самому искусному переводчику пушкинской поэзии на китайский язык, как правило, удастся сохранить количество стихов в строфе и общее строение последней; подчиненное же определенным закономерностям чередование рифм в строфе иногда отсутствует; то же можно сказать относительно закономерностей в количестве слогов (иероглифов).

Кроме того, китайские переводчики выполняют функцию интерпретатора книги для своих читателей. Безусловно, они должны хорошо знать русские и китайские культуры и истории. Немного подробнее мы бы хотели остановиться на переводах «Медного всадника» и «Евгений Онегин», сделанных переводчиком Ча Лян-чжэн, так как именно эти переводы считается самым удачным. В китайском тексте в наиболее ответственных местах сохранены смысловые оттенки оригинала, переданы эпитеты, раскрыты слова, требовавшие пояснений, например: «Вступление» к «Медному всаднику» при обратном дословном переводе с китайского на русский звучит так:

Там, у пустынных безбрежных морских волн,
Он стоял, полон замечательных мыслей,
Смотрел вдаль. Перед ним
Речная вода широко неслась; только чёлн
На волнах качался, мрачный и одинокий.
По влажным берегам, покрытым мхом,
Тёмные избы — здесь и там:
Бедные финн там нашел приют.
Солнце спряталось в густом тумане,
Лес, который никогда не видел солнечных лучей,
Кругом шумел... [2; 254].

И дальше китайский переводчик правильно понял и удачно воспроизвел многие такие слова и словосочетания русского текста, какие могли представить для китайского читателя затруднения. «Полнощные страны» переведено как «северные страны», «адмиралтейская игла» — «шпиль на башне военно-морского министерства», «порфириносная вдова» — «вдовствующая императрица»; стих «вознесся пышно, горделиво» передан большим количеством слов, но достаточно точно: «высоко поднял свою прекрасную, гордую голову». Некоторые затруднения вызвали стихи:

Люблю воинственную живость
Потешных Марсовых полей [2; 253].

Китайский переводчик не стал использовать топоним «Марсово поле», перевел прилагательное «потешные» как существительное «игры» и передал эти строки следующим образом:

Я люблю твои военные площадки,
Воинственные игры молодых военных.

Эти стихи, к сожалению, оставлены без пояснений, например того, что такое Марсово поле, где оно находится и для чего оно предназначалось. Однако переводчик не обходится вовсе без комментариев; он дает их там, где считает это необходимым. Так, например, к «Вступлению» «Медного всадника» сделано два примечания; первое из них поясняет, что следует понимать под словом «пунш» (в стихе: «И пунша пламень голубой»), второе — что Пушкин имеет в виду, говоря о «побежденной стихии». В последнем случае переводчик ссылается на английский и немецкий переводы данного места подлинника и воспроизводит также относящийся сюда комментарий А. Л. Слонимского. Так, например, у переводчика вызвали затруднения следующие стихи из поэмы «Медный всадник»:

Красуйся, град Петров, и стой
Неколебимо как Россия,
Да умирится же с тобой
И побежденная стихия.

Содержание этих строк с большой точностью было передано переданы в китайском переводе следующим образом:

Вьсьтесь, город Петра!
Как Россия стой непоколебимо!
Когда-нибудь даже природные силы
Также склонятся перед тобой [2; 276].

«Вступление» к роману «Евгений Онегин» на китайском языке при обратном дословном переводе с китайского на русский звучит так:

Я не хочу порадовать гордость — безумный мир
Просто надеюсь обрести друзей, которые могут оценить.
Я бы хотел написать стихи лучше.
И посвятить тебе и твоей душе,
Такие прекрасные, такие невинные,

Также полные святой мысли;
Более яркие, четкие строки;
Достойные твоей благородной фантазии.
Но продолжай, пожалуйста, удели немного внимания предвзятого,
Прими собранье пестрых глав,
Наполовину смешных, наполовину печальных,
Простонародных, идеальных,
Это просто мой интерес
В развлечении или бессоннице написал.
Это уходящий плод молодости:
Остаются распорядок спокойный,
И общение от одиночества горького души [перевод наш. — Д.Д.].

Разумеется, в китайском тексте «Медного всадника» и «Евгения Онегина» воспроизведены в переводе и все примечания самого А.С. Пушкина, они потребовали также нескольких дополнительных пояснений, частично заимствованных из русских комментированных изданий этих поэм. Не подлежит никакому сомнению тот факт, что молодое китайское пушкиноведение достигло за последние годы несомненных успехов. Многие пушкиноведы будут с интересом ожидать выхода дальнейших переводов и исследовательских работ о Пушкине на китайском языке.

Литература

1. Духовная культура Китая: энциклопедия: в 5 т. / Гл. ред. М.Л. Титаренко; Ин-т Дальнего Востока. М. : Вост. лит., 2006. Т. 3.
2. Пушкин А.С. Избранные произведения. Л. : Лениздат, 1973.

ТЕРМИН В ЯЗЫКЕ НАУЧНОЙ И ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ: ФУНКЦИОНАЛЬНЫЕ И ПРАГМАТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ

А. Н. Пешков, А. А. Немыка
Кубанский государственный университет
Краснодар, Россия

Статья связана с теоретическим анализом особенностей функционирования терминопараппарата современной лингвистики. Актуальность исследования обусловлена недостаточной разработанностью в современном языкознании проблем системности и интегративности лингвистической терминологии, необходимостью комплексного исследования особенностей функционирования лингвистических терминов в языке научной и художественной литературы.

Ключевые слова: лингвистическая терминология, метаязык, художественный дискурс.

Активное системное лингвистическое изучение особенностей функционирования терминов и понятий в художественном дискурсе начато сравнительно недавно. Термины употребляются в литературе, как в авторской речи, так и в речи героев,

во внутренних монологах и публицистических отступлениях. Широкий ввод терминов в ткань художественного произведения характерен именно для литературы нашего столетия. И авторы художественных произведений, и лингвисты-исследователи справедливо считают, что «процесс заимствования научных элементов в поэтическую словесность вряд ли нуждается в оправдании — по своей природе художественный дискурс полистилистичен, и в нем могут быть синтезированы самые различные языковые средства» [1; 197]. Этим объясняется то, что «в лингвистике... естественно возникает проблема функционирования терминов в художественной литературе, которая может исследоваться в стилистическом, конкретно-историческом, структурно-семантическом и других планах. В настоящее время эта проблема сохраняет свою актуальность в силу того, что миграция терминов в иные сферы не только продолжается, но и значительно усиливается» [2; 5].

Ученые выявили следующие функции применения терминов в языке художественных произведений: введение терминов в качестве сравнений в художественную литературу в стилистических целях в зависимости от ситуации, повышение художественности описания в результате такого введения; определили, что изменения в семантической структуре технических терминов приводят к приобретению ими иных значений, употреблению их в переносных значениях и появлением в языке вследствие всего этого новых оборотов. В отдельных случаях благодаря привлечению терминов различных систем обеспечивается торжественность, боевитость повествования; этот прием способствует осуществлению идейно-художественных замыслов поэта.

Изучение терминов в художественной речи позволяет прийти к следующим выводам: в художественной речи терминологическая лексика выполняет как номинативную, так и художественную функции, вследствие чего в художественном, особенно в поэтическом, произведении широко используются функционально-семантические синонимы терминов; применение их основано на экстралингвистических и психолингвистических факторах. Употребление терминологической лексики в художественно-образной функции надо оценивать как результат постоянной потребности в оригинальной и образно воздействующей художественной речи. Художественно-образное употребление термина служит созданию экспрессивности и эмоциональности, связано с намерением автора выразить свое отношение (положительное или отрицательное) к отображаемым событиям, выделить какие-то определенные свойства или качества у объекта описания. Оценка отношения зависит от того, какую оценку в общественном сознании содержит денотат термина. Механизм художественно-образного употребления в художественной речи слова и термина не имеет принципиальной разницы. Дифференциация заключается в традиционности выражаемого образа у слова и индивидуальности выражаемого образа у термина. Но если в научном стиле терминологическая лексика является основным элементом и выполняет только номинативную функцию, то в художественной речи термин употребляется в номинативно-описательной и художественно-образной функции — с целью воссоздания производственного колорита, трудовой деятельности персонажей, создания речевой характеристики героев. В последнем случае он теряет особенности, свойственные специальной лексике, и приобретает все признаки, характерные для общеупотребительных слов.

Таким образом, в художественном произведении, где коммуникативная функция языка осложняется художественно-изобразительной, специальные объяснения

терминов крайне нежелательны, так как способствуют разрушению художественной ткани повествования. В общелитературном языке, в частности в языке художественной литературы, лексико-фразеологические связи термина расширяются и углубляются, на понятийное содержание терминов накладывается эмоционально-экспрессивная окрашенность, в результате чего возникает явление частичной или полной детерминологизации, развиваются новые значения и появляются новые смыслы. При этом термин теряет свои основные признаки: системность, однозначность, эмоционально-экспрессивную нейтральность. Наряду с такими «потерями» у терминов в художественном тексте есть и «приращения»: термины в этом случае могут выполнять не только свою основную номинативную функцию, но и служить средством создания образности, языкового портрета.

Литература

1. Баринова Е.Е. Научный термин в современной художественной литературе (А. Битов, Н. Байтов, Л. Улицкая) // Критика и семиотика. 2011, вып. 15.
2. Жидкова Ю.Б. Функционирование медицинской терминологии в художественных произведениях русских писателей XIX — начала XXI веков: на материале прозы А. П. Чехова, В. В. Вересаева, М. А. Булгакова, Ю. П. Германа, В. П. Аксенова, Л. Е. Улицкой : автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01. Воронеж, 2008.

АНАЛИЗ РУССКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА В КИТАЙСКОЙ АУДИТОРИИ (НА МАТЕРИАЛЕ РАССКАЗА И. А. БУНИНА «ХОЛОДНАЯ ОСЕНЬ»)

Ли Янь, И. Н. Лекарева

*Кубанский государственный университет,
Краснодар, Россия*

Статья посвящена методике работы с русским художественным текстом на занятиях по русскому языку в китайской аудитории. Цель статьи — прогностический анализ трудностей лингвистического и лингвострановедческого плана для последующего создания учебного комментария, который должен помочь правильному восприятию формы и содержания художественного произведения, снять трудности понимания русского художественного текста в китайской аудитории студентов-филологов продвинутого этапа обучения.

Ключевые слова: *лингвистический анализ художественного текста, лингвострановедческий комментарий, китайская аудитория.*

В области преподавания русского языка как иностранного аутентичный художественный текст рассматривается не только как учебный материал, но и как учебная единица. Он играет важную роль в учебном процессе и, как отмечают методисты, художественная литература является материалом для формирования речевых навыков и умений в различных видах речевой деятельности [1]. Благодаря художе-

ственной литературе иностранные студенты-русисты знакомятся с русским языком во всем его богатстве и разнообразии, расширяется их активный, пассивный и потенциальный словарь, развивается способность к языковой догадке. Вместе с тем работа с художественным текстом всегда требует очень много времени и усилий, а также особого, разностороннего взгляда на языковой материал.

Художественные тексты могут представлять собой не только произведения, рассказывающие о крупных исторических событиях, выдающихся личностях, но все они тесно связаны с реальной жизнью страны изучаемого языка, национальными традициями и обычаями и мировоззрением. Процесс изучения художественного текста способствует овладению иностранными студентами грамматикой и словарным запасом, знакомству с менталитетом и характером русского народа, жизненным опытом, образом жизни нации и историческими событиями.

При анализе аутентичного русского литературного текста в китайской аудитории отрабатываются не только навыки оценки языкового явления в тех или иных конструкциях, но и навыки восприятия всего текста, нацеленные на адекватную интерпретацию данного художественного произведения [2].

Всегда трудно правильно понять культурные и стилистические особенности художественного текста на иностранном языке. Особенно если этот текст раньше студенты не читали в переводе. Мы выбрали для работы в китайской аудитории рассказ Ивана Бунина «Холодная осень» по нескольким причинам. Во-первых, Бунин — известный русский писатель, первый лауреат Нобелевской премии по литературе из России (в 1933 г.). Во-вторых, его язык считается образцовым русским литературным языком. И, наконец, рассказ «Холодная осень» — небольшой по объему, но содержит много историко-культурной информации, которую хорошо знает обычный русский читатель, но которую нужно объяснить в китайской аудитории.

Знакомство с образным смыслом художественного произведения также дается иностранцу с большим трудом. Для читателей из разных стран, способности понимания литературного текста тоже развиты по-разному, потому что у каждой страны есть своя культура и эстетическая традиция [3].

Для иностранных читателей на пути постижения иноязычного художественного текста имеются большие трудности, связанные с недостаточным пониманием значения слов, в том числе и потому, что в тексте слова могут приобретать добавочные, не зафиксированные словарями значения (смыслы). Незнание иностранным читателем широкого этносоциокультурного контекста, на фоне которого должно восприниматься художественное произведение также мешает пониманию содержания текста. Лингвистические проблемы, которые необходимо решать при чтении иноязычного художественного текста, — это сложные грамматические явления, лексическая образность, звуковая образность и синтаксическая образность. Для того чтобы преодолевать лингвистические трудности, можно пользоваться словарем, справочником, учебником и переводом текста, что в результате помогает студентам понимать буквальный смысл. Кроме того, переносное значение слов всегда вызывает проблемы у читателя. А для понимания культурной разницы необходим лингвистический комментарий преподавателя к художественному тексту, так как именно это помогает устранить языковые трудности и обеспечивает подход к художественному тексту как к художественно-эстетическому целому.

Рассказ Бунина «Холодная осень» входит в цикл «Темные аллеи». Данный цикл Иван Бунин написал в эмиграции, когда ему было семьдесят лет. Все рассказы посвящены любви, но нет ни одного произведения, где все заканчивается хорошо. Так или иначе, это счастье быть вместе с любимым человеком всегда кратковременно и заканчивается драматично, если не трагично.

Композиционно рассказ «Холодная осень» разделен на две части: жизнь до и жизнь после смерти возлюбленного главной героини. Черта, разделяющая и рассказ, и жизнь героини на две части, проведена очень четко и ясно. Героиня так рассказывает о своем прошлом, что читателю кажется, что все события происходят в настоящий момент. Эта иллюзия возникает из-за того, что автор описывает все в таких мелких подробностях, что перед глазами читателя возникает цельная картина, имеющая форму, цвет и звук.

Прежде всего обратимся к названию рассказа, так как слово (словосочетание) в художественном тексте может одновременно реализовывать и прямое, и переносное значения (Н. В. Кулибина). «Холодная осень» — название рассказа символично. Это и конкретное обозначение временных рамок происходящего в рассказе. Это и символ первого и последнего вечера в жизни героев. Это и символ всей жизни героини. Это и обозначение жизни всех эмигрантов, потерявших после 1917 года свою Родину. Это и символ душевного состояния, которое наступает после потери любимого человека.

Холодная осень, мы заметим, что это сочетание три раза появилось в рассказе. Впервые слова «холодная осень» возникают в речи отца девушки, который во время печального для всех вечера перед отъездом жениха дочери на фронт замечает: «Удивительно ранняя и *холодная осень!*» Эти слова звучат неестественно, за ними скрывается горечь и переживания, которые не должны быть обнаружены. Во второй раз словосочетание *холодная осень* появляется в цитируемом стихотворении А. А. Фета:

Какая *холодная осень!*
Надень свою шаль и капот...

Эти строки также отражают волнение, переживания героя. В последний раз сочетание *холодный осенний вечер* появляется в конце, как бы подводя итог не только всего рассказа, но всей жизни героини, которая вся в нём умещается, на этих двух страницах. Да и самая её жизнь — это лишь тот «холодный осенний вечер», а «всё остальное — ненужный сон». Осень жизни — старость. Холодная осень — символ одинокой и грустной старости героини рассказа.

Примерно таким образом мы предлагаем объяснять символизм ключевых слов рассказа *холодная осень*, потому что для китайцев первая ассоциация со словами *холодная осень* — это просто холодное время года. Символический смысл этих слов в рассказе не лежит на поверхности, он имплицитен.

Но чтобы студенты поняли главный смысл прочитанного текста, им необходимо объяснить еще некоторые слова и словосочетания, связанные с особенностями культуры и жизни в России, как то:

Религия. В тексте есть слово *образок* — это маленькая икона, которую русские христиане носят на шее для защиты от зла. Мать невесты надела на жениха образок, который в их семье передавался от отца к сыну, что было знаком грозящей ему в будущем смертельной опасности, от которой она хотела так его уберечь. *Петров день* — 12 июля, по православному календарю день памяти Апостолов Петра и Павла.

Одежда. *Шаль* и *капот* — эти слова называют предметы русской одежды, у которых нет аналогов в Китае. Для объяснения потребуется показать картинки или фотографии этих предметов одежды

Исторические события. *Убийство в Сараево, Фердинанд* — австрийский кронпринц был убит террористом в городе Сараево. Через месяц началась страшная мировая война. В Китае мало кто знает об этом событии, как и про Первую мировую войну, в которой Китай не участвовал.

Восемнадцатый год — время начала гражданской войны в России между «белыми» и «красными» (1918–1921). Революционная власть объявила своими врагами всех дворян, бывших богатых, офицеров царской армии, всех, кто верил в Бога. Любого из этих качеств было достаточно для того, чтобы человека, даже не воевавшего на стороне «белых», посадить в тюрьму или расстрелять. Миллионы людей навсегда уехали из России, и у них была тяжелая и очень бедная жизнь за границей. Вынужден был уехать и сам И. А. Бунин.

Географические названия. В рассказе это *Дон* и *Кубань* — места, где шли большие бои гражданской войны.

Кроме того, важно объяснить и показать, как автор через внешние проявления: жесты, мимику позы и др., передает какое-то душевное состояние героев, смену настроений, эмоций и т. д.

После выяснения трудностей и комментария, необходимо выполнить задания, чтобы проверить степень понимания китайскими студентами содержания рассказа. Упражнения делятся на две группы. Первая группа заданий должна быть ориентирована на проверку понимания студентами общего содержания текста, а вторая — на выяснение языковых трудностей текста, которые мешают студентам его понять.

Литература

1. Кулибина Н.В. Методика лингвострановедческой работы над художественным текстом. М. : Русский язык, 1987.
2. Ван Чжэ. Особенности восприятия русского художественного текста носителями русского и китайского языков. М., 2012.
3. 刘绪华. 语篇分析理论和逆向教学法. — Теория анализа художественного текста, 1993 (на китайском языке) [Электронный ресурс]. URL : http://xueshu.baidu.com/s?wd=paperuri%3A%2809aee120fc47a4e76cdb94152cc75795%29&filter=sc_long_sign&sc_ks_para=q%3D%E8%AF%AD%E7%AF%87%E5%88%86%E6%9E%90%E7%90%86%E8%AE%BA%E5%92%8C%E9%80%86%E5%90%91%E5%9E%8B%E6%95%99%E5%AD%A6%E6%B3%95&sc_us=2562329662138273785&tn=SE_baiduxueshu_c1gjeura&ie=utf-8 (дата обращения: 07.04.2016).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

- Аракчеева Эмма Андреевна** — магистрант кафедры общего и славяно-русского языкознания КубГУ.
- Арутюнян Мариам Вардановна** — магистрант кафедры истории русской литературы, теории литературы и критики КубГУ.
- Ахмадзаи Султан-Азиз** — аспирант кафедры общего и славяно-русского языкознания КубГУ.
- Ашинова Саида Байзетовна** — магистрант кафедры общего и славяно-русского языкознания КубГУ.
- Беляева Анастасия Андреевна** — магистрант кафедры зарубежной литературы и сравнительного культуроведения КубГУ.
- Благовещенская Ирина Александровна** — магистрант кафедры зарубежной литературы и сравнительного культуроведения КубГУ.
- Блинова Марина Петровна** — канд. филол. наук, доцент кафедры зарубежной литературы и сравнительного культуроведения КубГУ.
- Богдан Вера Владимировна** — магистрант кафедры зарубежной литературы и сравнительного культуроведения КубГУ.
- Бондаренко Галина Эдуардовна** — магистрант кафедры зарубежной литературы и сравнительного культуроведения КубГУ.
- Борискина Анастасия Владимировна** — магистрант кафедры истории русской литературы, теории литературы и критики КубГУ.
- Брускевцева Ирина Сергеевна** — магистрант кафедры современного русского языка КубГУ.
- Букач Юлия Алексеевна** — магистрант кафедры зарубежной литературы и сравнительного культуроведения КубГУ.
- Буянова Людмила Юрьевна** — д-р филол. наук, профессор кафедры общего и славяно-русского языкознания КубГУ.
- Васильева Нина Анатольевна** — магистрант кафедры зарубежной литературы и сравнительного культуроведения КубГУ.
- Ветошкина Галина Александровна** — канд. филол. наук, доцент кафедры зарубежной литературы и сравнительного культуроведения КубГУ.
- Волкова Евгения Алексеевна** — магистрант кафедры зарубежной литературы и сравнительного культуроведения КубГУ.
- Газарова Мария Александровна** — магистрант кафедры зарубежной литературы и сравнительного культуроведения КубГУ.
- Ганенкова Виктория Александровна** — магистрант кафедры русского языка и литературы Государственного университета Кёнбук (г. Тэгу, Республика Корея).
- Голикова Лариса Порфирьевна** — канд. филол. наук, профессор кафедры истории русской литературы, теории литературы и критики КубГУ.
- Головко Варвара Андреевна** — магистрант кафедры истории русской литературы, теории литературы и критики КубГУ.
- Гончаров Юрий Васильевич** — канд. филол. наук, доцент кафедры зарубежной литературы и сравнительного культуроведения КубГУ.

- Григорян Светлана Эдуардовна** — магистрант кафедры зарубежной литературы и сравнительного культуроведения КубГУ.
- Деканова Эва** — канд. филол. наук, доцент кафедры русистики философского факультета Университета им. Константина Философа (г. Нитра, Словакия).
- Дин Даньдань** — магистрант кафедры русского языка как иностранного КубГУ.
- Жеурова Мария Дмитриевна** — магистрант кафедры современного русского языка КубГУ.
- Жилинка Владислава Вячеславовна** — соискатель кафедры истории русской литературы, теории литературы и критики КубГУ.
- Жиркова Евгения Алексеевна** — д-р филол. наук, профессор, зав. кафедрой истории русской литературы, теории литературы и критики КубГУ.
- Заикина Маргарита Викторовна** — магистрант кафедры современного русского языка КубГУ.
- Зинченко Инна Евгеньевна** — магистрант кафедры общего и славяно-русского языкознания КубГУ.
- Золотарева Владлена Владимировна** — магистрант кафедры истории русской литературы, теории литературы и критики КубГУ.
- Ивденко Наталья Владимировна** — магистрант кафедры зарубежной литературы и сравнительного культуроведения КубГУ.
- Инь Лу** — аспирант кафедры истории русской литературы, теории литературы и критики КубГУ.
- Исаева Лидия Алексеевна** — д-р филол. наук, профессор кафедры современного русского языка КубГУ.
- Ихлова Александра Борисовна** — магистрант кафедры общего и славяно-русского языкознания КубГУ.
- Кабаньян Белла Семеновна** — соискатель кафедры общего и славяно-русского языкознания КубГУ.
- Кадкина Светлана Андреевна** — магистрант кафедры общего и славяно-русского языкознания КубГУ.
- Киселева Марина Анатольевна** — магистрант кафедры истории русской литературы, теории литературы и критики КубГУ.
- Клямкова Юлия Григорьевна** — магистрант кафедры зарубежной литературы и сравнительного культуроведения КубГУ.
- Ковалева Алла Евгеньевна** — магистрант кафедры истории русской литературы, теории литературы и критики КубГУ.
- Коцакова Ивана** — магистрант философского факультета кафедры русистики Университета им. Константина Философа (г. Нитра, Словакия).
- Кошикова Алена Владимировна** — аспирант кафедры зарубежной литературы и сравнительного культуроведения КубГУ.
- Криворучко Павел Дмитриевич** — магистрант кафедры общего и славяно-русского языкознания КубГУ.
- Кузнецова Анна Владимировна** — д-р филол. наук, профессор кафедры отечественной литературы Института филологии, журналистики и межкультурной коммуникации (г. Ростов-на-Дону).

- Кузнецова Ольга Ивановна** — канд. филол. наук, доцент кафедры русского языка как иностранного КубГУ
- Куценко Флорина Павловна** — канд. филол. наук, доцент кафедры истории русской литературы, теории литературы и критики КубГУ.
- Лекарева Ирина Николаевна** — канд. филол. наук, доцент кафедры русского языка как иностранного КубГУ.
- Ли Кан Ын** — профессор кафедры русского языка и литературы Государственного университета Кёнбук (г. Тэгу, Республика Корея).
- Лучинская Елена Николаевна** — д-р филол. наук, профессор, зав. кафедрой общего и славяно-русского языкознания КубГУ.
- Макеева Елизавета Витальевна** — магистрант кафедры общего и славяно-русского языкознания КубГУ.
- Макухина Ирина Юрьевна** — магистрант кафедры зарубежной литературы и сравнительного культуроведения КубГУ.
- Малевинский Сергей Октябrevич** — д-р филол. наук, профессор кафедры общего и славяно-русского языкознания КубГУ.
- Марченко Елена Петровна** — д-р филол. наук, профессор кафедры современного русского языка КубГУ.
- Мацаева Алина Владимировна** — магистрант кафедры истории русской литературы, теории литературы и критики КубГУ.
- Мицовчинова Олена** — магистрант кафедры переводоведения философского факультета Университета им. Константина Философа (г. Нитра, Словакия)
- Монхбат Инга** — магистрант кафедры зарубежной литературы и сравнительного культуроведения КубГУ.
- Мухина Анна Михайловна** — аспирант кафедры общего и славяно-русского языкознания КубГУ.
- Муранска Наталия** — канд. филол. наук, профессор кафедры русистики философского факультета Университета им. Константина Философа (г. Нитра, Словакия).
- Найда Дарья Анатольевна** — магистрант кафедры истории русской литературы, теории литературы и критики КубГУ.
- Немыка Анна Анатольевна** — канд. филол. наук, доцент кафедры русского языка как иностранного КубГУ.
- Нечай Юрий Петрович** — д-р филол. наук, профессор кафедры общего и славяно-русского языкознания КубГУ.
- Никитина Лидия Николаевна** — соискатель кафедры общего и славяно-русского языкознания КубГУ.
- Ордули Анастасия Васильевна** — аспирант кафедры общего и славяно-русского языкознания КубГУ.
- Пешков Анатолий Николаевич** — магистрант кафедры русского языка как иностранного КубГУ.
- Полуляшина Дарья Игоревна** — магистрант кафедры истории русской литературы, теории литературы и критики КубГУ.
- Полянская Кристина Сергеевна** — магистрант кафедры современного русского языка КубГУ.

- Помещикова Алена Александровна** — магистрант кафедры современного русского языка КубГУ.
- Пономаренко Ирина Николаевна** — д-р филол. наук, профессор кафедры современного русского языка КубГУ.
- Попова Ирина Игоревна** — магистрант кафедры общего и славяно-русского языкознания КубГУ.
- Румянская Анастасия Алексеевна** — магистрант Южного федерального университета (г. Ростов-на-Дону).
- Рягузова Людмила Николаевна** — д-р филол. наук, профессор кафедры истории русской литературы, теории литературы и критики КубГУ.
- Рядчикова Елена Николаевна** — д-р филол. наук, профессор кафедры общего и славяно-русского языкознания КубГУ.
- Сайченко Валерия Викторовна** — канд. филол. наук, доцент кафедры истории русской литературы, теории литературы и критики КубГУ.
- Свитенко Наталья Вячеславовна** — канд. филол. наук, доцент кафедры истории русской литературы, теории литературы и критики КубГУ.
- Сомова Елена Викторовна** — канд. филол. наук, доцент кафедры истории русской литературы, теории литературы и критики КубГУ.
- Строкова Вероника Игоревна** — магистрант кафедры общего и славяно-русского языкознания КубГУ.
- Татаринов Алексей Викторович** — д-р. филол. наук, профессор, зав. кафедрой зарубежной литературы и сравнительного культуроведения КубГУ.
- Татаринова Людмила Николаевна** — д-р. филол. наук, профессор кафедры зарубежной литературы и сравнительного культуроведения КубГУ.
- Теплая Алина Алимовна** — магистрант кафедры зарубежной литературы и сравнительного культуроведения КубГУ.
- Тлехатук Сусанна Руслановна** — докторант кафедры общего и славяно-русского языкознания, канд. филол. наук, доцент, декан международного факультета ФГБОУ «Адыгейский государственный университет» (г. Майкоп).
- Ушакова Анна Владимировна** — магистрант кафедры истории русской литературы, теории литературы и критики КубГУ.
- Федулова Екатерина Викторовна** — магистрант кафедры истории русской литературы, теории литературы и критики КубГУ.
- Флярковская Ксения Васильевна** — магистрант кафедры истории русской литературы, теории литературы и критики КубГУ.
- Чебанная Елена Ивановна** — ассистент, магистрант кафедры зарубежной литературы и сравнительного культуроведения КубГУ.
- Черевко Галина Викторовна** — магистрант кафедры истории русской литературы, теории литературы и критики КубГУ.
- Чопикова Доминика** — магистрант философского факультета кафедры русистики Университета им. Константина Философа (г. Нитра, Словакия)
- Чумаков Станислав Николаевич** — канд. филол. наук, доцент кафедры зарубежной литературы и сравнительного культуроведения КубГУ.
- Чураева Наталья Геннадьевна** — магистрант кафедры истории русской литературы, теории литературы и критики КубГУ.

- Шаройко Марина Владимировна** — канд. филол. наук, доцент кафедры истории русской литературы, теории литературы и критики КубГУ.
- Шипилова Инна Олеговна** — магистрант кафедры современного русского языка КубГУ.
- Шишкина Алена Григорьевна** — магистрант кафедры общего и славяно-русского языкознания КубГУ.
- Шумина Вера Евгеньевна** — магистрант кафедры истории русской литературы, теории литературы и критики КубГУ.
- Щибря Оксана Юрьевна** — докторант кафедры общего и славяно-русского языкознания КубГУ, канд. филол. наук, доцент кафедры немецкой филологии КубГУ.
- Юрьева Марианна Владимировна** — канд. филол. наук, доцент кафедры истории русской литературы, теории литературы и критики КубГУ.
- Яковенко Елена Николаевна** — соискатель-докторант кафедры общего и славяно-русского языкознания КубГУ, канд. филол. наук, доцент кафедры «Профессиональная педагогика, психология и культурология» ФГБОУ ВО «ГМУ имени адмирала Ф.Ф. Ушакова» (г. Новороссийск).
- Янь Ли** — магистрант кафедры русского языка как иностранного КубГУ.

СОДЕРЖАНИЕ

Вступительное слово декана филологического факультета профессора В. П. Абрамова	3
--	---

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ЛИНГВИСТИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ

<i>Брускевцева И.С., Пономаренко И.Н.</i> Связь предмета с именем собственным	4
<i>Жеурова М.Д., Исаева Л.А.</i> Анализ коммуникативной ситуации в мультимедийном научно-популярном дискурсе	6
<i>Заикина М.В., Исаева Л.А.</i> Национально-культурные основы концепта «эмиграция»	9
<i>Полянская К.С.</i> Магическая функция языка: табу и эвфемизмы	13
<i>Помещикова А.А., Пономаренко И.Н.</i> Проповедь как речевой жанр	17

ЯЗЫК И ДИСКУРС В СОВРЕМЕННОМ МИРЕ

<i>Аракчеева Э.А., Лучинская Е.Н.</i> Лексико-семантический аспект репрезентации концептов «тишина» и «музыка» в произведениях Л. Н. Толстого	20
<i>Ахмадзаи С.А., Малевинский С.О.</i> Идеальные критериальные оценки и их языковое выражение	22
<i>Ашинова С.Б., Лучинская Е.Н.</i> Лексико-семантический аспект формирования концепта «семья» в русской и адыгской лингвокультурах	26
<i>Зинченко И.Е., Рядчикова Е.Н.</i> Способы и приёмы выражения подтекстовой информации и суггестии в языке детективной литературы	30
<i>Ихлова А.Б., Рядчикова Е.Н.</i> Лексические и синтаксические средства представления измененного состояния сознания в произведениях художественной литературы	33
<i>Кабаньян Б.С.</i> Функциональный аспект общественно-политического дискурса	37

<i>Кадкина С.А., Лучинская Е.Н.</i> Особенности кинетических жестов в повестях Л. Н. Толстого	41
<i>Криворучко П.Д., Малевинский С.О.</i> Проблема критериальной оценочности в истории языкознания	44
<i>Макеева Е.В., Лучинская Е.Н.</i> Особенности создания рекламного сообщения	47
<i>Мухина А.М.</i> Средства реализации понятия «женственность» с помощью колоремы «розовый» в романе В. Набокова «Лолита»	50
<i>Никитина Л.Н.</i> Эволюционные аспекты теории номинации: общеметодологические вопросы	52
<i>Ордули А.В.</i> Знаковость междометий как их универсальное когнитивно-прагматическое свойство	54
<i>Попова И.И., Буянова Л.Ю.</i> Коммуникативно-функциональный потенциал интернет-рекламы	58
<i>Строкова В.И., Буянова Л.Ю.</i> Рекламная дискурсия современного города: исторический и лингвокультурный аспекты	61
<i>Тлехатук С.Р.</i> Банковская реклама в структуре предметной области «экономика»: суггестивно-манипулятивный аспект	65
<i>Шишкина А.Г., Нечай Ю.П.</i> Лингвокультурные концепты «индивидуальный / коллективный» в немецких и русских волшебных сказках	68
<i>Шпилова И.О., Марченко Е.П.</i> Лингвистические игры в процессе изучения русского языка в коррекционных классах	71
<i>Щибря О.Ю.</i> Художественный текст в когнитивном измерении	76
<i>Яковенко Е.Н.</i> Семиотика художественного текста как способ формирования виртуального мира	79

**РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА:
ПОЭТИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА**

<i>Арутюнян М.В., Голикова Л.П.</i> «Болезнь — для вольной выдумки предлог»: «болезненный» дискурс в творчестве Б. А. Ахмадулиной	83
<i>Борискина А.В., Рягузова Л.Н.</i> Иномирие в лирике В. В. Набокова	86
<i>Ганенкова В.А., Ли Кан Ын</i> Формы авторского присутствия в романе Ольги Форш «Сумасшедший корабль»	89
<i>Головки В.А., Жиркова Е.А.</i> «Рожь», или «Утоли моя печали» А. Н. Толстого: поэтика заглавия	92
<i>Жилинка В.В.</i> Социокультурный конфликт современной русской антиутопии (на материале рассказа В. Маканина «Однодневная война»)	95
<i>Золотарева В.В., Жиркова Е.А.</i> Основные компоненты филологического анализа в рассказе А. П. Чехова «Попрыгунья»	97
<i>Золотарева В.В., Жиркова Е.А.</i> Реализация «Чеховских» приемов в рассказе Леонида Андреева «Жили-были»	101
<i>Инь Лу, Свитенко Н.В.</i> Художественная рецепция «Кроткой» Ф. М. Достоевского в рассказе «Скорбь по ушедшей» Лу Синя	105
<i>Киселева М.А., Куценко Ф.П.</i> «Пустое место всякой первой любви...»: трактовка образа Маши Мироновой в эссе Марины Цветаевой «Пушкин и Пугачёв»	108
<i>Киселева М.А., Сомова Е.В.</i> Пушкинский Пугачёв в историческом и художественном видении	110
<i>Киселёва Н.И., Рягузова Л.Н.</i> Экзистенциальная проблематика романа Гайто Газданова «Ночные дороги»	116
<i>Ковалева А.Е., Свитенко Н.В.</i> Особенности пространственно-временной организации повестей Д. Емца	119

<i>Коцакова И., Муранска Н.</i> «Темные аллеи» Ивана Бунина: времена года как иноформа любви	122
<i>Мацаева А.В., Шаройко М.В.</i> Художественное воплощение феминных доминант в творчестве Л. Улицкой	125
<i>Мицовчинова О., Деканова Э.</i> «Яма» А. И. Куприна как метафора человечества	128
<i>Муратова Т.А.</i> Конфликт обыденного и христианского мировоззрения и пути его разрешения в творчестве И. С. Шмелева	131
<i>Найда Д.А., Юрьева М.В.</i> Образ времени в повести Ю. В. Трифонова «Дом на набережной»	134
<i>Полуляшина Д.И., Сомова Е.В.</i> «И нас эта пуля пронзает // сквозь душу и сердце насквозь»: размышления о судьбе М. Ю. Лермонтова в произведениях поэтов-эмигрантов Вл. Смоленского и Н. Туроверова	137
<i>Румянская А.А., Кузнецова А.В.</i> Художественное своеобразие литературной сказки Серебряного века	142
<i>Ушакова А.В., Рягузова Л.Н.</i> Бродский и Солженицын: литературно-критические параллели	145
<i>Федулова Е.В., Сомова Е.В.</i> Литературные пути «Заблудившегося трамвая»	147
<i>Флярковская К.В., Сайченко В.В.</i> Мистическое обоснование справедливой войны в творчестве А. С. Пушкина	153
<i>Черевко Г.В., Рягузова Л.Н.</i> Молчание как прием в художественной системе романа М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени»	156
<i>Чопикова Д., Муранска Н.</i> Особенности хронотопа в романе Михаила Шишкина «Письмовник»	160
<i>Чураева Н.Г., Шаройко М.В.</i> Типологическая характеристика героя прозы З. Прилепина	163
<i>Шумина В.Е., Куценко Ф.П.</i> К 250-летию со дня рождения Н. М. Карамзина: повесть «Бедная Лиза» в интерпретации мастеров книжной иллюстрации	166

<i>Шумина В.Е., Свитенко Н.В.</i> Искусство психологического анализа в повести «Бедная Лиза» Н. М. Карамзина	169
--	-----

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

<i>Беляева А.А., Ветошкина Г.А.</i> Магистральные мотивы художественного пространства романов Тони Моррисон «Песнь Соломона» и «Возлюбленная»	173
<i>Благовещенская И.А., Чумаков С.Н.</i> Традиция античных гимнов к Афродите в русской поэзии Серебряного века	176
<i>Богдан В.В., Татаринов А.В.</i> Мигель де Унамуно и Хорхе Луис Борхес: диалог идеолога и интерпретатора «Дон Кихота»	180
<i>Бондаренко Г.Э., Татаринова Л.Н.</i> «Бесы» Достоевского и «Доктор Фаустус» Томаса Манна	183
<i>Букач Ю.А., Ветошкина Г.А.</i> Мотив крушения мечты в пространстве романов Дона Делилло и Пола Остера	186
<i>Васильева Н.А., Ветошкина Г.А.</i> Аллюзивный подтекст романного пространства Д. Митчелла (на материале романов «Облачный атлас» и «Литературный призрак»)	189
<i>Волкова Е.А., Чумаков С.Н.</i> Дантовская традиция изображения загробного мира в романе Лорана Годе «Врата ада»	192
<i>Газарова М.А., Татаринов А.В.</i> Роман марка Твена «Приключения Гекльберри Финна» и «Щегол» Донны Тартт: к проблеме трансформации жанра «роман воспитания»	195
<i>Григорян С.Э., Блинова М.П.</i> Особенности художественной реализации подтекста в романе Донны Тартт «Тайная история»	198
<i>Ивденко Н.В., Блинова М.П.</i> Художественная реализация авторской концепции истории в романе А. С. Байетт «Обладать»	201
<i>Клямкова Ю.Г., Блинова М.П.</i> Концепция романтической иронии в философских работах Фридриха Шлегеля и Серена Кьеркегора	203

<i>Кошикова А.В.</i> Приемы монтажной техники в романе И. Макьюэна «Невыносимая любовь»	206
<i>Луценко Я.В., Татаринов А.В.</i> «Семейный сюжет» в контексте катастрофического сознания: романы Мишеля Уэльбека («Элементарные частицы») и Дона Делилло («Белый шум»)	210
<i>Макухина И.Ю., Блинова М.П.</i> Образ главного героя романа Стивена Фрая «Лжец» как реализация типа постмодернистского цитатного сознания	213
<i>Монхбат И., Блинова М.П.</i> Особенности современной британской драматургии в контексте философии поступка	217
<i>Теплая А.А., Гончаров Ю.В.</i> Мотив личной ответственности и особенности его художественной интерпретации в повести Г. Грасса «Кошки-мышки»	220
<i>Чебанная Е.И., Татаринов А.В.</i> Мортальный сюжет «Гамлета» в «Гамлет-машине» Хайнера Мюллера	224

ЛИНГВОМЕТОДИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ПРЕПОДАВАНИЯ РУССКОГО ЯЗЫКА КАК ИНОСТРАННОГО

<i>Дин. Д., Кузнецова О.И.</i> Проблемы восприятия русской классической литературы: стихотворные тексты А.С. Пушкина в китайской аудитории	228
<i>Пешков А. Н., Немька А.А.</i> Термин в языке научной и художественной литературы: функциональные и прагматические особенности	231
<i>Янь Ли, Лекарева И.Н.</i> Анализ русского художественного текста в китайской аудитории (на материале рассказа И.А. Бунина «Холодная осень»	233
Сведения об авторах	237

Научное издание

**АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ СОВРЕМЕННОЙ ФИЛОЛОГИИ:
ТЕОРИЯ, ПРАКТИКА, ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ**

**Материалы I Международной научно-практической конференции
молодых ученых (докторантов, аспирантов и магистрантов)**

9 апреля 2016 г.

Издается в авторской редакции

Верстка — Л. С. Попова

Дизайн обложки — Екатерина Старикова

Подписано в печать 25.05.2016

Бумага «Снегурочка»

Печ. л. 15,5

Усл. печ. л. 14,4

Уч.-изд. л. 13,0

Формат 60x84 1/8

Печать трафаретная

Изд. № 735

Тираж 50 экз.

Заказ № 1591

ООО «Издательский Дом — Юг»
350072, г. Краснодар, ул. Московская, 2, корп. «В», оф. В-122
тел. +7(918) 41-50-571

e-mail: id.yug2016@gmail.com

Сайт: www.id-yug.com