

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего образования
«Магнитогорский государственный технический университет
им. Г. И. Носова»

МИРОВАЯ ЛИТЕРАТУРА ГЛАЗАМИ СОВРЕМЕННОЙ МОЛОДЕЖИ. ЦИФРОВАЯ ЭПОХА

Сборник материалов IV международной молодежной
научно-практической конференции

18-20 сентября 2018 г.

Издано при финансовой поддержке
Российского фонда фундаментальных исследований
Договор №18-312-10009\18 от 20.07.2018

Магнитогорск
2018

УДК 800
ББК 80; 81; 83; 85

Рецензенты:

Кандидат филологических наук, член Союза российских писателей,
член Общественного совета по независимой оценке качества работы муниципальных
учреждений, подведомственных управлению культуры администрации г. Магнитогорска,
доцент, учитель литературы, зав. лабораторией научных исследований в области
информационных коммуникаций МАОУ «Академический лицей»

Т. А. Таянова

Кандидат филологических наук, член Союза российских писателей,
дипломант Литературного конкурса имени К. М. Нефедьева,
заведующий Центром визуальной культуры «Век» муниципальной
казенного учреждения культуры «Объединение городских библиотек»

Н. Л. Карпичева

Редакционная коллегия:

Рудакова С. В. – науч. редактор, д-р филол. наук, профессор кафедры языкознания
и литературоведения МГТУ им. Г. И. Носова;

Абрамзон Т. Е. – зам. науч. редактора, д-р филол. наук, профессор,
зав. кафедрой языкознания и литературоведения МГТУ им. Г. И. Носова;

Зайцева Т. Б. – техн. ред., д-р филол. наук, доцент кафедры языкознания
и литературоведения МГТУ им. Г. И. Носова;

Петров А. В. – техн. ред., д-р филол. наук, профессор кафедры языкознания
и литературоведения МГТУ им. Г. И. Носова.

Мировая литература глазами современной молодежи. Цифровая эпоха:
сборник материалов IV междунар. молодежной научно-практической конференции,
18-20 сентября 2018 г. / науч. ред. С. В. Рудакова. – Магнитогорск: Изд-во
Магнитогорск. гос. техн. ун-та им. Г. И. Носова, 2018. – 349с.

ISBN 978-5-9967-1418-6

Издано при финансовой поддержке РФФИ, договор № 18-312-10009\18 от
20.07.2018

Сборник материалов IV международной научно-практической молодежной
конференции «Мировая литература глазами современной молодежи. Цифровая эпоха» (18–
20 сентября 2018 г., *РФ, г. Магнитогорск, МГТУ им. Г. И. Носова, ИГО, кафедра
языкознания и литературоведения*) включает в себя статьи, посвященные актуальным
вопросам изучения мировой литературы в цифровую эпоху. Среди рассмотренных проблем
и вопросов – цифровые проекты в гуманитарных науках; цифровые инструменты в
филологических исследованиях; вечные темы, сюжеты, архетипы, концепты в мировой
литературе; сетевая литература, в том числе видеопозия, и методы ее изучения;
интермедийность; виртуальное жанроведение, проблема классификации веб-жанров;
лингвистические исследования в цифровую эпоху.

УДК 800
ББК 80; 81; 83; 85

ISBN 978-5-9967-1418-6

©Магнитогорский государственный
технический университет
им. Г.И. Носова, 2018

СОДЕРЖАНИЕ

Вступительное слово

7

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

<i>Абрамзон Т. Е.</i> Цифровые методы современной филологии: возможности и ограничения	9
<i>Кириченко В. В.</i> Литература в эпоху новых медиа: словесное искусство и видеоигры	11
<i>Назаров Л. С.</i> Проблемы разработки систем генерации человеческой речи	15
<i>Рудакова Т. В., Панкина Е. Н.</i> Прием визуализации как средство популяризации региональной литературы в web-квестах	18
<i>Фельдман Е. О., Доржиев Б. Ж.</i> Применение программ расшифровки текстов для обработки корпуса русской разговорной речи Бурятии (на материале исследования наружной рекламы г. Улан-удэ)	24
<i>Чеботарева С. Н.</i> Временные исчисления как фактор поэтики в романе Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» (на примере образов Фёдора Павловича и Алексея Фёдоровича Карамазовых)	28

РАЗДЕЛ II. СЕТЕВАЯ ЛИТЕРАТУРА

<i>Викинякина Е. В.</i> Воспевание «влюблённости» как традиция в русской поэзии: опыт поэтов Серебряного века и авторов цифровой эпохи	31
<i>Валова А. О.</i> Сетература как новый род литературы: формальные признаки	35
<i>Лазарева А. С.</i> Хуманизация городов в фанфикшн	39
<i>Саитбатталова Ю. А.</i> «Авада Кедавра»: интернет-мем и интертексты	44
<i>Белякова О. А., Солодова С. В.</i> Восприятие творчества Бунина современными подростками (на материале фанфикшн)	47
<i>Федорчук М. А.</i> Функционирование «истинного пейринга» в структуре фанатского текста	52
<i>Шамова Н. В.</i> «Попаданцы» как типичный сюжет фанфикшн: этимология, структура, основные мотивы	57

РАЗДЕЛ III. ВИРТУАЛЬНОЕ ЖАНРОВЕДЕНИЕ

<i>Зими́на Е. С.</i> Особенности литературной критики в авторских телеграм-каналах	61
<i>Исаков А. В.</i> Сетевая юмористическая поэзия сегодня: эволюция «пирожков» и новые жанры	66
<i>Паава А. Э. Ф.</i> Бегбедер о «рекламном тоталитаризме» в романе «99 франков»	72
<i>Пульки́на А. Ю.</i> Сетевой жанр «пирожки» в фокусе прецедентных текстов. Прецедентный текст как компонент «пирожков»	75
<i>Черкес Я. А.</i> Речевой жанр похвалы в отзывах и комментариях к произведениям fan-fiction	80
<i>Чукреева М. А.</i> Аудиокнига как явление культуры: проблема структуризации	84

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

<i>Александрова Е. А.</i> Художественная концептосфера рассказа Л. Андреева «Мысль»	91
<i>Битюцкая А. А.</i> Русская литература как феномен русской философии»	98
<i>Бобрикова Т. А.</i> Пространственные образы в художественном тексте: от ментальных репрезентаций к иллюстрациям (на материале сказки В. Гауфа «Der Zwerg Nase»)	100
<i>Болтикова Е. И.</i> «Повесть о Савве Грудцыне» как пример жанровых трансформаций в литературе XVII века	103
<i>Брайцева С. В., Арпентьева М. Р.</i> Литература эпохи нью эйдж и лоскутная религиозность	105
<i>Вартазарова Ж. А.</i> «Экстатическое» в поэзии К. Д. Бальмонта как продолжение психологической лирики Ф. И. Тютчева	111
<i>Гмызин В. А.</i> От «городов-спрутов» к «городам для людей»: смена концепций города в русской прозе рубежа XX – XXI вв.	116
<i>Горбунова А. Б.</i> Особенности изображения любви в лирической повести «Исэ моногатари» Аривару-но Нарихира	120
<i>Горбунова А. Б.</i> Реализация модели «человек – животное» в романе Харуки Мураками «Охота на овец»	124
<i>Жусупова А. Р., Зайцева Т. Б.</i> Концепт «счастье» в эпистолярном наследии А. П. Чехова	127
<i>Зубкова А. В.</i> Аполлон, Орфей и женщины-поэтессы в поэтической мифологии А. П. Буниной	131
<i>Зыкова Ю. В.</i> Архетип «дворецкий» в романе К. Исигуро «Остаток дня»	135
<i>Иванова В. И.</i> Предметный мир в сборнике А. Кушнера «Письмо»	139
<i>Калимуллина Е. В.</i> Особенности художественного воплощения мифологических образов в автобиографической прозе А. М. Ремизова	145
<i>Каплун М. Ю.</i> Метафорический план концепта «творчество» в лирике русских модернистов	149
<i>Козлова Н. К.</i> Мотив апокалипсиса в романе О. Славниковой «2017»	152
<i>Кондратьева Д. А. В.</i> Пелевин об искусственном интеллекте в жизни человека в романе «iPhuck 10»	156
<i>Крайнова А. С.</i> Информационные уровни русских сказок оживотных	160
<i>Маклаков А. С.</i> Человеческая жизнь как «единица измерения»: имперский вектор (И. Ефимов «Связь времен. Записки благодарного. В Старом Свете»)	163
<i>Масленникова М. А.</i> «Человек и время» в рассказах С. Довлатова 1960–1970 гг.	169
<i>Маханькова А. Л.</i> Мотивы огня в романе В. К. Тредиаковского «Езда в остров любви»	174
<i>Неверов Е. А.</i> Пространственные концепты романа «Авиатор»	178
<i>Е. Водолазкина</i>	
<i>Николаева Э. Е.</i> Концепт еды в поэме Н. В. Гоголя «Мертвые души»	182
<i>Новоселова А. А.</i> «Fact» плюс «fiction» в романе Ф. Бергедера «Уна & Сэлинджер»	185
<i>Новинский Э. Э.</i> Проблема личности в «Глиняной повозке» Шудраки	189

<i>Скворцова Р. Т.</i> Своеобразие хронотопа рассказа И. Гончарова «И некуда падать звезде»	192
<i>Союнова М.</i> Архетипический сюжет повести А. С. Пушкина «Барышня-крестьянка»	195
<i>У Цзи.</i> Образ юродивого Цигуна в китайской литературе	199
<i>Ускирева К. В.</i> Эволюция концепта «русская душа» в русской литературе (на примере произведений Н. С. Лескова и Ф. М. Достоевского)	203
<i>Федякина Г. С.</i> Жертвенная любовь «маленького человека» в произведениях Ф. М. Достоевского (на примере романов «Бедные люди» и «Преступление и наказание»)	209
<i>Хадынская А. А.</i> Образ Петербурга в лирике Дмитрия Кленовского	215
<i>Ханенко О. С.</i> Исторический роман на рубеже XX–XXI вв.: к вопросу «жанровой парадигме»	221
<i>Чимieri К.</i> Особенности восприятия «Крейцеровой сонаты» Л. Н. Толстого его современниками	226
<i>Шустикова Ю. Н.</i> Своеобразие религиозно-этических норм в литературно-критических произведениях В. В. Розанова	230
<i>Эамбердиев Ш. М.</i> Своеобразие трактовки архетипа Князя тьмы в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита»	237
<i>Якаб Ф.</i> Образ собаки: символическое значение, интерпретации (на материале произведений русских писателей конца XIX – первой трети XX века)	241
<i>Яковлева Н. А.</i> Концепт дороги в творчестве Саша Соколова	246

РАЗДЕЛ V. ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТЬ

<i>Абдуллина И. А.</i> Рецепция стихотворений Э. Асадова в фильме М. Ефремовой «Я любить тебя буду, можно?»	250
<i>Анисимова Е. А., Зайцева Т. Б.</i> Смысл названия романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» и одноименной манги Осаму Тэдзуки	254
<i>Ахмедова С. А., Петров А. В.</i> «Шоколадные пирожные», «русские песни» и танго: мифологизация событий 17 декабря 1916 года в мемуарах и кинематографе	260
<i>Бахольская А. А.</i> Живописный экфрасис в балладе Д. Г. Россетти «Небесная подруга»	266
<i>Давыденко М. С.</i> Особенности символики манги Осаму Тэдзуки «Преступление и наказание»	271
<i>Дарвина Д. В., Петров А. В.</i> Роман Л. Н. Толстого «Анна Каренина» в интермедиаальном пространстве кинематографа (анализ эпизода: ч.1, гл. XXIX)	276
<i>Казикин А. В., Петров А. В.</i> «В мире не существует только черного и только белого...»: роман-фэнтези П. Несса «Голос монстра» и его экранизация	284
<i>Мальцева Д. В.</i> Интермедиаальность в творчестве В. Сигарева	289
<i>Логинова А. А.</i> Принцип золотого сечения в рок-поэзии Дианы Арбениной (на материале альбома «Мальчик на шаре»)	292
<i>Одинцова К. И., Олюнина М. В.</i> Образ кицунэ в одноименной песне группы «Мельница»	296
<i>Хабиров К. А.</i> Проблема интертекстуальности: анализ произведения киноиндустрии 2000-х гг. (Многосерийный фильм «Настоящий детектив» (1 сезон))	300

<i>Шолохов М. А.</i> Особенности трансформации идейно-художественного содержания литературного произведения в кинокартине (на материале рассказа Артура Кларка «Часовой» и фильма Стэнли Кубрика «2001: Космическая Одиссея»)	303
<i>Шумакова Е. А.</i> Роман Трумена Капоте «Завтрак у Тиффани» и экранизация Блейка Эдвардса: Феномен	309

РАЗДЕЛ VI. ЛИНГВИСТИЧЕСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ЦИФРОВУЮ ЭПОХУ

<i>Асабина А.А.</i> Перевод фразеологических единиц в художественном тексте	313
<i>Кудымова Д. А.</i> «Словарь непереводимостей» Барбары Кассен как семантический лабиринт	317
<i>Лаева К. П.</i> Англоязычная лексика в рекламных слоганах российских СМИ – особенности перевода	320
<i>Меницкова И. Ю., Царан А. А.</i> Особенности наименования героев в романе М. Петросян «Дом, в котором...»	323
<i>Мирасова Э. В.</i> Классификация переводческих ошибок (на материале перевода повести А.С. Пушкина «Метель» на французский язык)	327
<i>Пастухова В. О.</i> Неосвоенные английские заимствования в современном спортивном дискурсе	335
<i>Пикколо Л.</i> Особенности современного перевода повести Ф. М. Достоевского «Белые ночи» на итальянский язык (анализ эпизода встречи героев)	340
<i>Трайнюк Н. С.</i> Контраст в рассказе К. Г. Паустовского «Кот-ворюга»: языковая репрезентация и функции	344
Информация о V международной молодежной научно-практической конференции «Мировая литература глазами современной молодежи. Цифровая эпоха».	348

УВАЖАЕМЫЕ УЧАСТНИКИ КОНФЕРЕНЦИИ, КОЛЛЕГИ, НЕСЛУЧАЙНЫЕ ЧИТАТЕЛИ!

Сборник, который вы держите в своих руках, является результатом усилий множества людей, задумавших и осуществивших проведение международной молодежной научной конференции **«МИРОВАЯ ЛИТЕРАТУРА ГЛАЗАМИ СОВРЕМЕННОЙ МОЛОДЕЖИ. ЦИФРОВАЯ ЭПОХА»** (18–20 сентября 2018 г., г. Магнитогорск, РФ). В этом году она стала возможной благодаря финансовой поддержке **Российского фонда фундаментальных исследований**. Сеем думать, что наша, а теперь и ваша конференция является традиционной и ожидаемой: уже в четвертый раз **Магнитогорский государственный технический университет им. Г. И. Носова** встречает в своих стенах студентов, молодых преподавателей и исследователей из разных регионов нашей страны, а также из других стран (в 2018 г. – из Италии (г. Милан), Венгрии (г. Будапешт), Китая (г. Ланчжоу)).

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

В работе конференции принимают участие молодые исследователи из научно-исследовательских центров и вузов Воронежа, Екатеринбурга, Иванова, Калуги, Кемерово, Магнитогорска, Миасса, Москвы, Нижнего Новгорода, Орла, Перми, Рязани, Самары, Санкт-Петербурга, Саранска, Сургута, Улан-Удэ, Уфы, Челябинска.

19 городов Российской Федерации и три зарубежных города (Будапешт, Ланчжоу, Милан) представлены на конференции 86 участниками и 77 докладами.

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

- 1) Цифровые проекты в гуманитарных науках. Цифровые инструменты в филологических исследованиях.
- 2) Сетевая литература.
- 3) Виртуальное жанроведение.
- 4) Вечные темы, сюжеты, архетипы, концепты в мировой литературе.
- 5) Интермедальность.
- 6) Лингвистические исследования в цифровую эпоху.

Молодых исследователей в 2018 г. интересует впечатляющий набор как современных, так и традиционных научных тем; среди них – феномен визуализации (литература и компьютерные игры, литература и кинематограф,

литература и изобразительное искусство); компьютерные технологии и естественные языки; аудиокнига как явление; генезис и развитие сетевой литературы и ее жанров (фанфикшн, мем, «пирожки»); проблемы переводоведения; архетипы в мировой литературе.

Представленные материалы международной студенческой научно-практической конференции отражают высокий научный уровень современных студенческих работ и позволяют позиционировать **Институт гуманитарного образования** МГТУ им. Г. И. Носова как один из ведущих научных центров Российской Федерации, консолидирующий усилия российских и зарубежных ученых в области развития студенческих исследований.

Мы планируем проведение следующей конференции **«Мировая литература глазами современной молодежи»** в 2019 году с 17 по 19 сентября.

Мы приглашаем к дальнейшему сотрудничеству всех заинтересованных лиц.

Желаем всем участникам конференции плодотворной и успешной работы!

Оргкомитет конференции:

455000, г. Магнитогорск, пр. Ленина, 26, ауд. 228

Телефон: (3519) 22-74-74

e-mail: kaf_filolog@magtu.ru

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

*Татьяна Евгеньевна Абрамзон,
доктор филол. наук, профессор кафедры языкознания
и литературоведения Магнитогорский государственный технический
университет им. Г. И. Носова (г. Магнитогорск)
ate71@mail.ru*

ЦИФРОВЫЕ МЕТОДЫ СОВРЕМЕННОЙ ФИЛОЛОГИИ: ВОЗМОЖНОСТИ И ОГРАНИЧЕНИЯ

Представлены основные направления современной цифровой филологии, выделены наиболее важные вопросы, требующие осмысления; охарактеризованы основные подходы к изучению литературных текстов – «ближнее чтение» и «дальнее чтение».

Ключевые слова: глобализация, цифровизация, стратегии чтения, «дальнее» чтение, «ближнее» чтение, цифровые филологические проекты

1. Трудные признания «старого» литературоведа: глобализация и цифровизация являются мировыми трендами, меняют мир с непостижимой скоростью; принципы чтения и инструментарий литературоведческих исследований изменились и продолжают меняться; появление интернет-реальности породило новую онтологию, пришедшую на смену античной (я и Космос), средневековой (я и Бог), нового времени (я и общество), «я и аватар в интернет-реальности» (которую ещё предстоит осмыслить); происходят глобальные изменения когнитивного стиля, поскольку мир, насыщенный электронными коммуникациями, формирует тип восприятия, отличный от текстового (современные дети/студенты мыслят по-иному).

2. Основные вопросы, требующие изучения, а именно:

- Описать различные стратегии чтения и профессионального чтения, доступные сегодня для чтения литературы.
- Определить сильные и слабые стороны различных стратегий чтения.
- Описать различные средства массовой информации, с помощью которых мы читаем литературу в эпоху цифровых технологий.
- Применять основной метод литературных исследований: близкого/медленного чтения.
- Исследовать формы онлайн-чтения, называемого социальным чтением.
- Сравнить две формы исторических чтений литературных текстов: историческую и литературно-историческую контекстуализацию.
- Обсудить использование и ограничения «дальнего» чтения, недавний научный подход к литературным текстам, который опирается на большие данные и компьютерный анализ.
- Исследовать подходы к литературным текстам, которые не стремятся их интерпретировать, но фокусируются на их поверхности и материальности.
- Изучить, какие способы литературоведческих интерпретаций в цифровую эпоху окажутся более востребованными.

3. О «ближнем» и «дальнем» чтении. Мы можем различать стратегии чтения и профессиональные стратегии чтения в эпоху цифровых технологий. Гипер-чтение («сёрфинг-чтение») гораздо более широко распространено, чем социальное чтение (чтение одного текста многими людьми одновременно). Гипер-чтение обычно происходит в режиме онлайн и перед экраном компьютера. Основным инструментом являются гиперссылки, которые позволяют нам быстро перемещаться от текстов к другим текстам, изображениям и звукам. В отличие от линейного чтения, которое требует от нас печатный роман – мы, как правило, читаем его от начала до конца – гипер-чтение – это нелинейная стратегия чтения, которая может привести нас к нескольким направлениям, которые не могут предвидеться в начале процесса чтения.

4. Формальная школа литературоведения и исследования Ф. Моретти («DistantReading») [8]. Методология Ф. Моретти объединяет человеческое и машинное чтение; оба считаются «отдаленными», если масштаб большой. Его алгоритмический анализ обычно используется задавать вопросы. Почему жизнь многих разных жанров ограничена тридцать лет (графы)? Почему британские романы в середине восемнадцатого века используют множество слов в названии, а затем, в течение нескольких десятилетий, меняются так, что названия не включают более трех или четырех слов? Интригующие модели Ф. Моретти.

5. О программах для «дальнего» чтения. В настоящее время доступно много хороших программ для машинного чтения, таких как Wordle, который создает слово облака для отображения частотно-частотного анализа, расширенный версия Герметического Word Frequency Counter, которая имеет возможность подсчитывать слова в нескольких файлах и для подсчета фраз, а также слов и других инструментов текстового анализа доступный через порталы текстового анализа TAPoR [3; 2]. Большинство этих программ не сложно использовать и обеспечивать основу для широкого экспериментирования со стороны учеников и учителей. Цифровой анализ открывает двери для новых видов открытий, которые были невозможны до недавнего времени и которые могут удивить и заинтриговать ученых, привыкших к прелестям «ближнего» чтения.

6. Специфика цифровых филологических проектов. Национальный корпус русского языка [9]. Проекты Высшей школы экономики [4; 5; 11 и др.]. Проекты лаборатории филологических интернет-стратегий НИИ исторической антропологии и филологии МГТУ им. Г.И. Носова [10; 6; 7].

7. Литературоведческие и текстовые исследования должны сочетать сложные и разнообразные техники чтения, фокусироваться на интерпретации и анализе моделей, значений и контекста через «ближние», гипер- и цифровые методы чтения. Пришло время переосмыслить чтение: как оно «работает» в богатых смесях слов и образов, звуков и анимаций, графики и писем, которые составляют среду грамотности двадцать первого столетия. Синергия «ближнего», гипер- и «дальнего» чтения.

Список литературы

1. Сетевой анализ драматических текстов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://dlina.github.io/>

2. GoogleBooksNgramViewer [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://books.google.com/ngrams>

3. TextAnalysisTools [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://digitalresearchtools.pbworks.com/> Текст + анализ + Инструменты

4. Визуализация «Войны и мира» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://voainimir.com/info/>

5. Гуманитарная терминология [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://nevmenandr.net/personalia/82517678.pdf>

6. Викшнякина Е. Маленькие секреты Сейшел / Е. Викшнякина [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://tilda.cc/page/?pageid=2091122&projectid=666364>

7. Зими́на Е. Современная русская литературная критика в лицах. О критике и критиках: краткий путеводитель по литературному процессу в современной России [Электронный ресурс] / Е. Зими́на. – Режим доступа: <https://tilda.cc/page/?pageid=2175170&projectid=666364>

8. Моретти Ф. Дальнее чтение / пер. Вдовин А., Собчук О., Шели А / Ф. Моретти. – М.: Издательство Института Гайдара, 2016. – 351 с. (Franco Moretti. Distant Reading . Verso, 2013).

9. Национальный корпус русского языка [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.ruscorpora.ru/ngram.html>

10. Проект «Формат лонгрида в образовании» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://rihap.magtu.ru/novosti/novosti-nii-iaif/420-proekt-format-longrida-v-obrazovanii.html>

11. Творчество Льва Толстого [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://digital.tolstoy.ru/tolstoy_search/data/

Abstract

The main directions of modern Digital Philology are presented, the most important issues that require reflection are highlighted; the main approaches to the study of literary texts – «near reading» and «ar reading» are characterized.

Keywords: globalization, digitalization, reading strategies, «distant» reading, «close» reading, digital philological projects

*Владислав Владимирович Кириченко,
магистрант 2 курса, Санкт-Петербургский
государственный университет (г. Санкт-Петербург)
kirlimfaul@gmail.com*

*Научный руководитель – Вероника Дмитриевна Алташина
д. филол. наук, профессор кафедры
истории зарубежных литератур СПбГУ*

ЛИТЕРАТУРА В ЭПОХУ НОВЫХ МЕДИА: СЛОВЕСНОЕ ИСКУССТВО И ВИДЕОИГРЫ

В настоящей работе предпринимается попытка установления особенностей интермедийных взаимоотношений между компьютерными играми и литературой, рассматриваются не только общие места и точки

соприкосновение медиа, но и их отличительные черты. Автор типологизирует различные отношения игр и литературы, пытаясь обнаружить их закономерности и особенности.

Ключевые слова: литература, видеоигры, интермедialность, gamestudies, типология

Видеоигра является синтетической формой выражения, включающей множество различных медиа, в том числе и литературу. Не все игры серьезно аккумулируют словесное начало, но переходят на другие семиотические уровни, рассказывая истории посредством презентации и интеракции. Словесное творчество нередко оказывается факультативным элементом компьютерной игры, тем не менее исторически они имеют конкретные связи. В первую очередь, их связывает создание вымышленных миров. Видеоигра осмысляет предшественника как посредством внедрения художественного текста, так и через игрофикацию сюжетов.

Как замечает исследователь П. О. Пронин: «<...> видеоигры и другие виды искусства следует рассматривать в их диалектическом единстве и противоположности: названия, темы, отсылки меняются между кино, комиксами, музыкой и видеоиграми» [3, 362].

Обычно, если говорится о литературном художественном произведении, присутствует четкое понимание, что оно реализуется только посредством текстуального воплощения, что естественным образом позволяет говорить об одном ключевом ядре медиума. В то время как медиальные особенности компьютерной игры с трудом позволяют выделить центральную единицу, т. е. история развития видеоигр демонстрирует варьирование этого ядра, т. е. игра может фокусироваться на разных составляющих. Можно встретить игры, в которых выходит на первый план нарратив («Dear Esther», 2012), визуальная составляющая («Fatale», 2009) музыка («Panoramical», 2015), геймплей («Keep Talking and Nobody Explodes», 2015) и т. п. Кажется, что ту центральную зону видеоигры все-таки занимают вычислительные мощности, математические алгоритмы, на которых базируется машинная реализация программы.

Другим важным отличием видеоигр от литературы является интерактивность. Под «интерактивностью» понимается обязательное требование к субъекту взаимодействия с машиной, т. е. с интерфейсом, позволяющим погрузиться в игровой мир. Можно возразить, что реципиент так или иначе вступает во взаимодействие с литературным источником, когда держит его в руках, переворачивает страницы, читает по диагонали, оставляет заметки на полях, подчеркивает выражения. Тем не менее, нужно понимать качественное различие между этими типами интеракции.

Исследователь видеоигр Юлиан Кюклих замечает, что игра (playing) в игру (game) может быть совершено как прочтение книги, а игровой процесс воспринят как семиозис, поэтому филологическое осмысление компьютерных игр может продвигаться в нескольких направлениях: 1) осмысление текста и кода (семиотического) игры; 2) изучение как текстуального, так и визуального нарративов; 3) анализ индивидуального интерактивного опыта, схожего в чем-то с литературным [7]. Игра требует определенного уровня навыка от игрока, так же как это делает литературный текст, если вспомнить модель читателя

У. Эко [5]. Однако знаменитый спор людологов и нарратологов [4] предостерегает в том, что чрезвычайное упование на один из аспектов видеоигры влечет за собой фрагментарность результатов исследования, которые зачастую говорят больше, скажем, о сюжете, нежели о самой игре.

Примечательно, что норвежский исследователь Эспен Орсет называет игры «эргодичными текстами» (ergodictexts) в связи с тем, что структура игр организуется связи с разветвленным алгоритмом действий игрока-читателя, который переходит от одних носителей содержания к другим, таким образом, пассивная роль читателя трансформируется в активность игрока [6].

Интермедийальные отношения литературы с другими искусствами простираются сквозь века, а одной из первых академических работ по изучению этих связей является работа О. Вальцеля [1], в которой исследователь показывает, что изучение поэзии с помощью аппарата живописи или архитектуры может привести иную точку зрения на объект. Поэтому кажется, что попытка описать различные интермедийальные связи между литературой и видеоиграми путем типологизации отношений не является провальным начинанием.

Типологию интермедийальной связи между литературой и видеоиграми можно обозначить следующим образом:

1) *Видеоигры по литературным произведениям.*

Данный тип отношений является наиболее расхожим. Речь идет о буквальном переносе литературного явления в область компьютерной игры. Яркими примерами могут служить игры «Saiyuki: JourneyWest» (2001), переосмысливающая известный китайский роман «Путешествие на Запад», написанный в 1590-е гг., или серия «ParasiteEve» (1998–2010), реинтерпретирующая культовый японский роман ужасов «Паразит Ева» (1995) Хидэки Сена. Видеоигры могут просто заимствовать символы из культуры или божеств из какой-либо мифологии, как в случае с серией ShinMegami (1987–2017).

2) *Литературные произведения по видеоиграм.*

Литература не может обойти стороной культовые явления своего времени. Появляются книги, повторяющие и расширяющие сюжеты видеоигр. Главной особенностью этого типа отношений является создание т. н. «фан-сервиса», а такая литература нередко приравнивается к «фанфикшну» или к массовой литературе. Среди наиболее успешных серий можно отметить книги по вселенной «S.T.A.L.K.E.R.», которые появились благодаря известной повести братьев Стругацких «Пикник на обочине» (1972). Существуют книги и с дурной репутацией за некачественный «перевод» предшественника – «Metal GearSolid» (2008) Рэймонда Бенсона. К этой же категории относятся энциклопедии, посвященные игровым мирам, например, «Варкрафт: Хроники» (2016).

2) *Использование видеоигрми литературных стратегий и форм.*

Как известно, одни из первых игр были текстовыми. Они часто именовались текстовыми «квестами» или «адвенчурами». Литературная привязка не случайна как потому, что за рубежом жанр игр обозначался как «interactivefiction» («интерактивная литература»), так и по причине того, что эти игры часто аккумулировали в себе художественные произведения, например, «Alicein Wonderland» (1989), «Fahrenheit 451» (1984).

Многие видеоигры используют текстуальное построение, метафоры, сравнения и другие стилистические средства, линейный или нелинейный сюжет, инверсию композиции, различные нарративные приемы. Например, известная русская игра «Мор. Утопия» (2005) обыгрывает форму драматического произведения. К этому типу можно отнести уникальный «писательский симулятор» – «Elegyfora DeadWorld» (2014), позволяющий игроку раскрыть свой творческий талант через придумывание истории исчезнувшей цивилизации или даже сделать собственный учебник по английской грамматике и поделиться им.

4) *Использование литературными произведениями стратегий видеоигр.* Наиболее крепко представление о переходном начале между литературой и игрой встречается в рамках гипертекстуальных произведений, которые обязаны своим появлением работе с литературной формой на протяжении эпохи модернизма, которая породила множество экспериментов. Более близкие аналоги к играм вроде «Квеста» (2008) Б. Акунина проецируют чисто гипертекстуальную стратегию. Она заставляет читателя делать выбор в конце каждой главы, что позволяет реализовать разные прочтения путем осуществления отличных друг от друга выборов. Многие современные писатели обращаются к приемам компьютерных технологий или видеоигр, например, в повести В. Пелевина «Принц Госплана» (отсылка к «PrinceofPersia», 1989–2010) «изобилюют значки и символы MS-DOS (Shift, Down, Control–Break, Reset, Page Up), главы имитируют сценарий видеоигры: Loading, Level 1–12, Autoexec, Game Paused» [2, 26].

5) *Формальный перенос литературного произведения в программное обеспечение.*

В истории компьютерных игр имел место примечательный момент эпохи MS-DOS, когда некоторые книги переносились в формат программного обеспечения. Последующая технологизация общества и творчества привела к появлению не только гипертекстуальной литературы, но к иной форме существования литературных источников в принципе. Книга как рамка текста задавала определенный тип его видения и восприятия, точно так же изменения этой формы в пользу электронных файлов разных форматов и специальных мест встречи текста и субъекта меняют эти самые конвенции чтения: дисплеи компьютера или планшета структурируют опыт чтения не через горизонталь движения взгляда, как это происходит с книгой, но через вертикаль.

6) *Неформальный перенос литературного произведения в программное обеспечение.*

К данной категории относится пограничный случай «визуальной новеллы». Визуальная новелла, будучи детищем японской анимации и манга, закрепляется как жанр в 1990-е гг., а возникает в 1983 г. и, по сути, представляет собой литературное произведение, с наличием развилки и выборов, которое имеет визуальную, музыкальную, но главным образом текстуальную репрезентации. Среди наиболее известных проектов можно выделить «Sayano Uta» (2003), «Kara no Shōjo» (2008), «Бесконечное лето» (2013) и др. В среде визуальных новелл можно обнаружить реинтерпретации литературных произведений, например, «Евгений Онегин» (2009) или «DragonKnight» (1989).

В заключении стоит подчеркнуть, что литература вступает в различные отношения с видеоиграми. Они могут быть сведены к конкретной типологии взаимовлияний, из которой следует, что как видеоигра может использовать

заимствованные сюжеты, символы, образы, стратегии и формы, так и литература способна апроприировать некоторые из этих составляющих. Более подробный анализ конкретных случаев позволит лучше понять устройство интермедийных связей между играми и литературой.

Список литературы

1. Вальцель, О. Проблема формы в поэзии [Электронный ресурс] / О. Вальцель. – Режим доступа: <http://www.opojaz.ru/walzel/walzel.html>
2. Маркова, Т. Н. Компьютерные технологии и компьютерные приемы в русской прозе рубежа веков / Т. Н. Маркова. // Русская и белорусская литературы на рубеже XX—XXI вв.: в 2 ч. – Минск, 2010. – Ч. 1. – С. 24–28.
3. Пронин, П. О. Литература и видеоигры / П. О. Пронин // Диалоги о культуре и искусстве: в 2 ч. – Пермь, 2016. – Ч. 2. – С. 361–369.
4. Фраска, Г. Людологи тоже любят истории [Электронный ресурс] / Г. Фраска. – Режим доступа: <http://gamestudies.ru/translations/frasca-love-stories-too/> .
5. Эко, У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста / Умберто Эко. – М.; Издательство АСТ; CORPUS, 2016. – 640 с.
6. Aarseth, R. Cybertext: Perspective on Ergodic Literature / R. Aarseth. – Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 1997. – 216 p.
7. Kücklich, J. Perspectives of Computer Game Philology [Электронный ресурс] / J. Kücklich. – Режим доступа: <http://gamestudies.org/0301/kucklich/#top>

Abstract

In this paper, the author endeavors to establish the characteristics of intermedial relationships between computer games and literature. Not only common places and points of contact between media, but also their distinctive features are viewed in the article. The author sets up a typology of various relationships between games and literature, trying to discover their patterns and features.

Keywords: literature, video games, intermediality, game studies, typology

*Лев Сергеевич Назаров,
студент 2 курса, Ивановский государственный
энергетический университет имени В. И. Ленина (г. Иваново)
leff@leff.su
Научный руководитель – Фалина Вера Александровна,
канд. филол. наук, доцент кафедры русского
и французского языков ИГЭУ*

ПРОБЛЕМЫ РАЗРАБОТКИ СИСТЕМ ГЕНЕРАЦИИ ЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ РЕЧИ

В статье анализируется современный подход к разработке систем генерации человеческой речи, который базируется на принципе машинного обучения. Предлагается принципиально новый подход к обучению систем генерации речи и рассматриваются потенциально опасные последствия ее работы

Ключевые слова: генерация речи, машинное обучение, нейронные сети, нормы языка

История искусственных нейронных сетей насчитывает 75 лет с момента формализация понятия нейронной сети [5]. За это время были введено множество других понятий, которое предоставляет очень широкий выбор инструментов для разработки систем машинного обучения.

Как известно, нейронные сети используются для распознавания образов и классификации, принятия решения и управления, кластеризации и т. д. Современный общий подход машинного обучения подразумевает отсутствие или очень малое количество начальной информации, которую может использовать система для обучения. Этот принцип обучения сильно замедляет скорость обучения и снижает эффективный объём информации, необходимый для обучения системы для прохождения теста Тьюринга.

В случае, если мы задаемся целью создать систему генерации человеческой речи, мы обязаны понимать, насколько сложна подобная задача. Человек, прежде чем начать говорить, проходит годы невербального обучения, вырастает в среде, от которой зависит его характер, темперамент, речь. Используя традиционный подход машинного обучения, нейронная сеть всегда ищет кратчайший способ достижения результата, самый лёгкий подход, что не является идеальным результатом. Примером является диалог двух чат-ботов, разработанных отделом Facebook AI Research [4]. Зная базовый уровень английского языка, вместо того, чтобы общаться друг с другом и улучшать уровень знания и понимания языка, чат-боты разработали свой язык, который, как мы полагаем, более эффективен.

Любой живой язык как сложная многоуровневая система склонен к постоянной изменчивости и содержит в себе достаточно большое количество вариантов, исключений, которые специалисты способны фиксировать, анализировать, но они не могут влиять на развитие языка. То же самое касается социальной сферы воздействия на человека: традиции, окружение, социальный статус, образ жизни, и т. д. Все эти факторы напрямую влияют на человека. К примеру, речь людей, живущих в урбанизированных районах, городах, достаточно серьезно отличается от речи живущих сельской местности. Следовательно, чтобы разработать систему генерации речи, мы должны выбрать определенный идеальный вариант «воспитания» системы, чтобы иметь возможность контролировать нейронную сеть, иначе, пойдя по пути наименьшего сопротивления, система разработает свои законы, которые будут более логичны, но не будут соответствовать нормам языка, которых нейросеть обязана придерживаться.

«Воспитываемая» нейронную сеть, мы копируем жизнь определенного человека. Различие лишь в том, что человеку нужны годы, машине нужны минуты. Однако даже тогда, когда мы обучим систему нормам языка, появится проблема, связанная с тем, что на уровнях абстракции выше базовых морфологических, синтаксических, орфографических норм система начнет изобретать собственные алгоритмы оптимизации речи. Следовательно, лингвистам придется корректировать уже имеющиеся правила, которые рано или поздно начнут противоречить друг другу, и тогда система начнет обучение по текстам, в которых правила не будут соблюдаться.

Заметим, что данная тема получила освещение как в формате обсуждения потенциала искусственного интеллекта на основе нейронных сетей [1], так и в формате обсуждения философии искусственного интеллекта [3].

На данный момент можно сказать, что системы генерации человеческой речи разработать чрезвычайно трудно, так как необходимо создать копию человека. Но в то же время создание подобной системы чрезвычайно опасно, так как очень трудно контролировать систему, которая превосходит человека. В этом и заключается дилемма разработки систем генерации речи. С одной стороны, нам нужны такие системы, чтобы оптимизировать нашу жизнь и переложить ответственность на механизмы, которые не совершат ошибку. С другой стороны, механизмы, которые не совершат ошибку, являются чрезвычайно опасными, так как они во многом превосходят людей [2].

Мы убеждены в том, что идеальная система генерации человеческой речи – чрезвычайно сложная система, требующая социального обучения, подобного человеческому. Однако этот подход потенциально опасен, так как человечество так и не выработало систему регулирования искусственного интеллекта, чрезвычайно превосходящего человека. В этом направлении работы перспективным решением, с нашей точки зрения, будет разработка системы регуляции искусственного интеллекта.

Список литературы

1. Artificial Intelligence: The Next Digital Frontier? [Электронный ресурс] / Jacques Bughin, Eric Hazan ; McKinsey Global Institute. – McKinsey Global Institute, 2017. – Режим доступа: <https://www.mckinsey.com/~/media/McKinsey/Industries/Advanced%20Electronics/Our%20Insights/How%20artificial%20intelligence%20can%20deliver%20real%20value%20to%20companies/MGI-Artificial-Intelligence-Discussion-paper.ashx>
2. Parnas, D. Inside Risks The Real Risks of Artificial Intelligence [Электронный ресурс] / D. Lorge Parnas // Communications of the ACM – 2017. – № 60. – С. 27–31. – Режим доступа: <http://www.csl.sri.com/users/neumann/cacm242.pdf>
3. The Philosophical Foundation of Artificial Intelligence [Электронный ресурс] / Selmer Bringsjord and Konstantine Arkoudas // Rensselaer Polytechnic Institute. – 2007. – Режим доступа: http://kryten.mm.rpi.edu/sb_ka_fai_ahand.pdf
4. Walker, J. Researchers shut down AI that invented its own language [Электронный ресурс] / James Walker // Digital Journal.com – 2017. – Режим доступа: <http://www.digitaljournal.com/tech-and-science/technology/a-step-closer-to-skynet-ai-invents-a-language-humans-can-t-read/article/498142>
5. Мак-Каллок, У. С. Логическое исчисление идей, относящихся к нервной активности [Электронный ресурс] / У. С. Мак-Каллок, В. Питтс // Автоматы / Под ред. К. Э. Шеннона и Дж. Маккарти. – М.: Изд-во иностр. лит., 1956. – С. 363–384. – Режим доступа: <http://www.raai.orgwww.raai.org/library/books/mcculloch/mcculloch.pdf>

Abstract

This research analyses the contemporary approach to development of speech generation systems, which is based on machine learning. This research draws upon the new approach to development of speech generation systems and potentially dangerous drawbacks. This will raise awareness of the situation and force future development of AI Regulation rules.

Keywords: speech generation, machine learning, neural networks, language rules

Татьяна Викторовна Рудакова,
аспирант 3 курса, Магнитогорский государственный
технический университет им. Г. И. Носова (г. Магнитогорск)
taviru@mail.ru

Елена Николаевна Панкина,
учитель русского языка и литературы,
МОУ «Гимназия № 18» (г. Магнитогорск)
elenpankina@yandex.ru

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

ПРИЕМ ВИЗУАЛИЗАЦИИ КАК СРЕДСТВО ПОПУЛЯРИЗАЦИИ РЕГИОНАЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В WEB-КВЕСТАХ

В век развития глобального информационного пространства возникает необходимость в поиске новых подходов в поддержке чтения «цифровых» детей и семей. В статье анализируются возможности использования сетевых проектов, веб-квестов на занятиях в качестве одного из инструментов для привлечения внимания подростков к книге (в частности региональной). Показано, как использование программ web 2.0 способствует визуализации изучаемого литературного материала, помогает создать зрительную и звуковую картину, которую легче запомнить и, как следствие, воспроизвести.

Ключевые слова: сетевые проекты, цифровизация, web-квесты, региональная литература, сервисы Padlet, Jimdo, Blogger, Wix, Timetoast, Tinkercar, программа FlipSnack Book Mix

Большая литература не началась бы без малой. Изучение региональной литературы – обязательное условие в формировании мировоззрения и становлении личности человека. Региональная литература создает культурное пространство, где чувствуется живое дыхание прошлого, видится связь времен. Как писал Д. С. Лихачев: «Любовь к своей Родине – это не нечто отвлеченное; это – и любовь к своему городу, к своей местности, к памятникам ее культуры, гордость своей историей». Именно поэтому 10% учебного времени отводится на региональный компонент.

Важно использовать разные формы работы по формированию и сохранение интереса к культурно-историческому наследию родного края: это и посещение библиотек, в которых можно организовывать встречи с современными поэтами и писателями-земляками, и проведение мероприятий с целью знакомства с творчеством писателей родного края.

Согласно современной теории поколений, разработанной американским ученым, драматургом и историком Уильямом Штраусом и независимо от него экономистом и демографом Нэйлом Хоувом (William Strauss and Neil Howe) [2], в настоящий момент в формировалось новое «поколение Z», дети, рожденные после 2003 г., с садика умеющие пользоваться разного вида гаджетами, имеющие аккаунт в Instagram, ведущие переписку с сотнями друзей в различных соцсетях. Этих школьников, привыкших к кратким месседжам, слоганам, постам, сложнее увлечь в мир художественной литературы, ведь осмысленное чтение требует

неспешности. Всё это заставляет современного учителя расширять горизонты своего мировосприятия и активно вводить новые технологии в процесс обучения. Ведь если детям становится интересно, они сами активно вовлекаются в процесс обучения.

Развитие цифровых технологий дает широкий спектр возможностей, в том числе для изучения литературы, в область которой входит не только прочтение и анализ текстов, но и знакомство с биографиями авторов, историческими реалиями изучаемого периода. Использование программ Web 2.0 способствует визуализации изучаемого материала, помогает создать зрительную, а при желании и звуковую картину, которую легче запомнить и, как следствие, воспроизвести. Следует учитывать, что «зрительное впечатление оказывается одним из самых значимых для человека. <...> в зрительном восприятии мира у людей задействованы не только физиологические, но и мыслительные, культурно-исторические факторы» [5, 100].

Такой увлекательной и познавательной формой организации процесса обучения и увлечения миром региональной литературы могут стать различные web-квесты.

Сетевое образовательное путешествие «“Genius loci”»: Путешествие по литературным местам и не только»[7], организованное учителями, членами общероссийской общественной организация «Ассоциация учителей литературы и русского языка» Н. Е. Дмитриевой, Т. А. Коростелевой (Тамбовская область) дало возможность нашим обучающимся узнать больше о культурно-историческом наследии не только своего края, но и других регионов страны.

Как и любой проект, данное путешествие началось с постановки целей и задач, которые должны были быть достигнуты в ходе работы: это формирование у обучающихся интереса к культурно-историческому наследию родного края через творческую и познавательную деятельность.

На основополагающий вопрос web-квеста «В чем неразгаданная тайна литературных мест» каждый участник проекта должен был ответить по-своему, предложив собственный вариант. Определяющая установка подобного образовательного путешествия в формате web-квеста – дать возможность детям в игровой форме открывать новые страницы удивительного мира литературы, научиться с помощью Интернет-ресурсов создавать свои творческие работы, визуализировав вербальный мир художественного текста, лучше его понимать.

Первым условием участия в проекте стало создание команды от 2 до 5 человек и оформление web-страницы команды на одном из сервисов Padlet, Jimdo, Blogger, Wix, все они по-своему интересны и имеют определенные особенности. К каждому сервису давалась инструкция по работе с ним на русском языке, что позволяло детям выбрать программу, самим освоить её и создать своеобразный дневник совместной работы, в котором изначально предусмотрены возможности совместного редактирования и комментирования.

«Литературная Россия» – это один из этапов web-квеста, предполагающий работу с большой картой России: каждая команда должна была на гугл-карте «Литературные места» указать имя поэта или писателя, связанное с родным городом. Наши команды выбрали Б. Ручьева и Л. Татьяничеву.

Решив сложный кроссворд, связанный с именами русских классиков, члены команд узнали задание нового этапа и ответили на вопрос: «Почему необходимо изучать жизнь и творчество писателей родного края?».

Наш Урал рождает поэтов, чьё слово твёрдо, как Уральские горы, напевно, словно журчание рек, пленительно, будто магнитная руда. И красота

родного края по-особенному воспринимается, когда смотришь на нее глазами поэтов и писателей, когда погружаешься в их художественный мир и видишь, как в нём представлена природа тех мест, где эти авторы родились, бывали, с которыми связаны их яркие воспоминания. К такому выводу пришли и дети, выполнив это задание и ответив на проблемный вопрос данного этапа.

«И в маленькой капле может отразиться море»

Изучение биографии поэта помогает понять особенности и своеобразие его творчества, увидеть многообразие смысловых оттенков в произведениях, прочувствовать его любовь к родному краю и людям, живущим в нем.

Такая поисковая работа способствует развитию кругозора и расширению знаний об окружающем мире, погружает в историю земли Уральской. Когда мы изучаем биографию одного человека, то соприкасаемся с историческими событиями, свидетелем или участником которых был поэт, узнаем о людях, с которыми сводила его судьба, узнаем о культуре и уникальности нашей малой родины. Все это заставляет задуматься, обогащает нас и делает лучше. Вызывает желание узнать больше и об авторе, и о его книге, и о том месте, где живём.

Невозможно не согласиться с академиком Д. С. Лихачевым, утверждавшем: «Мы удесят�ряем силу поэзии, когда узнаём жизнь поэта, подробности его биографии» [3].

Результатом работы с сервисом Timetoast [9] стала лента хроники биографии и творчества Б. Ручьева (визуальный образ жизни линии жизни автора, включающий в себя даты, образы), заполняя шкалу времени жизни поэта, дети более подробно познакомились с творчеством и биографией не только самого поэта, но узнали много нового об истории города, области, страны, кроме того, нашли сведения о творчестве Л. Татьяничевой, М. Гроссмана, Р. Дышаленковой, Б. Попова, М. Люгарина, о возникновении в городе первого литературного объединения «Буксир». И поняли, что уральский характер стойко выносит все испытания, которые выпадают на долю человека. В творчестве отражается судьба поэта, его жизнь, неразрывно связанная с историей города, страны.

На этом этапе детям рассказали о домах-музеях известных писателей России, сами же ребята, выполняя задание, создали свой литературно-краеведческий маршрут по Челябинской области с помощью программы FlipSnack Book Mix [8].

Рассуждая над проблемным вопросом «Какие впечатления подарит виртуальная экскурсия в место гения?» участники проекта пришли к обдуманному выводу: *«Славу любимому городу и краю приносят поэты и писатели, чьё творчество устремлено к общезначимым, общечеловеческим проблемам, но при этом сохраняет особый дух города, излучает тепло и любовь к нашей земле».*

Магнитогорск – рабочий город, но он также может гордиться своими художниками слова: Б. Ручьевым, Л. Татьяничевой, Н. Кондратовской, М. Люгариным, Р. Дышаленковой, В. Машковцевым...

Виртуальная экскурсия «По местам гения» дала возможность детям погрузиться в исторические события, помогла лучше понять традиции и культуру своего края, почувствовать гордость за свой город.

Наши виртуальные литературно-краеведческие экскурсии были связаны с именами Людмилы Константиновны Татьяничевой, для которой Магнитка стала «Молодостью. Любовью. Песней. Романтикой. Школой мужества, трудолюбия и гражданственности», и Бориса Александровича Ручьева.

Когда перелистываешь книги этих поэтов, понимаешь, как близки они родному краю, земле, где выросли и впервые сказали своё поэтическое слово. Каждое стихотворение этих авторов как будто пронизано горными уральскими реками, расцвечено яркими красками самоцветов.

На следующем этапе было задание – подготовить видеорецензию на художественную книгу.

Были созданы и выложены на YouTube детские работы, касающиеся особенностей поэмы Б. Ручьева «Любава» и на книги П. Бажова «Малахитовая шкатулка». Выбор последнего в ряду названных авторов обусловлен тем, что личность и писательская деятельность этого уральского сказителя оказала большое влияние на творчество первых Магнитогорских поэтов, многие из которых лично были с ним знакомы. Бажов не раз высказывал мысль, что поиски красоты обязательно приведут к постижению творческой сути труда и к дерзновенным поискам открытий. Своими шедеврами литература обязана удивлению, восторгу, вызванным красотой мира.

Бесспорно, литературу родного края важно изучать, чтобы иметь представление об особенностях своей малой родины как части национальной культуры. А для этого нужно рассказывать о поэтах и писателях родного края и на уроках, и во внеурочной деятельности, устраивать культпоходы в краеведческие музеи и музей-квартиры, где каждая вещь уникальна, где всё пропитано историей и поэзией.

Можно создавать со школьниками виртуальные экскурсии в мир творчества. В эпоху цифровизации нужно использовать и возможности интернета для погружения в волшебный мир книги. И самое главное, необходимо давать каждому ребенку возможность поделиться с одноклассниками своими впечатлениями от прочитанной книги.

Высказав данное желание, члены команды провели внеклассное мероприятие «Поэты Магнитогорска», где каждый обучающийся в классе прочитал выразительно понравившееся стихотворение магнитогорского поэта и немного рассказал о его творчестве.

Сервис Playcast.ru, который мы использовали вместе с ребятами, – один из способов визуализации художественного текста. Данный сервис можно использовать для создания виртуальных открыток. В отличие от других сервисов, где открытки в основном создаются из картинок (и только картинок) принадлежащих владельцам сайта, пользователи сервиса Playcast могут закладывать на сервер любые файлы в неограниченном количестве. Дети, анализируя произведения, формируют свое визуальное представление о нем через подбор изображений (фото, видео, картинки), звуков и текстов и создают свой маленький «шедевр». Такая «открытка» способна воздействовать на несколько сфер восприятия – зрение, слух, чувства; соответственно и материал, на ней запечатленный, запоминается намного лучше.

Последним, заключительным этапом web-квеста стало создание музейного экспоната в сервисе Tinkercar – простое web-приложение для 3D-проектирования [10].

Любой предмет, макет здания, любая вещь мог стать экспонатом музея. То, что современникам кажется обычным и не особенно интересным, для потомков – это уже история, раритет.

Музейные экспонаты могут многое поведать о прошедших временах. Рассказать и о семейных преданиях, и о событиях, связанных с историей

родного края, с историей страны. Потому так бережно хранятся в музеях личные вещи известных людей, предметы быта, произведения искусства.

На этом этапе нашим школьникам и пригодился весь накопленный за web-путешествие багаж знаний. Творческих идей было много. Команда «Гимназисты» (МОУ «Гимназия № 18», г. Магнитогорск) создала свой эксклюзивный памятник: «Я сердце отдаю Уралу...», посвящённый первым поэтам и писателям Магнитогорска.

«Наш памятник мы хотим посвятить поэтам-первостроителям Магнитогорска, ведь именно с них начался не только город, но и литературная жизнь Магнитки.

Выглядит наш памятник так: сердце, большое, тяжёлое, с неровными краями, выполнено из магнитной руды, что символизирует слова Б. Ручьёва «... в Магнитогорск тянет, как магнитом...», ведь первые наши поэты – земляки по крови, по душе, а не по рождению. На фоне сердца мы разместили молот, как символ непосильного труда первостроителей, и белое перо, олицетворяющее творчество, чистое, лёгкое, нравственное. Наши первые поэты и писатели находили время для Творчества в такое непростое время, в таких непростых условиях, что заслуживает уважения потомков. У Л. Татьяничевой есть такие строки:

Местный житель и умелец местный,
Человек, на весь Урал известный,
Металлург. Геолог и охотник –
Синих гор хозяин и работник.

Все писатели Южного Урала прославляют человека труда, пришла пора вознести и писательский труд на пьедестал!», – такие ответы предлагали дети.

Команда «Самоцветы» (МОУ СОШ № 25 при МаГК, г. Магнитогорск) выбрала другой подход к заданию: был предложен проект «Литературный барак». И дано обоснование такого выбора. Официальным днем рождения Магнитогорска стала дата 30 июня 1929 года. В этот день из города Карталы на станцию «Магнитостроя» пришел первый поезд со строителями. Появились первые палатки, затем землянки. Через год – бараки, в которых и жили магнитостройцы.

Барак под номером 112 на 4-м участке строительства ничем не отличался от соседних: также наспех собран из горбыля и щитов. Здесь расположились редакции городских газет «Магнитогорский рабочий» и «Магнитогорский комсомолец». Первая литературная организация Магнитостроя – литгруппа «Буксир», почти целиком состоявшаяся из молодых рабочих строительных участков и работников газет, собиралась именно здесь. Барак стал называть «Литературным» или «Писательским».

В начале тридцатых приютил барак Б. Ручьёва, М. Люгарина, Л. Татьяничеву, Н. Кондратовскую и многих других. И Марк Гроссман был навсегда знаменитого литературного барака.

В конце апреля 1931 года гостем начинающих магнитогорских писателей стал и Демьян Бедный.

Михаил Люгарин, магнитогорский поэт, в газете «Магнитогорский рабочий» рассказывал о тех незабываемых встречах: «Обычно собирались в самой теплой, если зимой, комнатенке, в летние вечера и ночи предпочитали самую просторную, по тем нашим понятиям. В угловой каморке был титан – кормилец наш в трудные времена. Да и во время нескончаемых споров-разговоров любили побаловаться кипятком» [4].

Р. А. Дышаленкова в книге «Железный младенец кризиса» так вспоминает о «Литературном бараке»: «Но дело в том, что «литературный барак Магнитки» не опустел с исходом 30-х годов, стал некой невидимой идеей: тень этого барака и сегодня носится над Магниткой, влечет к себе людей одаренных, осененных любовью к слову...

За семейным столом друзья-поэты Ручьев и Люгарин часто вспоминали свой литературный барак. Люгарин мог удивляться: почему это он на строительстве Магнитки непрерывно писал стихи и тут же нес их в газету...» [1].

СТО ДВЕНАДЦАТЫЙ БАРАК

То был мой самый первый дом

Своим заслуженный трудом.

Там чуть не каждый мой сосед

Был журналист или поэт.

Жил в белой комнате своей

Магнитогорский чудодей,

Певец труда, любви, разлук —

Борис Ручьев.

Старинный друг...

В рассветный час,

В полночный час

В бараке том огонь не гас [6].

Таким образом, можно утверждать, что web-квест с проблемными и творческими заданиями помогает детям окунуться в историю малой родины, погрузиться в прошлое, представить его, как следствие, познать настоящее и при этом ориентироваться на будущее. И понять простую истину: книги — это богатство, которое передали нам предки, его нужно хранить и уважать. Благодаря книгам, мы можем узнать наше прошлое, познакомиться с судьбами других людей, найти в их историях что-то знакомое. Чтение можно сравнить с просмотром фильма, только тогда, когда ты сам читаешь, ты как будто рисуешь в своем воображении картины и образы.

Список литературы

1. Дышаленкова, Р. А. Железный младенец кризиса [Электронный ресурс] / Р. А. Дышаленкова. — Режим доступа: http://lit.lib.ru/d/dyshalenkova_r_a/text_0370.shtml

2. Исаева, М. Поколения кризиса и подъема в теории В. Штрауса и Н. Хоува / М. Исаева // Знание. Понимание. Умение. — 2011. — № 3. — С. 290–295.

3. Лихачев, Д. С. В памяти народной / Д. С. Лихачев // Солнце нашей поэзии (Из современной Пушкинианы) / сост. Ю. И. Осипов. — М., 1989. — С. VI–XXIV.

4. Павелина, Е. «Сердце Турмана». Писатель, повлиявший на развитие литературы в Магнитогорске [Электронный ресурс] / Е. Павелина // Магнитогорский рабочий. 31. 01. 2017. — Режим доступа: <https://www.mr-info.ru/17200-serdce-turmana-pisatel-povliyavshiy-na-razvitiye-literatury-v-magnitogorske.html>

5. Рудакова, С. В. Системность художественного мышления Е. А. Боратынского-лирика: дис. ... д-ра филологических наук: 10.01.01 / С. В. Рудакова. — Екатеринбург, 2014. — 555 с.

6.Татьяничева, Л. К. Сто двенадцатый барак [Электронный ресурс] / Л.Татьяничева // Татьянаичева, Л. К. Стихотворения. – Режим доступа: <http://litresp.ru/chitat/ru/%D0%A2/tatjanicheva-lyudmila-konstantinovna/stihotvoreniya>

7.«Genius loci»: Путешествие по литературным местам и не только [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://geniusloci2018.jimdo.com/>

8.FlipSnack [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://lifel hacker.ru/2011/06/03/flipsnack-servis-dlya-sozdaniya-ehlektronnykh-knig/>

9.Timetoast [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.timetoast.com/>

10. Tinkercad [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.tinkercad.com/>

Abstract

In the age of the global information space there is a need in search of new approaches to support the reading of «digital» children and families. The article analyzes the possibilities of using network projects, web quests in class as one of tools to attract the attention of teenagers to the book (in particular regional). It is shown that the use of Web 2.0 programs promotes visualization of the studied literary material, helps to create a visual and sound picture which is easier to remember and, as a result, to reproduce.

Keywords: network projects, digitalization, web quests, regional literature, services Padlet, Jimdo, Blogger, Wix, Timetoast, Tinkercad, FlipSnack Book Mix program

*Екатерина Олеговна Фельдман,
магистрант 1 курса, Бурятский государственный
университет (г. Улан-Удэ)*

*Бато Жаргалович Доржиев,
магистрант 1 курса, Бурятский государственный
университет (г. Улан-Удэ)*

*Научные руководители – Марина Борисовна Матанцева,
канд. филол. наук, заведующая кафедрой
русского языка и общего языкознания БГУ,*

*Дарима Шагдуровна Харанутова,
докт. филол. наук, доцент кафедры
русского языка и общего языкознания БГУ*

ПРИМЕНЕНИЕ ПРОГРАММ РАСШИФРОВКИ ТЕКСТОВ ДЛЯ ОБРАБОТКИ КОРПУСА РУССКОЙ РАЗГОВОРНОЙ РЕЧИ БУРЯТИИ (НА МАТЕРИАЛЕ ИССЛЕДОВАНИЯ НАРУЖНОЙ РЕКЛАМЫ Г. УЛАН-УДЭ)

В русской разговорной речи Бурятии присутствуют регионализмы, которые довольно часто используются в текстах наружной рекламы. Для выявления особенностей живой русской разговорной речи Бурятии, а также

эффективности использования регионализмов в наружной рекламе г. Улан-Удэ необходимым является исследование с помощью метода интервьюирования. В перспективе планируется расшифровка материала с помощью применения программных продуктов расшифровки речи. Все полученные материалы войдут в состав подкорпуса русской разговорной речи Бурятии.

Ключевые слова: Национальный корпус русского языка, русская разговорная речь Бурятии, регионализмы, наружная реклама, программы расшифровки речи

Применение программных продуктов расшифровки речи в настоящее время очень широко используется для перевода аудио или видео в текст. Особенно такие программы необходимы для расшифровки живой, т. е. разговорной, речи.

Изучение живой речи всегда было одним из наиболее значимых направлений в лингвистике. Изучение разговорной речи каждого отдельного региона России особенно актуально, т. к. она имеет ряд особенностей (территориальных, социальных и т. д.).

Тексты расшифрованной разговорной речи являются полноценной базой для наполнения материалом корпусов текстов, например, Национального корпуса русского языка.

В настоящее время происходит стремительное развитие Национального корпуса русского языка (НКРЯ), где в электронной форме собраны тексты во всём многообразии жанров, стилей, форм, вариантов и т. д. Актуальным представляется расширение корпуса за счет регионального материала в части корпуса устной речи, например, за счет материалов русской разговорной речи Забайкалья.

Задачей создания подкорпуса русской разговорной речи Забайкалья является фиксация и сохранение региональной специфики фонетических, лексических, морфологических и синтаксических характеристик, которые являются результатом взаимовлияния различных вариантов и форм языка, результатом длительной истории межкультурного взаимодействия различных групп населения.

Русский разговорный язык нашего региона изобилует регионализмами, под которыми понимаются отдельные лексические единицы местной разговорной речи. Большая часть регионализмов представляют слова, заимствованные русским языком из бурятского языка [3]. Одной из основных причин возникновения заимствований является безальтернативность: эти слова очень распространены в быту, например, бууза 'мясное блюдо', шулэн 'бульон', архи 'водка', аршан 'минеральная вода' и т. д. Эти слова добавляют особую фоновую информацию в русский язык, действующий в республике.

Национальный состав Бурятии складывался веками, и изменения в нём, а соответственно, в языковой ситуации региона косвенно или прямо определялись соседством двух народов (русские и буряты) на одной территории. Население нашего региона общается преимущественно на русском языке, это является результатом влияния исторических факторов и политики государства. Таким образом сложились условия, в которых самоидентификация с каким-то родным языком является довольно затруднительной, а иногда и невозможной.

Понятно, что при таких обстоятельствах этот фактор, а также фактор языка, которому отдается предпочтение в регионе (русский), становится существенным признаком регионального социально-коммуникативного пространства.

В последние годы можно наблюдать рост интереса к корням, родному диалекту и языку, что частично связано с сокращением числа носителей бурятского языка. Сегодня не так много сфер социально-культурной жизни, где данный язык используется интенсивно, поэтому использование регионализмов в текстах рекламы на данный момент очень актуально, т. к. создает уникальность, что выделяет ее из основной массы рекламных сообщений.

Отличительным свойством рекламного облика г. Улан-Удэ считается использование в рекламных текстах регионализмов, под которыми понимаются отдельные лексические единицы местной разговорной речи [3]. Как уже говорилось, эти слова добавляют особую фоновую информацию о русском языке нашего региона, отражающую более чем трехсотлетнее соседство русского и бурятского народов. К примеру, на афише Бурятского государственного академического театра оперы и балета рекламируется детская музыкальная сказка-наадан («наадан» с бур. 'игра') «Путешествие в страну Белого месяца». Для начала разберемся с понятием «Белый месяц». Сагаалган («Белый месяц») – самый важный праздник монголоязычных народов, который приурочивается к началу Нового года по лунному календарю. Для жителей байкальского региона такая афиша является вполне понятной, т. к. все знакомы с понятием «Белый месяц», а вот для гостей нашей республики даже на русском языке не будет понятен смысл афиши. Белый месяц – это калка с Сагаан харан, так называется новогодний праздник по лунному календарю.

Язык народов Бурятии представлен во всём многообразии говоров, регионализмов и диалектов, ему свойственна эллиптичность, прерывистость и непоследовательность в изложении с логической точки зрения [2]. В большинстве случаев эти явления наблюдаются в разговорной речи. Основой формирования разговорной речи служат диалектные образования и говоры регионов, играющие связующую роль при процессе формирования и развития нации.

Для того, чтобы выявить особенности живой речи Бурятии (русской разговорной), а также для эффективности использования регионализмов в наружной рекламе г. Улан-Удэ, мы используем метод интервьюирования (аудиозапись). Производится случайная выборка жителей города разных возрастов и пола, с которыми будет проведена беседа в свободной форме. Респондентам будут заданы вопросы на предмет отношения их к наружной рекламе в г. Улан-Удэ, в которой использованы регионализмы. После проведения данного исследования при помощи метода интервьюирования будет выявлена эффективность такой рекламы, а на материале ответов опрошенных будут проанализированы особенности разговорной речи Бурятии.

В рамках нашего исследования является целесообразным использование программных продуктов расшифровки речи. Записанные тексты с интервью респондентов необходимо воссоздать в печатной форме для удобства анализа. Для расшифровки текстов нами будет использована программа Speechlogger. Эта программа позволяет легко переводить человеческую речь в текст. Она

предназначена для работы в разных системах: Windows, Android, Linux, Mac. С её помощью можно преобразовывать речь, звучащую в микрофоне (например, он может быть встроен в ноутбук), а также записанную в аудиофайлы. Текст редактируется автоматически, в нём расставляются знаки препинания. В результате текст получается хорошего качества.

На данный момент записи русской разговорной речи отдельных регионов России сегодня представляет собой особый интерес для лингвистов, преподавателей языка и всех, кто изучает русский язык. Они могут использоваться для будущих научных исследований по синтаксису, морфологии, лексике и стилистике русского языка.

Данное исследование и полученные в ходе него материалы послужат наполнением подкорпуса русской разговорной речи Бурятии в Национальном корпусе русского языка.

Список литературы

1. Земская, Е. А. Русская разговорная речь: лингвистический анализ и проблемы обучения / Е. А. Земская. – 4-е изд., испр. – М.: Флинта: Наука, 2006. – 236 с.
2. Русская разговорная речь Бурятии: тексты в орфографической записи / А. П. Майоров, И. Ж. Степанова. – Улан-Удэ: Изд-во Бурятского государственного университета, 2016. – 384 с.
3. Торохова, Е. А. Региональный вариант русского литературного языка, функционирующий на территории Удмуртии: Социолингвистический аспект: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Е. А. Торохова. – Ижевск, 2005. – 25 с.

Abstract

In the Russian colloquial speech of Buryatia there are regionalisms that are often used in texts of outdoor advertising. To identify the features of the living Russian colloquial speech of Buryatia, as well as the effectiveness of using regionalisms in outdoor advertising in Ulan-Ude, the study using the interview method is necessary. In the future, it is planned to decrypt the material using software for decoding speech. All received materials will be part of the subcorpus of the Russian colloquial speech of Buryatia.

Keywords: National Corpus of the Russian language, Russian colloquial speech of Buryatia, regionalisms, outdoor advertising, speech decoding programs

*Софья Николаевна Чеботарева,
студентка 4 курса, Московский педагогический
государственный университет (г. Москва)
sofiachebotareva@mail.ru*

*Научный руководитель – Ольга Георгиевна Лазареску,
докт. филол. наук, профессор Московского педагогического
государственного университета*

**ВРЕМЕННЫЕ ИСЧИСЛЕНИЯ КАК ФАКТОР ПОЭТИКИ
В РОМАНЕ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ»
(НА ПРИМЕРЕ ОБРАЗОВ ФЁДОРА ПАВЛОВИЧА
И АЛЕКСЕЯ ФЁДОРОВИЧА КАРАМАЗОВЫХ)**

Временные исчисления в романе Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» играют важную роль с точки зрения структурирования художественного пространства, системы образов, языка, стиля писателя. Они являются индикатором ментального состояния героев, их эволюции на шкале «добра» и «зла». Временные исчисления в «Братьях Карамазовых» продолжают традицию использования этого художественного ресурса в предыдущих романах Ф. М. Достоевского, что является свидетельством единства и уникальности авторского художественного метода писателя.

Ключевые слова: Достоевский, время, временные исчисления, Братья Карамазовы, эпоха

В «Словаре языка Достоевского» можно найти различные толкования понятия *времени*. Это и определённый момент в прошлом, настоящем или будущем, и некоторый промежуток времени, имеющий начало и конец, и целая эпоха, период существования [4, 766–777].

Каким же образом категория времени связана с нравственной, духовной, этической стороной героев? Для сравнения мы взяли двух центральных героев романа Фёдора Павловича и Алексея Фёдоровича Карамазовых [3, 321–327, 361–366]. Стоит отметить, что между отцом и сыном складываются удивительные отношения. Несмотря на свой характер, Алёшу Фёдор Павлович любит искренне, говорит сыну, что «с тобой только бывали у меня добренькие минутки» [2, I, 220]. Алёша же, наблюдая за жизнью отца, за его поведением и отношением к близким, называет его человеком не злым, а «исковерканным».

Первое, на что мы обращаем внимание – возраст героев. Очевидно, что относятся они к разным поколениям, воспитывались в разное время, а соответственно имеют различное представление о жизни, о её законах, по-разному воспринимают мир и окружающих. При этом оба героя отличаются от людей своего круга.

Фёдор Павлович живет в новой, «переходной ко всему лучшему» [2, I, 26] эпохе. Сейчас ещё его время действовать, творить это самое «лучшее», своим примером быть импульсом для дальнейшей жизни потомков. Однако сам он является скорее исключением из этой эпохи. Данный персонаж вводится как насмешка над собственным поколением.

Алексей – человек нового времени. По словам Ф. М. Достоевского, «это, пожалуй, и деятель, но деятель неопределённый, невыяснившийся» [2, I, 23]. «Такого» Алёши ещё не существовало в природе» [1, 43]. Как известно, внезапная

смерть помешала писателю сотворить задуманное продолжение – второй роман, который должен был быть посвящён жизни Алёши «уже в наше время, именно в наш теперешний момент» [2, I, 24]. Но каким бы ни был герой в дальнейшем, мы уже не могли бы сомневаться в его нравственной чистоте, в искренности его намерений и поступков.

Отличие Алёши от сверстников становится заметно ещё в школьные годы. При этом автор не делает из своего героя религиозного фанатика. В отличие от князя Мышкина, главного действующего лица романа Ф. М. Достоевского «Идиот», герой последнего произведения писателя вполне адекватно воспринимает этот мир и жизненные реалии. Это красивый молодой юноша, «статный, краснощёкий, со светлым взором, пышущий здоровьем девятнадцатилетний подросток» [2, I, 47].

Описывая жизнь своих героев, Ф. М. Достоевский индивидуально подходит к отбору тех слов, которые характеризуют их с точки зрения существования во временном пространстве. Особенно чётко это прослеживается в эпизодах, посвящённых непосредственно данным персонажам.

Так, например, описывая Фёдора Павловича Карамазова, Достоевский использует такие выражения, как «в свое время», «долгое время», «в то же время», «тем временем». Жизнь героя сейчас статична, она состоит уже в основном из воспоминаний о былом, лучшим для него лично времени. Он «застрял» в своём мире, не желая меняться и ломать свои устои.

В главе, посвящённой Алёше, можно найти немало количество таких слов, как «тотчас», «мигом», «скоро» и других, характеризующих молодое поколение, не умеющее и не желающее стоять на месте. Это желание движения, действия для преобразования нынешнего мира.

Пётр Александрович Миусов, шурин Фёдора Павловича, как-то заметил, наблюдая за Алёшей, что юноша никогда и нигде не пропадёт, даже если ему случится одному очутиться в совершенно незнакомом городе: «...его *мигом* накормят, *мигом* пристроят, а если не пристроят, то он сам *мигом* пристроится» [2, I, 43]. Достоевский тем самым подчёркивает различие внутреннего состояния своих героев, целеустремлённость одного и усталость от жизни второго.

Фёдор Павлович и Алексей, несомненно, герои различные в нравственном отношении. Первый своими поступками, неспешностью и нежеланием менять уклад своей жизни показывает нам, что его время всё ближе подходит к концу. Можно подумать, что он предчувствовал свою скорую кончину и, не имея веры, всё больше нравственно опускался и вёл разгульную жизнь. Но тут скорее всё было наоборот, – *такая* жизнь и привела его к скорой гибели.

Без веры, без наличия каких бы то ни было идеалов Фёдор Павлович и в духовной сфере уступает своему сыну. Алёша же никогда никого не осуждает, не исключая и своего отца. Он целомудрен и благочестив. И эти качества будут сопровождать его и в дальнейшем, станут помощниками на пути его жизненного определения.

Таким образом, оба героя, близкие друг другу – родственники, по сути своей, являются людьми совершенно разными. И немалую роль в противопоставлении Фёдора Павловича, уже многое повидавшего на своём веку, и Алёши, который только начинает свою по-настоящему деятельную жизнь, играет время, начиная от конкретных словесных выражений, заканчивая историей существования нескольких поколений, а значит, и целой эпохи.

Список литературы

1. Волгин, И. Л. Последний год Достоевского / И. Л. Волгин; предисл. Дмитрия Лихачёва. – М.: Издательство АСТ: ред. Елены Шубиной, 2017. – 780 с., [4] с. – (Игорь Волгин. Сочинения: в 7 т.).
2. Достоевский, Ф. М. Братья Карамазовы / Ф. М. Достоевский / вст. ст. Б. С. Рюрикова. – М.: Правда, 1985. – Т. 1. – 400 с. – Т. 2. – 528 с.
3. Словарь персонажей произведений Ф. М. Достоевского / Накамура Кэнноскэ; пер. с яп. А. Н. Мещерякова. – СПб.: Гиперион, 2011. – 399 с.
4. Словарь языка Достоевского: идиоглоссарий: А-В / Учреждение Рос. акад. наук Ин-т им. В. В. Виноградова РАН; [авт.-сост. Е. Л. Гинзбург и др.]; гл. ред. Ю. Н. Караулов. – М.: Азбуковник, 2008. – XXVIII, 961 с., [3] с.

Abstract

Temporal categories in «Karamazov Brothers» by F. M. Dostoevsky play an important literary role in sense of structuring the fictional space, series of characters, language and the author's style. They indicate characters' mental state and show how they evolve on the scale of good and evil. Temporal categories in «Karamazov Brothers» carry on the tradition of using this literary resource in the previous novels by Dostoevsky, which proves that his art method is coherent and unique.

Keywords: Dostoevsky, time, temporal categories, Karamazov Brothers, period

РАЗДЕЛ II. СЕТЕВАЯ ЛИТЕРАТУРА

*Екатерина Вадимовна Викинякина,
магистрант 1 курса, Магнитогорский государственный
технический университет им. Г. И. Носова (г. Магнитогорск)
ekaterina_vik@icloud.com*

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

ВОСПЕВАНИЕ «ВЛЮБЛЕННОСТИ» КАК ТРАДИЦИЯ В РУССКОЙ ПОЭЗИИ: ОПЫТ ПОЭТОВ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА И АВТОРОВ ЦИФРОВОЙ ЭПОХИ

В статье исследуется мотив «влюбленности» в поэзии Серебряного века на материале стихотворений А. Блока и В. Набокова. Автор сопоставляет характерные для мотива «влюбленности» художественные образы с образами в поэзии цифровой эпохи на примере текстов Земфиры. Воспевание «влюбленности» в русской поэзии является традицией, которая затрагивает историко-литературные проблемы, а также философские, психологические, этические и эстетические.

Ключевые слова: мотив «влюбленности», русская поэзия Серебряного века, А. А. Блок, В. В. Набоков, цифровая эпоха, Земфира

Современные исследователи Русского Эроса (философии Любви) подчеркивают универсальный характер традиции «влюбленности» в поэзии, её взаимосвязь с традициями европейской и мировой культуры [7; 8]. При этом в Русском Эросе акцентировалось и акцентируется её нравственное значение. В период Серебряного века идея «влюбленности» не существует как более «узкая», по сравнению с идеей «любви». В. П. Шестаков отмечает: следует учитывать «единство философии и искусства, и поэтому она так тесно связана с миром литературных образов» [7]. В отечественной поэзии «влюбленность» изображается и осмысливается как высокое состояние души, проявляющееся в нравственном, моральном самосовершенствовании человека, в преображении мира. Не случайно отличительной чертой мотива «влюбленности» в русской поэзии является тяготение к просветлению.

Мотив «влюбленности» заявлен в искусстве и религии с древнейших времен. Каждый человек под «влюбленностью» понимает что-то свое, лично прочувствованное, пережитое. С нашей точки зрения, состояние «влюбленности» – это жизненная сила. В животворящей силе зарождаются нежные чувства, философские мысли, идеалы, модели мира и др. В период Серебряного века, являвшегося революционным во всех сферах жизни (время сексуальной революции в том числе), В. Шестаков констатировал новое яркое явление: мотив «влюбленности» ворвался в литературу с «вулканической энергией» [7]. Возможно, популярность этой темы обусловлена тем, что в мотиве «влюбленности» соединяются неразрывно два мира: идеальный и реальный.

Мотив «влюбленности» в поэзии А. Блока включает в себе самое главное – концепцию человека, смысла жизни. Л. Я. Гинзбург отмечала: мотив – это слово, несущее «идейную нагрузку», создающее «ракурс бытия» [6]. В её классификации, среди прочих, выделены «экзистенциальные» мотивы: жизни, смерти, дружбы, любви, судьбы. В лирике мотив может проявиться либо в «стилевом слове», либо в характерном для литературного направления «словешифре», «коде для посвященных» [6]. Лирический сюжет стихотворения «Влюбленность» (1905) отсылает читателя к немецкой романтической поэзии, которая в свою очередь использовала традиционные мотивы и образы средневековой литературы.

Королевна жила на высокой горе.
И над башней дымились прозрачные сны облаков.
Темный рыцарь в тяжелой кольчуге шептал о любви на заре
В те часы, когда Рейн выступал из своих берегов [2].

В этом стихотворении из второй книги («Разные стихотворения 1904–1908») звучат отголоски раннего цикла А. Блока «Стихи о Прекрасной Даме»: образы «тёмного рыцаря» и его «дамы» – королевны.

Над зелеными рвами текла, розовея, весна.
Непомерность ждала в синеве отдаленной черты.
И влюбленность звала – не дала отойти от окна,
Не смотреть в роковые черты, оторваться от светлой мечты [2].

Поэт открывает нам свой «мир влюбленности», переносящий в «мир любви», из которого не хочется возвращаться в реальность. Время в этом мире не течёт. Вероятно, лирический герой (субъект переживания, «я») переходит в «другое измерение». Поэт дает читателю возможность насладиться «переживанием влюбленности» – блаженным мгновением, не менее важным в человеческой жизни, чем сама любовь. Безграничные дикие просторы, сердечное томление, чувство блаженства в «прозрачных снах облаков». И как кульминация – ночное свидание с обязательной в средневековой европейской поэзии деталью в лирическом сюжете – жестом дамы: «Подними эту розу», – шепнула...» [2]. «Влюбленность» сопровождается в стихотворении невыносимыми страданиями. Речь идет о жестокой борьбе, распрях в современном для героев земном мире:

Не смолкает вдали властелинов борьба,
Распри дедов над ширью земель,
Но жестока Судьба: здесь – мечтанье раба,
Там – воздушной влюбленности хмель [1].

Тяжелая участь человека, потерявшего блаженство любви. «Влюбленность» как высшая степень гармонии противостоит жестокой борьбе «властелинов». Лирический сюжет выстраивают составляющие следующие ряды образов, обязательных для средневековой любовной поэзии, выраженные в ключевых («стилевых») словах: «башня» / «отчая тюрьма», «влюблённость», «королевна»/ дама, «тёмный рыцарь», «роза» и некоторые другие. В то же время

мотив «влюблённости» реализуется в «парадигме» символистских образов-«кодов», которые взаимодействуют с перечисленными выше –традиционными. Это «коды» поэзии А. Блока – младосимволиста: «влюбленности хмель», «светлая мечта», «Купина расцветающих роз», «рок» / «Судьба». Все образы стихотворения А. Блока «Влюбленность» являются аллегорическими, включая образы-пейзажи, взятые из немецкой поэзии. «Влюбленность»предстает в образе Прекрасной Девы «со щитом» в руках, то есть абстрактное понятие персонифицируется. Мотив «влюбленности» воплощается в мотиве «полёта» возлюбленных: «И влюбленность в погоне забыла свой щит. / И она, окрыляясь, полетела из отчей тюрьмы...» [2]. Символическим является и образ «заветной мглы», которая олицетворяется: она «скрестила мечи» (символическое действие, понятное только «посвященным»).

У А. Блока есть другое стихотворение «Влюбленность» («И опять твой сладкий сумрак, влюблённость», 1907) из цикла «Снега» («Снежная маска»). Тяжелое душевное состояние лирического героя возникает как результат непонимания и неприятия им реальной действительности. Поэт пытается уйти в мир грез от ужаса одиночества. Образ «влюбленности» появляется только в последней строчке, подобно лучу света. А. Блок погружает читателя в мечту о возвышенной влюбленности, оставаясь при этом в пределах младосимволистской «парадигмы» образов – «кодов»: «равнины снежные», «Улыбнувшаяся задумчиво заря». В кульминации лирического сюжета появляется самый сильный образ – образ Ангела, символизирующего Божественное начало: «гнев» парадоксально противопоставлен «улыбке». «Твоя улыбка», с нашей точки зрения, принадлежит женскому образу, если учитывать начальные строки стихотворения (и то, что А. Блок часто использовал кольцевую композицию).

Ангел, гневно брови изламывающий,
Два луча – два меча скрестил в вышине.
Но в гневах стали звенящей и падающей
Твоя улыбка струится во мне [2].

Александр Блок показал взаимосвязь Вечной красоты и Вселенной в своих стихах. Мотив «влюбленности» в его поэзии дарит людям надежду, несёт спасение. Человек не может прожить жизнь без «влюбленности», ибо это чувство стихийно зарождается и овладевает человеком. Литературовед и культуролог М. Эпштейн среди признаков «влюбленности» и любви называет следующие три признака: «исключительная сосредоточенность на одном человеке, захваченность и даже оккупированность им»; [8, 122] «стремление <...> стать одним целым с любимым: быть принятым, обнятым, понятым» [8, 123]; «признание в любви – это коммуникативный акт, взрывающий изнутри сам процесс коммуникации» [8, 124].

В стихотворении В. В. Набокова «Влюбленность» («Мы забываем, что влюбленность...») мотив «влюбленности» выражен в развёрнутой метафоре «ночная паника пловца». Лирический герой переживает, что, подобно пловцу, может захлебнуться, утонуть, и пробуждается из-за нехватки воздуха. Мотив влюбленности присутствует во сне героя, поэтому он не хочет просыпаться. У В. Набокова «сон» равнозначен «потусторонности», то есть «иному миру».

В фольклоре понятие «сон» приравнивается к «смерти». Выше смерти может быть только Любовь мотив «влюбленности» у В. Набокова воплощается в ключевом слове «недоговоренность». «Влюбленность» присутствует только во сне героя, поэтому этот мотив становится частью изображения потустороннего мира и «пробивается» лучами света:

Покуда снится, снись, влюбленность,
но пробуждением не мучь,
и лучше недоговоренность,
чем эта щель и этот луч [5].

В. В. Набоков раскрывает читателю свой мир влюбленности. Это стихотворение погружает в состояние душевного равновесия. С одной стороны, появляется ощущение остановленного времени. С другой стороны, «влюбленность» понимается как властная, непреодолимая и живая стихия.

Воспевание «влюбленности» является актуальным мотивом в отечественной поэзии и в наше время – цифровую эпоху. Примером является текст песни Земфиры «Жить в твоей голове», посвященной Ренате Литвиновой. Автор ищет форму, адекватную переживаемому чувству. Современные исследователи отмечают: для настоящего поэта работа над стихом предполагает «поиск новых художественных возможностей смыслообразования для воплощения цельности мироощущения в слове» [3, 50]. «Влюбленность» в стиле минимализм – чувство простое и в то же время многогранное, многозначительное. Поэтический текст Земфиры напоминает по форме моментальные записи в личном дневнике, порой незавершённые, «недосказанные». Благодаря загадкам и скрытым смыслам в тексте, певица дает возможность своему слушателю завершить её мысль. Возможно, именно поэтому песня стала близка современному поколению. Каждый человек видит что-то свое в каждой строчке и «достраивает» свою реальность.

Жить в твоей голове и любить тебя
Неоправданно, отчаянно.
Жить в твоей голове и убить тебя
Неосознанно, нечаянно.
Неосознанно, нечаянно [4].

Мотив «влюбленности» прослеживается в каждом предложении этой песни и в подтексте. Земфира открывает свой мир и дает возможность мечтать, а возможно и страдать. Эмоциональность этой песни запредельна. Барабанная дробь «с оттяжкой» создаёт особый ритм, передающий адекватно тоны человеческого сердца. Певица передаёт ритм сердца влюблённого страдающего человека. В то же время Земфира воспекает безнадежную «влюбленность», хотя и страдает в безнадежности.

Воспевание «влюбленности» представляет для разных поколений поэтов вечный источник творчества. «Влюблённость» является величайшей свободой и величайшим рабством. Традиция воспевания «влюблённости» в русской поэзии есть вечный поиск душевной гармонии. Переживание любовного чувства всегда уникально, ибо в результате рождается совершенно другой – уже новый взгляд на мир. Мотив «влюбленности» в русской поэзии учит высокой культуре чувствований.

Список литературы

1. Блок, А. «Влюбленность» [Электронный ресурс] / Александр Блок // Электронная библиотека отечественной и зарубежной поэзии 19–20 веков. – Режим доступа: <http://www.stihi-xix-xx-vekov.ru/blok130.html>
2. Блок, А. «Влюбленность» [Электронный ресурс] / Александр Блок // Электронная библиотека отечественной и зарубежной поэзии 19–20 веков. – Режим доступа: <http://www.stihi-xix-xx-vekov.ru/blok131.html>
3. Бедрикова, М. Л. Принципы поэтики Н. Рубцова и поэтика «деревенской прозы»: «прорывы в глубины природы и духа» / М. Л. Бедрикова // Libri Magistri. – Вып. 2. Русская поэзия в контексте мировой культуры. – 2015. – С. 45–51.
4. Земфира. «Жить в твоей голове» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.karaoke.ru/artists/zemfira/text/zhit-v-tvoej-golove/>
5. Набоков, В. «Влюбленность» [Электронный ресурс] / Владимир Набоков. – Режим доступа: <http://nabokov-lit.ru/nabokov/stihi/407.htm>
6. Шакиров, С. М. Мотив дороги как парадигма русской лирики XI–XX веков: автореф. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / С. М. Шакиров. – Магнитогорск, 2001. – 24 с.
7. Шестаков, В. П. Русский Эрос, или Философия любви в России / В. П. Шестаков. – М.: Прогресс, 1991. – 448 с.
8. Эпштейн, М. Solaamore: любовь в пяти измерениях / Михаил Эпштейн. – М.: Эксмо, 2011. – 496 с.

Abstract

The article explores the motif of «falling in love» in the poetry of the Silver Age on the material of the poems by A. Blok and V. Nabokov. The author compares the artistic images characteristic of the motif of «falling in love» with the images in the poetry of the digital age, using the texts of Zemfira as examples. Chanting «dove» in Russian poetry is a tradition that affects historical and literary problems, as well as philosophical, psychological, ethical and aesthetic ones.

Keywords: motif of «dove», Russian poetry of the Silver Age, A. A. Block, V.V. Nabokov, the digital age, Zemfira

*Валова Алина Олеговна,
студент 4 курса, Мордовский государственный
педагогический институт им. М. Е. Евсевьева (г. Саранск)
alinavalova96@mail.ru
Научный руководитель – Елена Александровна Жиндеева,
докт. филол. наук, профессор МГПИ им. М. Е. Евсевьева*

СЕТАТУРА КАК НОВЫЙ РОД ЛИТЕРАТУРЫ: ФОРМАЛЬНЫЕ ПРИЗНАКИ

В данной статье рассмотрены особенности сетатутуры как особого вида литературы, получившего распространение в виртуальном культурном пространстве и имеющего определенную эстетическую ценность. Идентификация сетатутуры как особого вида литературного творчества, дифференциация её жанровых

версификаций позволяют сделать вывод о наличии формальных родовых признаков и констатировать факт появления новых жанровых образований, которые могут быть отнесены к сетературным образцам.

Ключевые слова: сетература, род, жанр, виртуальное пространство, Интернет, современный литературный процесс, многолинейность, мультимедийность, интерактивность, автор, читатель

Современный литературный процесс в России как любой период развития культуры имеет отличительные черты, к которым можно отнести формирование и расцвет особого вида искусства, получившего распространение и с успехом функционирующего в виртуальном пространстве как интеллектуальной составляющей сегодняшнего эволюционного момента.

Проблематизация специфики изучения сетевой литературы чаще всего ограничивается просторами Интернета, в пределах которого и существует данный феномен. Материалы, посвященные изучению данного вида литературы, ограничиваются электронными изданиями, что может быть объяснено единым культурным пространством существования описываемых нами явлений. На наш взгляд, одной из причин такого отношения к рассматриваемому вопросу является и то, что большинство представителей современного литературного процесса настроено довольно настороженно по отношению к сетературе, а нередко и вовсе скептически, что вполне объяснимо, ибо не всегда новое находит положительный отклик, способно претендовать на непредвзятое отношение к себе, может быть адекватно и исчерпывающе оценено.

Сетевая литература (сетература) – это понятие, введение которого в непосредственный литературоведческий оборот поддерживается некоторыми исследователями, такими как А. Андреев [1], С. Корнев [5], В. Сердюченко [6], Д. Горчев [4], В. Смоленский [7] и др., и применимо специалистами для обозначения определённой категории созданных художественных произведений, существующих непосредственно в сети Интернет. Дискуссии по определению сущности интернетовских текстов, которые могут быть отнесены к художественным, дополняют споры по поводу самого термина. Сетевую литературу, сетературу довольно часто заменяют понятиями «гиперлитература», «кибература». Так, к использованию термина «гиперлитература» склоняются такие известные отечественные литературные критики, как А. Генис [3], В. Бычков [2] и др. Отсутствие единой точки зрения на сущность описываемого явления может быть объяснено, в том числе и объемами сетературы. Виртуальное существование подобных текстов и их многомерность не представляя возможным произвести полную систематизацию и описание явления, а ежеминутное пополнение фондов говорит лишь о том, что сетература – органичный и живой процесс, пополнение отдельными образцами которого бесконечно и неуправляемо.

Сетература имеет ряд кардинальных отличий от литературы бумажной, заключающихся не только в виртуальном многообразии образцов и неуправляемости самого процесса. Пространство Интернета предлагает автору при создании текстов глобальное разнообразие средств и приёмов, которые не доступны авторам бумажных образцов. И если фиксированность изданного текста закрепляет канонический образец произведения как единственно правильный, реже возможна фиксация вариантов того или иного произведения, то сетевой художественный текст, если, конечно, речь не идет о размещенном аналоге бумажного варианта, обладает следующими параметрами:

- мультимедийность текста: возможность вставки в произведение различных звуковых элементов, видеофайлов и изображений;
- многолинейность текста: читатель имеет право свободно «передвигаться» по тексту при помощи гиперссылок;
- интерактивность текста: автор передает инициативу редактирования материала читателю согласно определённым установленным правилам или произвольным образом.

Мультимедийность является не столько сетевым, сколько компьютерным нововведением, так как известны примеры и бумажной литературы со звуковым содержанием (журналы «Колобок» и «Кругозор»). Но именно компьютерное произведение обладает более широкими возможностями внедрения материала мультимедиа. Оно может содержать многочисленные внутренние ссылки и переходы, обладать древовидной структурой и схемой, которая подчиняет и связывает куски произведения, включающие описания событий разностороннего плана. Такой спецификой обладают и некоторые бумажные произведения – «Желтая стрела» В. Пелевина, «Хазарский словарь» М. Павича, «64. Модель для сборки» Х. Кортасара. Им присущи многоплановость повествования и описания с разных сторон одного момента повествования. Именно это объединяет собственно сетевой аналог с постмодернистским образцом художественного текста. Более того, известны опубликованные произведения, по форме намеренно стилизованные автором как сетевые образцы, например, «креатифф» В. О. Пелевина «Шлем ужаса».

В сетевом произведении развитие событий может происходить стихийно и схоластически, потому что одна интерактивная книга способна иметь несколько эпилогов, варианты развития действий и т. д. Читатель сам вправе выбрать один из путей развития сюжета. Данный фактор существенно отличает сетевую литературу от традиционной. Но такая возможность скорее является демонстрацией автором амбивалентных возможностей художественного мира принципиально другого произведения, проявлением интерактивности, чем намеренной попыткой дистанцироваться от классического литературного образца художественного текста.

Интерактивность, в свою очередь, при таком рассмотрении, когда читающий не обозревает весь контекст одномоментно. выступает единой реальностью и для сетевого, и для опубликованного художественного произведения. Данный феномен реализуется и в Сети, и на бумаге, имеет название – «диалог–литература». Но использование такого приема на бумаге технически затруднительно.

Нами практически не замечается, что художественное произведение, которое публикуется в форме печатной книги или в журнале, существует самостоятельно, само по себе, дифференцировано. Эта обособленность приводит к тому, что последующие на него критические отзывы опубликуются лишь спустя некоторое время и в совершенно других сборниках. В отличие от собственно художественного произведения в традиционном виде – книги, сетевая литература предоставляет возможность оперативного включения в коммуникацию по поводу размещённого на просторах Интернета произведения. При свободной публикации писатель – автор размещённого на сайте, в чате образца, может вступать в многостороннее общение с читателями, которые, в свою очередь, имеют право полемизировать об исходном тексте. В результате такого общения возникает дискуссия вокруг конкретного образца, происходит непосредственное знакомство с автором, обсуждается круг его интересов, происходит обмен информацией, в результате которого многие читатели

получают четкую инструкцию к прочтению текста, а писатель знакомится с новыми ракурсами интерпретации своего творения. Это позволяет видоизменять первоначальный текстовый вариант, уточнять его некоторые части, редактировать содержание. В конечном счете, первоначальное произведение становится неким коммуникативным пространством для людей, которые участвуют в создании художественного текста. Таким образом, продуктом сетературы становится не литературный образец одного из миллиона авторов, находящийся в свободном доступе, а именно сам поток нескончаемых реплик, который порождён созданием этого произведения. Подобное растворение первоначального текста устраняет привычные границы между автором и читателем, так как это коммуникативное пространство формируется одновременно всеми участниками и никем в особенности. При этом диспозиция «читатель-писатель» сохраняется, но оба субъекта выступают в равнозначной позиции. Примечательным является и то, что процент участия в разработке финального варианта такого художественного текста, который при желании то же может быть изменен, невозможно отследить. Речь может идти, как правило, только об авторском замысле произведения.

Неудивительно, что появление сетевой литературы предполагает изменение привычных жанров и форм произведений, наличие которых указывает на нее как на формирование равное по значению и формальным признакам литературному роду.

Если за основу рассуждений о роде взять распространенное определение «роды литературы— это собрание словесно-художественных произведений по типу отношения высказывающегося («носителя речи») к художественному целому» [8, 38], то сетература вполне может рассматриваться как особый род литературы.

Подтверждением этому является и то, что значительное количество образцов сетературы можно формально идентифицировать по жанровому признаку. Однако преимущественное большинство сетевых текстов относится к жанрам постэпических произведений (например, прозаическая миниатюра к которым может быть отнесен текст размером «в один экран», не требующий вертикальной прокрутки для прочтения от начала до конца), эссе, литература дневникового типа. В данном ракурсе активно разрабатываются такие новые литературные формы как гиперроман, гиперрассказ. Появляются новые литературные формы, характерные только для сети и сочетающие в себе сразу несколько литературных жанров: блог, гестбук, виртуальная личность и др. Особый вид представляет собой и гиперпоэзия.

Таким образом, происходит не просто смена носителя текста. Сетевая литература, или сетература является на данный момент одним из наиболее продуктивных полей для зарождения и развития новых жанров литературы. Из-за нестандартной платформы для размещения материала жанры сетературы во многом отличаются от классических, что требует, на наш взгляд, специального изучения.

Список литературы

1. Андреев, А. СЕТЕРАТУРА как ее NET: от эстетики Хэяна до клеточного автомата – и обратно [Электронный ресурс] / А. Андреев // Сетевая словесность. – 1998. – Режим доступа: <http://www.litera.ru/slova/andreev/setnet/>
2. Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / под ред. В. В. Бычкова. – М.: Эксмо, 2003. – 607 с.
3. Генис, А. Гипертекст–машинареальности / А. Генис // Иностранная литература. – 1994. – № 5. – С. 248–249.

4. Горчев, Д. Сетература [Электронный ресурс] / Д. Горчев // Терабайт – 2000. – № 2. – Режим доступа: <https://www.netslova.ru/gorchev/seteratura.html>

5. Корнев, С. «Сетевая литература» и завершение постмодерна: Интернет как место обитания литературы / С. Корнев // Новое литературное обозрение. – 1998. – № 32. – С. 29–47.

6. Сердюченко, В. Новейший проект российской словесности: Литература в Интернете / В. Сердюченко // Вопросы литературы. – 1999. – № 5. – С. 3–14.

7. Смоленский, В. Русская сетевая литература [Электронный ресурс] / В. Смоленский // Русская культура на пороге нового века. – Режим доступа: <http://www.susi.ru/sapporo2000.html>

8. Фесенко, Э. Я. Теория литературы: учебное пособие для вузов / Э. Я. Фесенко. – М.: Академический Проект; Фонд «Мир», 2008. – Изд. 3-е, доп. и испр. – 780 с.

Abstract

This article describes the features of seteratura as a special form of literature, which is widespread in the virtual cultural space and has some aesthetic value. Identification of seteratura as a special kind of literary creativity, differentiation of the genre verifications allows to draw a conclusion on compliance with formal generic signs and state the fact of the appearance of new genre formations that can be attributed to seteratura samples.

Keywords: seteratura born, genre, virtual space, Internet access, a modern literary process, multiple-line work, multimedia, interactivity, author, reader

*Анастасия Сергеевна Лазарева,
студент 3 курса, Орловский государственный
университет им. И. С. Тургенева (г. Орел)
KRISTALLIK-05@mail.ru*

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

ХУМАНИЗАЦИЯ ГОРОДОВ В ФАНФИКШН

Персонификация (или гуманизация) городов – популярная тенденция в литературе фанфикшн, на протяжении длительного времени она интересует как авторов, так и читателей. В данной статье рассматривается структура художественного образа города, специфика его взаимоотношений с другими героями фанфикшн, влияние фольклорной и литературной традиции гуманизации городов на аналогичный процесс в фанфикшн.

Ключевые слова: персонификация, антропоморфизм, гуманизация, город, образ

Персонификация не так давно стала одним из популярных направлений на русскоязычном ресурсе фанфиков ficbook.net. Согласно определению, данному на фикбуке, персонификация – это «представление природных явлений,

предметов, отвлечённых понятий в образе человека или признание за перечисленными человеческими свойствами». Персонафикация на фанбуке насчитывает 58 категорий. Авторы текстов персонализируют не только времена года или явления природы, как на страницах классической литературы, но и достаточно неожиданные явления, например: деньги, болезни, дни недели, канцелярские принадлежности, лекарства, мебель, части тела и т. д. В рамках этого направления написано 2712 текстов, самый первый из них датируется 15 мая 2010 г., он был написан о временах года (пейринг: зима/весна).

Стоит отметить, что наравне с термином персонафикация часто встречается другое, синонимичное ему понятие гуманизация (от англ. human – человек). Термин персонафикация заимствован фанфикшн у литературоведения, мифологии и теологии, а вот термин гуманизация – это новое понятие, которое возникло в японских мультипликационных фандомах и получило свое распространение преимущественно в фанартах. Эта тенденция появилась в аниме-сериалах, и первый персонаж, который был обнаружен нами во время исследования, – это гуманизированный Соник. Явление получило широкое распространение в фанатской культуре не только по японским, но и по диснеевским мультфильмам («Король Лев», «Мадагаскар», «Ариель», «Книга джунглей», «Зверополис»), а также по русскоязычным мультсериалам («Смешарики»). Со временем термин «гуманизация» получил распространение в фанфикшн и перестал ассоциироваться только с мультипликационными фандомами.

Другим источником появления этого направления мог послужить японский комикс «Хеталия и страны Оси», который был позже адаптирован в аниме. В «Хеталии» персонафицированы около 50 стран в период между Первой мировой и Второй мировой войнами. Адаптация аниме была анонсирована 24 июля 2008 года. Первые форумы, посвященные гуманизации мультипликационных персонажей, появились тоже примерно в 2008–2009 гг.

Города в фанфиках представлены в облике людей, они имеют внешность, возраст, характер, особенности поведения, но существуют в пределах той местности, которую олицетворяют и которую не могут покинуть. Основой для создания этих текстов является представление о «genius loci», т. е. душе местности, только ей присущем характере» [1]. Представленные в человеческом образе «души городов» живо реагируют на те или иные исторические или социальные события и миграцию людей. Наделение городов особыми человеческими свойствами встречается и на страницах классической литературы.

Гуманизируя город, авторы, как правило, выделяют одну или несколько ярких особенностей, которыми этот город известен. Фанфики, посвященные гуманизации городов, аккумулируют в себе черты локального текста. Мы имеем дело с целой парадигмой, т. е. «вертикаль текстов, выстроенных вокруг определенной тематической оси: города, местности, края и пр.» [5]. Образ города не только интерпретируется самим авторами, он включает в себя историческую, краеведческую, биографическую информацию. Личное восприятие города и объективно существующие факторы создают предпосылки для создания образа. Так, в русской литературе говорят о петербургском и московском «текстах».

Несмотря на то, что они созданы разными авторами в разное время, Москва и Санкт-Петербург имеют устойчивый литературный образ.

Хуманизация городов является одной из самых многочисленных категорий и насчитывает 125 текстов (на 15 марта 2018 г.). Наиболее ярким и интересным явлением, на наш взгляд, являются «чернобыльские» фанфики. Они пишутся преимущественно в дженовой направленности и имеют самую проработанную систему образов по сравнению с работами по другим городам. В состав «чернобыльских» текстов входят такие города, как Припять, Чернобыль, Шепеличи, Славутич и железнодорожная станция Янов.

Самым частотным является образ Припяти. Она предстает перед читателем в виде ребенка или совсем юной девушки. Следует сказать, что возрасту Припяти уделяется особое внимание, иногда ей шесть или семь лет, иногда – тринадцать, но в большинстве работ Припяти шестнадцать лет (город был построен в 1970 году и покинут людьми в 1986 году). Припять будто становится призраком: она застывает в своем возрасте и не взролеет.

(«26.04.15»)
мне
шестнадцать
уже
тридцать
лет

В ее внешности зачастую подчеркивается юность, нескладность фигуры, некое внешнее уродство. Она не причесана, испачкана в грязи и носит старую, потрепанную одежду.

(«А города умеют плакать»)

Бледная, как смерть. Тощая как скелет. Заношенное до дыр платье висит мешком. Волосы слиплись в сплошной комок грязи, и их не отмыть, как ни старалась я в первые годы, в реке. Глаза, когда-то горевшие радостным огнем, живым интересом ко всему окружающему, – померкли и ввалились, черные круги темнеют под ними.

Припять сторонится других персонажей, считает себя заразной, опасной для остальных, но при этом испытывает одиночество, скорбь и потребность в живом общении не столько с другими городами, сколько с самим человеком. Зачастую Припять является заезжающим туристам, просит их остаться или ищет их в заброшенных домах и на пустынных улицах.

(«Живой день»)

Я увидел... девочку, безмятежно качающуюся на качелях. Разумеется, моему удивлению не было предела: я сперва даже стухнул и хотел было дать дёру, но интерес вновь взял верх – ну, не может так быть, чтобы посреди мертвого города так беспечно сидела девочка и, по всей видимости, совершенно не беспокоилась по поводу полного отсутствия людей.

Именно с образом Припяти связан мотив ожидания, который прослеживается во всех чернобыльских текстах. Она не просто верит – она знает, что люди вернуться, именно поэтому и не может покинуть свой дом.

(«Живой день»)

А почему же ты не уехала со всеми?

Вновь следует очередной вопрос, уже давно вертевшийся у меня на языке.

– Ну, я же говорила, что здесь живу, – хихикнула девочка, видимо, где-то в подсознании считая меня идиотом. Наверное, так оно и было, ведь заметив моё неопределённое выражение лица, она добавила, уже опустив взгляд и теперь пристально изучая свои сбитые носки красных запыленных босоножек. – Не смогла потому что... уехать... Они по-прежнему ждут.

Из других городов Припять связана только с Чернобылем, с которым у нее, как правило, братски-сестринские или отцовско-дочерние отношения. При этом Чернобыль нередко испытывает вину перед Припятью, хотя та «обижена» лишь на людей, которые никак не возвращаются.

Следующим по частотности является образ Чернобыля. Здесь внимание авторов сконцентрировано уже не на внешности или возрасте, а на поведении. Чернобыль так же сторонится других городов, которые настроены вполне дружелюбно по отношению к нему. Нередко он прогоняет их из своей квартиры или игнорирует их. Чернобыль лишен положительных эмоций. В основном он мрачен и груб. Для него принципиально важной датой становится только 26 апреля, все остальные праздники не представляют никакой ценности.

У Чернобыля в текстах могут встречаться и другие имена: Стрежев, Отчужденец, чаще – Полынь. Библейское предсказание становится ведущим мотивом всех текстов. Так, в фанфике «Звезда по имени Полынь» мы читаем о мальчике, который, глядя на небо, замечает падающую звезду и загадывает желание прославиться на весь мир. В другом тексте, «А города умеют плакать», Чернобыль говорит: *«звезда Полынь разрушила мое будущее»*.

Другие города выполняют функцию второстепенных героев. Шепеличи автор видит как пожилую и грузную женщину, с которой ассоциируется растопленная печка, горячая выпечка и домашний уют. Шепеличи почти всегда остается безмолвной, она не фигурирует как самостоятельный персонаж, но при этом подчеркивается ее важность в общении с другими городами: она принимает их у себя в гостях, нередко выступает в качестве советчицы или помощницы. Образ Славутича лишен каких-либо внешних характеристик, часто подчеркивается его молодость, незрелость на фоне Чернобыля или Шепеличи. Он испытывает давление или чувство вины, ответственности перед Припятью за мигрировавшее население, так как большую часть населения Славутича составляют жители Припяти. Для этого города, так же как и для Чернобыля, характерно наличие атмосферы давящей тишины.

«Радушный прием»

Когда Славутич закончил обзорную экскурсию, снова повисла тишина. Она не нарушалась работающими моторами машин, шумом людей или пением птиц. Она была мертвой. Неприятно давила на барабанные перепонки, заставляла думать о том, что здесь происходило несколько десятилетий назад в ту роковую ночь и последующие дни.

Независимо от того, какой город выступает в качестве главного персонажа, в каждом тексте присутствует мотив памяти, нередко встречается фраза: «Города должны помнить». Даже если город «забывает», что с ним произошло, к финалу рассказа он вынужден вспомнить, так как встречает давление и осуждение со стороны других городов.

В черновильских текстах уделяется внимание и окружающей обстановке. На фоне чистого голубого неба – покореженный металл, пустынные улицы, заброшенные и полуразрушенные дома. Постоянными деталями являются токсичность, загрязненность, затхлость атмосферы. Персонажи остаются верными своей местности, своему локусу, но при этом подчеркивается их одиночество и разобщенность.

(«Ghost... Town»)

– Они не друзья мне! У меня нет друзей! – резко и внезапно вспыхнула Припять, после, в некоей спешке и оттого сумбурно, поставив ноги на край крыши и обхватив их руками. – Одна я. Была, есть и буду...

Большинство черновильских текстов пишется к 26 апреля. Некоторые авторы даже намеренно подчеркивают эту дату, указывая ее в примечаниях. Авторы призывают помнить историю, относиться к пострадавшим городам с уважением. Помимо этого, на страницах фанфиков нередко встречается подробное описание местности, указание улиц, домов, железнодорожных станций и других локальных особенностей, что позволяет сделать вывод о том, что для самих создателей текстов эта тема является личной.

(«А города умеют плакать»)

А затем я хожу по своему городу и пугаю мародеров, которые все еще пытаются пожить чем-нибудь. Которым безразлично мое горе и горе покинувших меня когда-то жителей. Я не хочу зла этим несчастным неразумным людям – видно, они совсем глупы, если их не пугает и радиация... Но я не позволю глумиться над памятью моих жителей, которые навсегда в моем сердце, и не позволю глумиться над собой, точнее, над тем, что теперь от меня осталось.

Все черновильские тексты стремятся к созданию образа, описанию внешности, поведения или внутреннего мира героя, а отношения здесь играют малозначительную роль и служат лишь фоном для построения сюжета. Преемственная связь мультипликационной гуманизации и персонификации городов выражается через прикрепленные к работе рисунки и арты.

Список литературы

1. Баянбаева, Ж. А. Локальный текст и его функции (на примере алматинского локального текста) / Ж. А. Баянбаева // Вестник РУДН. Серия Литературоведение. – 2016. – № 2. – С. 77–84.
2. Лотман, Ю. М. Избранное / Ю. М. Лотман. – Т. 1. – Таллинн: Александра, 1992. – 480 с.
3. Метафизика Петербурга. – СПб.: Эйдос, 1993. – 315 с.
4. Степанов, А. В. Genius Loci Гатчины / А. В. Степанов // Архитектура мира. – М.: Архитектура, 1996. – Вып. 5. – С. 60–63.
5. Топоров, В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное / В. Н. Топоров. – М.: Издательская группа «Прогресс» – «Культура», 1995. – С. 259–367.

Abstract

Personification (or humanization) of cities is a popular trend in fanfiction literature, for a long time it has been of interest to both authors and readers. This article

examines the structure of the artistic way of life associated with other heroes of fanfiction, the influence of the folklore and literary tradition of humanizing cities on a similar process in fanfiction.

Keywords: personification, anthropomorphism, humanization, city, image

Юлия Аликовна Саитбатталова,
аспирант 2 курса, Башкирский государственный
университет (г. Уфа)
j.gimranova@gmail.com

Научный руководитель – Флюза Габдуллиновна Фаткуллина,
доктор филол. наук, профессор, заведующий кафедрой
русской и сопоставительной филологии БашГУ

«АВАДА КЕДАВРА»: ИНТЕРНЕТ-МЕМ И ИНТЕРТЕКСТЫ

В современных реалиях нам очень часто приходится сталкиваться с таким явлением культуры, как мемы (англ. memes). Как правило, наибольшее распространение мемы получают в сети Интернет, а уже оттуда проникают в повседневную жизнь и массовую культуру, будь то литература, музыка или кинематограф. В данной статье речь пойдет об одной из таких единиц культурной информации, а именно о том, как выдуманное заклинание из серии романов Дж. Роулинг о юном волшебнике Гарри Поттере стало интернет-мемом, который, расширяясь, обрел интертекстуальность.

Ключевые слова: мем, интертекст, современная литература, интернет, современная культура, массовая культура, лингвокультурология

Для начала сразу хотелось бы отметить, что в данной статье мы не станем обращаться к англоязычным источникам и для большей прозрачности рассмотрим обращение обозначенного в заголовке мема только в среде рунета, а также русскоязычный пласт интертекста, в котором нам довелось его встретить, т. е. в переводах с английского на русский.

Итак, как мы понимаем сам термин «мем»? Для ответа на этот вопрос следует обратиться к автору, который разработал и ввел это понятие в обиход – Р. Докинзу. Он описывает мемы как единицы культурной информации, будь то фразы, идеи, символы или определенные действия, которые передаются от человека к человеку посредством речи, письма, видео, жестов и прочего, иногда осознано, иногда – нет. Докинз пишет: «Новый бульон – это бульон человеческой культуры. Нам необходимо имя для нового репликатора, существительное, которое отражало бы идею о единице передачи культурного наследия или о единице имитации. <...> Я надеюсь, что мои получившие классическое образование друзья простят мне, если я сокращу «мимем» до слова мим (*впоследствии транскрипция в русском языке изменилась в пользу «мем»* – прим. Саитбатталовой Ю. А.). Примерами мимов служат мелодии, идеи, модные словечки и выражения, способы варки похлебки или сооружения арок. Точно так же, как гены распространяются в генофонде, переходя из одного тела в другое

с помощью сперматозоидов или яйцеклеток, мимы распространяются в том же смысле, переходя из одного мозга в другой с помощью процесса, который в широком смысле можно назвать имитацией» [4, 164].

В более современном источнике, «Толковом англо-русском словаре по нанотехнологии», можно найти следующую дефиницию, вполне созвучную «аутентичному» определению: «Мем (меме или мим) – понятие, введенное культурологами и социобиологами. Интенсивно используется в последние десятилетия, охватывая все те дискретные феномены человеческой культуры, которые развиваются и передаются последующим поколениям наподобие генов и кодируемых ими признаков-фенов. К мемам относят структуры, составляющие языки и тексты, а также невербальные феномены: ритмы и узоры танцев, национальные орнаменты, детали традиционной утвари, культовой символики и т. п. Как биологическим генам и признакам-феном, так и всем этим продуктам культуры присущ общий набор фундаментальных процессов, необходимый для их эволюционного развития» [2, 133].

Нас, в частности, интересуют мемы, распространяющиеся в сети Интернет. «Авада Кедавра» – лишь один из многих тысяч примеров подобного распространения единиц культурной информации в рунете, привлéкший наше внимание. Серия романов о Гарри Поттере под авторством британской писательницы Дж. Роулинг и серия фильмов о нем настолько популярны, что уже давно стали отдельным пластом массовой культуры, а также «питательной средой» для появления разного рода мемов. Выдуманное заклятие «Авада Кедавра» (англ. Avada Kedavra Curse) играет особо значимую роль в сюжете «Гарри Поттера», где оно определяется как запрещенное заклинание, приносящее мгновенную смерть тому, на кого оно направлено. Возможно, именно в силу своей «запретности» оно и породило такое количество интерпретаций в реальной жизни, в интернете и, впоследствии, в других произведениях массовой культуры. Разумеется, в интернете достаточно много информации об «Авада Кедавра», в основном на фанатских сайтах. Вот, например, что о нем пишут на популярном ресурсе FB.ru: «Оно относится к непростительным и официально запрещено Министерством магии. Его применение моментально убивает человека. К нему нет ни одного контрзаклинания, поэтому его действие необратимо. Единственный выживший после его применения – Гарри Поттер. «Авада Кедавра» неоднократно упоминается в книге, что делает данное заклинание одним из наиболее известных. <...> Со смертельным заклинанием автор начинает знакомить нас еще в первой части, рассказывая историю гибели родителей Гарри. Но при этом писательница не упоминает ни самих магических слов, ни их действия. С самим заклинанием мы знакомимся уже в четвертой книге – «Гарри Поттер и Кубок огня». О нем рассказывает профессор Грюм на уроке защиты от темных искусств. Именно в этой части мы узнаем не только о том, что «Авада Кедавра» – одно из трех непростительных заклятий, но и знакомимся с тем, как именно оно действует. Далее данное выражение встречается в пятой, шестой и седьмой книгах» [3].

Как уже было упомянуто выше, все это сделало «Авада Кедавра» культовой словесной формулой, быстро распространившейся на просторах интернета, причем не только на сайтах фан-клубов, но и в социальных сетях, которые и сделали его таким же элементом массовой культуры, как него

источник – серию романов. При этом сама фраза не имеет никакого конкретного перевода и одинаково звучит на любом языке. Например, у польского музыканта Planet ANM существует песня AvadaKedavra [6], а у коллектива The Age of Rockets из Нью-Йорка этим же выражением назван музыкальный альбом [7].

В заголовке данной статьи также фигурирует термин «интертекст», и тому есть причина. Предположим, что само понятие «интертекст» не нуждается в подробном толковании. Отметим лишь, что в широком смысле мы понимаем под интертекстом диалогическое взаимодействие одних текстов с другими, своеобразное «эхо», обеспечивающее задуманную автором «игру смыслов». Это прием построения художественного текста в современном искусстве, состоящий в том, что текст строится из цитат (реминисценций, аллюзий) из других текстов [5, 114–135]. Однако мемы – зачастую тоже тексты, и в силу своей популярности они легко «кочуют» из интернета и сферы бытового общения в сферу массовой культуры. В рассматриваемом нами случае – в телесериал. Именно так интернет-мем «Авада Кедавра» попал в киноселенную «Волшебников». «Волшебники» (англ. The Magicians) – американский сериал в жанре «фэнтези», основанный на одноименном романе Льва Гроссмана, повествующем о приключениях компании молодых волшебников, обучающихся в колледже Брейкбиллс [8]. Этот телесериал, по нашему мнению, представляет собой этаким неиссякаемый источник аллюзий и реминисценций, а его текстовый материал, в свою очередь, способен послужить источником для исследований интертекста. Ярким примером, который мы хотели привести, является прозвучавшая в одной из серий фраза «Авада Кедавра», рассматриваемая нами в рамках данной статьи. Во второй серии первого сезона сериала персонаж по имени Элиот Вог, входя в общение, саркастично бросает компании своих соседей: «Тут не на что смотреть, никчемные маленькие дегенераты. Авада Кедавра!» [1]. Этот отрывок демонстрирует, как удивительным образом создается интертекст путем передачи единиц культурной информации (мемов) из прецедентного текста в интернет и социальные сети, а оттуда – обратно в массовую культуру, в совершенно новое произведение, в иные тексты. Таким образом, меняясь в новых контекстах, они становятся неотъемлемой частью культуры и порождают новые тексты.

Список литературы

1. Авада Кедавра / Embedy.cc [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://embedy.cc/movies/T1VESGpwdTJEdFZrQW92K0taamtLcG5JZFErM2Rodm0vSjFDSU5MeG9Ec30>
2. Арсланов, В. В. Толковый англо-русский словарь по нанотехнологии / В. В. Арсланов. – М.: ИФХЭ РАН, 2009. – 261 с.
3. Деревянченко, М. «Авада Кедавра» – непростительное заклинание [Электронный ресурс] / М. Деревянченко / FB.ru. – Режим доступа: <http://fb.ru/article/145788/avada-kedavra---neprostitelnoe-zaklinanie>
4. Докинз, Р. Эгоистичный ген / Ричард Докинз. – М.: Мир, 1993. – 318 с.
5. Кристева, Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики / Ю. Кристева. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004. – С. 114–135.
6. AvadaKedavra. PlanetAN / Genius.com [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://genius.com/Planet-anm-avada-kedavra-lyrics>

7. AvadaKedavra. The Age of Rockets / Lyrics.com [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.lyrics.com/album/1350012>

8. TheMagicians / SyFy.com [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.syfy.com/themagicians>

Abstract

In modern realities, we very often have to deal with such a phenomenon of culture, as memes. As a rule, the most widespread memes are received on the Internet, and from there they come into everyday life and mass culture, be it literature, music, or cinema. This article will focus on one of these units of cultural information, namely, how the invented spell from the series of novels by J. K. Rowling about the young wizard Harry Potter became an Internet meme, which, expanding, gained intertextuality.

Keywords: meme, intertext, modern literature, the Internet, modern culture, mass culture, linguoculturology

**Ольга Александровна Белякова,
Светлана Валерьевна Солодова,**

*студенты 3 курса, Орловский государственный
университет имени И. С. Тургенева (г. Орёл)*

svetlana.solodova97@mail.ru

olgabagira2010@yandex.ru

*Научный руководитель – Наталья Владимировна Кургузова,
канд. филол. наук, доцент кафедры истории
русской литературы XI–XIX вв. ОГУ им. И. С. Тургенева*

ВОСПРИЯТИЕ ТВОРЧЕСТВА И. А. БУНИНА СОВРЕМЕННЫМИ ПОДРОСТКАМИ (НА МАТЕРИАЛЕ ФАНФИКОВ)

Данная статья посвящена выявлению особенностей восприятия школьниками произведений русской классики, в частности рассказов и повестей И. А. Бунина. Анализ фанфиков по произведениям цикла «Темные аллеи», рассказам «Холодная осень», «Легкое дыхание» и «Господин из Сан-Франциско» позволяет судить об уровне понимания, степени популярности и способах интерпретации авторского текста подростками и может стать важным инструментом в работе учителей-словесников.

Ключевые слова: И. А. Бунин, фанфикшн, фикрайтер, подростковое чтение, школьная программа по литературе

Написать фанфик – значит дать полную свободу фантазии, создать маленький мир, в котором порой бессильны законы логики. Отчасти поэтому фанфикшн и набирает популярность, ведь почти каждый может создать свою «лабораторию» в виде чистого листа, где можно будет совмещать несовместимое, творить нечто совершенно новое и изменять старое так, как хочется именно автору. Фанфикшн – явление, способное сделать простого школьника

востребованным и интересным писателем, мысли которого обязательно будут услышаны широкой публикой.

В данной статье мы проанализируем творческие работы по мотивам произведений И. А. Бунина. На самом крупном русскоязычном ресурсе «Книга Фанфиков» найдено 29 текстов, внимание фикрайтеров привлекли рассказы «Господин из Сан-Франциско» [1] (4 текста), «Кавказ» [2] (2), «Холодная осень» [3] (5), «Цифры» [4] (3), «Чистый понедельник» [5] (1), цикл рассказов «Темные аллеи» [6] (6), повести «Легкое дыхание» [7] (7) и «Митина любовь» [8] (1). Половина из этих произведений изучается в школе, поэтому большинство фикрайтеров – подростки 14–17 лет, которых литературное наследие И. А. Бунина не оставило равнодушными.

Напомним, что «Господин из Сан-Франциско» – ключевое произведение школьной программы, однако оно не вызывает большого интереса у юных авторов. На основе этого рассказа написано всего четыре текста, причем два из них не затрагивают тему жизни и смерти центрального персонажа. Фикрайтеров больше интересует история молодой пары, которая за хорошую плату изображает счастливых влюбленных, хотя сам И. А. Бунин отвел им всего четыре строчки в своем рассказе. Ключевая тема этих фанфиков понятна уже из названий: «Игра» [9] и «В ритме вальса» [10]. Размышления о неестественности, фальшивости и бездуховности общества, изображенного классиком, толкают подростков на написание подобного рода произведений, где хорошо показана не только среда, но и настоящие отношения двух актеров и их внутренние переживания: «И лишь поздно вечером, когда очередной банкет на верхней палубе подойдет к концу, эти двое рука об руку вернутся каждый в свою каюту, чтобы напоследок швырнуть друг другу в лицо с ядовитым шипением несколько колких словечек о том, как они до смерти не выносят друг друга и как их тошнит от скрываемой до сего момента взаимной неприязни, доводящей чуть ли не до дрожи. Однако дело вовсе не в этом, а во лжи и притворстве, в котором вынужденные играть в любовь «молодожены» погрязли, потонули с головой из-за капризных денег». Оба фанфика удивительно похожи не только сюжетно, но стилистически и композиционно. В «Игре» тоже дается описание внутреннего мира героини как заключение и мораль ко всему повествованию: «Никто не знает, как по ночам Она плачет в подушку. Она пала, погналась за наживой, забыв о чувствах. Больше всего на свете ей хочется выйти замуж и уже плавать на этих шикарных кораблях с любимым мужем. И необязательно танцевать с ним все дни напролет, показывая свое счастье, – всё это Она уже сделала на годы вперед. Главное, чтобы любимый был рядом. Но это невозможно. Завтра новый корабль, новый зал, но те же танцы, тот же «муж» и та же игра».

Объяснить концентрацию внимания школьников именно на этом фрагменте канонического текста можно тем, что, вероятно, темы взаимоотношений мужчины и женщины, отсутствия теплых, искренних чувств и давления общества оказались подросткам ближе и понятней той ключевой проблемы, которую поднимал И. А. Бунин. Сюжеты подобного плана прозрачны для юных авторов и вдохновляют на написание творческих работ именно тем, что сами дети в подростковом возрасте тоже сталкиваются с такого рода трудностями.

По замыслу и основной идее к каноническому произведению ближе всего фанфик «Господин из Петрограда» [11], сходство видно уже в названии. В этом тексте наблюдается и подражание бунинской манере повествования, а также

отсутствие имени у центрального персонажа: И. А. Бунин этот прием использует намеренно, фикрайтер же просто копирует данный художественный элемент. Ссылку на философскую проблематику текста автор дает в описании: «Если его не спасли даже деньги, то как же спастись другим?». Хорошо понимая основную проблему классического произведения и следуя ей, автор предлагает читателям только свой вариант сюжета и подачи текста.

Автор фанфика «Мой мальчик» [12] тоже идейно и сюжетно следует за бунинскими «Цифрами», меняя только композиционный план. Открытого финала в каноническом тексте фикрайтеру оказалось недостаточно, он предлагает аудитории свой вариант развязки: «Сейчас ты – взрослый юноша, а я – дряхлый старик. Но для меня ты навсегда останешься тем маленьким, златокудрым озорником. Не проходит и дня, чтобы я не вспомнил какую-нибудь твою шалость. Вместе с этими воспоминаниями приходят и другие. Те, что я не хотел бы вспоминать никогда. Наша самая главная ссора и те самые цифры, что не давали тебе покоя в детстве <...> И в свой самый последний час я все еще буду думать о тебе, мой мальчик. Я всегда буду думать лишь об одном. Смог ли ты меня простить, малыш?». Автору фанфика было крайне важно показать, как теплота чувств и любовь к родному человеку сохранилась и возросла несмотря на прошедшие десятилетия. Свое желание он смог реализовать на сайте «Книга Фанфиков», и его вариант повествования оценили читатели. Из трех текстов, написанных по мотивам канонического рассказа «Цифры», именно «Мой мальчик» набрал наибольшее количество оценок и комментариев.

Рассказ о семейных отношениях вдохновил другого автора на написание фанфика с совсем непохожей сюжетной линией. Текст «Цифры» [13] хотя и имеет аналогичное канону название, но повествует об интимных отношениях между дядей и племянником. Стоит сказать, что инцест – достаточно популярное явление в фанфикшн, его указывают в «шапке» рассказов в графе «предупреждения». Интимное взаимодействие между членами семьи, как и всякое другое интимное взаимодействие, очень востребовано как тема среди читателей взятого нами ресурса, вероятно, это напрямую связано с достаточно юным возрастом основной аудитории, для которой сексуальная сторона взаимоотношений выходит на первый план.

На просторах взятого нами ресурса часто можно увидеть, как в одном тексте совмещается несовместимое. Произведения И. А. Бунина не стали исключением. Фикрайтеру понравился рассказ писателя «Темные аллеи», интересный сюжет и жизненные перипетии оставили глубокий след в его душе, но бунинские Надежда и Николай – далекие, незнакомые персонажи, читатель знает о них немного. А что получится, если перенести такую историю на жизнь других любимых героев? Такая идея привела автора к созданию кроссовера [14] «Кафе Мадам Паддифут» [15], в котором сюжетная линия и философский смысл остаются прежними, но вместо канонических героев мы встречаем Гермину Грейнджер и Драко Малфоя из «Гарри Поттера» Дж. Роулинг. Кроссовер – очень популярный вид фанфика, в данном случае он привлек к себе внимание не только любителей творчества И. А. Бунина, но и поклонников серии романов английской писательницы.

Цикл «Темные аллеи» заинтересовал многих авторов, но интерпретировать эти рассказы в совершенно отличном от канонического ключе решились единицы. Не из страха перед величием и философской глубиной литературного наследия И. А. Бунина, а потому, что, как написал один

из фикрайтеров, «они (канонические произведения) не требовали продолжения, но хорошее творчество заставляет над ним размышлять и пытаться осмыслить».

На сайте «Книга Фанфиков» существует такой жанр как стёб [16]. Под ним подразумевается комический текст, в котором черный юмор порой переходит в издевательство. Среди фанфиков, основанных на творчестве И. А. Бунина, такие тоже встречаются, но в нашем случае они только косвенно затрагивают конкретные произведения. Чаще высмеивается автор и его стиль, манера повествования, основная идея всего творчества писателя, иногда на примере тех или иных произведений критикуется метод преподавания школьных учителей, а порой и всей системы образования. Поэтому анализировать тексты данного жанра в пределах указанной темы мы не будем, но, безусловно, такие фанфики тоже заслуживают внимания исследователей.

Очень часто встречаются произведения, в которых события произведений Бунина описаны с другой точки зрения, от лица других героев. Такие фанфики пишутся от первого лица, автор старается поставить себя на место героя, понять, что двигало им в той или иной ситуации, которая была описана в рассказе, т. к. их мысли и мотивы поведения не были до конца раскрыты Буниным в его произведениях. Так, в фанфике «Caucasus» [17] главным действующим лицом становится муж героини, и здесь автор изображает его так, как понимает, исходя из его поступков: герой действительно любит свою жену, знает, что она уезжает к другому, но всё равно отпускает её. Рассуждают авторы и о том, что могло произойти в этом произведении дальше. Именно об этом фанфик «Продолжение рассказа «Кавказ» И. А. Бунина» [18], где история рассказана уже от лица любовника героини. Он узнаёт о смерти мужа своей возлюбленной, она и сама вскоре умирает, а герой живёт дальше, «думая от том, что сломал жизнь двум людям».

Похож на них и фанфик «Пойми» [19] по повести «Митина любовь», главной героиней которого является Катя, возлюбленная Мити. Автор изображает её мысли, чувства, объясняя её поступки, которые предстают уже в совершенно ином свете, чем в видении Мити.

Иногда такой герой может быть придуман самим автором или даже являться изначально неодушевлённым предметом, как происходит в фанфике «Лёгкий поцелуй» [20], где история рассказана от лица ветра, наблюдающего события рассказа и испытывающего чувства к главной героине.

Есть также фанфики, в которых вообще не упоминаются герои или события произведений Бунина. Создаётся впечатление, что авторов вдохновила какая-либо деталь, мысль или образ, но сам фанфик в итоге почти не имеет связи с рассказами Бунина. Например, фанфик «Осень» [21] по рассказу «Холодная осень» именно о данном времени года, причём не таком, каким оно предстаёт в рассказе, а о почти противоположном. Или в фанфике «А сейчас немного о любви» [22] по рассказу «Лёгкое дыхание» изображена история любви, происходящая с совершенно другими героями, в другом времени, и она имеет очень мало общего с событиями бунинского рассказа. Автор фанфика-кроссовера «Лёгкое дыхание» [23] берёт из произведения Бунина одну характерную черту Оли Мещерской и наделяет ею героиню другого произведения.

Фанфики в жанре «Статьи» очень похожи на школьные сочинения, где авторы высказывают своё мнение о прочитанном, рассуждают на поднимаемые в произведениях Бунина темы, сравнивают их с произведениями других писателей-классиков.

Таким образом, в фанфиках читатели выражают своё видение классических произведений, предполагают, чем там могли закончиться события, как они могли выглядеть с точки зрения других героев. Также в фанфиках часто подмечаются и раскрываются детали, на которых не заострялось внимание в самом произведении, но которые оказались понятны, близки и интересны современному читателю-подростку. Особое внимание авторы фанфиков часто уделяют взаимоотношениям персонажей, причём если данная тема в нём подробно раскрывалась, авторы высказывают своё мнение относительно этих отношений, изображают их в своём видении, если же эта тема не была главной, и ей не уделялось достаточно внимания, фикрайтеры могут использовать имеющиеся детали и намёки, домысливая остальное. Также авторы фанфиков нередко совмещают события, персонажей и эпизоды из произведений писателей-классиков с элементами других произведений, подмечая незаметные на первый взгляд сходства и проводя необычные параллели.

Список литературы

1. Бунин, И. А. «Господин из Сан-Франциско» [Электронный ресурс] / И. А. Бунин. – Режим доступа: http://az.lib.ru/b/bunin_i_a/text_1760.shtml
2. Бунин, И. А. Цикл рассказов «Темные аллеи» [Электронный ресурс] / И. А. Бунин. – Режим доступа: http://az.lib.ru/b/bunin_i_a/text_2622.shtml#02
3. Бунин, И. А. «Холодная осень» [Электронный ресурс] / И. А. Бунин. – Режим доступа: <http://ilibrary.ru/text/1055/p.1/index.html>
4. Бунин, И. А. «Цифры» [Электронный ресурс] / И. А. Бунин. – Режим доступа: http://az.lib.ru/b/bunin_i_a/text_1320.shtml
5. Бунин, И. А. «Чистый понедельник» [Электронный ресурс] / И. А. Бунин. – Режим доступа: http://az.lib.ru/b/bunin_i_a/text_2622.shtml#34
6. Бунин, И. А. «Легкое дыхание» [Электронный ресурс] / И. А. Бунин. – Режим доступа: http://az.lib.ru/b/bunin_i_a/text_1800.shtml
7. Бунин, И. А. «Митина любовь» [Электронный ресурс] / И. А. Бунин. – Режим доступа: http://az.lib.ru/b/bunin_i_a/text_2230.shtml
8. <https://ficbook.net/readfic/1216863>
9. <https://ficbook.net/readfic/5163544>
10. <https://ficbook.net/readfic/6887680>
11. <https://ficbook.net/readfic/1674520>
12. <https://ficbook.net/readfic/6630997>
13. <http://fanfics.info/blog/krossover/2011-08-17-51>
14. <https://ficbook.net/readfic/3976719>
15. <https://ficbook.net/readfic/6592419>
16. <https://ficbook.net/readfic/5990081>
17. <https://ficbook.net/readfic/3177719>
18. <https://ficbook.net/readfic/4815960>
19. <https://ficbook.net/readfic/4728735>
20. <https://ficbook.net/readfic/6426857>
21. <https://ficbook.net/readfic/4887845>

Abstract

The article is devoted to revealing the features of perception by pupils of works of Russian classics, in particular stories and tales of Ivan Alekseevich Bunin. The analysis of fanfiction in the works of the cycle «Dark Alleys», stories «Cold Autumn», «Easy Breath» and «Sir from San Francisco» allows to judge the level

of understanding, the degree of popularity and ways of interpreting the author's text by teenagers. It can become an important instrument in the work of language and literature teachers.

Keywords: I. A. Bunin, fanfiction, ficwriter, teenager's reading, school program on literature

*Мария Александровна Федорчук,
магистрант 1 курса, канд. филол. наук,
Орловский государственный
университет имени И. С. Тургенева (г. Орел)
mari-korobok2009@yandex.ru*

*Научный руководитель – Кургузова Наталия Владимировна,
канд. филол. наук, доцент кафедры истории русской литературы
XI–XIX веков ОГУ им. И. С. Тургенева*

ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ «ИСТИННОГО ПЕЙРИНГА» В СТРУКТУРЕ ФАНАТСКОГО ТЕКСТА

В статье рассматривается явление «истинного пейринга» в фанатских текстах с персонажами Гермiona/Драко. В описании внешности героев авторы фанфиков следуют за каноном, но особо подчеркивают истинно женское и мужское начало в персонажах. «Истинный пейринг» в большинстве случаев неотрывно связан с кардинальными изменениями в характере персонажей, вступающих в отношения. Изменениям подвергается речь героев и их отношения с другими персонажами. Это необходимо в рамках фанатского текста, чтобы обосновать факт любовной близости между изначально враждующими героями.

Ключевые слова: фанфикшн, фанфик, фандом, сюжет, истинный пейринг, ООС

Центральной категорией фанфикшн вообще и каждого конкретного фанфика в частности являются персонажи. В диссертационном исследовании «Специфика текстопорождения в фанфикшн (на материале русскоязычных фандомов)» мы выделили три группы, на которые могут быть условно разделены пары персонажей, вступающие во взаимоотношения: канонные, фанонные и случайные. «Разновидностью фанонного пейринга является такой феномен, как «истинный пейринг» (one true pairing, ОТП) – такая пара персонажей, которая признается большинством членов фандома «правильной» (вне зависимости от того, была ли такая пара в каноне) и о которой хотят читать фанаты» [2, 108]. Зарубежные исследователи К. Хелликсон и К. Бьюс отмечают, что «многие авторы пишут об «одном истинном пейринге» фандома, выражая собственное мнение о романтических отношениях двух конкретных персонажей, при этом фикрайтеры будут писать и читать только о них, исключая все другие пейринги» [3, 5–33].

«Истинный пейринг» всегда отражает специфику конкретного фандома: в каждом сообществе свои ОТП, которые не могут переходить из фандома в фандом. Наиболее популярные в сообщества ОТП приобретают устойчивые сокращения для более удобного названия пар персонажей (Гермидрако).

«Истинный пейринг» доброжелательно принимается в сообществах, поскольку большинство фанатов питают к нему большую привязанность (таких фанатов называют «шиппер» (англ. shipper)).

Особенность «истинного пейринга» заключается в том, что фанаты отбирают из канона таких персонажей, чьи взаимоотношения кажутся им наиболее интересными и правильными, ставят их в пару, что может противоречить оригинальному тексту. При этом сознательно игнорируются все остальные возможные пары персонажей, в том числе канонные. При уникальности обозначения ОТР в каждом конкретном фандоме функции персонажей, фигурирующих в таком пейринге, представляются универсальными и влияют на персонажную, сюжетную, пространственную и временную характеристику фанфика.

«Истинный пейринг» влияет на пространственно-временную характеристику фанфика, сюжет и персонажную систему. В данной статье мы обратимся к рассмотрению особенностей образов Гермионы Грейнджер и Драко Малфоя в рамках «истинного пейринга». Для наблюдений за функционированием «истинного пейринга» мы обратились к популярному у молодого поколения читателей фандому «Гарри Поттер», который оформился на крупном русскоязычном ресурсе «Книга фанфиков» [1]. Для анализа были выбраны три фанфика размера *maxi* (от 70 машинописных страниц) по одному из наиболее востребованных у читателей пейрингу Гермиона/Драко. Популярность этой пары в фанатском сообществе подтверждается значительным объемом текстов, а также наличием большого количества отзывов и «лайков» на фанфики с этим пейрингом. Мы обратились к характеристике образов в трех фанатских текстах («Платина и шоколад» автор: *Чацкая*, «Лабиринт памяти» автор: *Jane Evans*, «Игры сильнейших» автор: *Jane F.*), поскольку именно эти тексты на сегодняшний день занимают одни из самых верхних позиций в рейтинге фандома «Гарри Поттер».

Предпосылкой возникновения настолько противоречивого ОТР, вероятно, явилось высказывание Дж. К. Роулинг о том, что Драко Малfoy в романе ведет себя враждебно по отношению к Гермионе, потому что безответно влюблен в неё, а не из-за её «маггловского» происхождения. Строгое воспитание Малфоя не позволяет ему выразить свои истинные чувства, что дает возможность фанрайтерам заполнить это белое пятно.

При описании *внешности* персонажей авторы фанфиков, как правило, следуют за каноном. При этом в фанфиках Гермиона является воплощением истинно женского начала (феминности), а Драко – воплощением мужественности (маскулинности). Разница в описании внешности персонажей в оригинальном романе и анализируемых фанфиках заключается, на наш взгляд, в оценочной характеристике. Если у Роулинг Драко – «белообрый хорек», то в фанфиках перед нами платиновый блондин и красавец, аристократ. В романах не акцентировалось внимание на фигуре героев, однако сравнение с хорьком указывает на тощее телосложение Малфоя. В фанфиках же Драко описывается как подтянутый, спортивный юноша.

В описании канонной Гермионы редко указывалось на её женственность и элегантность (самым ярким моментом является святочный бал в романе «Кубок Огня»), в то время как в фанфиках перед нами героиня с «соблазнительными

изгибами тела» («Лабиринт памяти»), красивыми ногами и на редкость послушными длинными волосами. В фанфиках при описании Гермионы акцент делается на женственность и соблазнительность. При этом в каждом из трех анализируемых фанфиков Гермиона изображается девственницей, это становится сюжетообразующим элементом для развития любовных отношений девушки с Драко.

Герои находятся в оппозиции по отношению друг к другу. Особо подчеркивается цвет волос и глаз героев, чтобы усилить противопоставление персонажей: темноволосая и кареглазая Гермиона, платиновый блондин с серыми глазами Драко. Показательно, что их внешность противопоставляется одновременно и по цветовой характеристике, и по «температурной». В образе Гермионы доминируют теплые оттенки (шоколадные, красные, оранжевые), во внешности Малфоя – холодные тона (серый, черный, серебристый, зеленый).

«Казалось, взгляд колет внутренности ледяной крошкой» («Игры сильнейших»).

Таким способом авторы фанфиков проводят параллель с характерами персонажей, а также указывают на их принадлежность к факультету (Гриффиндор и Слизерин).

Встречается в фанфиках ольфакторное сопровождение образов Гермионы и Драко. Как правило, девушке соответствует сладкий или пряный аромат (корица, шоколад, мята и т. д.), в то время как с образом Драко сочетается запах свежести или сигарет. Последнее говорит о «маггловской» привычке Малфоя, что указывает на нетипичное для канона поведение героя.

«Чувствуя – в носоглотку начинает медленно проникать его запах – больше, сильнее. От которого тело покрывается ледяными мурашками» («Лабиринт памяти»).

Запахи пробуждают в персонажах первобытные инстинкты, воспоминания друг о друге, заставляют испытывать разные эмоции (от ностальгической грусти до беспричинной радости). Со временем герои начинают ассоциироваться друг у друга с тем или иным ароматом, что является прямым следствием традиции фанатской культуры, где запах является одним из маркеров истинной пары (омегаверс).

Если внешность персонажей в фанфиках находится в полном соответствии канону, то их **характер** и **поведение** (как следствие характера) имеют ряд отличий.

Как правило, в фанфиках с «истинным пейрингом» характерным является наличие доминирующего, ведущего, властного персонажа с рядом странностей в поведении и образе мышления (Драко) и ведомого, подчиняющегося (Гермиона). При этом следует заметить, что в оригинальном произведении Дж. К. Роулинг Гермиона отнюдь не слабovolьная личность, она готова храбро бороться за права нуждающихся и отстаивать собственную позицию. Писательница создает образ смелой и решительной девушки, готовой в бою защищать своих друзей и собственные идеалы. Драко в романе также кардинально отличается от Малфоя в фанфиках: из-под пера Роулинг выходит образ запутавшегося в себе и мире юноши, не определившегося, на чьей он стороне. Попытки доказать отцу свою силу приводят лишь к разочарованию,

поэтому он озлоблен на всех и, в первую очередь, на самого себя. В романе Драко труслив, как правило, при первой опасности сбегает, он хитер и изворотлив.

Однако в фанфиках именно Гермионе отводится роль покорной жертвы, а Драко – мучителя и доминанта, доказывающего свою власть над девушкой. Такое резкое несоответствие характеров оригинальному тексту в культуре литературного фанатства принято называть ООС (outofcharacter).

«Совсем ещё недавно трусливый папёнкин сыночек теперь казался ей опасным врагом, против которого в данный момент она была не в состоянии ничего предпринять» («Платина и шоколад»).

Гермиона испытывает болезненную привязанность к Драко, что впоследствии перерастает в глубокое чувство (сюжет «Стокгольмский синдром»). В свою очередь Малфой ощущает, как постоянная холодность, неприязнь и ненависть по отношению к грязнокровке Грейнджер заменяются чувствами любви, заботы и нежности.

Обоих столь резкие изменения пугают и настораживают, поэтому принятия новых чувств по отношению друг к другу сразу не происходит. Героям необходимо утвердиться в новом статусе, для этого фикрайтеры вводят в повествование эпизод испытания, когда один из героев оказывается в смертельной опасности, а другой должен его спасти. Именно в такой момент персонажи раскрывают друг другу и самим себе истинные чувства, перестают переживать о мнении общества, друзей и родных. Этот эпизод является кульминационным в анализируемых фанфиках и максимально противоречащим канону моментом в описании Гермионы и Драко.

Показательно, что вслед за изменениями в характере, изменяется и речь героев: она становится грубее, резче, часто проскальзывает ненормативная лексика. Речевая характеристика персонажей в фанфиках кардинально отличается от канонической, где самым грубым словом было «грязнокровка». Авторы не скупятся на матерную лексику (в устах фандомного Малфоя она звучит даже органично), что служит еще одним средством описания героев-ООС.

Как следствие ООС изменяются отношения не только между Гермионой и Драко, но и их отношения с другими героями в фанфике. Как правило, второстепенных персонажей в фанатском тексте с «истинным пейрингом» немного, но их взаимосвязь с Грейнджер и Малфоей является значимым моментом при характеристике главных героев.

Для Гермионы чувства к Драко означают разрыв с друзьями. Девушка воспринимает любовь к Малфою как предательство дружбы, поэтому она готова пожертвовать личным счастьем ради счастья близких. Для Гермионы это решение дается нелегко, она долго и мучительно размышляет над правильностью своего поступка, в то время как сердцем и телом тянется к Малфою. Из-за постоянной задумчивости и отрешенности её крепкая дружба с Гарри и Роном подвергается испытанию, Грейнджер общается с ними всё реже, предпочитая одиночество. Сами друзья замечают отстраненность Гермионы, однако решительных попыток обсудить все с подругой не предпринимают. Эта роль отводится Джинни Уизли, которую в оригинальном романе Роулинг сложно было назвать лучшей подругой Гермионы. В фанфиках отношения между Гермионой и Джинни – это отношения, полные доверия и назидательности, причем последнее со стороны Уизли. Именно Джинни пытается достучаться

до замкнутой в своих мыслях Гермионы, и ей это удастся. Уизли становится первой, кому Гермиона решается рассказать о своих чувствах к Малфою. Вероятно, это связано с тем, что под пером фикрайтера образ Джинни Уизли из скромной и стеснительной девушки, благоговеющей перед Гарри Поттером, превращается в искушенную роковую красавицу, познавшую за свою юность не одного мужчину.

Кардинально отличаются и отношения Драко с другими персонажами. Если в оригинальном романе у Малфоя не было друзей, а была свита, подчиняющаяся его влиянию в мире волшебников и богатству, то в каждом из трех рассмотренных нами фанфиков у Малфоя есть близкий друг: в двух из трех случаев это Блейз Забини, в одном тексте – Теодор Нотт. Следует отметить, что в романе Роулинг этот персонаж не сильно повлиял на происходящие события, однако фанаты посчитали, что Драко Малфою нужен настоящий друг, готовый ему помогать и прикрывать его. Забини и Нотт единственные персонажи, с кем Драко может быть более откровенен, чем с самим собой. У него не получается скрыть от друзей свои истинные чувства и свое увлечение Грейнджер. В отличие от друзей Гермионы, Нотт и Забини не осуждают Малфоя за его выбор и даже помогают в укреплении отношений Драко с девушкой.

Стремление описывать отношения неканонной пары вполне объяснимо, поскольку о прописанных в первооснове парах авторам и читателям уже все известно. Фикрайтеры сознательно выбирают из канона таких персонажей, чьи взаимоотношения в принципе невозможны во вселенной оригинального текста. Гермиона олицетворяет собой все то, что вызывает у Малфоя отвращение, в то время как Драко является воплощением всего, что ненавидит Грейнджер. Описание внешности героев в целом следует за оригинальным текстом Роулинг, но авторы фанфиков подчеркивают женственность и чистоту Гермионы, мужественность и одиночество Драко. В фанфиках с «истинным пейрингом» происходит изменения характера и поведения центральных персонажей, их речи, отношений с другими персонажами, что является необходимым в условиях фанатского текста, поскольку канонные герои в силу свои убеждений и принципов не могли быть вместе. ОТР влияет на персонажную систему фандомов, кардинально изменяя характеры героев оригинального романа Роулинг. При этом в «шапке» фанфика не указывается ООС, хотя «внехарактерность» выражена ярко и, вероятно, является постоянным спутником «истинного пейринга» любого фанфика.

Список литературы

1. Книга фанфиков [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://ficbook.net>
2. Федорчук, М. А. Специфика текстопорождения в фанфикшн (на материале русскоязычных фандомов): дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / М. А. Федорчук. – Орел, 2017. – 252 с.
3. Hellekson, K., Busse, K. Work in Progress // Fan fiction and fan communities in the age of the Internet, ed. Busse K. and Hellekson K. McFarland – Jefferson, NC. – 2006. – P.5–32.

Abstract

The article deals with the phenomenon of «true pairing» in fanfics with Hermione/Draco characters. In the description of characters' appearance the authors of the fanfiction follow the canon, but emphasize feminine and masculine characters. «True pairing» in most cases is closely associated with dramatic changes in the nature of the characters, entering into a relationship. Modifications are made to the speech of the characters and their relationships with other characters. It is necessary within the fan text to prove the fact of love affinity between initially feuding heroes.

Keywords: fanfiction, fanfics, fandom, one true pairing, OOC

*Наталья Владимировна Шамова,
студент 1 курса, Орловский государственный
университет им. И. С. Тургенева» (г. Орел)
shamova2597@gmail.com*

*Научный руководитель – Наталья Владимировна Кургузова,
кандидат филол. наук, доцент кафедры истории русской литературы XI-
XIX веков ОГУ им. И. С. Тургенева*

«ПОПАДАНЦЫ» КАК ТИПИЧНЫЙ СЮЖЕТ ФАНФИКШН: ЭТИМОЛОГИЯ, СТРУКТУРА, ОСНОВНЫЕ МОТИВЫ

В статье рассматривается такой типичный сюжет фанфикшн, как «попаданцы», являющийся в настоящее время очень популярным на ведущем русскоязычном ресурсе «Ficbook.net». Исследуется соотношение сюжета со структурой фольклорной волшебной сказки и традицией литературы фэнтези и классической фантастикой, а также выявляются круг устойчивых мотивов, композиционная структура, образная структура, особенности построения художественного мира. Материалом исследования стали фанфики разных категорий разных фандомов.

Ключевые слова: фанфикшн, фанфик, сюжет, фольклор, романтизм, фантастика

В настоящее время набирает популярность такое направление в фанфикшн, как «Попаданцы», в котором главный герой тем или иным способом попадает в другой мир или переселяется в тело персонажа из другого мира.

Изучая это направление, я обратилась к популярному русскоязычному ресурсу «Ficbook.net», где, на момент создания статьи, в этом жанре было представлено более 36440 фанфиков в различных категориях. Для исследования я отобрала несколько категорий, а именно «Аниме и манга» и «Ориджиналы» как наиболее популярные в рассматриваемом мной направлении.

В категории «Аниме и манга» про попаданцев написано более 13000 фанфиков. Самыми популярными фэндомами оказались «Naruto» (более 2500 фанфиков) и «FairyTail» (более 1000 фанфиков).

Наиболее популярной направленностью в «Naruto» является джен (более 1200 работ), где в центре истории находится действие или сюжет без романтической любовной линии. Самым распространённым рейтингом оказался «R» (около 985 работ) – это фанфики, в которых присутствуют эротические сцены или насилие без детального описания. Наиболее часто встречающийся размер в данном фэндоме – макси (около 1300 работ). В фэндоме «FairyTail» основной направленностью стал гет (около 560 текстов), где в центре истории находятся романтические и/или сексуальные отношения между мужчиной и женщиной. Наиболее популярный рейтинг в этом фэндоме – «PG-13» (более 350 текстов), это фанфики, в которых могут быть описаны романтические отношения на уровне поцелуев и/или могут присутствовать намёки на насилие и другие тяжёлые моменты. Самый распространённый размер – миди (более 440 текстов).

В категории «Ориджиналы» по «Попаданцам» написано более 8960 фанфиков. Наиболее популярная направленность – джен (более 4050 работ), самый распространённый жанр – «PG-13» (около 2600 фанфиков), преимущественный размер – миди (около 3240 текстов).

Этот сюжет давно известен в фантастической и фэнтезийной литературе. Например, Клайв Льюис «Лев, колдунья и платяной шкаф», братья Стругацкие «Обитаемый остров», Вадим Панов «Тайный город», Оксана Панкеева «Судьба короля», цикл Макса Фрая «Лабиринты Ехо», серия книг Роджера Желязны «Хроники Амбера», «Гарри Поттер» Джоан Роулинг и т. д. Поэтому нет ничего удивительного в том, что фанфикшн активно эксплуатирует этот сюжет. Преемственной для данного жанра фанфикшн является история с фольклорной волшебной сказкой. Так, Е. М. Неелов в своей монографии «Волшебство-сказочные корни научной фантастики» отмечает: «...анализ текстов В. А. Обручева, А. Н. Толстого, И. А. Ефремова, А. и Б. Стругацких позволяет утверждать именно фундаментальный характер волшебство-сказочных структур в поэтике научной фантастики. Об этом говорит и тот факт, что фольклорные структуры в равной степени присутствуют на всех – и ранних, и поздних – этапах развития научной фантастики» [1].

Перемещение персонажа в фанфикшн чаще всего происходит несколькими способами: посредством волшебного предмета (например, подаренный талисман, найденное зеркало, сломанный или заражённый «вирусом» компьютер), с помощью волшебного персонажа из другого мира, или, реже, при очень сильном желании попасть в другой мир, через портал. Зачастую перемещение персонажа происходит после несвоевременной смерти (герой попадает в ДТП, умирает в результате продолжительной болезни или совершает суицид). Иногда повествование начинается с того, что главный герой приходит в себя уже в другом мире, а сам момент перехода опускается.

В фанфиках герой, в большинстве случаев, был «лишним» в своём мире: не сумел реализовать себя, разочаровался в жизни, не нашёл друзей и не обрёл любовь. В новом же мире он получает шанс всё изменить. Так, в одном из фанфиков герой отмечает: «*«Ты самую единственную» не мог найти «там», но с новым шансом на жизнь можно всё же попробовать «здесь»*» [5, ч. 1, гл. 9]. Это возвращает нас к традициям романтизма, противопоставлявшего исключительного героя обществу. Разлад между идеалом и действительностью, характерный и для других направлений, приобретает в романтизме необычайную

остроту и напряженность, что составляет сущность так называемого романтического двоемирия.

Типичный персонаж данного направления фанфикшн – Мэри Сью (Марти Стью) – герой, согласно общему мнению, являющийся воплощением либо самого автора, либо того, кем автор хотел бы быть. Такой персонаж обычно прекрасен внешне, умён, удачлив, талантлив во всём, а также всегда быстро и успешно находит выход из любой ситуации. Подобный персонаж статичен, не развивается в ходе сюжета, отчего многие читатели быстро теряют к нему интерес. Эта тенденция повлекла за собой новую волну произведений, в которых герой, изначально обладающий средними способностями, развивается в течение повествования. При этом он претерпевает поражения и неудачи, допускает ошибки, но не опускает руки и достигает поставленной цели.

Мир, в который попадает герой, обычно хорошо знаком ему. Как правило, это вселенная его любимой книги, фильма, аниме, игры и т.д. В таком случае мир, чаще всего, доброжелателен к герою. Однако есть и исключения, когда герой попадает в совершенно незнакомый, враждебный ему мир.

Стоит отметить, что попаданцем может быть и герой оригинального канона. Тогда можно выделить 2 варианта развития сюжета:

1) герой путешествует не между мирами, а во времени, отправляясь в прошлое, чтобы изменить ход истории (мир к такому герою доброжелателен);

2) герой попадает на Землю (обычно в Россию). Персонаж пытается вернуться обратно в свой мир (в таком случае мир чаще враждебен).

Например, в фанфике по популярному фандому «FairyTail» «Лето» [2] два главных героя через волшебный портал попадают в Москву. Не понимая, где они очутились, не зная языка и лишившись возможности использовать магию, они сталкиваются с рядом неприятностей, часто комичных для читателей. Однако в итоге, преодолев все трудности, они возвращаются обратно.

В фанфиках с этим типичным сюжетом можно проследить связь с фольклорной волшебной сказкой, в частности на уровне структуры текста в соответствии с теорией В. Я. Проппа. Например, фанфик «Учиха Саске из клана Редисок» [5] рассказывает историю 34-х летнего Ромы Коновалова из Челябинска, волею судьбы попавшего в мир «Наруто», в тело 15-тилетнего неканоничного персонажа, внешне очень похожего на одного из главных героев канона.

В фольклорной волшебной сказке причиной отправки героя из дома является нанесение ущерба или желания иметь что-либо. В данном фанфике как таковой причины не указано, мы лишь узнаём со слов самого героя, что в «том» мире он умер. Стоит отметить ещё одно отличие в построении фанфика: переход главного героя в другой мир предваряет встречу с «волшебным помощником». Эта встреча происходит во время путешествия главного героя по «другому» миру, на границе двух стран – Травы и Огня. При этом основная история произведения разворачивается именно в Стране Огня, куда герой и держал путь. Примечательно то, что «волшебный помощник», пограничник Страны Огня, устраивает главному герою своего рода испытание – допрос. И это испытание попаданец успешно проходит, так как все его ответы удовлетворяют спрашивающего и располагают его к себе. Типичное для волшебной сказки получение волшебного средства в данном фанфике выглядит своеобразно: герой

получает от «волшебного помощника» информацию, которая, как отмечает сам герой, является *«самым ценным ресурсом этого мира»* [5, ч. 1, гл. 6].

Мотив змееборства реализуется в этом произведении в сражении главного героя с некой организацией, собравшей в себе главных антагонистов манги и аниме-сериала «Наруто». Одержав победу, он предотвращает смерти некоторых персонажей каноничной истории.

Если герой волшебной сказки, в конце концов, возвращается в свой мир, где его ждёт воцарение, то персонаж данного фанфика как типичный попаданец не стремится вернуться назад и остаётся в «этом» мире навсегда. Он обретает «здесь» всё то, чего ему не хватало раньше: друзей, любовь, семью, дело жизни.

Интересно то, что большое количество фанфиков, написанных по одной и той же схеме, повлекло за собой создание ряда комедийных работ, высмеивающих клишированность «Попаданцев». Например, сборник драбблов по фандому «Наруто» «Три попаданца на квадратный метр» [4] представляет собой короткие зарисовки о попаданцах в тела персонажей канона, которые всеми силами пытаются не подавать виду, что все они не те, за кого себя выдают. Все герои являются противоположностями бывших хозяев своих новых тел, что доставляет массу неудобств и порождает много забавных сцен. В ориджинале «Проводник и гостя» [3] высмеивается исключительность попаданцев, наличие у них великой цели и предназначения. Это небольшая зарисовка, рассказывающая о мире, который «притягивает» к себе попаданцев.

«Если я тут, то значит, есть какое-то предназначение!»

– Поверьте, его нет. Просто так сложилось. Наш мир так устроен, он притягивает к себе непрошенных гостей как магнит... Многие-много века» [3].

Для фанфикшн «попаданцы» стали уже весьма тривиальным сюжетом. Одна из причин этого состоит в том, что все мы, очевидно, хотели бы попасть в мир любимого произведения и поучаствовать в разворачивающихся в нём событиях. В текстах этого направления легко прослеживаются определённые стереотипы, от которых, однако, последнее время авторы стали всё чаще отходить, привнося более «живые» образы героев и часто высмеивая устоявшиеся клише.

Список литературы

1. Кицунэ Миято. Учиха Саске из клана Редисок, 2015: в 122 ч. [Электронный ресурс] / Миято Кицунэ. – 542 с. – Режим доступа: <https://ficbook.net/readfic/3238191>

2. Мятная панда. Проводник и гостя, 2013. – Ч. 1 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://ficbook.net/readfic/667915>

3. Неелов, Е. М. Волшебно-сказочные корни научной фантастики / Е. М. Неелов. – Ленинград: изд-во ЛГУ им. А. А. Жданова, 1986. – 54 с.

4. AoS-kun. Три попаданца на квадратный метр, 2017: в 7 ч. [Электронный ресурс]. – 21 с. – Режим доступа: <https://ficbook.net/readfic/5542843>

5. Arika-san. Лето, 2012: в 11 ч. [Электронный ресурс]. – 23 с. – Режим доступа: <https://ficbook.net/readfic/208053>

Abstract

The article discusses the popular fanfiction genre of alternative universe (AU), which is currently very popular on the leading Russian resource Ficbook.net. It explores the relationship of the structure of folk fairy tales as compared to fantasy and classic science fiction stories, while also identifying a range of persistent plots, the compositional structure, imagery, clichés and the construction principles of the Alternative Universe. The study was based on fanfiction of different categories of different fandoms.

Keywords: fanfics, fanfic, story, folklore, romanticism, fantasy

РАЗДЕЛ III. ВИРТУАЛЬНОЕ ЖАНРОВЕДЕНИЕ

*Екатерина Сергеевна Зимина,
магистрант 1 курса, Магнитогорский государственный
технический университет им. Г. И. Носова (г. Магнитогорск)
ya.ekaterinazimina@yandex.ru*

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

ОСОБЕННОСТИ ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКИ В АВТОРСКИХ ТЕЛЕГРАМ-КАНАЛАХ

Данная статья посвящена исследованию нового формата литературной медиакритики – телеграм-каналам о литературе. В статье дана общая характеристика литературных телеграм-каналов, создана их типология, выявлены цели и задачи авторов телеграм-каналов, посвященных литературе. На материале критических статей, публикующихся в наиболее популярных авторских телеграм-каналах, анализируются структурные и функциональные отличия медиакритики от классической литературной критики, а также исследуется влияние появления нового типа медиакритики на современный литературный процесс.

Ключевые слова: литературная критика, медиакритика, Телеграм, блог

Сфера культуры и искусства сегодня заметно отличается от того, как она выглядела всего лишь около полувека назад. Благодаря всеобщей цифровизации, развитию новых технологий и стремительному росту сети Интернет, культура принимает новые формы, осваивает современные методы влияния на человека, новые каналы связи с аудиторией. Такие изменения претерпевает в том числе и литературная критика.

Сегодня литературная критика – это не только статьи в толстых литературных журналах и еженедельные колонки в изданиях о культуре. О литературе пишут в интернет-изданиях о культуре, на страницах Instagram, в телеграм-каналах, рассказывают о книгах на Youtube-каналах, пишут рецензии на сайте для книголюбов LiveLib. О книгах сейчас говорят и пишут не только профессионалы, но и любители. В этом расширении круга книжных обозревателей есть как плюсы, так и минусы. Можно обнаружить следующие достоинства непрофессиональных литературных блогов:

- В отличие от профессиональных критиков критики-любители обращают внимание на массовую литературу. Профессиональные критики пишут рецензии на книги, относящиеся к элитарной литературе или литературе мидл-класса, а огромный пласт массовой литературы остаётся вне сферы их интересов. Критики-любители заполняют этот пробел.

- Непрофессиональные книжные обозреватели пишут рецензии не только на новинки книжного рынка, но и на классические произведения, известные и не очень. Отзывы на классические произведения, написанные простым языком, популярны среди читателей, желающих заполнить пробелы в своём образовании.

- Большое количество литературных блогов способствует популяризации чтения. Суммарная аудитория литературных блогов очень велика. Блоги базируются на множестве различных площадок, каждый читатель может подобрать наиболее удобный для себя формат блога.

- Простой язык критиков-непрофессионалов понятнее для некоторых читателей, чем насыщенный литературоведческими терминами и отсылками язык критиков-профессионалов. Некоторые читатели боятся не понять, о чём идёт речь в заумных рецензиях профессиональных критиков, статьи критиков-любителей им ближе и понятнее.

- Авторы литературных блогов более открыты к общению, чем критики-профессионалы. Читатель может написать комментарий или личное сообщение автору, поспорить с ним или выразить своё согласие. Выход на связь с профессиональным критиком требует больше усилий. Дистанция между читателем и критиком становится минимальной.

Основной недостаток любительской критики – это низкий уровень рецензий. Зачастую непрофессиональные обозреватели слабо разбираются в теории и истории литературы, не обладают широким кругозором и начитанностью. Иногда встречаются бессодержательные и несвязные тексты рецензий, наполненные грамматическими ошибками. Такие некачественные тексты подрывают доверие читателя к литературным блогам в целом.

Цели непрофессиональных критиков несколько отличаются от целей критиков-профессионалов. Критики-любители пишут свои рецензии с сугубо утилитарной целью: помочь читателю подобрать книгу, которая придётся ему по душе. Конечно, эта цель актуальна и для критиков-профессионалов, но её нельзя назвать единственной. Критики-профессионалы своей деятельностью формируют облик современной литературы, они могут влиять на писателей, определять наиболее перспективные направления развития литературы и так далее.

Важным отличием непрофессиональной критики от профессиональной является субъективность критиков-любителей. Татьяна Петрова в статье «Критика-лайт» так пишет об этой особенности литературных блогов: «Одно можно сказать определенно: “альтернативная” критика, какой бы она ни была, это не просто облегченный, подражательный вариант критики профессиональной. Она заполняет некую “пустоту”, заполнить которую профессиональная критика оказалась не в состоянии. Эта “пустота” – отсутствие в современной (да и не только) критике субъекта переживания. Там нет “просто человека”, а только квалифицированный специалист, который очень тонко и интересно растолкует вам все о книге, впишет ее в литературный процесс и окунет в историческую перспективу, но со слов которого совершенно невозможно понять, что сам-то он почувствовал, пережил в связи с книгой. Каково ему было – грустно, весело, противно до тошноты? Привнесение слишком личного считается в критике показателем непрофессионализма, и в своих оценках и суждениях критик старается этого избегать. Но, отходя от личного, критик отходит слишком далеко. В результате гаснет импульс изначальной реакции на книгу, теряется живой нерв непосредственного впечатления, а вместе с этим – и связь с читателем» [2].

Одна из самых интересных форм литературных блогов – это телеграм-каналы. Телеграм-каналы отличает полная свобода формы, в нём можно размещать как короткие заметки, так и настоящие лонгриды, воспользовавшись для их публикации сервисом Telegraph. Этим телеграм-каналы выгодно

отличаются, например, от постов в Instagram, где размер подписи под фотографией ограничен 2200 знаками. Текст публикации в телеграм-канале можно дополнить фотографиями, аудио или видеозаписями. Телеграм-каналы также отличает камерность и закрытость, которая обусловлена тем, что в Telegram не предусмотрена возможность ставить лайки и писать комментарии, для связи с автором канала необходимо написать ему личное сообщение. Имплитный читатель телеграм-каналов в России – это мужчина или женщина в возрасте от 18 до 35 лет, с высоким уровнем образования, их сфера интересов: информационные технологии, культура, политика и наука, скорее всего читатель телеграм-канала живет в столице или в городе-миллионере.

Каналы о литературе пользуются в Telegram значительной популярностью, в своём интересе к литературе признались 35% самых активных пользователей мессенджера, литература занимает 6 место в рейтинге интересов пользователей. Авторами телеграм-каналов о литературе являются как профессионалы книжного мира — писатели, редакторы, журналисты, так и просто любители чтения.

Мы выделили следующие типы телеграм-каналов о литературе:

- каналы-каталоги;
- каналы-представители издательств и магазинов;
- каналы-представители изданий о культуре и литературе;
- каналы о литературном процессе;
- каналы писателей;
- каналы-цитатники;
- авторские критические каналы.

Самая большая аудитория наблюдается у каналов-каталогов. Они занимают первые 7 мест в рейтинге телеграм-каналов, посвященных книгам. Аудитория самого крупного канала «Книжное братство» по данным на 11 мая 2018 года составляет 109,1 тысяч подписчиков. Каналы-каталоги занимаются книжным пиратством, они публикуют книги в электронном формате, которые пользователи могут скачать абсолютно бесплатно.

Каналы-представители издательств и магазинов занимаются продвижением своего товара, либо рассказывают о жизни внутри издательства и работе редактора. Свои каналы есть, например, у издательства «Эксмо» (305 подписчиков) и «Альпина Паблишер» (528 подписчиков).

Каналы-представители изданий о культуре и литературе в основном публикуют ссылки на свои новые материалы и их сжатое изложение. Самый крупный такой канал – «Горький», число подписчиков – 6,4 тысячи.

Каналы о литературном процессе рассказывают читателям о новостях в мире литературы, о литературных премиях, фестивалях, курсах и прочих событиях. Один из ярких представителей каналов такого типа – «Саша и Лев» (1,8 тысяч подписчиков).

Свои телеграм-каналы заводят некоторые писатели и поэты, например, Татьяна Толстая (7,8 тысяч подписчиков) и Лев Рубинштейн (1,1 тысяча подписчиков). Они делятся с аудиторией своими размышлениями о литературе и культуре, а также остроумными наблюдениями из повседневной жизни.

Администраторы каналов-цитатников каждый день публикуют цитаты из лучших произведений мировой литературы. Самый крупный такой канал – «Литература» (17,3 тысячи подписчиков).

Следующий тип каналов – авторские критические каналы. Их мы проанализируем подробнее. Основной контент этих каналов – рецензии на прочитанные администратором произведения.

Самый крупный канала такого типа – «Книжный Лис» (33 тысячи подписчиков). На этом канале публикуются рецензии, подборки, понравившиеся автору отрывки из прочитанных произведений, новости мира литературы. Автор канала – Олеся Скопинская, молодая девушка, работающая в сфере рекламы, образование и профессиональная деятельность автора не связана с книгами, она просто любит читать и читает много (в интервью Олеся Скопинская говорила, что прочитывает в месяц 15-18 книг). Мы проанализировали последние 100 рецензий, опубликованных на канале и пришли к следующим выводам. Значительное число рецензий посвящено нон-фикш литературе (67%). Автора интересует нехудожественная литература на следующие темы: искусство (33%), психология (24%), наука и технологии (13.5 %), образование (10.5%), биографии (9%). Среди художественной литературы (33% от всех рецензий) наибольший интерес Олеси Скопинской вызывает внежанровая литература (52%), фантастика и фэнтези (21%), детская и подростковая литература (21%). Автора интересует в основном современная литература (81%), отзывы на классические произведения встречаются гораздо реже (9%). Большой популярностью у автора пользуются произведения зарубежной литературы (88%), книгам русских писателей посвящено гораздо меньше рецензий (12%). На канале часто публикуются рецензии на комиксы и графические романы, их доля среди всех статей около 10%.

Её отзывы небольшого объема (около 2 тысяч знаков), четкие и строге. Олеся Скопинская без эмоций описывает достоинства и недостатки книги. Рецензии сопровождаются лаконичными фотографиями книг.

Сразу следом за «Книжным Лисом» в рейтинге самых популярных каналов о книгах идёт «Cultror» (32,6 тысяч подписчиков). Этот канал создаётся группой профессионалов в сфере литературы. Помимо рецензий авторы размещают на своём канале интервью с молодыми писателями, заметки о мастерстве писателя, событиях современной литературной жизни и об истории и теории литературы, а также подборки интересных книг.

Рецензии на этом канале посвящены исключительно художественной литературе. В основном авторы канала пишут о классических произведениях (77%). Рецензий на книги зарубежных авторов (62%) мы насчитали больше, чем на русские произведения (38%). Нужно отменить следующую закономерность: если авторы канала пишут о современной литературе, то скорее всего это будут книги русских авторов.

Большинство рецензий довольно велики по объёму (4-5 тысяч знаков), авторы публикуют их через сервис Telegraph. Канал необычен тем, что в себе он сочетает элементы литературной критики (рекомендации тех или иных произведений, анализ современной литературы и направлений развития литературного процесса, субъективная оценка произведения) и литературоведения (объективный анализ классической литературы, дополненный базовыми сведениями о теории литературы).

Проанализировав содержание двух самых популярных авторских критических романов, мы можем сделать вывод, что каждый канал обладает выраженной специализацией. В телеграм-каналах пишут и о художественной литературе и о нон-фикшн, и о книгах русских писателей, и о зарубежных произведениях. Стереотип о том, что в Telegram пишут больше о нехудожественной литературе, оказался не соответствующим действительности. Хотя самый массовый авторский критический канал посвящён в большей степени нон-фикшн литературе, но среди 10 самых популярных каналов такого типа в 8 пишут преимущественно о художественной литературе. Также можно сделать вывод, что в самых популярных телеграм-каналах преобладают рецензии на зарубежные произведения, а современная литература интересует создателей каналов больше, чем классика.

Таким образом, можно утверждать, что литературно-критические авторские телеграм-каналы – это одно из перспективных направлений развития современной литературной критики. Рецензии, размещаемые на таких каналах, создаются любителями, но прежде всего любителями, которые обладают высоким уровнем начитанности и способны создавать интересные и грамотные тексты. Их знания в области литературы и навыки создания текстов приближены к уровню профессиональной критики, но при этом авторы телеграм-каналов остаются близки к читателю. В соотношении субъективного/объективного в рецензиях они придерживаются золотой середины, эмоциональная составляющая отзыва обычно подкреплена логическим анализом произведения.

Список литературы

- 1.Городницкий, П. Олеся Скопинская «Книжный лис»: «Не советую читать «Девушку в поезде» [Электронный ресурс] / П. Городницкий. – Режим доступа: <https://click-or-die.ru/2016/10/lis/>
- 2.Петрова, Т. Критика-лайт / Т. Петрова [Электронный ресурс] // Октябрь. – 2011. – №1. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/october/2011/1/pe17.html>
- 3.Рахманова, В. Исследование: портрет наиболее активной аудитории Telegram в России [Электронный ресурс] / В. Рахманова. – Режим доступа: <https://vc.ru/25614-audience-of-telegram>
- 4.Рейтинг русскоязычных Telegram-каналов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://tgstat.ru/>
- 5.Telegram-канал «Cultpop» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://t.me/cultpop>
- 6.Telegram-канал «В мире Fiction» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://t.me/vmirefiction>
- 7.Telegram-канал «Горький» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://t.me/gorky_media
- 8.Telegram-канал «Книжное братство» [Электронный ресурс].– Режим доступа: <https://t.me/flibusta>
- 9.Telegram-канал «Книжный лис» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://t.me/booksfox>
10. Telegram-канал «Литература» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://t.me/literabook>
11. Telegram-канал «ЛСР» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://t.me/lrubinstein>

12. Телеграм-канал «Саша и Лев» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://t.me/sashaandleo>

13. Телеграм-канал «Татьяна Н. Толстая» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://t.me/TatyanaTolstaya>

14. Телеграм-канал «Читаю запоем» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://t.me/alpinaru>

Abstract

This article is devoted to the study of a new format of literary media criticism – telegram channels on literature. The article gives a general description of literary telegram channels, creates their typology, identifies the goals and tasks of the authors of telegram channels dedicated to literature. On the basis of critical articles published in the most popular authors' telegram channels, structural and functional differences in media criticism from classical literary criticism are analyzed, as well as the influence of the appearance of a new type of media criticism on the contemporary literary process.

Key words: literary criticism, media criticism, Telegram, blog

Александр Викторович Исаков,

*студент 2 курса, Восточно-Сибирский государственный
институт культуры (г. Улан-Удэ)*

isakov.nikol@gmail.com

Научный руководитель – Зоя Александровна Серебрякова,

*доктор филол. наук, доцент кафедры
литературы и языкознания ВСГИК*

СЕТЕВАЯ ЮМОРИСТИЧЕСКАЯ ПОЭЗИЯ СЕГОДНЯ: ЭВОЛЮЦИЯ «ПИРОЖКОВ» И НОВЫЕ ЖАНРЫ

В статье дан краткий обзор жанров сетевой юмористической поэзии Рунета. Впервые сделана попытка проследить историю развития стихов-пирожков и возникновения родственных жанров – «порошков» и «экспромтов». Уточнена существующая тематическая классификация «пирожков» и «порошков». Также описаны новые явления в поэзии социальных сетей: депрессяшки, «две девятки», стихи со строчками-фотографиями. Выявлены их общие и специфические черты, установлены факты взаимовлияния жанров.

Ключевые слова: сетевая поэзия, интернетлор, «пирожки», «порошки», «депрессяшки», «две девятки»

Одним из популярных направлений сетевого литературного творчества является юмористическая поэзия, которая на сегодняшний день представлена целой группой жанров: «пирожки», «порошки», «экспромты», «депрессяшки», «две девятки». История этой поэтической субкультуры началась в 2003 году, когда пользователь *al_cogol* разместил на портале сочинителей хокку четверостишие, позже названное «пирожком»:

*когда играют кастаньеты
когда звучит пожарный гонг
идут по улице солдаты
их ружья тёплые как соль.*

Вслед за этим появились и другие «пирожки», постепенно к их сочинению подключалось всё больше авторов, что привело к созданию отдельного сайта «Пирожковая». Тематика нового жанра определилась уже в первых «пирожках» *al_cogol'*: это были и абсурдистские тексты, как приведённый пример, и бытовые юмористические зарисовки, и философские обобщения, и лирические эпизоды (см. perashki.ru/Piro/All/). Следующий автор, некто *Стас*, привнёс в «пирожки» игру с различными прецедентными текстами, чем положил начало, пожалуй, самой занимательной ветви «пирожковой» поэзии – постмодернистским пирожкам:

*когда простым и нежным взором
ласкаешь ты меня мой друг
давай оставим эти взоры
возьмемся за руки друзья.*

Верным путём, на наш взгляд, пошла Т. Хоруженко, определившая среди «пирожков» 4 тематических группы: бытовые, философские, постмодернистские и политические [7, 67]. Мы полагаем, что в этой классификации не хватает ещё как минимум двух групп: абсурдистских и лирических пирожков, так как тексты, которые мы хотели бы к ним отнести, не подходят под определения, предложенные Хоруженко. Пример абсурдистского «пирожка» в статье уже есть, а вот образец лирического:

*любой пришелец в мире ольги
пришелец первых пол часа
потом ушелец дверьюхлопец
невозвращалецникогда.*

Лирические «пирожки» раскрывают мир отношений мужчины и женщины, чаще, но не обязательно – от женского лица.

Наш анализ архива сайта «Пирожковая» показал, что политические «пирожки» появились далеко не сразу – их можно считать позднейшей тематической группой. Обычно политические пирожки появляются в связи с резонансными событиями, отражая общий информационный фон [7, 67]. Значительное увеличение их числа в последнее время, должно быть, связано с возросшим интересом к политике.

Вообще, «пирожки» как жанр очень легко вбирают в себя любое содержание. М. Дымарский даже считает, что пирожок нельзя назвать жанром, так как в нём отсутствует диалектическая связь между формой и содержанием [4]. Подтверждением тому могут служить «пирожковые» сообщества «ВКонтакте», созданные представителями различных субкультур («Феми-пирожки»: vk.com/fempie), фандомов («Пирожки из Тардис»: vk.com/tardis_pies) и жителями отдельных городов («Стишки-Пирожки в Улан-

Удэ»: vk.com/club79428434). Каждое из этих сообществ культивирует свою тематику, которая неизменно хорошо укладывается в форму «пирожков».

И всё-таки, как было отмечено выше, «пирожки» в основном концентрируются в несколько тематических групп. Это, как нам кажется, есть проявление традиционности и коллективности творческого процесса в «пирожковых» интернет-сообществах. С. Петренко [6] и Л. Клемат [5], рассматривая «пирожки», обнаруживают их связь с фольклором – как генетическую, которая как раз проявляется в тяготении к традиционно актуальным темам, так и типологическую, которую можно увидеть при анализе поэтики «пирожков». Например, во многих «пирожках» действуют одинаково именуемые персонажи: Олег, Оксана и другие, подобно Иванам в русском фольклоре [5, 88]. Постоянство проявляют авторы «пирожков» и при выборе прецедентных персонажей, вследствие чего такие образы, как Пушкин, Герасим, Иус, постепенно обрастают в «пирожках» новыми чертами и сохраняют их в текстах разных авторов. Чья-то творческая находка, если она принята другими участниками поэтического сообщества, приобретает статус традиции в результате многократного повторения в новых «пирожках». Думается, что существует обратная зависимость между простором для импровизации и массовостью «пирожкового» творчества. На первых порах это творчество было совершенно свободным, однако позднее, вместе с увеличением количества «пирожковых» поэтов, началась своеобразная его регламентация: появились правила написания «пирожков», на сегодняшний день новые «пирожки» размещаются в сообществе только по решению ответственных модераторов. По мнению М. Дымарского, «пирожки» только внешне представляются строго регламентированным жанром [4], однако и в самих текстах можно наблюдать некоторое стремление к единообразию. Образовав свою субкультуру, авторы «пирожков», очевидно, начали стремиться к тому, чтобы всё их творчество выражало некий культурный код, идентифицирующий данное сообщество. Это и должно было в итоге привести к тому, что уже не индивидуальный автор полностью определяет образ будущего «пирожка», а коллективный художественный идеал, более или менее ясно осознаваемый, указывает автору путь в творчестве. Таким образом, на современном этапе творчество авторов «пирожков» стало сродни фольклору, ведь оно так же санкционируется и оценивается коллективом, в том числе и через характерную для фольклора «предварительную цензуру» [1, 372].

Не исключено, что именно желание выделиться из общей массы сподвигло некоторых авторов на создание новых форм сетевой юмористической поэзии, которые в итоге стали новыми её жанрами. «Порошок» отличается от «пирожка» наличием рифмы и укороченной последней строкой:

*не так уж много в жизни нужно
луч солнца бриз за лесом мыс
уютный сад десяток книжек
и смысл.*

Преимущество этой формы заключается в возможности «заострить» авторскую мысль, выделить при помощи рифмы пуант – неожиданный финал стихотворения.

Другой произошедший от «пирожка» жанр получил название экспромта. Видимо, так изначально объяснялась лаконичность и некоторая незаконченность по сравнению с пирожком. Однако экспромт тоже обладает художественным потенциалом:

*когда был маленьким кутузов
семь нянек было у него.*

Своеобразие экспромта заключается в том, что короткое двустилие, если оно действительно остроумно, оставляет у читателя значительное «послевкусие» – такое слово встречается в правилах написания «пирожков».

Тематически порошки и экспромты группируются так же, как и «пирожки». Эти три формы продолжают существовать рядом, хотя администраторы сообществ принципиально не уничтожают границ между «пирожками», «порошками» и экспромтами, отстаивая самобытность каждого жанра. Наиболее крупным ресурсом с «пирожками», «порошками» и экспромтами на сегодняшний день является сайт «Поэторий» (poetory.ru).

Теперь рассмотрим новые жанры сетевой юмористической поэзии, чьё возникновение и развитие приходится на последние годы. Начнём с депрессяшек (vk.com/depressyashki), появившихся в 2015 году. В отличие от предыдущих жанровых новинок, депрессяшки противопоставлены пирожкам и формой, и специфическим (поначалу) содержанием. Как можно понять из названия, цель депрессяшек – сообщать о жизненных разочарованиях:

*на работе скучно
дома красота
хочешь плачь в подушку
хочешь плачь в кота.*

Центральный художественный приём в депрессяшках – противопоставление позитивных ожиданий и не оправдывающего их финала. Постепенно, под влиянием пирожков, круг тем депрессяшек расширился, и сегодня они так же представляют собой главным образом форму, которую можно наполнить любым содержанием [2, 47].

Новейшим жанром в «пирожковой» семье являются «две девятки» (vk.com/dvedevyatki). В них, как и в порошках с депрессяшками, обязательно присутствует рифма. Название точно описывает форму стихотворений – две строчки по 9 слогов:

*всё тренер я доел мeldonий
готов к труду и к обороне.*

По содержанию «две девятки» можно разделить на комические (как приведённый пример), депрессивные:

*так и не встретив половинку
игнат завёл морскую свинку, –*

и агрессивные:

*чтоб ты спала со мной бесплатно
потратил я пятьсот зарплат на*

Если первые две группы переключаются с «пирожками» и депрессашками, то последняя является новой и специфичной. Нужно отметить, что агрессивный тон характерен для стихотворений в жанре «двух девяток» и выделяет их из всей сетевой юмористической поэзии. Именно в «двух девятках» широко используется такой приём, как обращение к подразумеваемому адресату высказывания, а также активно употребляется ненормативная лексика с негативной эмоциональной окраской. Заметим, что в «пирожках» мат не приветствуется. Можно сделать вывод, что «две девятки», как и депрессашки, возникли в качестве антитезы к позитивным и внешне наивным «пирожкам».

Все рассмотренные выше жанры, как мы показали, ведут своё происхождение от стишков-пирожков. Однако в этом году возникло ещё одно явление в сетевой юмористической поэзии, которое изначально не было никак связано с «пирожковым» творчеством. Речь идёт о сообществе «Вижу рифмы» (vk.com/rhymesee). Оно возникло как страница, где один или несколько не называющих себя авторов публиковали стихи, созданные необычным образом: они подбирали рифмующиеся строки к надписям на фотографиях. Это могли быть вывески, строчки из книг и газет или какие-нибудь другие привлекающие внимание фразы. В феврале 2018 года читателей призвали отправлять свои аналогичные стихотворения, и группа сразу же наполнилась их творчеством. Комический эффект в стихах со строчками-фотографиями создаётся при обыгрывании отправной фразы в дописанных строчках:

*Что граф Толстой принёс вчера на пир?
Запомнил! Кабы вспомнить мне б!
Ах да, вино незнаемое, какой-то сыр,
И на закуску к сыру
[на фото – вывеска хлебного магазина:]
Некий хлеб.*

Стихотворный размер определяется фразой на фотографии, количество строчек и способ рифмовки никак не регламентированы. Интересно, что вскоре строчки-фотографии стали использовать и в «пирожковых» сообществах. Например, при написании депрессашек:

*животы скрутило
видно из дерьма
в этом ресторане
ваша [на фото – вывеска:] шаурма*

Это говорит о том, что идея сообщества «Вижу рифмы» была признана участниками других сообществ удачной и начинает входить в традицию.

Таким образом, современная сетевая юмористическая поэзия – это совокупность Интернет-сообществ, в которых происходит формирование и развитие стихотворных жанров с юмористическим содержанием. В данном виде творчества соединяются традиции литературы и фольклора [3; 6]. Как видно из рассмотрения генезиса и эволюции всех жанров – от «пирожков» до стихов

со строчками-фотографиями – история жанра начинается с авторских импровизаций, затем, по мере увеличения поэтов-последователей, творчество переходит на коллективный уровень, расширяется круг тем и в то же время отбираются и входят в традицию наиболее удачные творческие находки.

Список литературы

1. Богатырёв, П. Г. Фольклор как особая форма творчества / П. Г. Богатырёв, Р. О. Якобсон // П. Г. Богатырёв. Вопросы теории народного искусства. – М.: Искусство, 1971. – С. 369–383.
2. Граматчикова, Н. Б. Постфольклор и интернетлор: учеб.-метод. пособие / Н. Б. Граматчикова, Т. И. Хоруженко. – Екатеринбург: Урал, 2017. – 62 с.
3. Гуторенко, Л. С. Юмористическая поэзия в русскоязычном интернет-пространстве: предпосылки возникновения и современное состояние / Л. С. Гуторенко // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2017. – № 10-3 (76). – С. 92–96.
4. Дымарский, М. Я. Между жанром и творчеством, или К становлению пирожкового мышления языковой личности / М. Я. Дымарский // Жанры речи. Вып. 8: Жанр и творчество. – Саратов; М.: Лабиринт, 2012. – С. 385–390.
5. Клемят, Л. Е. Постмодернистская эстетика и народные традиции в современном интернет-фольклоре / Л. Е. Клемят // Искусство и культура. – 2016. – № 3 (23). – С. 83–89.
6. Петренко, С. Н. Пирожки и порошки: сетевая поэзия между фольклором и литературой / С. Н. Петренко // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. – 2014. – № 7 (92). – С. 129–135.
7. Хоруженко, Т. И. Пирожки как новый жанр интернетлора / Т. И. Хоруженко // Литература в контексте современности: жанровые трансформации в литературе и фольклоре. – Челябинск: Энциклопедия, 2015. – С. 66–70.

Abstract

The article gives a brief review of the genres of net humorous poetry of the Runet. The attempt to trace the history of stishok-pirozhok ('cake-poems') development and related genres – «poroshok» ('powder') and «eksprompt» ('impromptu') appearance has been made for the first time. The existing thematic classification of «pirozhok» and «poroshok» has been specified. The new phenomena in the poetry of social nets – depressyashki, «dve devyatki», poems with the lines-photographs have also been described. Their common and specific features have been revealed, the facts of mutual influence of genres have been ascertained.

Keywords: net poetry, netlore, pirozhok, poroshok, depressyashki, «dve devyatki

*Анастасия Эмзариевна Пагава,
студент 3 курса, Магнитогорский государственный
технический университет им. Г. И. Носова (г. Магнитогорск)
Научный руководитель – Константин Николаевич Савельев,
доктор филол. наук, профессор, доцент, профессор кафедры языкознания
и литературоведения МГТУ им. Г. И. Носова*

**Ф. БЕГБЕДЕР О «РЕКЛАМНОМ ТОТАЛИТАРИЗМЕ»
В РОМАНЕ «99 ФРАНКОВ»**

«Люди не знают, чего хотят, до тех пор,
пока им это не предложат»
Ф. Бегбедер

В статье идет речь о таком понятии как «рекламный тоталитаризм», и о том, как оно раскрывается в романе французского писателя Ф. Бегбедера «99 франков». На примере этого романа рассматривается роль рекламной продукции в повседневной жизни человека, анализируется сама структура тотального контроля рекламы над обществом потребления.

Ключевые слова: Бегбедер, реклама, маркетинг, общество потребления, современный мир, рекламный тоталитаризм, цифровая эпоха

Мы живем в переходную эпоху (порубежное время), для которой свойственны «неоднородность культурных моментов, открытость границ систем, экспериментирование, быстрое изменение «географии культуры» [5, 15–16]. Мы видим, как резко меняется мировосприятие человека, «ощущаем его растерянность перед глобальными изменениями в существующем мире» [4, 10]. К тому же современная цифровая эпоха накладывает свой отпечаток на повседневное существование человека. И здесь в полной мере проявляется господство рекламы, которая извергается на нас с экранов телевизоров, из интернета, с билбордов на городских улицах и т. д. Все это можно назвать «рекламным тоталитаризмом», которому оказалось подвержено наше общество.

Что же стоит за этим понятием «рекламный тоталитаризм»? Прежде, чем дать ответ на этот вопрос, разберемся с самим термином «тоталитаризм». Под ним чаще всего понимается система, которая «основана на тотальном поглощении общества и личности государством» [3], т. е., когда общество полностью контролируется государством и при этом регламентируются все аспекты жизни человека.

Что же касается понятия «рекламный тоталитаризм», то, по нашему мнению, в его основе лежит тотальное подчинение человека рекламной продукции, когда происходит манипулирование человеческим сознанием с целью приобретения того или иного продукта. Нагляднее всего этот процесс был представлен в романе французского писателя Фредерика Бегбедера «99 франков» (2000). Название этого произведения полностью совпало со стоимостью книги во французских магазинах и привлекло внимание потенциального покупателя. Автор книги, будучи профессиональным креативщиком (он получил диплом DESS в области рекламы и маркетинга в Высшей школе информации

и коммуникации), сам прекрасно ориентируется в рекламном бизнесе. Не прошла для него даром и работа копирайтером в крупном рекламном агентстве YoungandRubicam, из которого он был уволен сразу после публикации романа «99 франков».

Время, на которое приходится формирование личности молодого Фредерика, а это последние десятилетия XX века, можно рассматривать как время зарождения тотальной рекламы. Рекламная продукция, истоки которой уходят в глубину веков, с развитием цифровых технологий приобрела совершенно новый размах и очертания.

Роман «99 франков» можно рассматривать как скандальную, провокационную сатиру на современное общество потребления. Журналист и переводчик Дмитрий Субботин в своей статье пишет, что «Он (автор) хочет, чтобы у его читателя в подсознании засел страх перед современным миром и отвращение к нему, а также страх перед самим собой и отвращение к самому себе» [2]. Сам главный герой романа, Октав Паранго, так определяет место человека в этом мире потребления: «Все проходит, и все продается. Человек – такой же товар, как и всё остальное, и у каждого из нас свой срок годности» [1, 2]. По нашему мнению, именно в этом и заложен главный лейтмотив всего романа. На смену человеку, стремящемуся познать окружающий мир, приходит поколение «потребленцев», которые бездумно поклоняются товарному продукту, возведя его в ранг иконы. На смену декартовскому положению – «Я мыслю, значит существую» – приходит новый постулат – «Я трачу, следовательно, существую» [1, 2].

Действительно, Бегбедер стремится вскрыть всю порочную составляющую рекламного бизнеса. Поэтому в качестве эпиграфа к первой главе он взял слова известного немецкого кинорежиссера Р. Фасбиндера: «То, что невозможно изменить, нужно хотя бы описать» [1, 2]. Описать весь этот феномен под названием «рекламный тоталитаризм» помогает автору его главный герой Октав Паранго, который предстает в романе как рекламный креативщик и создатель «30-секундной атаки на ваш мозг». Довольно откровенно он заявляет о себе: «Я тот самый тип, что продает вам разное дерьмо. Тот, что заставляет вас мечтать о вещах, которых у вас никогда не будет. О вечно лазурных небесах, о неизменно соблазнительных красотах, об идеальном счастье, подкрашенном в PhotoShop'e [1, 2].

Будучи циником, пользуясь всевозможными рекламными технологиями, герой Бегбедера прекрасно знает, как навязать потребителям свои идеи и ценности: «Гламур – это праздник, который всегда с другими – не с тобой. Я приобщаю вас к наркотику под названием «новинка», а вся прелесть новинок состоит в том, что они очень недолго остаются таковыми. Ибо тут же возникает следующая новинка, которая обратит предыдущую в бросовое старье. Сделать так, чтобы у вас постоянно слюнки текли, – вот она, моя наивысшая цель» [1, 2]. Вещизм становится важной доминантой человеческого общества. Не мы определяем существование вещей, а они определяют наше. Рекламный тоталитаризм полностью овладел сознанием человека, который стал заложником системы, породившей таких, как Октав. Успех человека в обществе определяется тем, какой у него телефон, какие часы и чье имя вышито на ярлыке его костюма. Система превратила нашу жизнь в рекламу, где многое решает обертка, впечатление, сложившееся за 30 секунд. «Я решаю сегодня, чего вы захотите

завтра» [1, 3], провозглашает О. Паранго, который при этом ощущает себя богом, создателем, вершителем человеческих судеб.

При этом на себя он надевает венец мученика. В романе явно ощущается религиозный подтекст, ведь герой планировал в возрасте Христа, в тридцать три года («идеальный возраст для воскресения»), уйти на пенсию, отойти в сторону: «Я предпочитаю быть вышвырнутым из фирмы, нежели из жизни, ИБО МНЕ СТРАШНО» [1, 2]. Все это сопряжено с бунтом главного героя, но этот протест выглядит довольно карикатурно. По словам Субботина, он совершает «идиотские попытки протеста, бунта против самого себя и против системы, которая его породила» [2].

Рекламный бизнес в романе предстает в виде всемогущей промоушен-машины, которая зарождает в человеке жажду приобретательства, возбуждает «в его душе зависть, горечь, алчность» [1, 2].

Но всё-таки автор верит в другую жизнь, в которой не придётся сомневаться во всём, что слышишь и видишь. Бегбедер даёт призрачную надежду на то, что занавес тотального господства маркетинга над человеком падёт. Писатель хоть и не явно, но намекает читателю: «В тот день, когда все люди на земле согласятся скучать, мир будет спасён» [1, 55]. Несомненно, тяжело отказаться от нашей современной жизни и её удобств. Но порой эта жизнь отбирает у человека самое главное, это его свободу. Трудно не согласиться со словами политолога М. Магида, когда он пишет: «В отличие от классических авторитарных диктатур, основанных на принципе «пассивной несвободы» – запрета «делать что-либо конкретное», тоталитаризм утверждает «активную несвободу», т.е. он стремится подвести личность или коллектив к такому состоянию, при котором они бы «сами делали только то, что можно» [3]. Человек, осознающий свою проблему, способный её решить, является ужесвободным человеком.

По-разному можно трактовать финал романа «99 франков». Главный герой искренне верит в то, что у человечества ещё есть шанс на достойную жизнь. Он даже пытается представить некое подобие рая, в котором живут герои, ушедшие от повседневной рутины, от «каменных джунглей». Но это всё мечты, грёзы и надежды, которым, возможно никогда не суждено сбыться. Что касается самих героев, то этот рай им наскучивает и перестаёт казаться идеальным.

Подводя итоги, можно сказать, что роман сложен и многогранен настолько, насколько сложна и многогранна сама человеческая природа. Тоталитарная машина буквально ломает героев произведения. Если в его начале мы видим безрассудных, играющих в бунт кукловодов, то по его завершении остаётся впечатление, что перед нами были старые сломанные куклы. И все же, мы надеемся на то, что рекламный тоталитаризм будет лишь промежуточным этапом в истории, ошибкой, с помощью которой человечество выйдет на новую ступень своего существования.

Список литературы

1. Бегбедер, Ф. 99 Франков / Ф. Бегбедер. – М.: Иностранка, 2002. – 312 с.
2. Субботин, Д. PR для апокалипсиса. Как Фредерик Бегбедер описывает то, что невозможно изменить [Электронный ресурс] / Д. Субботин // «Скепсис». – 2005. – № 3–4. – Режим доступа: http://sceptis.net/library/id_400.html

3.Магид, М. Тоталитаризм: темное прошлое или «светлое будущее»? [Электронный ресурс] / М. Магид. – Режим доступа: https://avtonom.org/old/lib/theory/magid_total.html

4.Савельев, К. Н. Литература английского декаданта: истоки, становление, саморефлексия: автореф. дис. ... докт. филол. наук: 10.01.03 / К. Н. Савельев.– М., 2008. – 35 с.

5.Савельев, К. Н. Тезаурусный подход и проблема переходных периодов / К. Н. Савельев // Libri Magistri. – Вып. 3. Филология в XXI веке. – 2017. – С. 14–19.

Abstract

In this article, we deal with such a concept as «advertising totalitarianism», and how it is revealed in the novel of the French writer F. Begbeder «99 Francs». Based on the example of this novel, the role of advertising products in the everyday life of a person is examined, the structure of total control of advertising over consumer society is analyzed.

Keywords: Beigbeder, advertising, marketing, consumer society, the modern world, advertising totalitarianism, digital age

*Алена Юрьевна Пулькина,
студент 2 курса, Миасский филиал ФГБОУ ВО «ЧелГУ» (г. Миасс)
sayuri_13_puoko@mail.ru*

*Научный руководитель – Светлана Николаевна Глазкова,
доктор филол. наук, профессор кафедры филологии
Миасского филиала ФГБОУ ВО «ЧелГУ»*

СЕТЕВОЙ ЖАНР «ПИРОЖКИ» В ФОКУСЕ ПРЕЦЕДЕНТНЫХ ТЕКСТОВ. ПРЕЦЕДЕНТНЫЙ ТЕКСТ КАК КОМПОНЕНТ «ПИРОЖКОВ»

В статье раскрыта сущность произведений малого поэтического жанра сетевого фольклора. Исследованы особенности включения в «пирожки» различных прецедентных текстов. Сделана попытка дифференциации прецедентных ситуаций, высказываний, имен, феноменов на материале «пирожков». Обосновывается стилистическая значимость прецедентных текстов в «пирожках».

Ключевые слова: малый поэтический жанр, «пирожок», прецедентный феномен, сетевой фольклор

В начале XXI века появляются и развиваются произведения малого поэтического жанра сетевого фольклора – «пирожки» и «порошки». «Пирожки» – это нерифмованные четверостишия (реже двустишия) двусложного размера – ямба – с устойчивой формулой слогов в строках: 9-8-9-8 [6, 7]. «Порошки» – «младшие братья» «пирожков», отличаются последней строкой, которая состоит из двух слогов и рифмуется со второй строкой. Авторы имеют право допускать орфографические ошибки и не придерживаться правил пунктуации [1].

Несмотря на грамматическую свободу авторов, «пирожковцы» самостоятельно регламентируют правила для написания произведений и следят за их исполнением. «Пирожок» должен вызывать у читателя сильные эмоции, поэтому каждое употребленное слово должно нести смысловую нагрузку. Задача автора заключается в лаконичном изложении ситуации «длинною в жизнь» без лишних слов для получения эмоционального резонанса читателей [1, 2]. С помощью различных стилистических приемов, разнообразной лексики авторы решают данную задачу. Одним из таких текстообразующих приемов является введение в ткань «пирожка» прецедентных феноменов.

При анализе 2 000 «пирожков» было выявлено 250 (12,5%) произведений с прецедентными единицами.

Несмотря на лексическое разнообразие «пирожков», наиболее распространенными и многоплановыми являются прецедентные заимствования, которые можно разделить на различные единицы.

Ученые выделяют несколько групп прецедентных единиц: прецедентные тексты, прецедентные ситуации, прецедентные высказывания, прецедентные имена и прецедентные феномены [5]. Рассмотрим каждую группу более подробно.

1. Прецедентный текст.

Текст или выражение, которые известны большинству носителей языка и употребляются как речевые стереотипы [3]. Прецедентные тексты имеют огромное значение как для современников, так и для предшественников, поскольку они содержат в себе огромное количество информации, связанной с самим текстом и культурным фоном, который заключен за текстом.

*а ты еще не догадалась
что я в зеленые вступил
молилась ли ты на ночь кедру
спросил и удавил шарфом
(Василий Глаголев)*

*в деревне светофор сломали
и грянул транспортный коллапс
смешались в кучу люди кони
собаки гуси трактора
(Михаил Гаевский)*

Первый «пирожок» отсылает к трагедии У. Шекспира «Отелло» при помощи трансформированной цитаты («Молилась ли ты на ночь, Дездемона?»), добавляя современные реалии: «зеленые» – краткое обозначение Российской экологической партии «Зеленые», «кедр» – конструктивно-экологическое движение России «Кедр», партийный проект «зеленых». Цитата связывает классическое произведение и «пирожок» драматизмом ситуаций, но её трансформирование показывает ироничное отношение автора к описываемому.

Во втором «пирожке» присутствует измененная цитата из стихотворения М. Ю. Лермонтова «Бородино» («Смешались в кучу кони, люди...»). Она отождествляет «деревенскую» ситуацию с битвой, великим сражением, в котором невозможно ничего разобрать. Слово книжной лексики «грянул» противоположно описываемой бытовой ситуации, такое столкновение «высокого» и «низкого» рождает комический эффект.

Большинство прецедентных текстов, встречающихся в «пирожках», являются цитатами из произведений классической литературы, текстами песен, рекламы, публицистическими текстами и др. Трудностей при выявлении прецедентных текстов почти не возникает, поскольку они широко используются

в речи и всегда актуальны, могут возникать проблемы при определении источника прецедентного текста, что связано с культурной компетенцией читателя.

2. Прецедентная ситуация.

Данным термином обозначают «единственную ситуацию, имевшую место в реальной или виртуальной действительности, ставшую эталонной для последующих ситуаций, схожих с ней по тем или иным параметрам, актуализирующаяся в речи при помощи устойчивых вербальных маркеров» [5].

<i>идите в баню а оттуда на самолет и в ленинград (Дарья)</i>	<i>когда мне надо есть перловку я думаю про ленинград в сороковых затем про счастье которое передо мной (gambit).</i>
---	---

Оба «пирожка» обращаются к одному топониму – Ленинграду, но рассматривают его со стороны виртуальной и реальной действительности. Первое произведение отсылает читателя к советскому фильму «Ирония судьбы, или С легким паром!» (1975), в котором отразилась прецедентная ситуация – главный герой идет в баню и по ошибке улетает в Ленинград. Второе указывает на реальную ПС – голод во времена блокады Ленинграда 1941–1944 гг. «Эрудированный» читатель способен найти отсылку, распознать прецедентную ситуацию и выявить соответствия между данным текстом и отражением в нем прецедентной ситуации.

3. Прецедентное высказывание.

Продукт речемыслительной деятельности, законченная и самодостаточная единица, сложный знак, сумма значений компонентов которого не равна его смыслу, оказывающемуся шире простой суммы значений [5]. Прецедентное высказывание неоднократно актуализируется в речевой деятельности, вбирая в себя все значения, полученные ранее.

Прецедентным высказыванием может выступать цитата (точная или трансформированная) из произведения или идиомы (пословицы и поговорки, точные или трансформированные). Чаще всего прецедентные высказывания в «пирожках» не закончены или изменены автором с целью «расшифровки» их читателем.

<i>у лукоморья дуб зелёный на дубе цепь а на цепи висят различные замочки с сердечками и просто так</i>	<i>не место красит человека всегда доказываю я но по весне со мною спорит скамья (андро)</i>
---	--

Первый «пирожок» содержит в себе точную цитату из поэмы А. С. Пушкина «Руслан и Людмила». Развитие идеи данного «пирожка» происходит вокруг образа дуба, который соединяет представление о волшебном дереве и железном, реальном дереве.

Во втором «пирожке» автор использует часть пословицы «не место красит человека, а человек место», употребляя её в прямом смысле, что создает комический эффект.

Прецедентные высказывания, основанные на цитатах, связывают произведение с прецедентной ситуацией. Перед читателем стоит задача распознать прецедентный текст, установить, при каких событиях, условиях он был создан и какое значение он играет в новом произведении.

Разграничение прецедентных высказываний и прецедентных текстов вызывает трудности. Лингвокультурологи устанавливают, что явление

прецедентных текстов выражено в употребляемых названиях произведений, цитатах, ставших афоризмами, в имени автора и именах персонажей, которые отсылают к прецедентным текстам [3]. Понятие прецедентного высказывания уже, оно выражено в цитатах и идиомах.

4. Прецедентное имя.

Имя, связанное с известным текстом, ситуацией и/или фиксированным комплексом определенных качеств, способное регулярно употребляться, выступая в роли семантического предиката, называют прецедентным [3]. Прецедентное имя непосредственно связано с прецедентной ситуацией, поскольку они отсылают к общеизвестным реальным или виртуальным событиям. Прецедентное имя помогает читателю распознать прецедентную ситуацию, создать ассоциации, связанные, прежде всего, с указанной прецедентной ситуацией и культурным фоном, следующим за именем.

*получен sos от робинзона
на острове редеет сень
и пятницы уже приелись
все семь
(Natalie & Kurt)*

*внутри большой матрешки путин
внутри медведей а внутри
такой же путин но поменьше
а дальше я боюсь смотреть
(Fishy_cyuu)*

Первый «порошок» отсылает к роману Даниэля Дефо о Робинзоне. Прецедентные имена – Робинзон, Пятница – указывают на прецедентную ситуацию – совместную жизнь с туземцем. В сочетании с фразеологизмом «семь пятниц на неделе» прецедентное имя Пятницы приобретает два значения, создавая абсурдность ситуации.

Второе произведение, связанное с прецедентными именами В. В. Путина, Д. А. Медведева, обращается к смене государственной власти в России в течение 2000-х – 2010-х гг.

5. Прецедентный феномен.

Данное понятие представляет собой ментефакт, «хорошо известный большинству представителей национально-лингво-культурного сообщества, апелляция к нему регулярно возобновляется в их речи, актуальный в познавательном и/или эмоциональном планах» [5]. Прецедентные феномены включают в себя прецедентные тексты, ситуации, высказывания и имена и является более общими по отношению к ним.

Иногда в одном «пирожке» могут возникнуть несколько прецедентных феноменов. Созданная «игра текстов» придает произведению глубокий смысл или добавляет несколько значений, разгадать которые – задача читателя.

*у загса ты как маяковский
вдруг вынул паспорт из сапог
потом задумался как гоголь
и сжог
(elena-durak)
я не желаю быть вороной
лисе ворона говорит
хочу быть сыром пошехонским
потом сорокой столбовой (bespamiatnyh)*

Прецедентные феномены имеют между собой сложные разветвленные отношения. В первом «пирожке» взаимодействуют прецедентные имена –

В. В. Маяковский и Н. В. Гоголь – и прецедентное высказывание – измененная цитата из «Стихов о советском паспорте» («Я достаю из широких штанин...»). Прецедентное имя Н. В. Гоголя отсылает к прецедентной ситуации – уничтожение второго тома «Мертвых душ». Во втором «пирожке» сочетаются прецедентные имена – лиса, ворона – которые отсылают к прецедентному тексту – басне И. А. Крылова «Ворона и лисица» – и прецедентному высказыванию – трансформированной цитате из «Сказки о рыбаке и рыбке» А. С. Пушкина («Не хочу быть чёрной крестьянкой, / Хочу быть столбовою дворянкой»).

Анализ показал следующее: из 250 «пирожков» 36 (14,4%) можно отнести к прецедентным текстам, 58 (23,2%) – к прецедентным ситуациям, 46 (18,4%) – к прецедентным высказываниям, 48 (19,2%) – к прецедентным именам, 62 (24,8%) – к «пирожкам» с сочетанием нескольких прецедентных феноменов. Большинство прецедентных феноменов, использованных в «пирожках», относится к прецедентным ситуациям, поскольку любые отсылки в виде прецедентного имени, прецедентного высказывания или прецедентного текста перенаправляют к культурно-событийному фону, важному для данных феноменов. Этот вопрос возвращает нас к дискуссии о дифференциации прецедентных феноменов [4, 5].

«Пирожки» – это уникальный жанр интернет-фольклора. Одной из основных жанровых особенностей «пирожков» является прецедентность.

Прецедентные феномены – стилистический ресурс, часто используемый авторами «пирожков». Прецедентные феномены помогают организовать диалог между автором и читателем на уровне предметно-логического содержания текста, «оценочной, образной, эмоциональной и эстетической информации» [4]. Языковая игра, основанная на применении прецедентных феноменов, усложняет, углубляет смыслы произведений.

Прецедентные феномены являются средством закрепления в культурной памяти носителей конкретной культуры, способствуют разграничению «своих» и «чужих». Прецедентные феномены, применяемые в произведениях малого поэтического жанра сетевого фольклора, используются для создания комичных или сюрреалистичных ситуаций, для расширения значения произведения, проведения интертекстуальных аналогий, для организации языковой игры.

Список литературы

1. Дымарский, М. Я. Между жанром и творчеством, или К становлению пирожкового мышления языковой личности / М. Я. Дымарский // Жанры речи: Сб. науч. ст. Вып. 8: Памяти К. Ф. Седова. – Саратов; Москва: Лабиринт, 2012. – С. 385–390.
2. Заева, Л. Стишки-пирожки» как способ получить удовольствие [Электронный ресурс] / Л. Заева. – Режим доступа: <https://naked-science.ru/article/interview/stishki-pirozhki-as-a-way-to-have-fun>
3. Караулов, Ю. Н. Русский язык и языковая личность / Ю. Н. Караулов. – М.: ЛКИ, 2010. – 264 с.
4. Ковшова, М. Л., Гудков, Д. Б. Словарь лингвокультурологических терминов / Д. Б. Гудков, М. Л. Ковшова. – М.: Гнозис, 2017. – 192 с.
5. Латышева, В. Л. Признаки и функции прецедентных текстов / В. Л. Латышева // Вестник ИрГТУ. – 2011. – №1 (48) – С. 296–300.

6. Станіславська, К. І. Художні особливості «пиріжкової поезії» як малої літературної форми в Інтернеті / К. І. Станіславська // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. – 2013. – № 31 – С. 247–261.

7. Щукина, К. А. Прецедентные феномены в пирожках и порошках – новых жанрах современной Интернет-поэзии / К. А. Щукина // Мир русского слова. – 2015. – № 4 – С. 49–54.

Abstract

The article reveals the essence of the poetic works of a small genre of network folklore. The characteristic features of inclusion of different case texts in the «pirozhok» were investigated. Efforts were made to differentiate precedent situations, utterances, names, phenomena on the material of «pirozhok». The stylistic significance of precedent texts in the «pirozhok» is substantiated.

Keywords: small poetic genre, «pirozhok», precedent phenomena, network folklore

*Яна Алексеевна Черкес,
студент 3 курса, Уральский федеральный
университет им. Б. Н. Ельцина (г. Екатеринбург)
12071997@mail.ru*

*Научный руководитель – Татьяна Михайловна Воронина,
канд. филол. наук, доцент кафедры фундаментальной
и прикладной лингвистики и текстоведения
УрФУ им. Б. Н. Ельцина*

РЕЧЕВОЙ ЖАНР ПОХВАЛЫ В ОТЗЫВАХ И КОММЕНТАРИЯХ К ПРОИЗВЕДЕНИЯМ FAN-FICTION

Компьютерно-опосредованная коммуникация является особой социокультурной средой, которая накладывает отпечаток на различные сферы взаимодействия людей, в том числе на отношения автор – текст – читатель. В предлагаемой статье предпринята попытка изучить и выявить специфические признаки речевого жанра похвалы в отзывах и комментариях к произведениям fan-fiction интернет-дискурса. Систематизированы основные объекты похвалы, выявлены основные функции похвалы, такие как выражение положительной оценки произведения и собственных положительных эмоций, а также стимулирование усилий адресата (автора произведения) для продолжения деятельности, что является характерным для дискурса fan-fiction. Материалом для исследования послужили тексты отзывов и комментариев о произведениях fan-fiction, источник – сайт «Книга фанфиков» (<https://ficbook.net/>).

Ключевые слова: интернет-дискурс, fan-fiction, отзыв, речевой жанр похвалы

Изучение речевых жанров представляет большой интерес, однако многие проблемы формирования и функционирования единиц коммуникации до сих пор нельзя назвать решенными. В настоящей статье предпринята попытка изучить и выявить специфические признаки речевого жанра похвалы в отзывах

и комментариях к произведениям fan-fiction интернет-дискурса. По классификации Т. В. Шмелевой, похвала относится к оценочному типу речевых жанров, цель которых – изменить самочувствие участников общения, соотнося их поступки, качества и все другие манифестации с принятой в данном обществе шкалой ценностей» [3, 91–92]. «Похвала определяется как выражение особого одобрения по поводу какого-либо действия, поступка или поведения, исключительных успехов, имеющее целью вызвать положительную эмоциональную реакцию» [3, 183]. Существует много возможностей признания заслуг и выражения одобрения, однако понятие похвалы соответствует эксплицитному и вербальному речевому действию, она всегда имеет конкретного адресата. «Прагматическая сущность похвалы проявляется в принципе увеличения ценности, возвышения достоинств адресата. Оценочный компонент в общении коммуникантов затрагивает параметр психоэмоционального комфорта говорящей личности в общении» [2, 183].

Речевые акты положительной оценки выполняют оценочно-характеризующую, экспрессивную, фатическую, этикетную функции: они выражают положительную оценку качеств объекта, обеспечивают нормальное протекание процесса общения и формируют положительную эмоциональную реакцию собеседника [1, 12]. Похвала несомненно является одним из способов создания благоприятной атмосферы общения. Адресант, имея намерение похвалить, обычно искренен, сам выбирает объект похвалы и выбирает вербальные средства ее выражения, определяет ее нюансы, что говорит о субъективности этого речевого жанра: «Искусство похвалы состоит в своеобразном балансе общего и частного: говорящий хвалит адресата как олицетворение общепризнанных добродетелей, одновременно он выделяет эти качества в индивидуальном квалифицировании адресата» [2, 184].

Похвала подтверждает статусность в целом как социальное явление, указывая на оценочный статус. Чем более значимой является авторитетная личность – адресант похвалы, тем сильнее эффект от похвалы. Похвала укрепляет чувство собственного достоинства адресата, одновременно усиливает его гордость за собственные достижения, придает уверенность в своих способностях.

Следует отметить, что, хотя существует значительное количество работ, посвященных изучению экспрессивных речевых жанров, в том числе похвалы, исследования не могут быть полными без учета современной реальности и её интернет-направленности, так как именно в сети Интернет трансформируются традиционные жанры и появляются новые. Материалом для нашего исследования послужили тексты отзывов и комментариев о произведениях fan-fiction, источник – сайт «Книга фанфиков» (<https://ficbook.net/>).

Для дискурса фанфикшн характерна связь автора с читателем, более того, эта связь становится необходимой, так как при создании и публикации своих произведений фикрайтеры (авторы произведений фанфикшн) во многом зависят от мнения читателей. Читатель в комментариях влияет на автора, побуждая к продолжению работы, в равной мере как и отсутствие комментариев приводит к «заморозке» (прерыванию написания с возможным последующим удалением произведения или же продолжением – «разморозкой») фанфика. Именно такие речевые жанры, как похвала и благодарность, используемые в текстах отзывов,

стимулируют автора продолжать публикацию своих произведений, что является основной интенцией похвалы.

Высказывание похвалы, как и любое оценочное высказывание, понимается как семантико-прагматический тип, который не только выражает определенное положение вещей, но и передает мысли, чувства, отношение говорящего к внешнему миру, показывая тем самым связь высказывания с ситуацией. Окаzionaliальные, сопутствующие основной одобрительной интенции ситуативные коммуникативные намерения не бесконечно разнообразны, они типизируются, поскольку конечно число ситуаций похвалы [2, 196].

Используя в качестве основы классификацию, предложенную Н. А. Трофимовой, проиллюстрируем разные типы интенций авторов отзывов и комментариев.

1. Как было сказано выше, эксплицитное побуждение к продолжению действия является основной интенцией говорящего: *Работа очень понравилась. Хотелось бы почитать еще. Я вас до безумия люблю, продолжайте писать, это просто шикарно. Автор, вы теперь обязаны дописать до конца и никаких отговорок!*

2. Выражение оценки, в свою очередь, сопровождается выражением комплекса эмоций, от сдержанного одобрения, как в первом высказывании из вышеприведенных, до восторга, например: *Очень неправильно, наверное, ловить экстаз от чужих, вымученных строк, но невозможно перестать это делать. Потрясающее стихотворение!*

3. Одобрение адресата, затратившего большие усилия для достижения одобряемого положения вещей: *Я поражена, насколько Вам удалось передать всю суть, и столь детальное описание я вижу впервые, видимо, автор старался сделать все как можно детальнее, и поздравляю Вас, Вам это удалось самым наилучшим образом.*

4. Заверения в уникальности одобряемого действия адресата: *Художественная ценность неоспорима. Я честно не представляю, что должно быть у человека внутри, который пишет ТАК. Это лучшее, что можно найти на фикбуке. Мне так не хотелось покидать ту атмосферу, которую вы создали. Это шедевр с большой буквы! Сознаюсь, никогда не читала ничего подобного.*

5. Выражение благодарности за выполненное адресатом действие – высказывания благодарности имплицитуют, помимо оценки, еще и интенцию похвалы: *Спасибо за интересное начало, жду продолжения. Я искренне хочу поблагодарить Вас, дорогой автор, за эту великолепную работу...*

6. Похвала в сочетании с указанием на возможность улучшить произведение: *Немного нужно поработать над оформлением текста, а так всё круто. Ты не думала поменять имена героям? Произведение отличное, и от этого совершенно ничего не потеряет, будет даже лучше смотреться. Я думаю, что если постараться, то можно сделать из этого фанфика что-то более красивое, более литературное, более приятное и интересное для читателя.*

7. Говорящий может сопровождать похвалу указанием на положительные качества произведения несмотря на свои собственные другие предпочтения, т.е. уточнением того, что обычно фанфики подобного жанра или направленности ему не по вкусу, однако этот уникален: *Вообще не люблю этот пейринг, но Ваше произведение мне понравилось. Изначально, я не хотела читать фанф такого*

жанра, но пробежав глазами несколько строк, не смогла остановиться. Побольше бы таких хороших фанфов.

8. Высказывая похвалу, говорящий оказывает воздействие на эмоциональное состояние и ценностные представления адресата, формирует его самооценку: *У тебя огромный талант, и ты пишешь идеальные стихи. Солнце мое, ты создаешь как минимум нечто прекрасное, совершенное и вечное вот здесь, на этом месте. Ты замечательная! Ты настоящий писатель. Это ваш особый талант – маленькие главки с самой сутью.*

9. Сообщение о влиянии одобряемого действия/поведения адресата на деятельность говорящего: *Автор, вы создали фанфик, который помог изменить жизнь некоторых людей. Заставил их поверить в настоящую силу дружбы и любви. Точно знаю, что этот фанфик надолго оставит след в моей памяти.*

Таким образом, функционирование похвалы реализует комплексный интенциональный смысл, в котором на ведущую интенцию выражения эмоционального одобрения накладываются прочие.

Весь сложный смысловой состав речевого акта похвалы в отзывах к произведениям фанфикшн порождается взаимодействием языковых средств. Высказывания перформативного характера («я хвалю то-то») не встречаются, однако встречаются косвенные: *«Хотелось бы похвалить/отметить/указать на достоинства...»*. Активно используется также лексика с оценочной семантикой разной степени экспрессивности: *хороший, лучший, шикарный, потрясающий, идеальный, огромный* и т. д. Несомненно важно то, что именно является объектом похвалы: произведение в целом (*прекрасное произведение*), его содержательная характеристика (*передать самую суть*), особенности оформления текста (*детальное описание*), постановка автора в ряд писателей, а не любителей, что очень важно для фикрайтера (*настоящий писатель*), похвала творческих способностей (*огромный талант*), общая положительная оценка автора не только как писателя, но и как личности (*ты замечательная*). В качестве дополнительных средств выражения похвалы отметим использование пунктуации – восклицательных знаков, графических средств – смайлов, прописных букв для выражения большей экспрессии.

Речевой жанр похвалы взаимодействует с такими речевыми жанрами, как благодарность (*Спасибо за истинное удовольствие и от самой истории, и от того, как она рассказана*), пожелание (*Автор молодец, желаю вам удачи и новых работ!*), комплимент (*Вы умеете писать увлекательно*), лесть и др.

Итак, основные объекты похвалы в текстах отзывов и комментариев к fan-fiction – это сюжет произведения, сам автор, его творческие способности и талант. Основные функции похвалы – выражение положительной оценки произведения и собственных положительных эмоций, влияние на адресата и его деятельность, эмоциональное состояние и ценностные представления, одобрение за выполненную работу, а также стимулирование усилий адресата (автора произведения) для продолжения деятельности, что является характерным для дискурса fan-fiction.

Список литературы

1. Бигунова, Н. А. Иллокутивные функции речевых актов положительной оценки / Н. А. Бигунова // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. – 2013. – №2– С. 7–13.
2. Трофимова, Н. А. Экспрессивные речевые акты в диалогическом дискурсе. Семантический, прагматический, грамматический анализ: Монография / Н. А. Трофимова. – СПб.: Изд-во ВВМ, 2008. – 376 с.
3. Шмелева, Т. В. Модель речевого жанра / Т. В. Шмелева // Жанры речи. – 1997. – №1 – С. 88–98.

Abstract

Computer-mediated communication creates a special socio-cultural environment which affects various spheres of social interaction, including the author-text-reader relationship. This article discusses the specific characteristics of the speech genre of praise in fan-fiction comments and reviews. We systematize the key objects of praise and identify the main functions of praise, for instance, expression of the reader's positive evaluation of fan-fiction works and their positive emotions as well as encouragement of the addressee (the author) to persevere in their writing. Our analysis focuses on texts of comments and reviews posted on the web-site 'The Book of Fan-Fiction' (<https://ficbook.net/>).

Keywords: Internet discourse, fan-fiction, comment, expression of praise as a speech genre

*Мария Александровна Чукреева,
преподаватель, Башкирский государственный
педагогический университет им. М. Акмуллы» (г. Уфа)
mchukreeva@inbox.ru*

АУДИОКНИГА КАК ЯВЛЕНИЕ КУЛЬТУРЫ: ПРОБЛЕМА СТРУКТУРИЗАЦИИ

В данной статье поднимаются вопросы структуризации культуры и определения в ней места аудиокниги как явления культуры. Содержится анализ медиакультуры, массовой культуры и информационной культуры. Рассматриваются следующие положения и вопросы: какими основными особенностями обладают массовая, медиа- и информационная культуры и какая из названных областей культуры в большей мере связана с аудиокнигой.

Ключевые слова: аудиокнига, медиакультура, информационная культура, массовая культура

Аудиокнига, с одной стороны, используется много десятилетий, это явление уже не новое и в основном знакомо людям. С другой стороны, оно до сих пор не воспринимается как явление культурологическое, принадлежащее к миру или сфере культуры. Нам необходимо обозначить, какие явления считаются

культурологическими, имеют отношение к культуре и с какими областями культуры аудиокнига имеет больше взаимосвязей.

Культурологическими считаются исследования, изучающие:

- предпосылки и факторы, под влиянием которых возникают, формируются и развиваются культурные интересы и потребности людей;
- процессы создания, приумножения и передачи культурных ценностей;
- культурную жизнь с целью выявления основных культурно-исторических типов.

Таким образом, логика подобного исследования заключается в выявлении совокупности представлений о взаимосвязанных этапах, формах, уровнях, методах, процедурах культурологического исследования. В научной сфере упоминается о разнообразии этой комбинаторики, а следовательно, и потенциального разнообразия вариаций обозначенных областей.

Вместе с тем существуют конкретные признаки, соответствие которым предполагает принадлежность исследования именно к культурологическому (с учетом его междисциплинарной природы), а не к иному гуманитарному (философскому, историческому, социологическому и т. д.) подходу. Условно они предполагают следующие ключевые позиции:

- предметное поле этого подхода – культура в широком (как феномен), и в узком (как локальная отрасль) смысле;
- исследование осуществляется с помощью понятийно-терминологического аппарата культурологии (можно говорить о его полной сформированности, законченной «форматированности», многоосновной разветвленной структуре);
- сложившаяся методология, которая хотя и несет на себе выраженные черты научной универсальности, но, тем не менее, предпочитаемость («излюбленность») определенных ее видов (и сочетаний) в локальных изысканиях по проблемам культуры позволяет нам со значительной долей уверенности отнести ее именно к культурологической методологии;
- преобладание ценностно-осмысляющей доминанты над иными (структурными, функциональными, генетическими, эволюционными и т. д.) основаниями культуры – заветного «ключа», так называемого «кода», который позволит дешифровать пока утаивающую свои смыслы «иероглифическую» вязь тех или иных неисследованных сфер/процессов/явлений культуры.

Рассмотрим пример использования данного алгоритма на примере аудиокниги, подразумевая возможность его экстраполяции на другие явления культуры [4]. За основу примем концепцию трех аспектов выражения культуры средствами науки, которую разработал Ю. М. Резник: объект, субъект и взаимодействия субъекта и объекта (см. табл. 1).

Таблица 1. Структура культуры

<i>Раздел теории культуры</i>	<i>Предмет изучения</i>	<i>Единицы системного анализа</i>	<i>Субдисциплины</i>
Культурная онтология (как теория бытия объектов культуры)	Система объекта (объектов): «целостные феномены» или «системные объекты» культуры	Артефакты, другие материальные предметы, паттерны и пр.	Теории культурной динамики, культурных систем и пр.
Теория культурного субъекта	Система субъекта: различные стороны субъекта культуры	Способности, представления, образы и т.д.	Теории конкретных субъектов культуры
Теоретические основы взаимодействия субъекта и объекта культуры	Познавательное взаимодействие Ценностные аспекты взаимодействия Нравственные основы взаимодействия Символические аспекты взаимодействия Психологические особенности взаимодействия Практические аспекты взаимодействия, управленческое воздействие	Знания и другие единицы информации Разнообразные ценности Нравственные нормы и правила Знаки, символы, знаковые системы Восприятия, ощущения, стереотипы Способы практического воздействия субъекта на объект	Культурная гносеология Культурная аксиология Культурная этика Культурная семантика Психологическая культурология Культурная праксиология

Применительно к нашему исследованию артефактами и материальными предметами станут все электронные средства, которые человек использует для воспроизведения аудиокниг. Представления и образы создаются, дикторами, актерами и всеми теми, кто работает над текстом, читает его, одушевляет персонажей книг. Причина, по которой мы не рассматриваем материально-техническую составляющую, состоит в том, что аудиокнига – это не только электронный файл, который был записан на определенный материальный носитель. Данное определение характеризует аудиокнигу в узком смысле. В широком же смысле – это любое произведение, читаемое вслух. Отсюда связь внешне противопоставленных понятий «аудиокнига» и «чтение вслух». Также этому способствуют включенные в структуру аудиокниги музыка и шумовое сопровождение. Несомненно, подобное восприятие содержания, сюжета книги подразумевает расширение знания, кругозора, новой информации. Как и при традиционном чтении, книга привносит во внутренний мир человека те или иные ценности. Диктор, одушевляя книгу, заставляет посмотреть на них по-новому, переосмыслить.

Существует концепция, согласно которой каждое явление, созданное человеком, связанное с ним, его бытием, жизнью имеет право называться

явлением культуры. Философ М. Ю. Савельева [9] называет это «культуралистическим поворотом».

«Культуралистический поворот» – это тенденция характеризовать все социальные процессы как «культурные», причем не в оценочном понимании, а фактически, как выражение критерия «человеческого». То есть всё, происходящее в мире человека, является выражением культурного действия, потому что происходит в мире человека, а значит, имеет основание для объяснения и понимания [12].

Будучи целостностью, культура внутренне многообразна как по содержанию, так и структурно. Причем источником этого разнообразия могут быть и общественные отношения, и внутренние потребности самой культуры, и взаимодействие социальных и культурных начал. Структурное разнообразие культуры, специфика ее различных проявлений – тема, не теряющая своей актуальности. Вопрос в том, с каких методологических позиций аудиокнига изучается, ибо, как известно, результаты исследования во многом зависят от используемой методологии [5].

Наряду с другими культурологическими понятиями, такими как «современная культура», «актуальная культура», философом О. В. Кашириной было отмечено понятие «культура времени». Данное понятие универсально тем, что объединяет любые области культуры, независимо от уровня и масштаба. Своим появлением сводит на нет противоположное понятие «бескультурное время».

Основная проблема нашего исследования – это место аудиокниги в системе культуры и культурологический подход к ней. В настоящем существует довольно много подходов в понимании и определении культуры: описательный, ценностный, деятельностный, герменевтический, нормативный, духовный, диалогический, информационный, символический, типологический. В контексте нашего исследования наиболее актуальным из них представляется информационный.

В информационном подходе культура представлена как система создания, хранения, использования и передачи информации. Культура – это «... сложная семиотическая система, ее функция – память, ее основная черта – накопление» [5]. Такое понимание культуры позволяет провести аналогию с компьютером, с его информационным обеспечением: языком, памятью и программой переработки информации. Иначе говоря, культура предстает своеобразным информационным обеспечением общества, социальной информацией, накапливающейся в обществе с помощью знаковых систем.

Рассматривая вопрос о месте и роли аудиокниги в сфере культуры, необходимо обозначить области культуры, с которыми она наиболее тесно связана. И первой здесь выступает сфера медиакультуры.

«Медиа» это:

- 1) средства для передачи информации;
- 2) среда, в которой транслируются и производятся культурные и иные коды;
- 3) первая часть сложных слов со значением, относящимся к средствам массовой информации, например медиаимперия, медиакомпания, медиахолдинг, медиaprостранство [7].

Медиакультура это:

1) совокупность информационно-коммуникационных средств, материальных и интеллектуальных ценностей, выработанных человечеством в процессе культурно-исторического развития, способствующих формированию общественного сознания и социализации личности;

2) культура передачи и потребления информации.

В литературе также можно встретить термины «медийная культура» [11], «информационная культура» [3], «медиаграмотность», «информационная грамотность», «мультимедийная грамотность», «информационная компетентность» [13], «медиакомпетентность», «медийная компетентность», «медиакомпетенция» [13]. Такое количество терминов объясняется тем, что носители медиатекстов представляют собой как классические виды художественной культуры (изобразительное искусство, литература, музыка, театр), так и медиа, связанные с техническим прогрессом (цифровая фотография, спутниковое телевидение, сеть Интернет). Область исследования культуры медиа лежит на стыке таких наук как педагогика, социология, искусствоведение и культурология [2].

При чтении печатной книги мы воспринимаем содержание *непосредственно*. В этом, безусловно, ее основное преимущество. Нам не нужны ни посредник-человек, ни посредник-предмет. Отпадает необходимость, пользуясь современным лексиконом, в медиаторе (от лат. *Mediator* – посредник). Аудиокнига, напротив, создана посредником-человеком (актером, диктором и т.д.), то есть принадлежит к медиакulture. Исследования свидетельствуют о том, что наиболее интенсивное развитие медиакulture пришлось на конец XX – начало XXI в. Медиакulture стала активнее влиять на общественное сознание, обеспечивая людям культурные контакты и возможности для развития творческих способностей [2]. Проанализировав определения, мы приходим к мысли о том, что в каждом из них присутствует упоминание о медиакulture: культура – система создания и передачи информации (Ю. М. Лотман).

Медиакulture является одним из главных проводников глобализации. В современной социокультурной ситуации медиа является комплексным средством освоения человеком окружающего мира, в его художественных, образовательных, интеллектуальных и культурологических аспектах. Человеку необходимо формировать навыки культуры общения с медиа.

Следующей сферой культуры, к которой аудиокнига имеет непосредственное отношение, является массовая культура. Ее определяют [10] как явление, включающее в себя спорт, развлечения, быт, музыку, в том числе и поп-музыку, литературу, средства массовой информации, изобразительное искусство и т. п.. Массовый – это 1) совершаемый массами, свойственный массе людей. *Массовое увлечение*. 2) производимый в большом количестве. *Массовое производство*. 3) производимый, предназначенный для широких масс. *Массовая литература*. 4) принадлежащий к массам. *Массовый читатель* [7]. Массовый вкус торжествует во всех сферах жизни. Массы наслаждаются теми благами и пользуются теми достижениями, которые созданы избранным меньшинством (элитой) и прежде принадлежали только ему [8]. Если шедевры мировой литературы считать элитарной культурой, то упрощенная и получившая распространение форма, то есть аудиокнига, станет продуктом массовой культуры. Что есть аудиокнига как недостижение избранного меньшинства, популяризированное, адаптированное к современной культуре и ритму жизни

современного человека, живущего в XXI веке, и предназначенное для проведения досуга и самообразования. Аудиокнигу можно отнести к арт-культуре – наиболее высокому уровню массовой культуры, имеющему художественное содержание.

Наряду с массовой культурой, развитие получило органическое объединение художественной деятельности и компьютерных технологий. Их развитие за последние пять лет сделало возможным совершенствование мультимедийной книги [1]. Этому способствовал Интернет с его новыми формами распространения мультимедийного содержания и цифровыми архивами.

Таким образом, аудиокнига взаимосвязана со всеми обозначенными областями культуры. В большей мере с массовой и информационной культурой, поскольку аудиокнига по распространенности и свойствам приближена к продукту информационному, и предназначенному для использования массами, то есть крупными социальными группами.

Список литературы

1. Macfarlane, A. The multimedia book: Report on the early days in an experiment / A. Macfarlane // Book 2.0. – 2014. – Vol. 4. – N. 1-2. – P. 91–100.
2. Алексеева, Е. А. Медиакultura: аспекты влияния на современное общество / Е. А. Алексеева // Актуальные проблемы авиации и космонавтики. Социально-экономические и гуманитарные науки. – 2012. – С. 295–297.
3. Бенин, В. Л. Библиокультурология: теория и практика: монография / В. Л. Бенин, Р. А. Гильмиянова, Е. Д. Жукова. – Уфа: БГПУ им. М. Акмуллы, 2015. – 240 с.
4. Казакова, Г. М. Культурологический подход в библиотековедении, книговедении и библиографоведении / Г. М. Казаков // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. – 2010. – №1 (21). – С. 14–16.
5. Культура. Наука. Образование [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.rae.ru/monographs/103-3571>.
6. Лотман, Ю. М. Избранные статьи в 3 т. – Т. I. Статьи по семиотике и топологии культуры [Электронный ресурс] / Ю. М. Лотман. – Таллинн: «Александра», 1992. – Режим доступа: <http://yanko.lib.ru/books/cultur/lotman-selection.htm>
7. Ожегов, С. И. Толковый словарь русского языка: Ок. 100 000 слов, терминов и фразеологических выражений / С. И. Ожегов/ под ред. проф. Л. И. Скворцова. – 27-е изд., испр. – М.: АСТ: Мир и образование, 2014. – 522 с.
8. Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/gas_voss/index.php.
9. Савельева, М. Ю. К вопросу о сущности так называемого «культуралистического поворота» в философии / М. Ю. Савельева // Фундаментальные проблемы современной культурологии. – Том I. – Теория культуры: коллективная монография. – СПб, 2007. С. 47–54.
10. Сошников, А. Е. Массовая культура и ее характеристики // Современные научные исследования и инновации / А. Е. Сошникова [Электронный ресурс] // Современные научные исследования и инновации». – 2016. – № 2. – Режим доступа: <http://web.snauka.ru/issues/2016/02/64421>
11. Степанян, Г. Г. Медийная культура личности в информационном обществе // Перспективы науки. 2016. №5 (80). – С.48.
12. Пастухов, А. Г. О границах медиа: новые медиа и новая медийная культура / А. Г. Пастухова // Ученые записки Орловского государственного университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. – 2015. – № 1. – С. 182–188.

13. Фундаментальные проблемы современной культурологии: теория культуры: кол. Монография / отв. ред. Д. Л. Спивак. – СПб.: Алетейя, 2007. – Т. 1. – 432 с.

14. Цифровая компетентность подростков и родителей. Результаты всероссийского исследования / Г. У. Солдатова, Т. А. Нестик, Е. И. Рассказова, Е. Ю. Зотова. – М.: Фонд Развития Интернет, 2013. – 144 с.

Abstract

This article raises the issues of structuring culture and determining the place of audiobook in it as a phenomenon of culture. It contains an analysis of media culture, mass culture and information culture. The following provisions and questions are considered: what are the main features of mass, media and information culture and which of these areas of culture is more related to the audiobook.

Keywords: audiobook, cultural phenomenon, media culture, information culture, mass culture

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

*Елена Александровна Александрова,
магистрант 2 курса, Магнитогорский государственный
технический университет им. Г. И. Носова(г. Магнитогорск)
lenok_0894@mail.ru*

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

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КОНЦЕПТОСФЕРА РАССКАЗА Л. АНДРЕЕВА «МЫСЛЬ»

Статья посвящена исследованию художественных концептов в рассказе Л. Андреева «Мысль». В процессе реконструкции концептосферы произведения были выявлены ключевые концепты «мысль» и «сверхчеловек», а также связанные с ними концепты «жизнь», «душа» и микроконцепты «тьма» и «страх». Выявлено, что писатель, репрезентируя в тексте столь абстрактные концепты, расширяет их семантическое поле с помощью индивидуально–авторских ассоциаций, дополняющих и заставляющих переосмыслить традиционное значение.

Ключевые слова: концепт, художественная концептосфера, Андреев, рассказ, «Мысль», сверхчеловек

Термин «концептосфера» введен Д. С. Лихачевым в работе «Концептосфера русского языка» (1993) [8, 280–287] по типу терминов В. И. Вернадского: ноосфера, биосфера и пр.

В работе «Константы. Словарь русской культуры» академиком Ю. С. Степановым также рассматривается понятие концептуализированной сферы культуры. Полемизируя с учением Ф. де Соссюра о произвольности знака, Ю. С. Степанов приходит к выводу о неслучайности именовании в культуре и вводит понятие «концептуализированной области (сферы)». Под ней понимается «такая сфера культуры, где объединяются в одном общем представлении (культурном концепте)– слова, вещи, мифологемы и ритуалы» [12, 74]. Очевидно, что вводя понятие «концептосфера», и Д. С. Лихачев, и Ю. С. Степанов придерживаются единого подхода – лингвокультурологического. Обе концепции с разных точек зрения описывают один и тот же феномен, хотя у Д. С. Лихачева термин «концептосфера» многозначен.

В данной статье представлена попытка проанализировать анализа концептосферы в рассказе Л. Андреева «Мысль». Актуальность данной работы обусловлена несколькими факторами. Во-первых, исследование концептосферы классиков русской художественной литературы представляется наиболее продуктивным, так как в их произведениях отражены ключевые особенности национальной концептосферы, соотнесенные с индивидуально-авторским мировосприятием, о чем свидетельствуют работы современных ученых [4; 8; 9; 10; 12; 14; 16], в том числе и молодых [6;7]. Во-вторых, в творчестве Л. Андреева

отражен глубинный анализ человеческого сознания. С этой позиции особую важность представляет рассмотрение таких общекультурных концептов, как мысль – сверхчеловек, сверхчеловек – душа в контексте художественного мира рассматриваемого писателя. Материалом данного исследования послужил один из наиболее известных рассказов Л. Андреева «Мысль» (1902).

Несомненным для каждого исследователя, занимающегося изучением концепта и концептуализации мира, принципиально важным оказывается представление о концепте как о ментальном образовании, являющемся плодом человеческого сознания, элементом мыслительной деятельности человека. Концепт является субъективным заменителем понятия, и данный факт определяет одну из главных его функций – функцию замещения. Важно отметить, что идея о концепте как заместителе понятия соотносится с теорией диалогизма Бахтина, в которой особую значимость приобретает «индивидуальное языковое сознание» и «воля» [2, 30] персонажа, способные воплотить в прозаическом художественном тексте «внутреннюю диалогичность слова» [2, 21], с помощью которой «завоевывается новая авторская позиция, лежащая выше монологической позиции» [2, 21]. Диалогичность закладывает основу текста: «Когда диалог кончается, всё кончается <...> Всё – средство, диалог – цель. Один голос ничего не кончает и ничего не разрешает» [2, 294]. Теория Бахтина дает понимание важных сторон процесса концептуализации мира в художественном сознании писателя.

Диалогичность художественного текста отражает коммуникативную направленность – «действительность – автор – текст – адресат» [5, 252], тем самым, дает возможность репрезентировать индивидуально-авторскую картину мира [15, 10186]. Индивидуально-авторский концепт возникает в процессе трансформации общекультурной концептосферы под влиянием мировосприятия писателя.

Вопрос о концептуализации художественного мира в рассказе «Мысль» следует начать с заглавия и его семантики. В творчестве Андреева часто слово, являющееся доминантой в тексте, выносится в заглавие. Подобное происходит и с заглавием рассказа «Мысль», которое воплощает ключевой концепт произведения, подталкивая к его интерпретации.

Представление о мысли, как о «мыслительном процессе», о том, «что заполняет сознание», непосредственно связано с существованием отдельного человека, с «его убеждениями, взглядами, воззрениями» [9, 317]. И в данном случае интерпретация концепта «мысль» была бы не полностью раскрыта без заданной в рассказе оппозиции «мысль – человек», которая играет основную роль в конфликте произведения. Человек в рассказе представлен в нескольких ипостасях, но в соотношении с концептом «мысль» напрямую связан один из главных типов литературных героев в творчестве Л. Андреева – тип сверхчеловека.

Метафизический концепт «сверхчеловек» берет свои истоки ещё во времена античности – в мифах о героях и полубогах. Явственно проявляется он в христианстве, для которого воплощением образа сверхчеловека явился Иисус Христос, «а также истинный христианин, через смирение пришедший к преобразованию своей сущности и достигший преображения» [12, 862]. В эпоху Возрождения тип сверхчеловека олицетворяет описанный

Н. Макиавелли государь, носитель абсолютной власти. В идеях немецких романтиков и А. Шопенгауэра сверхчеловек является в образе гения, неподвластного обычным человеческим законам. Для философов и мыслителей XIX в. яркий пример сверхчеловека – Наполеон. Общекультурный концепт сверхчеловек имеет в основе представление о «человеке, стоящего в духовном и физическом отношении неизмеримо выше всех остальных людей» [12, 862]. Однако, сама лексема «сверхчеловек» была принята в русской семиосфере под влиянием философии Ницше. Термин, введенный Ницше, «*Übermensch*» выступил как первооснова для понятия «сверхчеловек», став его аналогом [3, 10]. В ницшеанском понимании «человек – это путь, или мост к сверхчеловеку» [12, 863]. Последний стоит выше обычного человека, так как подавил в себе животное начало и живет с идеей о внутренней и внешней свободе.

В этом аспекте автор рассказа «Мысль» в своем содержательном раскрытии концепта «сверхчеловек» опирается на философию Ницше. В тексте концепт «сверхчеловек» предстает как совокупность определенных семантико-когнитивных признаков:

1) Этико-эстетические характеристики: «*презрение к ходячей морали*», «*не испытывает угрызений совести*» («Но более всего я был горд тем, что совершенно не испытываю угрызений совести...» [1, 388]), «*полезен для общества*» («Я полезен. Наверное, полезнее, чем убитый Савелов» [1, 389]), «*упорство в достижении целей*» («Самое упорство в достижении раз поставленных целей...» [1, 390]), «*наклонность к игре, притворству*» («Наклонность к притворству всегда лежала в моем характере»; «Никто не удивился, и все наперебой расцвечивали мою игру игрой собственной фантазии...» [1, 390]), «*актерство*» («Вообще, мне думается, во мне скрывался недюжинный актер, способный сочетать естественность игры, доходившую временами до полного слияния с олицетворяемым лицом...» [1, 391]), «*стремление к внутренней свободе*» («...уходил прочь с гордым сознанием своей силы и внутренней свободы.» [1, 390]).

2) Черты характера: «*сильный человек*» («Я, этот сильный человек, который никогда не плакал, который никогда ничего не боялся...» [1, 384]), «*холодность и рассудочность*» («...то есть нечто прямо противоположное мне, человеку холодному и рассудочному» [1, 384]), «*сила воли*» («...приняв в расчет силу моей воли, крепость неистощенной нервной системы...» [1, 387]), «*контроль над разумом*» («...с неослабевающим холодным контролем разума» [1, 391]), «*аккуратность и педантичность*» («Моя аккуратная прическа лишала его аппетита» [1, 400]), «*господин своего сознания*» («...я понимал и знал себя, размышлял о своем характере и планах, и был, как думал, господином» [1, 410]).

3) Отношения с обществом: «*нелюдимость*» («Моя относительная нелюдимость, которая есть просто признак здорового ума...» [1, 390]), «*игра с людьми, притворство*» («О степени моего искусства можете судить по тому, что многие ослы и до сих пор считают меня искреннейшим и правдивейшим человеком» [1, 391]), «*чужд всем и одинок в этом мире*» («Мне живо представилось – вообще это редко бывает, – как я чужд всем этим людям и одинок в мире...» [1, 395]).

4) Практическая деятельность: «*врач*» («Я очень удачно врачую; не нуждаясь в средствах, я лечу много бедняков» [1, 388]).

5) Внешние черты: «*глаза черные, красивые, прямые...*», *взгляд* («И те, на кого упал этот тяжелый, невидящий взгляд, испытали странное и мучительное чувство...» [1, 420]; «Случается, что я ее пугаю своим взглядом...» [1, 397]).

На основе выделенных семантико-когнитивных признаков можно создать структурную модель концепта «сверхчеловек». При создании модели концепта в качестве основного использовался частотный критерий – частота встречаемости слова в анализируемых фрагментах текста.

Ядро структуры концепта «сверхчеловек» составляют следующие лексико-семантические компоненты: *свобода, одиночество (одинокий), игра, врач, книги, притворство*. В зоне ближней периферии обнаруживаются лексико-семантические компоненты *холодный (холодность), борьба (битва), господин (царь), актер*. Дальняя и крайняя периферии включили в себя лексико-семантические компоненты, обладающие меньшей частотностью употребления, но, так или иначе, связанные с исследуемым концептом. К дальней периферии относятся такие лексико-семантические компоненты, как *презрение (презрительный), полезен, «не испытываю угрызений совести», нелюдимость (мизантропия), чужой («чужд всем этим людям»), голова – тюрьма*. К крайней периферии: *сильный, рассудочный, предвидит случайности, «глаза черные, красивые, прямые», упорство, контроль разума*.

Соотносимый с концептом – доминантой «сверхчеловек» концепт «жизнь» обретает значение *борьбы, битвы* героя с другими людьми («*Борьба – вот радость жизни.*» [1, 395]; «Это, гг. эксперты, была жестокая *битва...*» [1, 401]), *жизнь* – это «*сатанински веселая игра людьми и обитаями*» [1, 388]. Сам герой, с помощью силы своей мысли, своей внутренней свободы, ставит себя выше других людей, глядя с «горных вершин на их животные страсти» [1, 401]. В первой части рассказа, до убийства, Керженцев чувствует власть над своими мыслями, над миром – он царь, господин («*Царь над самим собой, я был царем и над миром*» [1, 418]). В нём сохраняется вера в силу и мощь человеческой мысли.

В соответствии с этим концепт «мысль» содержит в тексте следующие лексические доминанты:

– прилагательные и причастия: *ясная, точная, твердая, светлая, выкованная из стали, послушная, грозная и могучая сила, исполнительная, безграничная, торжествующая, удивительная, непостижимая, величайшая, глубочайшая, божественная, быстрая, острота, ядовитость;*

– местоимения: *моя (моё, мой);*

– существительные: *раба, сокровище, мощь, чудо, залог бессмертия, сила, тайна, любовница, друг;*

– глаголы: *извивалась, жалила, кусала, бесшумно вползала, служила, поддерживала.*

Анализ лексико-семантической парадигмы концепта «мысль» выявил следующие важные контекстуальные синонимы: *змея* («Точно змея, бесшумно вползала в неизведанные и мрачные глубины...» [1, 392]), *рапира* («Словно остро отточенная рапира...» [1, 392]).

Ядро концепта «мысль» образуют следующие лексико-семантические компоненты: *моя (моё), змея, острая (острота), сила, раба*. Ближняя периферия

включает лексико-семантические компоненты *светлая, ясная, точная, послушная, ядовитость, рапира, быстрая, могучая*. К дальней периферии относятся такие лексико-семантические компоненты, как *твердая, исполнительная, сокровище, «безграничная мощь», отчепливая, удивительная, непостижимая, божественная, «величайшее чудо», «глубочайшая тайна», к крайней периферии – «выкована из стали», «шестие торжествующей мысли», «залог бессмертия», «невинная в своей красоте», «отдавалась как любовница», «поддерживала как друг».*

Перечисленные лексемы определяют концепт «мысль» как лексему с положительной коннотацией, наделенной особым сакральным смыслом. Рассмотренные имена прилагательные и причастия свидетельствуют о воплощении концепта «мысль» как живой, действенной силы, в которой запечатлен тайный, неизвестный человеку смысл. Большую антропоморфичность «мысли» автор подчеркивает с помощью глаголов, относящихся к данному концепту. В рассказе «мысль» ассоциируется с хищным животным (*змея*), способным жалить, кусать, с оружием (*рапира*). Мысль начинает испытывать человеческие эмоции, имитировать человеческое поведение, и, тем самым, уподобляется живому существу, способному жить независимо от человека. Однако частое употребление местоимений *моя (моё, мой)*, а также существительного *раба*, прилагательных *послушная, исполнительная* подчеркивает подчиненность мысли герою. Для Керженцева мысль воспринимается инструментом для достижения задуманного.

Глубокая вера доктора Керженцева в мощь своей мысли, во власть над ней, уверенность в своем величии («...рукоять ее была в моей руке <...> Как она была послушна, исполнительна и быстра, моя мысль...» [1, 392]) оборачивается для него гибелью. Мотив игры, так ярко представленный в начале рассказа, изменяет свое направление в тексте, меняет «водящего». Во второй части рассказа, после убийства Керженцева, автор показывает, насколько игра с собственным сознанием опасна для человека. Роли в придуманной героем игре меняются, и «рукоять», которой он так долго управлял, оказывается в руках другой силы – «страшной, невероятной в своей ужасной простоте» [1, 388].

После убийства Керженцева происходят изменения в восприятии концептов. Чем ближе мы к трагическому открытию Керженцева, тем всё более отчетливо раскрываются микроконцепты «тьма» и «страх». Данные микроконцепты тесно переплетены друг с другом: с приходом тьмы наступает страх («Ночной мрак всегда сильно действует на утомленную нервную систему, и потому так часто приходят ночью страшные мысли» [1, 407]). Страх проходит несколько стадий – сначала это почти неосознаваемое чувство тревоги, беспокойство («...мелькнула у меня мысль и тотчас исчезла, оставив странное ощущение холода в ногах и спине» [1, 408]), которое перерастает впоследствии до ужаса, доводящего почти до безумия («Потом я понял, что это подумал я, – и это был ужас. <...>Я слишком близко подошел к границе, и теперь мне остается впереди только одно – *сумасшествие*» [1, 408]). В таком состоянии герой перестает контролировать себя. Одна «новая» мысль гиперболизуется и множится («на тысячу мыслей»). Ощувив свободу, мысль овладевает сознанием героя. В связи с этим меняются коннотативные характеристики концепта «мысль»: мысль-змея сохраняет быстроту, ловкость, но теряет свою

поплушность, подчиненность – это «*пьяная змея*». Острые и ядовитые зубы, которые прежде были спасение и защитой для героя, обратились против него: *друг* превратился во *врага* («Превосходная, энергичная мысль – ведь и врагам следует отдавать должное!») [1, 411]).

Вместе с лексемой *раб* в описании концепта «мысль» появляются дополнительные характеристики: *бежавший, наглый, дерзкий*, кроме того, вводятся новые компоненты с отрицательной коннотацией: *страшная, враждебная, чудовищная, подлая, ничтожная, вечно лгущая, призрачная, изменчивая, вздорная*. Глаголы *служила, поддерживала* сменяются глаголами *пряталась, изменила, «служит всякому»*. При этом «мысль», не теряя прежней силы, для Керженцева остается *превосходной, энергичной, ясной, точной*, воспринимает герой ее как *голос «чудовищный», «гулкий»*.

Потеряв единственное, во что верил, Керженцев происходящее и самого себя оценивает достаточно жестко: *господин* превращается в *раба*, сильный становится *бессильным, жалким* («Теперь же я увидел, что я не господин, а раб, жалкий и бессильный» [1, 410]); чувство одиночества становится всепоглощающим («Безумное одиночество, когда я не знаю, кто я, одинокий, когда моими устами, моей мыслью, моим голосом говорят неведомые они») [1, 418]).

Утратив единственного «союзника», герой ищет спасение в своей душе. Концепт «душа», еще не рассмотренный нами, вместе с ключевыми концептами выполняет в рассказе немаловажную роль, отсылая к религиозному мотиву – веры и безверия, осмысленному в более широком контексте, угадывается связь с художественным миром поэта золотого века Е. А. Боратынского, который сделал в своём творчестве этот концепт одним из ведущих [8]. Концепт «душа», в понимании автора, соотносится с образом *дома* («В одной из темных каморок вашего нехитрого *дома* живет кто-то, очень вам полезный...» [1, 414]), где поселяется вера, духовная составляющая жизни человека. В рассказе Андреева концепт «души» – *дома* может иметь как открытый, так и замкнутый характер. Ярким примером этого может служить оппозиционная пара Керженцев – Маша. Маша открыта душой, она ощущает связь с миром, более того, она способна, остро ощущая душевное состояние другого человека, вживаться, порой, как будто проникая в его сознание и влияя на его поступки («Маша обладает странно и многозначительно способностью произвольно отражать на своем лице выражение всех других лиц» [1, 396]). В ней живет вера, одарившая её «удивительной силой». Керженцев, наоборот, замкнут, закрыт от мира, его душа – это «*неприступный замок*», который оказывается для него же *тюрьмой* («Как средневековый барон, засевший, словно в орлином гнезде, в своем *неприступном замке*. <...>Мой замок стал моей тюрьмой» [1, 418]). Внутренняя пустота порождает гибель, духовную смерть («И те, на кого упал этот тяжелый, невидящий взгляд, испытали странное и мучительное чувство: будто из пустых орбит черепа на них взглянула самая равнодушная и немая смерть» [1, 420]): герой оказывается выброшен «в пустоту бесконечного пространства» своей души.

Как видим, концептосфера рассказа Л. Андреева «Мысль» представляет сложную иерархическую структуру, которая объединяет вместе ключевые концепты и микроконцепты текста. Центром концептосферы рассказа является оппозиционная пара «мысль – сверхчеловек» и процесс её взаимодействия.

Всё пространство текста пронизывает мотив игры, влияющий на изменения в структурной модели концептов, на их коннотативную составляющую. Значение концепта «сверхчеловек» переосмысливается автором, снижаясь до уровня *«лишь ничтожной частицы»* [1, 419] в пространстве вселенной, в то время как мысль обретает статус абсолютно свободной. В процессе развития истории, рассказанной автором, выясняется, что уже не человек контролирует мысль, а мысль подчиняет себе человеческое сознание.

Список литературы

1. Андреев, Л. Н. Собрание сочинений: в 6 т. / Л. Н. Андреев. – М.: Худож. лит., 1990. – Т. 1. – 639 с.
2. Бахтин, М. М. Собрание сочинений: в 7 т. / М. М. Бахтин. – М.: Русские словари, Языки славянской культуры, 2002. – Т. 6. Проблемы поэтики Достоевского. – 800 с.
3. Беляев, Д. А. Философское определение сверхчеловека / Д. А. Беляев // Известия Саратовского государственного университета. Новая серия. Серия: Философия. Психология. Педагогика. – 2014. – №13 – С. 9–14.
4. Васильева, Т. И., Карпичева, Н. Л., Цуркан, В. В. Антология художественных концептов русской литературы XX века. – М.: Флинта, 2013. – 356 с.
5. Диброва, Е. И. Категории художественного текста / Е. И. Диброва // Семантика языковых единиц: Доклады VI Международной конференции. – М., 1998. – Т. 2. – С. 250–257.
6. Зыкова Ю.В. Авторский концепт «клетка» в ранней прозе В. Пелевина // Мировая литература глазами современной молодежи: сборник материалов III междунар. студенческой научно-практической конференции, 22 ноября 2017 г. / науч. ред. С. В. Рудакова. – Магнитогорск: Изд-во Магнитогорск. гос. техн. ун-та им. Г. И. Носова, 2017. – С. 235–239.
7. Козлова Н.К. Концепт «школа» в романе С. Соколова «Школа для дураков» // Мировая литература глазами современной молодежи: сборник материалов III междунар. студенческой научно-практической конференции, 22 ноября 2017 г. / науч. ред. С. В. Рудакова. – Магнитогорск: Изд-во Магнитогорск. гос. техн. ун-та им. Г. И. Носова, 2017. – С. 244–247.
8. Лихачев, Д. С. Концептосфера русского языка / Д. С. Лихачев // Известия РАН. Сер. лит. и яз. – 1993. – Т. 52. – № 1. – С. 3–9.
9. Рудакова, С. В. Концепт «судьба» в лирике Е. А. Боратынского (материалы к «антологии художественных концептов русской литературы XIX в.») / С. В. Рудакова // Проблемы истории, филологии, культуры. – 2009. – № 24. – С. 851–856.
10. Рудакова, С. В. Мотив разуверения в лирике Е. А. Боратынского // Вестник славянских культур. – 2013. – Т. 27. – № 1. – С. 63–70.
11. Словарь русского языка: в 4 т. / РАН, Ин-т лингвистич. исследований / Под ред. А. П. Евгеньевой. 4-е изд., стер. – М.: Рус. яз.; Полиграфресурсы, 1999. – Т. 2. – 736 с.
12. Степанов, Ю. С. Константы: Словарь русской культуры: изд. 3-е, испр. и доп./ Ю. С. Степанов. – М.: Академический Проект, 2004. – 992 с.
13. Философия: энциклопедический словарь / Под ред. А. А. Ивина – М.: Гардарики, 2004. – С. 862–863.

14. Цуркан, В. В. Концепт «круг» в прозе А. Битова (материалы для антологии концептов литературы второй половины XX в.) / В. В. Цуркан // Проблемы истории, филологии, культуры. – 2014. – № 3 (45). – С. 359-361.

15. Abramzon, T. E. The consistency of lyric artistic thinking / T. E. Abramzon, S. V. Rudakova, T. B. Zaitseva, N. A. Koz'ko, E. V. Tulina // International Journal of Environmental and Science Education. – 2016. – Т. 11. – № 17. – С. 10185–10196.

16. Volkova, V. The Concept in the Trans Textual Space of Artistic Discourse. Literature Study Research Methodology / V. Volkova1, E. Postnikova, S. Ovcharova, T. Rudakova, S. Moiseeva // Modern Journal of Language Teaching Methods. – 2018. – Vol. 8. – Issue 6. – June 2018. –С. 13–31.

Abstract

The article is devoted to a research of art concepts in the story by L. Andreyev «Thought». In the course of reconstruction of the sphere of concepts of the work key concepts «thought» and «superman» and also the related concepts «life», «soul» and microconcepts «darkness» and «fear» were revealed. Representing so abstract concepts in the text, the writer broadens their semantic field by means of the individual and author's associations supplementing and reinterpreting their traditional meaning.

Keywords: concept, art sphere of concepts, Andreyev, short story, «Thought», superman

Битюцкая Алла Альбертовна,

студент 4 курса, Воронежский

государственный университет (г. Воронеж)

alla-bituzk@mail.ru

Научный руководитель – Православский Стефан Сергеевич,

канд. философ. наук, преподаватель ВГУ

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА КАК ФЕНОМЕН РУССКОЙ ФИЛОСОФИИ

В статье осмыслено взаимодействие произведений второй половины девятнадцатого века и русской философии; новая этическая концепция; предложено рассмотрение литературных героев как философских деятелей.

Ключевые слова: русская литература, Ф. М. Достоевский, феномен литературы, русская философия, серебряный век.

Многогранность русской литературы является давней проблемой. направленность на рассуждение всегда оставалась доминантной в исследованиях. Многие отечественные философы опирались на воззрения Л. Н. Толстого и Ф. М. Достоевского, не принимая тотальное засилье французских трудов. Зачинателем литературно-философской рецепции стал труд Василия Розанова «Легенда о Великом Инквизиторе Ф. М. Достоевского». Он первым в рамках

междисциплинарного рассмотрения презентовал фигуру писателя-реалиста и его героев как адептов нового христианства и носителей православной этики.

Многие авторы подхватили сентенцию розановского сознания и продолжили линию литературного вектора. Дихотомия этики ненасилия и тотального реализма открыла поле философских исследований для второй половины девятнадцатого – начала двадцатого века. Помимо В. С. Соловьёва, В. В. Розанова, ярким примером могут служить работы Л. И. Шестова и его антиинтеллектуальная проблематика, которая открыла литературный мир с новой точки зрения. Безусловно, огромное влияние на формирование шестовских взглядов оказала русская и немецкая литература. Шестов начал проводить параллели между Фридрихом Ницше и Фёдором Достоевским и открыл читателям двух титанов междисциплинарного дискурса: «...Ницше и Достоевский являются типическими «обратными симулянтами», если так можно выразиться. Они притворялись душевно здоровыми, хотя были душевно больными. Они хорошо знали, что больны, но проявляли свою болезнь лишь в той мере, в которой чудачество сходит еще за оригинальность. С чуткостью, свойственной всем, находящимся в постоянной опасности, они никогда не переходили за известную черту. Топор гильотины общественного мнения всегда висел над ними: стоило бы только неловким движением зацепить веревку, и казнь совершилась бы сама собой. Но они умели уберечься от лишних движений» [1, 66]. Симбиоз двух реалий: русской и немецкой ментальности – доказывает, что занятие литературной философией даётся с большим трудом. Не отвергает Шестов и Толстого. Ничегонеделание становится импульсом к созиданию и вечному творению во имя Бога: «Гр. Толстой это понял: о неделании он заговорил только на минуту – и стал трудиться. Ибо в правильном, постоянном, ровном, ритмическом труде, производителем ли он, или только кажется производительным, как у гр. Толстого его хлебопашество, залог душевного мира.» [1, 32]. Русская философия начинает имплицитно включать в себя литературный феномен. Природа эпистолярной эпистемы станет чётким проявлением эпохи серебряного века, и даже марксистская философия будет продолжать ссылаться на классические произведения. Данный феномен европейская наука начнёт изучать достаточно поздно – в эпоху структурализма, ассимилируя иноязычный контекст в пользу анализа текстовых схем.

Список литературы

1. Шестов, Л. И. Апофеоз беспочвенности: Опыт адогматического мышления / Л. И. Шестов. – СПб.: Авалонъ, Азбука-Аттикус, 2011. – 224 с.

Abstract

The article deals with the interaction of the works of the second half of the nineteenth century and Russian philosophy, a new ethical concept, consideration of literary characters as philosophical figures.

Keywords: Russian literature, F. M. Dostoyevsky, phenomenon of literature, Russian philosophy, silver age

Бобрикова Татьяна Анатольевна,
студент 5 курса, Пермский государственный
гуманитарно-педагогический университет (г. Пермь)
tatiana.bobrikowa@yandex.ru

Научный руководитель – **Елена Евгеньевна Бразговская,**
доктор филол. наук, профессор кафедры
общего языкознания ПГГПУ

ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ ОБРАЗЫ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ: ОТ МЕНТАЛЬНЫХ РЕПРЕЗЕНТАЦИЙ К ИЛЛЮСТРАЦИЯМ (НА МАТЕРИАЛЕ СКАЗКИ В. ГАУФА «DERZWERNASE»)

Чтение – мультимодальный когнитивный процесс, позволяющий создавать многоаспектную сенсорную картину мира: видеть её, слышать, воспринимать запахи и др. В статье рассматривается вопрос дополнительности языков, помогающих читателю «достраивать» пространственный образ. На материале исследования показано, что ментальные образы становятся основанием для межсемиотического перевода вербального текста – создания иллюстраций, мультипликации и др.

Ключевые слова: семиотика пространства, дополнительность языков, ментальная репрезентация, семиотический дейксис, Вильгельм Гауф

Проблемные вопросы статьи связаны с семиотическими основаниями: а) ментальной визуализации пространства (его когнитивной карты) в сказке В. Гауфа «DerZwergNase»; б) актуализированных пространственных образов-иллюстраций, в числе которых работы Вячеслава Смирнова и рисунки учеников, изучающих немецкий язык.

Вводные замечания

Одной из основных аксиом когнитивно-семиотического подхода является положение о том, что репрезентация мира основана на обязательном принципе *дополнительности* разносемиотических систем (вербальных и невербальных), который обнаруживается при анализе любого текста культуры. Восприятие текстовой картины мира (а речь пойдёт о пространственных картинах) предопределяется семиотическими параметрами, заданными автором. В числе инструментов репрезентации – система дейктических (индексальных) знаков, с помощью которых кодируется информация о границах описываемого пространства (степени их определенности), топологии пространственного локуса, детализации вещей и персонажей. Пространственные образы, лежащие в основании текстовой картины мира, обладают ментальной природой: в сознании читателя вербальный текст сопровождается визуальными картинками. Способом моделирования ментального пространства становится когнитивная карта, где инструментами репрезентации задаётся определённая степень точности картирования [2]. В числе таких инструментов мы рассматриваем лексические номинации, выполняющие функцию индексов, и систему предикатных знаковых дескрипций, функционирующих как иконические описания. Дескрипциями вводится информация об атрибутах персонажей текстов / объектов отображаемого пространства, а также о топологии текстовой картины мира.

Таким образом, от характера дескрипций зависит то, насколько определённым (икона-образ) или вариативно схематичным будет ментальный пространственный образ у читателя.

«Карта не есть территория»: схематизм пространственного образа

Одним из лучших мастеров немецкой авторской сказки был прозаик Вильгельм Гауф (1802–1827). Своёобразным сочетанием восточных мотивов с мотивами национального фольклора отмечены его «Альманахи сказок для сыновей и дочерей знатных сословий», в один из которых включена сказка «Карлик Нос» (1827 г.).

Основанием для создания ментальной пространственной карты в сказке В. Гауфа становятся следующие индексальные номинации: рыночная площадь, лавочка сапожника, овощная лавочка его жены, цирюльня, костел, дом старухи, дворец герцога и др. Перечисленные пространственные локусы получают в сказке различную степень актуализации. Если заглянуть в овощную лавочку жены сапожника, то увидим в ней несколько корзин с капустой и другими овощами, корзины с разными травами и семенами, а в маленькой корзиночке – ранние груши, яблоки и абрикосы. В цирюльне Урбана упоминается только зеркало, о костеле известно только то, что его ступени были твердыми и холодными, а старуха жила в маленьком обветшалом доме.

Читатель не может в деталях увидеть ни костел, ни дворец герцога, но может представить себе типичный костел или замок Германии XIX века (текстовые индексы-номинации используются как интертекстуальные знаки в семиозисе культуры). Читатель работает со схематическим иконическим образом каждого из объектов пространственной картины мира. Отсутствие предикатных знаков, которые создавали бы точный визуальный образ, связано с художественной установкой автора: важна не детализация локуса, а трансформации самой личности главного героя (его представлений о жизни).

Теперь о топологии пространства. Дом старухи, как указывает автор, расположен в отдаленной части города (не уточняется, где именно). Не обозначены и координаты дворца герцога, в который отправляется Якоб. А что касается локализации костёла, то, опираясь на опыт культурной памяти, можно предположить, что костёл, рыночная площадь с торговыми лавочками, в том числе цирюльня, находятся центре города. Таким образом, читатель может представить карту города только вероятностным образом.

Итак, степень точности ментального пространственного образа («что мы видим, когда читаем» [3]) зависит от выбора автором семиотического типа репрезентации. В. Гауф прибегает к изображению по типу иконы-схемы. Его пространственные локусы обладают относительной степенью индивидуализации (дескрипции иконического характера практически отсутствуют). Это позволяет интерпретатору создать образ *типичного* немецкого города, который можно визуализировать в виде карты (когнитивной или актуализированной в виде иллюстрации), но эта «карта не есть территория» (А. Кожибски).

В рамках исследования проблемы вероятностного пространственного картирования был проведён эксперимент, в котором приняли участие 10 учеников 9 «Б» класса школы № 12 с углублённым изучением немецкого языка (г. Пермь). Детям предлагалось нарисовать карту города, о котором

повествуется в сказке В. Гауфа. Нас интересовал вопрос о степени вариативности этой карты. В текстовом фрагменте, с которым работали дети, выделяется 12 локусов. В полном объёме их отобразил на своем рисунке только один человек. Рисунки с меньшим числом локусов распределились следующим образом: на трёх рисунках было представлено, соответственно, по 11, 10 и 8 пространственных объектов; два ученика изобразили по 7 объектов; три – по 6 локусов; ещё на двух рисунках оказалось только по 5 и 4 объекта.

Все дети отметили на карте города костел и озеро. Объяснить частотность этих изображений можно тем, что слова *See* и *Kirche* узнаваемы даже людьми, не владеющими немецким языком, а также эти объекты легче визуализировать, чем, например, лавочку сапожника. Этими же причинами объясняется то, что 8 человек изобразили рыночную площадь и дворец герцога. Половина учеников дополнила рисунки персонажами сказки, некоторые также изобразили дом семьи и больницу, хотя в сказке эти объекты отсутствуют. В целом стоит отметить, что работы учеников носят вариативно-схематичный характер.

Работа художника, иллюстрирующего текст, то есть осуществляющего межсемиотический перевод, иная: он производит операцию когнитивной постройки схематичного пространственного образа, что изоморфно многомерному восприятию мира человеком. В сознании художника рождаются так называемые «живые понятия» [1, 259], основанные на эффекте синестезии. В качестве оборотной стороны слова возникает визуальный образ: цвет, форма, жест. И эти характеристики иллюстратор может актуализировать при переводе. Детализируя схематичные пространственные образы Гауфа, В. Смирнов трансформирует их в реалистически достоверные. Иллюстратор переводит их в индексально-иконический режим восприятия. Теперь это уже не просто некий немецкий город, а конкретный локус.

Некоторые выводы

В процессе чтения сказки ментальная пространственная карта дополняется другими сенсорными ощущениями (шумом на рыночной площади города, запахами овощей и фруктов торговых лавок, сладко-кислым ароматом супа, приготовленным старухой). Заполнение пространственного локуса происходит благодаря эффекту дополнительности семиотических систем (языков). Принцип синестезии позволяет интерпретатору конструировать пространственный образ.

Список литературы

6. Зинченко, В. П. *Сознание и творческий акт* / В. П. Зинченко. – М.: Языки славянских культур, 2010. – 592 с.
7. Лотман, Ю. М. Семиотика пространства / Ю. М. Лотман // Избранные статьи: в 3 т. – Т. 1. – Таллинн: Александра, 1992. – С. 386–447.
8. Менделсунд, П. Что мы видим, когда читаем: феноменологическое исследование с иллюстрациями / П. Менделсунд / пер. с англ. Л. Трониной. – М.: Издательство АСТ: COPRUS, 2016. – 448 с.

Abstract

Reading is a multimodal cognitive process that allows to create a multidimensional sensory picture of the world (the spatial image). Thanks to the principle of complementarity of semiotic systems (the effect of synaesthesia), we

can «see» and «hear» the world we read about. Mental images become the basis for an inter-semiotic translation of the verbal text – illustrations, animation, etc.

Keywords: semiotics of space, complementarity of languages, mental representation, semiotic deixis, Wilhelm Hauff

*Елизавета Игоревна Болтикова,
студент 3 курса, Рязанский государственный
университет им. С. А. Есенина (г. Рязань)
eboltikova@mail.ru*

*Научный руководитель – Анна Анатольевна Решетова,
докт. филол. наук, доцент,
зав. кафедрой литературы РГУ им. С. А. Есенина*

«ПОВЕСТЬ О САВВЕ ГРУДЦЫНЕ» КАК ПРИМЕР ЖАНРОВЫХ ТРАНСФОРМАЦИЙ В ЛИТЕРАТУРЕ XVII ВЕКА

Статья посвящена осмыслению жанровых трансформаций в древнерусской беллетристической литературе XVII века. Материалом для исследования послужила «Повесть о Савве Грудцыне», поскольку в ней наиболее ярко представлен жанровый синкретизм. Анализ жанровых особенностей повести позволяет говорить о переходе к новому типу повествования в русской литературе.

Ключевые слова: жанровые трансформации, беллетристическая литература, жанровый синкретизм

Русская литература XVII столетия представляет собой переходный этап от средневекового типа творчества к новому. Ее отличает сочетание традиций и новаций, развитие беллетристичности повествования, усложнение структурно-композиционной организации текстов, обращение к сложноплотным сюжетам, повышение интереса к частной жизни человека, бытовая конкретизация и социальная обусловленность его изображения, формирование авторского вымысла. Происходит секуляризация литературного творчества: писатель стремится объяснить происходящее, уже не прибегая к понятию «Божественный промысел» или по-своему переосмысливая его художественное воплощение.

Наиболее явно процесс изменения мировосприятия и литературы отразился в бытовых повестях, жанровая природа которых значительно усложняется. Активное освоение художественного вымысла позволило повести стать одним из ведущих литературных жанров переходной эпохи. Ярким её образцом является «Повесть о Савве Грудцыне» (XVII в.). Она вызывает интерес синтезом нескольких жанров, наиболее востребованных в словесности того времени. В ней переплелись черты исторических сказаний о Смутном времени и воинских повестей, духовной легенды и волшебной сказки, демонологических рассказов и сказаний о чудесах богородичных икон, бытового повествования и переводных авантюрно-приключенческих романов. Традиционные элементы в ней претерпели значительные изменения и представлены исключительно в новой, индивидуально-авторской обработке.

Действие «Повести» приходится на первую треть XVII века, о чем свидетельствует упоминание о конкретных событиях и деятелях той эпохи. Начинается повествование в духе исторических сказаний о Смутном времени: «Бысть убо во дни наша, в лѣто 7114-го, егда за умножение грѣховъ нашихъ попусти Богъ на Московское государство многомерзскаго отступника и еретика Гришку Отрепьева похитити престолъ Российскому государству, разбойнически, а не царски восприят.» [1, 44]. В описании подготовки к военным действиям, сражений за Смоленск, а также в рассказах о победах Саввы над поляками звучат формулы воинской повести («Савва же исправися, нападаетъ на поляка онаго и убиваетъ его, но и с конемъ в таборы привлече и немалъ зазоръ полякам учини. Потом же нача из града выходить и свалным боемъ битися») [1, 54-55]). Фабула повести развивается на широком историческом фоне, однако главное место в повести занимает изображение частной жизни купеческого сына Саввы Грудцына, полной тревог и приключений, неожиданных интриг и непредсказуемых сюжетных поворотов, — отголоски авантюрно-приключенческого романа.

Главный герой путешествует со своим слугой-бесом из города в город, часто бывает побуждаем в своих действиях и поступках именно им. Продажа души дьяволу является сюжетообразующим мотивом, усложняющим повествование. Савве нужна от дьявола не одна услуга, как в традиционных произведениях о прельщении человека нечистой силой, ему необходима постоянная помощь, поэтому дьявол принимает обличие слуги, помогающего Савве «названного брата». Он оказывается умнее главного героя: на все недоумения последнего бес отвечает «улыбаясь», к тому же носит купеческий кафтан и имеет внешние черты обычного человека. Такой образ нечистой силы совершенно не похож на подобных персонажей житийной литературы, где святые с легкостью их обманывают и даже заставляют работать на себя. Сам Савва не сразу понимает, что находится в ее власти. Возникает внутреннее противоречие между новизной воплощения старого сюжета о продаже души дьяволу и традиционным повествовательным стилем. Традиционные демонологические мотивы конкретизированы, окружены бытовыми деталями, сделаны автором более наглядными и легко представимыми. Чудесный элемент в повести становится элементом фантастики, а не только проявлением божественной или дьявольской власти над миром.

Избавление Саввы от власти дьявола и освобождение его от рукописания происходит согласно традиционному сюжету. Прощение за богоотступничество Грудцын получает от самой Богоматери, которая, явившись во сне, указывает Савве прийти в ее храм Казанской (иконы) Богоматери в день престольного праздника. Здесь на всеобщем обозрении и совершается чудо: «И с того часа получи Савва себѣ здравие, и се невидима бысть ...» [1, 57].

Так в «Повести» переплетаются между собой сюжетные схемы, типичные для разных жанровых типов: религиозной легенды (прегрешения героя, постигшая его кара, покаяние и чудесное исцеление) и волшебной сказки (мнимый помощник, дары волшебного помощника, трехкратная победа над богатырями). Автор повести следует то одной, то другой сюжетной линии, подводя действие к неожиданной развязке, что было практически невозможно в словесности предшествующего времени.

Существенную роль в беллетризации традиционного демонологического сюжета сыграл перенос действия в купеческую среду. В XVII веке усиливается

роль торгового посада, ведущим сословием становится купеческое, появляется литература о купцах и для купцов. Благодаря трансплантации сюжета повествование о продаже души дьяволу соединяется с обстановкой путешествий, передвижений по разным городам, с темой неверности жены – обычных для купеческих повестей. Также отмечаются черты психологичности, усиленные переплетением сюжетных схем, бытовой конкретизации и социально-исторического фона, приближающие «Повесть» к романному типу повествования.

Таким образом, жанровое своеобразие «Повести о Савве Грудцыне» не ограничено отнесением ее к древнерусской бытовой повести. Традиционный и хорошо известный теологический сюжет о грешнике, продавшем душу дьяволу, наказанном и покаявшемся, в этом художественном воплощении дополнен множеством неожиданных фрагментов, стихийно создавших новую сюжетную концепцию. Подобный жанровый синкретизм и соответствие сюжетного развития в «Повести» романному типу позволяют говорить о зарождении в беллетристике Древней Руси романа как оригинального жанра.

Список литературы

1. Библиотека литературы Древней Руси / РАН ИРЛИ; под ред. Д. С. Лихачева, Л. А. Дмитриева, Н. В. Поньрко. – СПб.: Наука, 2006. – Т. 15: XVII век. – С. 44–58.

2. Истоки русской беллетристики: возникновение жанров сюжетного повествования в древнерусской литературе / под ред. Я. С. Лурье. – Л.: Наука, 1970. – 599 с.

Abstract

The article is devoted to the understanding of genre transformations in the old Russian fiction literature of the XVII century. The material for the study was the «Story of Savva Grudtsyn», as genre syncretism is most clearly represented in it. The analysis of the genre features of the novel allows to speak about the transition to a new type of narrative in Russian literature.

Keywords: genre transformations, fiction, genre syncretism

Светлана Владимировна Брайцева,

*магистрант 3 курса, Калужский государственный
университет им. К. Э. Циолковского (г. Калуга)*

assvet18@ramble.ru

Мариям Равильевна Арпентьева,

*доктор психол. наук, доцент кафедры психологии
развития и образования, Калужский государственный
университет им. К. Э. Циолковского (г. Калуга)*

mariam_rav@mail.ru

Научный руководитель – Мариям Равильевна Арпентьева,

*доктор психол. наук, доцент кафедры
психологии развития и образования КГУ им. К.Э. Циолковского*

ЛИТЕРАТУРА ЭПОХИ НЬЮ ЭЙДЖ И «ЛОСКУТНАЯ РЕЛИГИОЗНОСТЬ»

Литература эпохи Нью Эйдж отражает тенденции формирования и развития лоскутной религиозности: состояния мнимой религиозности, веры,

избираемой личностью в целях обслуживания индивидуальных жизненных мифов и структурирующих их желаний.

Ключевые слова: литература; эпоха Нью Эйдж; «лоскутная религиозность», симулякр, ошибки, умолчания, язычество, желания

Литература эпохи Нью Эйдж отражает тенденции формирования и развития лоскутной религиозности: состояния мнимой религиозности, веры, избираемой личностью в целях обслуживания индивидуальных жизненных мифов и структурирующих их желаний.

Смысл традиционной религиозной литературы предполагал задачу окормления верующих. Смысл понятия «окормлять» складывается из двух понятий: вести, направлять и беречь, т. е. помещать в укромное место, они в старославянском языке были объединены в понятия «окормления». Это были и есть наставления духовного лица мирянину, ведение его духовным путем, путевождение, управление его духовным и мирским путем, особая форма пастырского служения, заключающаяся как в смиренном учительском действии пастыря, так и в содействующем ему действию благодати Божией: «...любите друг друга... как возрожденные не от тленного семени, но от нетленного, от слова Божия, живого и пребывающего вовек» (1 Петра 1: 22-23). «Существенный Деятель в пастырском служении – Дух Святой, а пастырь лишь посредник излияния благодати на верующих», – отмечает В. Д. Милов [6]. Суть пастырства выражена посредничеством не человеческим, а благодатным: «Если кто Духа Христова не имеет, тот и не Его» (Римлянам, 8, 9). Окормление помогает людям справляться с трудностями, жить в их и выходить из них достойно: «волны мук преплывше окормлением слова, всехвальнии Христовы страдалцы» – одолевшие волны мучений под кормчим управлением Слова, всеславные Христовы мученики (Глас 5, среда, утрения, канон 1, 1-4) [12, 226]. Очевидно и вполне понятно, что священник как пастырь, настоятель выступает в роли не только и не столько проповедника, но духовного отца, заботящегося о своих духовных детях и о тех, кто пока не нашел себя в повседневной жизни и/или в жизни Церкви. Поскольку религиозные верования такого типа отражали или стремились отражать общечеловеческие, Божественные ценности, постольку формируемая и поддерживаемая ими религиозность была целостной, многокомпонентной, многоуровневой, диалектичной.

Однако литература эпохи Нью Эйдж создала и поддерживает новый тип религиозности – лоскутный или «индивидуализированный». Этому типу свойственна уплощенность и центрация на индивидуальных желаниях носителя «квазирелигиозного» верования. Современная повседневная жизнь, и особенно та ее часть, которая протекает в Интернете, с его минимумом правовых и полным отсутствием нравственных регуляторов, жизнь отчужденная, нравственно обедненная и бессмысленная, стяжающая мирские богатства делает человека тем, что можно назвать «цифровым беспризорником», более того, беспризорником, гордящимся мнимой свободой своей брошенности, отсутствия наставничества, идеалов, примеров и т. д.

Цифровой беспризорник психологически и иногда физически лишен связи с обществом – у него нет значимых для него и воспитывающих в нем Жизнь

связей ни с мирскими, светскими людьми и институтами, ни с какой-либо религией, ее Церковью [1]. Отсутствие таких связей переходит в цифровую беспризорность, проявления и последствия которой полностью аналогичны беспризорности обычной, а также в изоляцию и фиксацию жизнедеятельности на цифровой, медиареальности, в которой нет настоящей необходимости принимать решения и делать выборы, реализовывать свое предназначение (таланты) и развиваться, строить отношения и жить вместе с людьми. Цифровая зависимость замыкает круг мытарств личности, изолируя ее от самого понимания факта мытарства, страданий: человек субъективно не испытывает страданий, хотя его душа, конечно, переполнена подчас бесконечной болью. Эта боль «взрывается» в те моменты, когда повседневность пытается оторвать человека от цифрового мира. Она показывает нам насколько настоящим является деятельность Церкви в сети Интернет. Даже если Церкви приходится «соперничать» и соседствовать здесь с сайтами, персонами и постами прямо противоположного толка. На этом пути существует несколько проблемных сфер и соответствующих им направлений гармонизации отношений в обществе, группах, семьях и организациях, внутри самого человека.

Мишенями работы являются ситуации, связанные с рядом нарушения:

1) с собственно духовно-нравственными дисгармониями, включая «безбожие» и атеизм, «духовные прелести» и иные виды одержаний, «лоскутную религиозность» и попадание человека в зависимость от сект, религиозных и квази-религиозных течений, использующих человека в целях, далеких от духовного развития, служения [7; 12; 14; 15];

2) с дисгармониями макросоциального и макросоциального уровня, включая работу в сфере противостояния пропаганде терроризма, геноцида и культополюса, преступности и девиаций, работу по укреплению семьи и гармонизации трудовых отношений человека, т.д. [11; 13; 25];

3) работу с внутриличностными дисгармониями, помощь человеку в обретении понимания себя как части мира, Жизни, понимания и реализации своего предназначения, помощь в разрешении кризисов развития и т.д. [8; 10; 16; 17].

Все эти аспекты работы заключают в качестве центральных идеи неотторжимости человека от Жизни, принадлежности жизни человека Богу. При этом если людей, занимающихся социальным служением, принято в целом называть добровольцами и благотворителями, – особенно, если речь идет о нецерковном служении, если же речь идет о церковном, особенно пастырском служении, «окоормлении», то оно понимается как духовное наставничество, больше напоминающее отношения Отца и ребенка [2; 3; 4]. Более того, оно не может замыкаться добровольным служением: Церковь нуждается в системной работе, формировании связей между различными своими органами, включая сайты и сообщества, их создающие и поддерживающие [5]. Церковь вовлекает реальных и виртуальных прихожан в добровольную деятельность служения Церкви и ближним в рамках реализации принципов милосердия и реализации человеком своего предназначения [8; 9; 10]. Литература Нью Эйдж вовлекает в «дурную бесконечность» духовно-мистического совершенствования, подменяя движение к цели познания Бога движением к познанию его проявлений. Используя метафору «блудного

сына» Церковь возвращает людей к Богу и самим себе [11; 13; 14 и др.]. Литература Нью Эйдж, напротив, отправляет человека в поиск по типу «пойти туда, не знаю куда, найти то, не знаю что».

Особенность духовно-религиозной литературы эпохи Нью Эйдж – процесс интеграции светского и религиозного взглядов на помощь и ее духовные основы (patchwork religion): эта литература исходит из того, что читатели хотя и являются в том или ином смысле верующими людьми, они обычно не связывают то, чем они занимаются, с верой, а их религиозность выступает как «лоскутная религиозность», декларированная и симулятивная (patchwork-religiosität) или «flickenteppichreligion», «религия пятнистого ковра», Bricolage-Religiosität или Bastel-Religiosität, «самодельная» или «любительская религиозность», «Religions sampling» – «религиозный отбор»). Вызвал к жизни такую литературу и ее мировоззрение некий «сингулярный разрыв», т. е. тотальный отход сообщества от традиционных представлений о религии и нравственности в частности и, как следствие, отвержение «веры отцов»; характеризующаяся стремлением индивида самостоятельно выстраивать свою религиозную шкалу и формулировать «собственные» нравственные принципы, опираясь на совершенно разнородные религиозные теории и духовные практики. Благодаря этому возникает «субъективная теология» («справедливо то, что я переживаю как справедливое», «свято то, что я ощущаю как святое»), состоящая из не всегда совместимых элементов, в уникальный «концепт духовности» (Spiritualitätskonzept) с индивидуальной внутренней связью («внутренней когеренцией», das innere Kohärenz). Понятие «самодельная религиозность» («Bricolage-Religiosität», «Religionsbricolage», «bricolierte Religion») отражает субкультурный характер религиозных практик и теорий, главная цель которых – создать «понятного – для отдельного человека – Бога», который помогает ему справиться с жизненными трудностями, это «gottesfreundliche Religionslosigkeit» – «симпатия к Богу в отсутствие религиозности» [14; 15]. Оно также указывает на современность как время «религиозной продуктивности» (götterproduktive Zeit) [21, 27, 54] и «Believing without Belonging», «веры без причастности» [19, 22]. Такая «Минимум-религия» в основном «ориентирована на жизнь «здесь и теперь», не влияет на принятие определенных этических решений, но должна дать спокойствие и поддержку, жизненную опору, и, наоборот, не ограничивать потребление и жизненное пространство-форму (Lebensgestaltung)» Другой ее признак – унификация этических представлений разных религий, якобы одинаковых во взглядах на Добро и Зло и тотальное отвержение абсолютизированных пониманий и претензий [12]. В. Гебхардт дополняет принцип «Believing without Belonging»: 1) «Belonging without Obeying» – «причастность без покорности» или существование оговорки на получение согласия быть членом общины – «Zustimmungsvorbehalt-der-Mitglieder») и/или 2) «Belonging without Commitment» – «причастность без обязательства», принятие самостоятельного решения о сущности той или иной религии [19; 23, 299]. Однако «самозотеризация не есть удачная стратегия преодоления самосекуляризации» [24, 124], опыт церковной жизни и опыт служения – внутри нее – важный компонент развития человека как личности и благотворителя, а также веры и жизни в целом [27, 223]. Для традиционных религиозной литературы важны внутренние смыслы самой

помощи, сакральные смыслы и облик личности и организации («Sakralität der Person»), смыслы самого служения как благодарности, поклонения, любви к Богу [9; 11 и др.].

Список литературы

1. Арпентьева, М. Р. Беспризорники инфокоммуникационной культуры [Электронный ресурс] / М. Р. Арпентьева // Медиафера и медиаобразование: специфика взаимодействия в современном социокультурном пространстве. Сборник статей IV Международной заочной (с онлайн-участием) научно-методической конференции. 22–26 мая 2017 г., Могилев / под ред. С. В. Венедиктова и М. Р. Арпентьевой и др. – Беларусь, Могилев: Могилевский институт МВД, 2017. – С.7–14. – Научное электронное текстовое издание 1 электронный оптический диск (CD-R).
2. Воробьев, В., протоиерей. Покаяние, исповедь, духовное руководство / В. Воробьев. – М.: Издание Макариев-Решемской Обители. 1997. – 46 с.
3. Грохол, Дж. Лучшие практики в е-терапии: определение и возможности / Дж. Грохол // Психологическое консультирование Онлайн. – 2010. – № 2. – С. 54–56.
4. Затворник, Ф. Святитель. Письма о духовной жизни. Уроки из деяний и словес Спасителя: Репринт / Ф. Святитель Затворник. – М.: Московский Богород.-Рождественский женский монастырь; Правило веры, 1996. – 350 с.
5. Керн, К., архимандрит. Православное Пастырское Служение / К. Керн. – Клион: Фонд «Христианское служение», 2002. – 334 с.
6. Милов, В. Д., епископ. Пастырское богословие с аскетикой / В. Д. Милов. – М.: Московское подворье Свято-Троицкой Сергиевой Лавры, 2002. – С. 117–350.
7. Ореханов, Г. «Patchwork-religiosität»«лоскутная религиозность»: особенности изучения явления в современном немецком контексте [Электронный ресурс] / Г. Ореханов // Вестник ПСТГУ. Сер. 1: Богословие. Философия. – 2015. – № 6 (62). – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/patchwork-religiosit-t-loskutnaya-religioznost-osobennosti-izucheniya-yavleniya-v-sovremennom-nemetskom-kontekste>
8. Начала христианской психологии. Учебное пособие для вузов / Б. С. Братусь, В. Л. Воейков, С. Л. Воробьев и др. – М.: Наука, 1995. – 236 с.
9. Оптинские старцы: наставления, письма, дневники. – М.: Лепта, 2012. – 816 с.
10. Перистый, Е. игумен. Пастырская помощь душевнобольным / Е. Перистый // Консультативная психология и психотерапия. – 1998. – № 1. – С. 151–181.
11. Свешников, В. Очерки христианской этики / В. Свешников. – М.: Паломникъ, 2000. – 863 с.
12. Седакова, О. А. Словарь трудных слов из богослужения: Церковнославяно-русские паронимы / О. А. Седакова. – М.: Греко-латинский кабинет Ю. А. Шичалина, 2008. – 226 с.
13. Шаховской, И., архиеп. Философия православного пастырства / И. Шаховской. – СПб.: Русск. Христианский гуманитарный ин-т, 1996. – 494 с.
14. Уминский, А. Человек и Церковь: Путь свободы и любви / А. Уминский, Э. Чаландзия. – М.: Альпина нон-фикшн, 2013. – 279 с.
15. Фаст, Г., протоиерей Толкования на Апокалипсис / Г. Фаст. – Красноярск: Енисейский благовест, 2004. – 496 с.

16. Флоренский, П. А. Христианство и культура / П. А. Флоренский. – М.: ООО «Издательство АСТ», Харьков: «Фолио», 2001. – 672 с.
17. Först, J. Esoterik in der Basilika? Suchbewegungen im kirchlichen Binnenraum pastoraltheologisch betrachtet / J. Först // Bibel und Liturgie. – 2005. – Bd. 78. – № 3. – S. 175-185.
18. Kögler, I. «Nun sag, wie hast du's mit der Religion?» Am Beispiel jugendlicher Religiosität / I. Kögler // Österreichisches Religionspädagogisches Forum, 2014. – Bd. 22. – P. 12.
19. Davie, G. Vicarious Religion: A Methodological Challenge / G. Davie // Everyday Religion: Observing Modern Religious Lives / Ammerman, N. T. (ed.). – New York: Oxford University Press, 2006. – P. 21–37.
20. Denz, H. Religion, Popular Piety, Patchwork Religion / H. Denz // Church and Religion in Contemporary Europe: Results from Empirical and Comparative Research. – Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften . GWV Fachverlage GmbH, 2009. – P. 183.
21. Först, J. Abschied von der «Patchworkreligiosität»: von der pastoralen Kompetenz, moderne religiöse Orientierungen existentiell zu entschlüsseln und theologisch zu deuten / J. Först // Bibel und Liturgie. – 2013. – Bd. 86. – № 2. – P. 134.
22. Friedrich, W. Graf. Missbrauchte Götter. Zum Menschenbilderstreit in der Moderne / W. Friedrich. – München, 2009.
23. Gebhardt, W. Believing without Belonging? Religiöse Individualisierung und neue Formen religiöser Vergemeinschaftung / W. Gebhardt // Im Dialog. Systematische Theologie und Religionssoziologie / A. Kreutzer, F. Gruber (Hg.). – Freiburg/Basel/Wien: Herder, 2013. – P. 299.
24. Hempelmann, R. Patchwork-Religiosität – ein Thema von bleibender Aktualität / R. Hempelmann // Evangelische Zentralstelle für Weltanschauungsfragen. – Stuttgart, 2008. – Bd. 71. – № 4. – P. 123–124.
25. Kögler, I. Patchworkreligion, Theodiversität und eigener Gott: nicht nur eine kommunikative Herausforderung / I. Kögler // Theologisch-praktische Quartalschrift. – 2010. – Bd. 158/1. – P. 11.
26. Luckmann, T. The Structural Conditions of Religious Consciousness in Modern Societies / T. Luckmann // Japanese Journal of Religious Studies. – 1979. – Vol. 6. – P. 121–137.
27. Picken, W. Priestermangel: Bedingungsfaktoren aus sozialwissenschaftlicher Sicht / W. Picken // Die neue Ordnung. – 2005. – Nr. 3. – P. 220–227.
28. Streib, H. Jugendtheologie als narrativer Diskurs / H. Streib // Schlag T., Sweitzer F. u.a. Jugendtheologie. Grundlagen – Beispiele – kritische Diskussion. – Neukirchen-Vluyn, 2012. – P. 163.

Abstract

New Age literature reflects the tendencies in the formation and development of patchwork religiosity: the state of imaginary religiosity, the faith chosen by the individual to serve individual life myths and the structuring of their desires.

Keywords: Literature; New Age; patchwork religiosity, simulacrum, mistakes, silence, paganism, desires

*Жаклин Артуровна Вартазарова,
студент 4 курса, Московский педагогический
государственный университет (г. Москва)
vartoliver@yandex.ru*

*Научный руководитель – Ольга Георгиевна Лазареску,
доктор филол. наук, проф.
кафедры русской литературы МПГУ*

«ЭКСТАТИЧЕСКОЕ» В ПОЭЗИИ К. Д. БАЛЬМОНТА КАК ПРОДОЛЖЕНИЕ ПСИХОЛОГИЧЕСКОЙ ЛИРИКИ Ф. И. ТЮТЧЕВА

Статья посвящена изучению экстатических мотивов в поэзии К. Д. Бальмонта; рассматриваются его критические эссе, посвящённые Ф. И. Тютчеву. Аналитика «экстатического» проводится сквозь призму теории Ф. Ницше об «Аполлонических» и «Дионисийских» началах в культуре, а также работ Вяч. Иванова и В. В. Вересаева.

Ключевые слова: экстатическое, К. Д. Бальмонт, Ф. И. Тютчев, Вяч. Иванов, Ницше, символизм, дионисийское, аполлоническое

К. Д. Бальмонт, один из ярчайших представителей Серебряного века и русского символизма, сумел осуществить в своей поэзии синтез различных начал: он соединял свет и звук, природу и исторических деятелей, творцов слова и океаны, он говорил, что всё в природе тяготеет к синтетическому слиянию и сам стремился постичь слияние с божественным. О. А. Агапов в своей диссертации «Лирика К. Д. Бальмонта в свете его религиозных исканий» озвучил важную мысль: «Бальмонт долгое время занимал признанно лидирующее положение среди русских символистов. Душевная работа поэта, его искания, отражали «веяние времени», искания «заблудшего» духа русской «интеллигентной» мысли» [1]. Далее мы не раз будем возвращаться к теме духа эпохи, потому что «экстатическое» в поэзии Бальмонта, во многом впитавшее в себя и идеи нищезанятия, и идеи психологической лирики Тютчева, были необходимы для представителей рубежа веков.

Чтобы понять, откуда берёт начало «экстатическое» в поэзии символистов, а именно в поэзии Бальмонта, нужно обратиться к истокам данного понятия. Смысл теории Ф. Ницше, сформулированной им в работе «Рождение трагедии из духа музыки», заключается в том, что культура имеет два начала: «аполлоническое» и «дионисийское». Аполлоническое больше выражает само произведение искусства, дионисийское же выражается в самом художнике, в его желании слиться с Хаосом и познать то, что скрыто от человека. Аполлоническое – это рациональное, позитивное, светлое, дионисийское – это иррациональное, ужасное, тёмное, но в то же время соединяющее в себе вместе с ужасом экстатическое удовольствие от слияния с высшим знанием. О состоянии души в момент влияния на неё дионисийского начала писал В. В. Вересаев: «Дионис касается души человеческой, замершей в чудовищном ужасе перед раскрывшейся бездною. И душа преображается. В священном, оргийном безумии человек «исходит из себя», впадает в иступление, в экстаз» [12]. В словаре психологии, например, экстаз рассматривается как мистический союз

с Божественным Абсолютом, а в литературном словаре экстатическое состояние называют религиозным трансом.

Вяч. Иванов писал, что Ницше возвратил миру Диониса: «в этом было его посланничество и его пророческое безумие» [15]. Большая беда и ошибка Ницше заключалась в том, что он открыл Бога, но не поверил в него. То есть он понял дионисийское начало как эстетическое, вследствие чего жизнь превращается в игру, в произведение искусства. Вересаев отмечал в своей работе, что человек под чарами Диониса в своих собственных глазах становится художественным произведением: «словно огромная творческая сила природы проявляется здесь, в трепете опьянения, для доставления высшего блаженного удовлетворения Первоединому» [12].

Индивидуализм, согласно данной теории, отходит на второй план, ибо он мешает человеку стать частью того процесса, ради которого он, собственно, и отрекается от своего «Я», чтобы почувствовать себя частью чего-то большего (в данном случае частью Хаоса, Беспредельного и т. д.). Вяч. Иванов, к примеру, писал, что две разноликие Мойры наделили Ницше двойственными дарами, а именно противоположностью духовного зрения и духовного звука.

Состояние умов эпохи было готово к двойственности, потому теория Ницше и обрела такую популярность среди представителей Серебряного века. Мысль о двойственности перекликается с иной мыслью Вяч. Иванова, высказанной в «Заветах символизма»: «среди темной «неизмеримости» открывается в поэте двойное зрение» [14].

В эссе «Имени Тютчева» Бальмонт представляет нам два разряда, точнее сказать, две категории поэтов, руководствуясь такими понятиями, как «человеческое» и «мироощущение». К первому «разряду» он относит тех поэтов, в чьём творчестве «человеческое, как начало и конец, а из мира – лишь мироощущение» [7], у вторых же «человеческое играет не главенствующую, а подчиненную роль, а из мира – постоянное мироощущение и постепенно, зодчески, выявляющееся мирозерцание» [7]. К поэтам первого «разряда» Бальмонт относил А. С. Пушкина, второй «разряд» представляют Ф. И. Тютчев и А. А. Фет. И именно по пути поэтов второго «разряда» идут символисты. Им неинтересен реальный мир с присущим ему «слишком человеческим» началом, их волнует то, что можно узреть только под покровом ночи, иными словами, они идут по пути Диониса. Когда Тютчев говорит о ветре, отмечает Бальмонт, он чувствует, что сила его страшна, что душа через ветер жаждет слиться с беспредельным.

Только при абсолютном разрушении мира возможно появление Божьего лика. Здесь, вероятно, стоило бы провести параллель с мыслью Вяч. Иванова, который говорил о вынужденном двуединстве дионисийского и аполлонического начал в поэзии, когда поэту приходится в равной степени совмещать эти начала, чтобы окончательно не потерять свою индивидуальность в Древнем Хаосе. Возвращаясь к Тютчеву, мы видим, что в момент, когда мир окончательно теряет себя, ему и открывается божественное. Как откроется и поэту, который не боится себя потерять в глубинах беспредельного.

Бальмонт пишет, что Тютчев сумел проникнуть в душу природы, в самую её суть, увидеть её изнутри и слиться с ней. Природа для Тютчева – это великая живая цельность, и в своих стихах он запечатлевает моменты её жизни: «Природа

– самодовлеющее царство, она живет своей жизнью. Она преследует лишь свои великие цели; разум их не видит и может только подозревать об их существовании – или видеть их на мгновенье беглым взглядом, в минуты просветленности, которые называются экстазом» [9].

Что видел, смотря на мир, человек с таким мироощущением, как Тютчев? Бальмонт пишет: «Небо Тютчева – ночное небо, изрезанное зарницами, которыми, – этой верховной клинописью, – глухонемые демоны Мироздания перебрасываются, свершая таинственное дело вечного претворения одного в другое. Хаос и Смерть, вечные спутники Тютчева» [7]. Называя его исключительно ночным поэтом, Бальмонт в одном из своих стихотворений, посвящённых Тютчеву, так обращается к нему: «Есть сумрачный гудящий мотылек, / Живущий слитно с хаосом и мраком, / Он мертвой головы отмечен знаком» [7].

«Живущий слитно с хаосом и мраком» Тютчев, воспевающий ночь и бездну, стал прародителем течения, которое даст миру огненного, ослепляющего своим светом Бальмонта, певца солнца. Бальмонт пишет, что символизм, импрессионизм и декадентство есть «суть ничто иное как психологическая лирика, меняющаяся в составных частях, но всегда единая в своей сущности» [9].

Символизм, по словам Бальмонта, стал продолжением психологической лирики Тютчева и Фета, а желание «слиться» с природой и Божественным стало главной задачей поэта-символиста. В поэзию Бальмонта действительно перекочевали эти идеи, но при этом они претерпели большую трансформацию. Так, экстатические мотивы в поэзии Бальмонта порой легко можно спутать с мотивами артистическими, он вообще любил эпатировать своего читателя и зачастую играл с ним. Стихотворение «Голос Дьявола» начинается словами «Я ненавижу всех святых» и представляет собой некую исповедь Дьявола, где тот с усмешкой говорит о сострадании святых, которые при этом без жалости казнят Змею и которые спасают исключительно себя, заботясь только о своих помыслах. Дьявол противопоставляет себя им и в последней строфе заявляет: «Я не хотел бы жить в Раю / Меж тупоумцев экстатических» [5]. В стихотворении явно наблюдается противопоставление аполлонического и дионисийского начала. Дионис, как известно, страдающий бог, а Дьявол у Бальмонта восклицает: «Я гибну, гибну – и пою, / Безумный демон снов лирических» [5].

Нельзя не отметить стихотворение «Ещё необходимо любить и убивать», в котором Бальмонту удалось приблизиться к идее Вечного. Он смог удивительно точно показать постоянное движение бытия, непрекращающийся поток жизни. Все люди в этом потоке стремятся к Богу, но Бог всегда уходит, желая тьмы за светом, а после ночи – дня, и эта погоня за истиной, за Божественным – она никогда не прекратится, пока существует мироздание и человек, пока день сменяет ночь, а свет тьму. В последней строфе предстаёт образ лабиринта: «И маятник всемирный, незримый для очей, / Ведёт по лабиринту рассветов и ночей» [6]. Важно отметить, что в стихотворении нет статики, всё в вечном движении, маятник ведёт кого-то по лабиринту, в это же время «сонмы звёзд несутся по страшному пути», и завершается всё уходом Бога, вслед за которым «И мы должны идти». Знаковым в данном стихотворении является момент, где показаны постоянно друг друга сменяющие тьма и свет. Идея вечной

гармоничной цикличности бытия, которая многократно появляется в стихах Тютчева, присутствует и здесь. А в финале стихотворения открывается та самая тютчевская «бездна», по которой несутся сонмы звёзд и в которую уходит Бог.

С этим стихотворением созвучно другое – «Бог создал мир из ничего». Это своеобразная притча, в которой Бальмонт как бы наставляет художника, он приводит ему в пример Бога, который создал мир из ничего. Так и художник, имеющий хоть крупицу таланта, должен сотворить свои чудеса, взрастить свои леса. Конечная цель художника, по Бальмонту, – умчаться в небеса, «Где светит вольная зарница, / Где вечный облачный прибой / Бежит по бездне голубой» [4]. Удивительная трансформация происходит с образом бездны у Бальмонта, она у него не ночная, не чёрная, не страшная, а почти райская, голубая и освещённая к тому же зарницей. Стихотворение показывает близость творца искусства к божественному, на что указывает, во-первых, сравнение художника с Богом, а во-вторых, возможность соединиться с бездной, при условии, что художник сможет всё-таки сотворить свои чудеса.

Стихотворение «Бог и Дьявол» раскрывает тему двуединства в поэзии, оно показывает соединение в ней аполлонического и дионисийского начал. Лирический герой предстаёт неприкаянным странником, блуждающим по миру, что созвучно с мечущейся душой поэта, ищущего истину. «Я люблю тебя, Дьявол, я люблю тебя, Бог, / <...> / Вы оба велики, вы восторг Красоты» [3], – восклицает герой, и в этих словах весь Бальмонт, основной идеей которого было создание и воспевание Красоты. После долгих скитаний по миру и мучительных поисков герой всё же соединяет в себе два начала и на какое-то мгновение ощущает их в себе.

Подводя итоги, скажем, что экзотические мотивы в поэзии Бальмонта берут своё начало и в ниществе, и, безусловно, в психологической лирике Тютчева, о котором Бальмонт писал во многих своих критических и публицистических эссе и которому посвятил ряд стихотворений.

«Ночной» Тютчев, как называл его Бальмонт, оказал сильное влияние на мировосприятие Бальмонта и тот начал творить свои чудеса, взращивать свои леса и создавать свой, бальмонтовский мир, иногда слишком «артистический», чтобы поверить ему, но приближающий читателя к Беспредельному и Вечному. И. Ф. Анненский писал о Бальмонте: «Бальмонт хочет быть и дерзким и смелым, ненавидеть, любоваться преступлением, совместить в себе палача с жертвой и сирену с призрачным черным монахом» [2]. Бальмонту всегда удавалось достигать «высшего синтеза» в поэзии (термин А. Ф. Лосева) и нести в себе двуединство.

Список литературы

1. Агапов, О. А. Лирика К. Д. Бальмонта в свете его религиозных исканий [Электронный ресурс] / О. А. Агапов. – Самара, 2004. – Режим доступа: <http://cheloveknauka.com/lirika-k-d-balmonta-v-svete-ego-religioznyh-iskaniy>
2. Анненский, И. Ф. Бальмонт-лирик. Серия «Литературные памятники» [Электронный ресурс] / И. Ф. Анненский. – М.: Наука, 1979. – Режим доступа: http://az.lib.ru/b/balxmont_k_d/text_0250-1.shtml
3. Бальмонт, К. Д. «Бог и Дьявол». Стихотворения [Электронный ресурс] / К. Д. Бальмонт. – М.: Художественная Литература, 1990. – Режим доступа: <http://rupoem.ru/balmont/all.aspx>
4. Бальмонт, К. Д. «Бог создал мир из ничего» С. Бавин, И. Семibrатова. Судьбы поэтов серебряного века. Русская государственная библиотека

[Электронный ресурс] / К. Д. Бальмонт. – М.: Книжная палата, 1993. – Режим доступа: <http://rurоem.ru/balмонт/all.aspx>

5. Бальмонт, К. Д. «Голос дьявола». Стихотворения. Библиотека поэта. Большая серия. 2-е изд. [Электронный ресурс] / К. Д. Бальмонт. – Л.: Советский писатель, 1969. – Режим доступа: <http://rurоem.ru/balмонт/all.aspx>

6. Бальмонт, К. Д. «Еще необходимо любить и убивать». Стихотворения. Библиотека поэта. Большая серия. 2-е изд. [Электронный ресурс] / К. Д. Бальмонт. – Л.: Советский писатель, 1969. – Режим доступа: <http://rurоem.ru/balмонт/all.aspx>

7. Бальмонт, К. Д. Имени Тютчева [Электронный ресурс] / К. Д. Бальмонт. – Режим доступа: http://az.lib.ru/b/balxmонт_k_d/text_1924_imeni_tutch.

8. Бальмонт, К. Д. Элементарные слова о символической поэзии. Стозвучные песни: Сочинения (избранные стихи и проза) [Электронный ресурс] / К. Д. Бальмонт. – Ярославль: Верх.-Волж. кн. изд-во, 1990. – Режим доступа: http://az.lib.ru/b/balxmонт_k_d/text_0340.shtml

9. Белый, А. Луг зеленый [Электронный ресурс] / Андрей Белый // Критика. Эстетика. Теория символизма: В 2-х томах. Т. 1 / Вступ. ст., сост. А. Л. Казин, коммент. А. Л. Казин, Н. В. Кудряшева. – М.: Искусство, 1994. – (История эстетики в памятниках и документах). – Режим доступа: http://az.lib.ru/b/belyj_a/text_0440.shtml

10. Вересаев, В. В. Аполлон и Дионис [Электронный ресурс] / В. В. Вересаев. – М.: Живая жизнь, 1991. – Режим доступа: http://az.lib.ru/w/weresaew_w_w/text_0120.shtml

11. Иванов, Вяч. Заветы символизма [Электронный ресурс] / Вяч. Иванов. – Режим доступа: http://rvb.ru/ivanov/1_critical/1_brussels/vol2/01tex.

12. Иванов, Вяч. «Ницше и Дионис». Родное и вселенское (серия «Мыслители XX века») [Электронный ресурс] / Вяч. Иванов. – М.: Республика, 1994. – Режим доступа: <http://www.vehi.net/nitshe/ivanov.html>

Abstract

The article is devoted to the study of ecstatic motives in the poetry of K. D. Balmont. We will also consider his critical essays on F. I. Tyutchev, so we can find out where these motives originate from. In order to understand the meaning of «ecstatic», will be considered the theory of F. Nietzsche about «Apollonian» and «Dionysian» principles in culture through the prism of scientific works of Viach. Ivanov and V. V. Veresaev, who understood this issue, living during the time when the idea «was in the air».

Keywords: ecstatic, synthesis, K. D. Balmont, F. I. Tyutchev, V. Ivanov, symbolism, Dionysian, Apollonian

*Вячеслав Анатольевич Гмызин,
магистрант 1 курса, Магнитогорский государственный технический
университет им. Г. И. Носова (г. Магнитогорск)
gmsl@mail.ru*

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

**ОТ «ГОРОДОВ-СПРУТОВ» К «ГОРОДАМ ДЛЯ ЛЮДЕЙ»:
СМЕНА КОНЦЕПЦИЙ ГОРОДА
В РУССКОЙ ПРОЗЕ РУБЕЖА XX–XXI ВВ.**

В статье автор анализирует особенности художественного изображения города в советской и постсоветской литературе (А. Курчаткин «Записки экстремиста», С. Антонов «Васька»). Целью анализа является исследование социально- культурных процессов, формирующих общественное пространство города, в аспекте: смена концепций – от «городов-спрутов» к «городам для людей».

Ключевые слова: город, городское пространство, советская литература, смена концепций города

В мировой и отечественной литературе изображение города имеет многовековую историю и традиции. Литературный образ города породил целый поэтический мир, связанный с особенностями национальной истории, культуры. В отечественном литературоведении рубежа XX–XXI вв. существуют такие термины, как «московский текст», «петербургский текст» русской литературы. Термины отражают семиотический подход к художественному исследованию образа города, актуальный в настоящее время (начиная с 1970-х гг.). Цель данной работы – анализ влияния социально-культурных процессов на формирование общественного пространства города (на материале русской прозы последней трети XX – начала XXI вв.).

В прошлом веке концепция «города» в литературе претерпела значительную эволюцию. Важным этапом явился рубеж XIX–XX вв. В 1895 г. бельгийский франкоязычный поэт-символист, драматург Эмиль Верхарн впервые использовал метафору «город – осьминог» / «город – спрут» в сборнике «Города-спруты». Примечательно, что сборник появился вслед за предыдущим – «Обезумевшие деревни» (1893). Другие названия ранних сборников: «Поля в бреду» (1893), «Призрачные деревни» (1895) – в переводе Н. В. Кисловой, Н. Т. Пахсарьян [11, 224]. «Вектор» поэтического мышления Верхарна, прошедшего путь от неоромантизма к символизму [8, 389], прогностически обозначил оппозицию «деревня-город», существующую и поныне в различных национальных литературах. Это отражение социальных контрастов в цивилизации. По политическим взглядам Верхарн был социалистом («понять боль мира»), а в поэзии – символистом, верившим: «Существуют таинственные силы, одухотворяющие и преобразующие мир» [11, 224]. В урбанистических стихах Верхарн противопоставил погибающую деревню всепожирающему городу-гиганту.

Такие настроения, как жажда действия, преобразования и обновления мира, пронизывающие произведения бельгийского поэта, протест против

социального зла, оказали сильнейшее влияние на русских поэтов – «старших» символистов и младосимволистов: В. Брюсова, А. Блока и др. С одной стороны, русские символисты опирались на традицию изображения города в отечественной литературе (Достоевский, Некрасов, Г. Успенский). С другой стороны, на них оказала мощное влияние французская поэзия (Бодлер, Верлен) и бельгийская (Верхарн). Образ современного капиталистического города присутствует в произведениях Валерия Яковлевича Брюсова, который считается первым поэтом-урбанистом в истории отечественной литературы XX в. Урбанистические мотивы звучат в его стихотворных сборниках «*Tertia Vigilia*» (1900), «*UrbietOrbi*» (1903), «Все напевы» (1909). У Брюсова город воспевается как чудо, как вершина человеческого разума. В то же время поэт предчувствует будущие социальные конфликты в результате урбанизации современной жизни. Наряду с оправданием социальных «язв» в мире мегаполиса, Брюсов критикует пошлость, обывательскую психологию горожан [9, 121]. Модернистская концепция «город-спрута» также развивается в творчестве футуриста Маяковского («Адище города», 1914, «Облако в штанах», 1914–15). Данная концепция «города» как «адища» несет негативный смысл, традиционно присутствующий в символическом значении города, согласно христианской традиции: «считалось, что основателем первого города был Каин» [10, 37].

Начиная с 1920-х гг. в русской литературе к урбанистическому мотиву «примыкает» утопический мотив «города Солнца», олицетворяющего «светлое будущее». В первом романе-антиутопии «Мы» Е. Замятин создал образ Единого Города-Государства, существующего в XXX вв. Симптоматично, что в истории замятинского города есть такое событие, как война с деревней. Исследователи С. Л. Андреева, М. Л. Бедрикова также отмечают антиутопические мотивы в советской литературе в романе В. Тендрякова «Покушение на миражи» (1988): «Отец идеи Государства Солнца Т. Кампанелла оказывается в городе своей мечты (вставная новелла «Сказание пятое. Прощание с градом осиянным»).<...>Утописту приходится узнать всю правду о городе всеобщего счастья и радости» [1, 126].

За последнее столетие города достигли исполинских размеров: основная масса населения развивающихся государств (30, а то 50 %) живет в мегаполисах. Городской «организм» находится на стадии неизлечимой болезни – он ограничен собственным пространством. Современное градостроительство ищет выход из тупика. Русская литература конца XX в. отражает кризисное состояние современной цивилизации, развивающейся преимущественно в городах («Лаз» В. Маканина, «Купол» А. Варламова).

Образ города как вариант нового Города, уходящего под землю, создан в повести Сергея Антонова «Васька» [2]. Антонов написал повесть о Московском Метрострое еще в 1975 г., но только во время «перестройки» смог её опубликовать «без купюр».

«Лёжки» Города заполнены гарью, копотью, пылью, и ему срочно нужно найти место, где можно очиститься от скверны. «Городу–спруту» уже надоело «доедать» сельхозугодия (деревни) вокруг себя. Он разросся до невероятных размеров и с течением времени вполне может лопнуть, т.е. погибнуть. Возникает идея захватить подземное пространство, причём для метростроевцев эта концепция подземного города поначалу (для 1930-х годов) не кажется бездумной,

упирающейся в стену очередной станции. Только спустя полвека в Москве построят станции, к которым метро выезжает из подземных тоннелей на поверхность, а затем снова скрывается под землей.

Миллионы людей спускаются ежедневно в Московское метро. Это повседневность, привычное дело, и никто не задумывается о том, как все начиналось. В начале 1930-х гг. у строителей нет еще ни специальной техники, ни проектов строительства, ни даже материалов: цемента, кирпича, бетона. Всё делали вручную, специальное оборудование заменяет универсальный прекрасный «человеческий материал», и нужно лишь проявить «партийную смекалку», чтобы «всё построилось». В тоннелях не светлее, чем в гробу, регулярно гибнут люди, и десятки трупов ежедневно выносят из шахт. Строители – молодые парни и девчонки, мобилизованные из русской глубинки, из таёжных лесов и не имеющие ни малейшего представления о строительстве вообще, а тем более о строительстве Метрополитена. Но отдающие себя полностью для блага Советской Родины, для блага партии, для процветания товарища Сталин [3].

Советские люди ещё ни о чем не знают! О том и речь: существует противостояние двух миров, вариантов развития городской цивилизации. В романе Анатолия Курчаткина «Записки экстремиста» (1989) намерено не определяется жанр произведения [5]. Однако, дело «О строительстве метро в нашем городе «достигает своей критической точки в тот момент, когда «Вольтово братство» перестаёт быть группой одинаково мыслящих людей. Они верят в своё «светлое будущее» и даже будущее города, но они не знают, что их вера не имеет смысла. А вот первые комсомольцы в повести «Васька» верили, и, мягко говоря, не заморачивались. Поскольку в 30-е годы двадцатого века Вера – это Религия, и поступать по-другому – инакомыслие.

Ушедшие под землю во имя самых благих целей (разгрузить наземный транспорт, построить метро – для города, для народа!), замуравившие себя, отгородившиеся «от земли» шлагбаумом (железным занавесом), они неизбежно пришли к той же государственной системе подавления личности, против которой и выступили вначале[6].

В «Записках экстремиста», как мы полагаем, нет этого момента. Вернее, читатели, касаясь его вскользь – лишь фрагментарно, когда Рослый начинает примеривать на себя роль «вождя». Философ и его товарищи просто несут до конца свой крест, но уже никому не нужны их труды. Город выбирает другой путь развития – воздушный океан – вот «светлое будущее» [7]. Полагаем, что в произведении Курчаткина «Записки экстремиста» присутствуют черты технократической антиутопии, наряду с ними обнаруживаются также жанровые признаки философско-идеологического романа.

Проблема смены концепций «города» затрагивает проблему исторического пути, который выбрала страна: идейную оппозицию «Восток-Запад». Европейское общественное сознание значительно отличается от нашего менталитета. На Западе совсем иной бытовой уклад, высокое качество жизни. Людям некуда спешить, поскольку европейские ценности общества потребления их вполне устраивают. Машины или мотоциклы уже не средство передвижения априори, а нечто «демоническое», угрожающее экологии и самим людям, в том числе и в безопасности передвижения! Хотя в целом, технике есть, где разогнаться, – необходимо только выйти на автостраду или гоночный трек! В Городе живут люди, а свобода пространства еще перекрывается не только

по горизонтали, но и по вертикали – строительство железобетонных зданий никто не отменяет...

«Островков спокойствия» становится все меньше и меньше в современных мегаполисах. Пойти по пути западных городов, «копенгагизировать» (от Копенгаген) любой город, например, в России, вряд ли получится в скором будущем [4]. В отечестве нашем городское пространство – все кварталы, парки, стадионы – были построены по «генеральному плану партии» на многие столетия вперед. Прогнозировалось, что мы будем жить при социалистическом строе еще не менее 250 лет. Учитывался фактор исключительно роста населения в городе, и никто не задумывался об улучшении отдыха горожан (об «островах» психологической разгрузки).

К 2018 г. дороги российских городов не выдерживают огромного количества автомобилей именно из-за узости полос, спроектированных в 1960-70 годах прошлого века. А нам всем необходимо смотреть в будущее! И что предлагают архитекторы городов будущего? Самым экологичным транспортом будет велосипед. Но все ли сядут в него и будут весело разъезжать по бульварам, проспектам и переулкам? Приходится усомниться. Для начала гражданам всем необходимо измениться внутренне, то есть зменить собственную жизненную философию. Но до философии здоровья, внимания к интересам человеку, как действующей Единице города, «додумаются», пожалуй, только следующие поколения. Будущие архитектурные планы должны «отталкиваться» от Человека, а не стремиться «упаковать» его самого в «квадратики» на чертежах!

Отдельный Город – это зеркало цивилизации в историческом контексте. Он живет, развивается, согласно определенным закономерностям. Абсолютизация «выгоды», возведенной в денежный эквивалент, игнорирование человеческого фактора может привести к отрицательному результату: город может получить «мертвые кварталы», которые в наши дни можно наблюдать в некоторых современных мегаполисах. Ситуация *«Люди покинули Город»* может быть спровоцирована комплексом причин, в том числе, нежеланием жить в отсутствии комфорта, благоприятных условий для организации общественного пространства.

Список литературы

1. Андреева, С. Л. Жанровые признаки антиутопии в повести Ю. Давыдова «Африканский вариант» / С. Л. Андреева, М. Л. Бедрикова // Вестник Томского гос. университета. Филология. – 2017. – № 49. – С.113–135.
2. Антонов, С. П. Васька: Повесть / С. П. Антонов / худож. О. Коминарец. – М.: Дет. лит., 1990. – 221 с.
3. Антонов, С. П. Васька [Электронный ресурс]: повесть / С. П. Антонов; Modernlib.Net– Электрон. Библиотека. – Режим доступа: http://modernlib.net/books/antonov_serгей/vaska/read/.
4. Гейл, Я. Города для людей / Я. Гейл; пер. с англ. – М.: Альпина Паблишер, 2012. – 276 с.
5. Курчаткин, А. Н. Записки экстремиста: кн. ирреал. прозы / А. Н. Курчаткин; худож. Е. Курчаткин. – М.: Моск. рабочий, 1993. – 243 с., [2] с.: ил; 20 см.
6. Курчаткин, А. Записки экстремиста: (строительство метро в нашем городе) / А. Курчаткин // Знамя. – 1990. – № 1. – С. 8–63.

7. Курчаткин, А. Записки экстремиста / А. Курчаткин // Курчаткин, А., Кабаков, А.; худож. Е. Суматохин. – М.: Молодая гвардия, 1990. – 160 с., с.: ил.
8. Луков, В. А. История литературы: Зарубежная литература от истоков до наших дней: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / В. А. Луков. – М.: Издательский центр «Академия», 2003. – 512 с.
9. Русские писатели. Биобиблиографический словарь: в 2 ч. Ч. 1. А – Л / ред. Б. Ф. Егоров и др.; под ред. П. А. Николаева. – М.: Просвещение, 1990. – 432 с.
10. Словарь символов / авт.-сост. М. В. Адамчик. – Минск: Харвест, 2010. – 224 с.
11. Энциклопедия символизма: Живопись, графика, скульптура. Литература. Музыка / Ж. Кассу, П. Брюнель, Ф. Клодон и др.; науч. ред. В. М. Толмачев; пер. с фр. – М.: Республика, 1999. – 429 с., с.: ил.

Abstract

In the article the author analyzes the features of the artistic image of the city in the Soviet and post-Soviet literature (A. Kurchatkin «Notes of the extremist», S. Antonov «Vaska»). The aim of the analysis is to study the socio-cultural processes that form the public space of the city, in the aspect: the change of concepts – from «octopus-cities» to «cities for people».

Keywords: city, urban space, Soviet literature, change of city concepts

***Анастасия Борисовна Горбунова,**
студент 1 курса, Магнитогорский государственный
технический университет им. Г. И. Носова
(г. Магнитогорск)
anastasiya.gorbunova.99@mail.ru
Научный руководитель – **Майя Леонидовна Бедрикова,**
канд. филол. наук, доцент кафедры
языкознания и литературоведения МГТУ им. Г. И. Носова*

ОСОБЕННОСТИ ИЗОБРАЖЕНИЯ ЛЮБВИ В ЛИРИЧЕСКОЙ ПОВЕСТИ «ИСЭ МОНОГАТАРИ» АРИВАРА-НО НАРИХИРА

В статье рассматриваются особенности изображения любви в период Хэйан (IX–XII вв.) в Японии на основе анализа древнеяпонской лирической повести «Исэ моногатари» поэта Аривары-но Нарихира. Объектом изучения является Хэйанская культура. Задачи исследования: выявить черты влияния эпохи на сюжет произведения, особенности композиции; проанализировать образы главных героев – японского аристократа и прекрасной дамы. Хэйанская культура характеризуется миром и покоем, эстетизмом и эмоционализмом, что проявляется в силе любовного чувства по отношению к женщине, её красоте и изяществу.

Ключевые слова: эпоха Хэйан, любовь, древнеяпонская лирика, Аривары-но Нарихира, женский образ, эстетизм

Эпоха Хэйан занимает важное место в культуре Японии, её литературе и национальном сознании. Она длилась с 794 по 1185 год. Слово «Хэйан»

в переводе означает «мир», «спокойствие», поэтому в этот период в стране восходящего солнца преобладал покой, умиротворение, культ красоты. Японский народ этой эпохи ставил эстетическое чувство превыше других. Именно по этой причине японские мужчины искали источник красоты и вдохновения, найдя его вите в женском образе. Женщина в Японии – воплощение прекрасного, возвышенного. Она обладала не только внешней красотой, но и благородством, изящностью, острым умом. Любовь к такой девушке означала испытание эстетического чувства, прикосновение к страсти, возможность познать истинное наслаждение. Свои ухаживания японские аристократы начинали с обращения к понравившейся даме в форме поэтического письма, так как свободный доступ к ней был невозможен. Девушка отвечала на это стихами, сочинёнными ею самостоятельно. Такое общение продолжалось на протяжении всех любовных отношений между возлюбленными и заканчивалось либо разочарованием и расставанием, либо встречей и последующим браком. В эпоху Хэйан японские аристократы могли иметь несколько женщин, восхваляя их красоту и поочерёдно посещая. В то же время измена дамы жестоко осуждалась и наказывалась: она должна была хранить верность лишь своему нынешнему кавалеру. Это подчёркивало неравноправие полов. Однако в некоторых других аспектах жизни, как например, в имущественном, образовательном, женщина имела независимость, чего не было в прежние времена.

Перемена в сознании японского народа, возвеличивание эстетизма способствовали развитию прозы и поэзии этого периода. Становление собственной письменности позволило создать первые произведения, которые получили название «*моногатари*», что в переводе означает «сказание» и подразумевает под собой «второй компонент названий многих японских прозаических художественных произведений или сборник классических новелл, нередко со стихами в тексте» [3, 526]. Отдельно выделяли повествовательный жанр *ута-моногатари*, соединявший в себе и поэтический текст, и прозаический.

Ярким примером отражения характерных черт эпохи Хэйан является древнеяпонская лирическая повесть «*Исэ моногатари*». Исследователи приписывают её авторство поэту Аривару-но Нарихира. Эта повесть относится к жанру ута-моногатари и включает в себя 125 новелл. На первый взгляд кажется, что каждый отрывок – это своя отдельная история, никак не связанная с другими. Однако в основе каждой из них лежит единый сюжет: любовные путешествия кугэ (японского аристократа). Все 125 новелл начинаются со слов «В давние времена жил кавалер» [1, 5], после чего идёт описание ситуации, в которую попал главный герой. Композиционно каждая новая история построена на одном принципе, который заключается в чередовании прозы и поэзии. Данный принцип позволяет достичь «равновесия» следующих художественных качеств: «Органичность выражения, сложность и глубина содержания, совершенство и простота формы» [2, 47]. Сначала идёт прозаический отрывок, описывающий предысторию происходящего, затем он сменяется стихотворным отрывком, в котором содержится эмоциональное состояние героя. «В давние времена жил кавалер. Невмоготу стало ему жить в столице, и ушёл он на восток. Идя вдоль побережья моря между Овари и Исэ, он, глядя, как встают все в белой пене волны, так сложил: Всё дальше за собою / страну ту оставляешь, – / и всё милей она. / О, как завидно мне волнам тем, / что вспять идут» [1, 14]. Переживание героя естественно включает моменты свободного творческого состояния,

ассоциации с образами природы (свободные волны, морская стихия): «Мотив изменения, творческого преобразования реализуется ... через антитезу»: убегающие волны – «те, что вспять идут» [4, 143]. Иногда в длинных отрывках после стихотворения снова используется повествование, чередующееся со стихотворной формой. Новелла заканчивается выражением, указывающим на исчерпанность поставленной проблемы или вопроса. Такой композиционный приём помогает отграничить отрывки друг от друга и создать видимость независимости каждого из них. По этой причине связь прослеживается лишь в смысловой нагрузке и взаимосвязи сюжетов отдельных историй. Рассмотрим этот момент.

Главный герой повести – японский аристократ, именуемый кавалером. Он не имеет конкретного имени, так как является представителем всей эпохи и сочетает в себе характерные черты: мужественность, стремление к прекрасному, любвеобильность и увлечённость письмами. Условно все его истории можно поделить на две группы: обращение к даме и разговор на отвлечённые темы наподобие темы дружбы или природы. Первая группа преобладающая, к ней относится 87 отрывков, в которых в том или ином контексте кавалер обращается к даме. По своему эмоциональному настроению и построению они тоже подразделяются на подгруппы. Герой может писать возлюбленной, не надеясь на ответ: «Ах, если б вновь / с пряхей клубок тот / минувшего нам намотать! / Если б ушедшее / вновь нынешним стало!» [1, 54]. В его словах может содержаться осуждение за жестокость: «Наши встречи с тобою / кажутся мне / единым лишь мигом, / но жестокость твоя / для меня бесконечна» [1, 53]. Либо может звучать признание в любви: «Любви уступила / осторожность моя... / И если так будет, но с тобою зато / встречаться могу я, – / пусть будет!» [1, 93]. Речь аристократа может быть монологичной, может присутствовать и ответ дамы на послание. В таком случае монолог превращается в диалог, что расширяет сюжет отрывка. Речь героя безупречно построена независимо от того, что он говорит: будь то описание грусти из-за разлуки, восхваление женского образа, осуждение за измену. В этом проявляется влияние эпохи, потому что облик японского мужчины не может быть показан в негативном свете. Любовь изображается в повести всепоглощающей, страстной, желанной. Кавалер, видя прекрасную даму, не может устоять перед ней и стремится завоевать её расположение. Причём эта любовь вполне имеет право распространяться сразу на несколько женщин. Например, в отрывках 1–14 прослеживается связь с одним главным героем и его следующими друг за другом любовными приключениями. По такому же принципу построены отрывки 67–74, где рассказывается история с общим местом действия и предысторией. На основе таких взаимосвязей можно сделать вывод, что разрозненные на первый взгляд истории имеют некую скрытую связь, которая помогает характеризовать «Исэ моногатари» как целостное произведение, а не просто как набор новелл.

Женский образ в лирической повести играет немаловажную роль в построении композиции, ведь именно он являлся символом Хэйанской литературы. Воспевание внешней красоты дамы отсылает к понятию *эстетизм*, что был характерен для того периода. «Глазами – вижу, / руками же достать / тебя я не могу... / Ты словно лавр, что на луне / растёт!» [1, 108]. Несмотря на то, что на первом месте для японцев стояла внешность девушки, никто не забывал про внутренние ее качества. Особенно важными являлись честность,

благородство, верность и женственность. Это отражено в некоторых частях, где кавалер осуждает даму за наличие нескольких мужчин, необразованность, жестокость и предательство. «Пусть возможно, что вишен цветы, / хоть ветер и дует, / не осыплются с прошлого года, – / увы, трудно верить / женскому сердцу!» [1, 75]. Но вместе с тем любовь к женщине наполняет жизнь героя гаммой чувств, которые ему так необходимы. Не зря он постоянно ищет идеальный женский образ, что сможет воспламенить в нём влюблённость и желание совершать невероятные поступки. Главным по частоте использования в повести является образ мужчины, но на самом деле он является лишь предметом раскрытия образа японской девушки и её значимости в период Хэйан.

Таким образом, лирическая повесть «Исэ моногатари» – классический пример построения любовных отношений между мужчиной и женщиной в Японии. В ней отображены определяющие черты Хэйанской культуры в IX–XII вв.: эстетизм, воспевание женского образа как идеального, любовь к женщине как нечто возвышенное, красота общения через письмо, гармония во всём.

Список литературы

1. Исэ моногатари: древнеяпонская лирическая повесть / пер. Н. И. Конрада. – М.: Издательство Центрополиграф, 2012. – 191 с.
2. Бедрикова, М. Л. Принципы поэтики Н. Рубцова и поэтика «деревенской прозы»: «прорывы в глубины природы и духа»/ М. Л. Бедрикова // LibriMagistri. Литературный процесс: историческое и современное измерения, 2015. – Вып. 2. – С. 45–51.
3. Большая советская энциклопедия / глав. ред. А. М. Прохоров. – 3-е изд. – М.: Сов. энциклопедия, 1974. – Т. 16. – 616 с.
4. Цуркан, В. В. Концепт «творчество» в прозе А. Битова / В. В. Цуркан // Художественная концептосфера в произведениях русских писателей: междунар. сб. науч. статей / ред. С. Л. Слободнюк. – Магнитогорск: МаГУ, 2011. – Вып. 3. – С. 141–148.

Abstract

The article deals with the features of the depiction of love in the Heian period (IX-XII centuries) in Japan on the basis of the analysis of the ancient Japanese lyrical novel «Ise Monogatari» by the poet Arivar-no Narihira. The object of study is the Heian culture. The research tasks are to reveal the features of the influence of the era on the plot of the work, the features of the composition; to analyze the images of the main characters – a Japanese aristocrat and a beautiful lady. Heian culture is characterized by peace and quiet, aestheticism and emotionalism, which is manifested in the power of a love affair with a woman, her beauty and grace.

Keyword: Heian age, love, ancient Japanese lyric poetry, Ariwara-no Narihira, female image, aestheticism

*Анастасия Борисовна Горбунова,
студент 1 курса, Магнитогорский государственный технический
университет им. Г. И. Носова (г. Магнитогорск)
gorbunova.anastasiya.99@mail.ru*

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

РЕАЛИЗАЦИЯ МОДЕЛИ «ЧЕЛОВЕК – ЖИВОТНОЕ» В РОМАНЕ ХАРУКИ МУРАКАМИ «ОХОТА НА ОВЕЦ»

В статье рассматривается модель «человек – животное» на примере романа Харуки Мураками «Охота на овец» (1982). Реализация этой модели происходит за счёт сравнения двух ключевых образов: человека и овцы, а также анализа их взаимоотношений и взаимодействия. Главным вопросом является символическая основа изображения названного животного, его роль в человеческом сознании и окружающем мире. Сочетание мистицизма и реализма создаёт атмосферу загадочности, в которой образы главных героев выглядят расплывчато, что даёт возможность задуматься над глубоким философским содержанием.

Ключевые слова: Харуки Мураками, постмодернизм, образ человека, образ овцы, мистицизм, философия

В начале XXI века в мировой литературе на первый план выходит такое направление как постмодернизм. Среди основных признаков перехода к «постмодернистской» культуре следует выделить тот факт, что полиграфический вариант существования художественного текста замещается цифровым, а логоцентричная книжная культура – экранной. Всё это непосредственным образом сказывается и на особенностях человеческого мышления, где сознание предстает как клиповое, опирающееся на эмоциональное постижение идеи. Как и сто лет назад, «после стабильного классического века резко меняется мироощущение европейца, он будет тянуться ко всему иррациональному, мистическому, что не поддается логическому объяснению» [4, 16]. Характерными чертами постмодернизма стали *ирония, игра, чёрный юмор, интертекстуальность, смешение реальности и фантастики*.

Одним из произведений, написанных в духе постмодерна, считается роман японского писателя Харуки Мураками «Охота на овец» (1982). Это третья часть в цикле «Трилогия Крысы», которая сочетала в себе черты мистицизма, фантастики и реализма. Как сообщает сам автор, он начинает собирать материал для будущего произведения в 1981 году, когда находится на острове Хоккайдо (самый северный остров Японии). Вместе с тем «сам писатель признаёт, что больше всего на сюжет «Охоты на овец» повлияли «Апокалипсис» Коппола и «Долгое прощание» Чандлера» [2, 65]. В этом проявляется *интертекстуальность*, присущая постмодернистской литературе. Другими чертами эпохи, нашедшими отражение в романе, стали взаимосвязь мира реального и мистического и ирония по отношению к некоторым героям. Как, например, образ Девчонки, Которая Спала С Кем Ни Попада.

Сюжет романа, на первый взгляд, прост: главный герой спокойно проживает свою жизнь до того момента, пока его не заставляют найти за месяц определённую овцу, в которой заключено мистическое начало. Он находит её у своего друга, выясняет историю появления и возвращается обратно домой. Но на самом деле это лишь поверхностный план, не раскрывающий основного замысла произведения. «Даже когда мы думаем, что теперь-то нам точно всё понятно и развязка уже предсказуема, – занавес сдвигается на дюйм, и мы понимаем, что круто ошибались на этот счёт» [1, 4]. Именно поэтому «Охоту на овец» нужно очень внимательно прочитывать, не упуская ни одной детали.

Повествование в романе идёт от первого лица, что позволяет не только видеть картинку происходящего, но и понимать чувства и мысли главного героя. Всё, что знает и понимает он, то видит и читатель. Композиционно роман построен по принципу дневника: в различной хронологии мы узнаём о детстве, юности и зрелости героя, и каждый из этих периодов заполняли люди, повлиявшие на него. Жизнь героя, с его же слов, кажется ему однообразной, скучной: «До сих пор была одна сплошная скучища, да и дальше, видимо, будет так же» [3, 47]. Но при этом нельзя сказать, что она таковой и останется навсегда. Просто он запутался, не может понять, чего хочет, не видит новых возможностей. Когда главный герой встречается с Секретарём Сэнсэя, тот называет его «посредственностью-идеалистом», то есть человеком, чей путь – «это путь посредственности, оторвавшейся от реальной жизни» [3, 138]. С одной стороны, он живёт в реальной жизни, но с другой, мыслями он постоянно не там, а стремится к чему-то новому и неизведанному. Именно по этой самой причине мужчина не остаётся на одном месте: город детства сменяется на Токио, тот в свою очередь на Хоккайдо, затем всё возвращается на круги своя в родной город. По такому же принципу строится появление и исчезновение людей в его жизни: они по очереди проводят героя из одного положения в другое. Одной из первых значимых героинь является девушка, с которой произошло знакомство в рок-кафе. Она символизирует собой начало пути героя, самую нижнюю границу, когда только начинает формироваться его мировоззрение. Как только он готов двигаться дальше, она покидает его, передавая в руки другого человека. Такая судьба ожидает и жену, и напарника. После чего появляется образ девушки с необычайными ушами, которая становится проводником главного героя в неизведанное. О её принадлежности к *мистической* стороне говорит чудесная сила, заключающаяся в её ушах. На героя она оказывает сильное впечатление, потому что не поддаётся логическому объяснению. «Гигантский Космос, таясь, набухал в ней, готовый взорваться своей безграничностью, – и в то же время он был жёстким и сжатым до размеров ничтожного кристаллика льда... Это превосходило все известные мне понятия и представления» [3, 50].

Наивысшей точкой жизненных поисков является вила на Хоккайдо, где главный герой наконец-то покидает мир реальности и попадает в другой мир, мир иллюзий. Происходит это благодаря пересечению «проклятого поворота», который является как будто границей между двумя мирами: «Дикое чувство, словно я соскочил со своей реальности непонятно куда и перестал быть собой» [3, 335]. В новой для себя атмосфере герой остаётся в одиночестве, что позволяет ему внимательнее относиться к происходящему. За всё время,

что он там находится, многое проясняется для него. Если до этого он просто следовал чьим-либо словам, не задумываясь о своих действиях, то на вилле всё меняется. Герой избавляется от чужого влияния, и это помогает ему наконец-то осознать происходящее. Способствует этому и знакомство с Человеком-Овцой, чей образ очень загадочен и непонятен, но, тем не менее, именно он толкает его на правильные выводы. Как результат – встреча с Крысой, что подвела итог «охоте». После чего мужчина возвращается в город детства, получая возможность начать всё заново, с другими взглядами на жизнь.

Другим важным образом в романе является *образ овцы*. Практически до самого конца она остаётся загадкой, как и для самого героя, так и для читателя. Её облик окутан *мистикой*, тайной, потому что она часть не реального мира, а другого. Именно по этой причине в начале повествования о ней ничего не говорится, и лишь при приближении к Хоккайдо овца начинает приобретать внешние данные: «серебряная со звёздообразным пятнышком на спине» [3, 145]. Однако, кроме как на фотографии, читатель так её не увидит: она останется частью нереального мира. Облик овцы реализуется в другом виде, когда главный герой встретит Человека-Овцу. В данном случае внешность описывается очень детально. «Всё тело Человека-Овцы было затянато в косматые овечьи шкуры... На плечах его и на бёдрах болталось по паре самодельных бараньих ножек с копытами... Маска, скрывавшая верхнюю часть лица, перчатки и чулки – всё из матово-чёрной кожи» [3, 343]. Возможность увидеть мистическую овцу происходит за счёт её слияния с человеком. Поэтому манера поведения, речь, действия кажутся странными. В самом конце повествования, в разговоре с Крысой, образ овцы приобретает полноту благодаря описанию её воздействия на выбранного человека. «Даже то, что я увидел, просто сшибало с ног...Всемирная Домна. Горнило Вселенной, в котором переплавляется всё и вся... Стоит человеку погрузить туда своё тело, и всё человеческое для него перестаёт существовать. Память, мысли, критерии добра и зла, чувства, страдания – всё исчезает...» [3, 391]. Овца выступает в роли божественного существа, способного открыть избранному ею все тайны мироздания. Вот только взамен она требует полного подчинения, когда человек перестаёт быть самим собой и становится лишь средством по установлению Анархии во главе с ней.

Так что же такое на самом деле овца? В интервью Харуки Мураками так отвечал на этот вопрос: «Да я и сам не знаю. Но уверен, именно это и стало главной причиной успеха книги» [2, 67]. Действительно, её образу не даётся исчерпывающая характеристика, а лишь проясняются основные черты, что позволяет читателю самому додумать окончательный облик. Вполне возможно, интерес вызывает даже не подробности внешнего вида овцы, а сама «охота» и её результат. Неопределённость присутствует и в образе главного героя, у которого нет имени и весьма обычная жизнь, не указывающая на какие-либо особенности. Всё это добавляет «Охоте на овец» *мистики*, таинственности, что позволяет рассматривать произведение не просто как художественное, но и как философское. В основе этого романа лежит переход от обобщённого к частному, когда каждый человек может перенести эту историю на себя.

Таким образом, воплощение в романе модели «человек – животное» позволяет на примере главного героя и овцы с философской точки зрения рассмотреть их взаимоотношения, внутреннее единство, задуматься над собственным мироощущением. «Охота на овец» – это не только погоня за чем-то материальным, но и поиск себя, поиск какой-то истины, жизненного пути.

Список литературы

1. Бобин, А. Рецензия на Охоту на овец [Электронный ресурс] / А. Бобин. – М., 2002. – 5 с. – Режим доступа: https://www.bookol.ru/dokumentalnaya_literatura_main/kritika/7535/str1.htm#book
2. Коваленин, Д. Суси-нуар. Занимательное муракамиедение / Дмитрий Коваленин. – М.: Эксмо, 2004. – 432 с.
3. Мураками, Х. Охота на овец / Харуки Мураками. – М.: Изд-во «Э», 2017. – 416 с.
4. Савельев, К. Н. Тезаурусный подход и проблема переходных периодов / К. Н. Савельев // Libri Magistri. – 2017. – Т. 3. – С. 14–19.

Abstract

In the article the model «man-animal» is considered on the example of Haruka Murakami's novel «Hunting for sheep» (1982). The implementation of this model is due to the comparison of the two key images: man and sheep, as well as an analysis of their relationships and interactions. The main issue is the symbolic basis of the image of this animal, its role in the human consciousness and the surrounding world. The combination of mysticism and realism creates an atmosphere of mystery, in which the images of the protagonists look vague, which gives an opportunity to reflect on the deep philosophical content.

Keyword: Haruki Murakami, postmodernism, the image of a person, the image of a sheep, mysticism, philosophy

*Айнагуль Рахимжановна Жусупова,
магистрант 2 курса, Магнитогорский государственный
технический университет им. Г. И. Носова (г. Магнитогорск)
ajna1994@mail.ru*

*Татьяна Борисовна Зайцева,
доктор филол. наук, доц. кафедры языкознания
и литературоведения МГТУ им. Г. И. Носова (г. Магнитогорск)
tbz@list.ru*

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

КОНЦЕПТ «СЧАСТЬЕ» В ЭПИСТОЛЯРНОМ НАСЛЕДИИ А. П. ЧЕХОВА

Авторы статьи исследуют концепт «счастье» в эпистолярном наследии писателя. Определяется и анализируется семантическое поле концепта: ситуативные синонимы и антонимы счастья (скука, пошлость, богатство, удача,

удовольствие, любовь, семья и т.д.). В результате проведенного исследования выявляются сходство и отличие чеховского авторского концепта «счастье» по сравнению с общекультурным.

Ключевые слова: Чехов, концепт, константы русской культуры, счастье, семейное счастье, эвдемонизм.

Эвдемоническая тема в творчестве А. П. Чехова – одна из самых сложных научных проблем, являющаяся частью более широкой проблемы – эвдемонизма русской литературы [см.: 1; 2]. Во многих произведениях автор немало места уделяет размышлениям своих героев о возможных и невозможных, необходимых и достаточных условиях счастья, среди которых можно назвать любовь, свободу, ум, молодость, здоровье, праздность, покой, гармонию с природой, веру, всеобщее счастье («В ссылке», «В родном углу», «Чайка», «Дама с собачкой», «О любви», «Архирей», «Три сестры», «Вишневый сад» и др.). Есть рассказы с ярко выраженным концептуальным названием: «Счастье», «Несчастье». Концепт «Счастье» является одним из значимых концептов художественного мира Чехова. Помимо него в антологию «Художественные константы русской литературы» могут войти статьи, посвященные чеховским концептам «Время», «Правда», «Любовь», «Свобода» и др. [5, 709].

Изучение художественных концептов сегодня все больше привлекает внимание исследователей, культурологов и литературоведов [3; 7]. В словаре Ю. С. Степанова, посвященном константам русской культуры, подчеркивается важное отличие термина «концепт» от термина «понятие»: «В отличие от понятий в собственном смысле термина <...>, концепты не только мыслятся, они переживаются. Они – предмет эмоций, симпатий и антипатий, а иногда и столкновений» [8, 43]. Методологически важным для нашей статьи является еще одно высказывание известного культуролога: «Историк культуры должен стремиться показать не только коллективные представления как реальности общества, но и гипотезы, создаваемые об этой реальности наиболее выдающимися членами общества. Признак «наиболее выдающийся член общества» здесь <...> означает просто члена общества, мыслителя или писателя, признанного самим обществом в качестве такового» [8, 60]. Чехов как писатель заслужил мировое признание, поэтому важно показать особенности авторского концепта «счастье» и понять, чем представление Чехова о счастье отличается от общекультурного. Материалом для исследования мы выбрали эпистолярное наследие Чехова, изучение которого продолжает оставаться перспективным направлением в чеховедении. Наша задача: рассмотреть тот «пучок» представлений, понятий, знаний, ассоциаций, переживаний [8, 43], который способствует формированию концепта «счастье» в письмах Чехова.

Словарь В. И. Даля определяет понятие «счастье» следующим образом: 1. рок, судьба, участь, доля; 2. случайность, желанная неожиданность, удача, успех; 3. благоденствие, благополучие, покой, довольство [4, 367].

В эпистолярном наследии Чехова слова, однокоренные слову «счастье», употребляются около 700 раз. «А что такое счастье? Кто это знает?» – не переставал задаваться эвдемонистическим вопросом Чехов, даже будучи уже зрелым человеком. Счастье – это что-то неуловимое, эфемерное, меняющее свой

облик: «<...> я лично, вспоминая свою жизнь, ярко сознаю свое счастье именно в те минуты, когда, казалось тогда, я был наиболее несчастлив. В молодости я был жизнерадостен – это другое» [9, X, 33].

Рассмотрим типичные контексты словоупотреблений, созвучных «счастью», либо «несчастью». Счастье для Чехова всегда ассоциируется со здоровьем: «Вы хотите знать, счастлив ли я? Прежде всего, я болен» (Л. А. Авиловой, май-сентябрь 1901 г.) [9, X, 33].

Нередко для Чехова «быть счастливым» означает «поймать удачу за хвост», случайно и неожиданно добиться успеха, оказаться в фаворитах судьбы. Так, 20 октября 1888 г. молодой писатель, с юмором цитируя А. С. Пушкина, пишет А. С. Лазареву (Грузинскому): «Во-первых, я “счастья баловень безродный”, в литературе я Потемкин, выскочивший из недр “Развлечения” и “Волны”, я мещанин во дворянстве» [9, III, 38]. Счастье человека зависит от счастливой игры случая. Традицией в чеховской семье стало выпекание «пирога со счастьем». «Счастье» – это монетка, запеченная в пироге, которая символизировала удачу: «Под новый год был у нас на квартире пирог со счастьем, и счастье досталось мне» [9, IX, 178]. Счастье похоже на лотерею: «Повторяю, ни предсказать, ни сказать чего-нибудь определенного нельзя, всё зависит от счастья, ибо здешняя погода зимой – это лотерея» (9 декабря 1898 г.) [9, VII, 360].

Общеупотребительные значения слова «счастье» – «благоденствие, благополучие, покой, довольство», зафиксированные В. И. Далем, также неоднократно встречаются в чеховских письмах: «Скорблю – безденежен. Волком вою. Счастье мое, что еще долгов нет... На даче дешевле жизнь, но поездки в Москву – чистая смерть!» (Н. А. Лейкину 28 апреля 1885 г.) [9, I, 150]. «Сегодня послал Вам посылку, содержащую очень мало съедобного, сам же я на днях получил посылкой хохлацкое сало и хохлацкие колбасы... Я счастливее Вас» (Н. А. Лейкину 19 января 1886 г.) [9, I, 185–186]. «Всем желаю счастья, покоя и мира» (М. Е. Чехову 11 апреля 1886 г.) [9, I, 232].

Или когда писатель употребляет традиционные формулы пожелания счастья наряду с богатством и здоровьем: «Приветствую и поздравляю твое дорогое семейство и желаю ему счастья, богатства и здоровья» (16 апреля 1878 г. М. М. Чехову) [9, I, 28].

Особую категорию представляет в письмах Чехова «семейное счастье», несущее такие оттенки смысла, как «домашний уют», «защищенность»: «<...> желаю тебе, во-первых, здоровья, во-вторых, кучу денег, а в-третьих, во всем благое поспешение и счастья всей твоей семье, которая для тебя дороже всего на свете, как и наша семья – мне» (М. М. Чехову 4 ноября 1877 г.) [9, I, 27]. «В сущности, какое несчастье, что мы с детства не имели своего угла» [9, V, 120], – пишет Чехов брату Александру 21 октября 1892 г. Счастливая семейная жизнь сопряжена с простыми человеческими радостями и заботами, о чем Чехов вспоминает в письме к А. С. Лазареву (Грузинскому): «<...> желаю Вам от души, чтобы Ваш медовый месяц тянулся десятки лет, чтобы теща бывала у Вас не чаще одного раза в год и чтобы дети Ваши не знали ни с музами, ни с нечистыми духами, ни с Н. А. Лейкиным... Если счастливую семейную жизнь с её чадами, восторгами и ежедневным полоумием можно сочетать с выдающимися

литературными успехами, то желаю Вам и сих последних, желаю от души и чистого сердца» (26 июня 1888 г.) [9, II, 288]. Но для себя писатель долгое время не представлял семейного счастья, о чем свидетельствует постоянная ирония, когда об этом заходит речь. В письме М. В. Киселевой (21 марта 1887 г.) упоминается подарок Дуни Эфрос, которая была первой любовью Чехова (оба строили матримониальные планы, но отношения были разорваны): «Если Вы намекаете на тот красный шнур, который я ношу на шее из уважения к вкусу и носу известной Вам израильянки, то спешу Вас уверить, что заслуг с моей стороны не было никаких, а потому означенный шнур совсем нельзя назвать орденом. Скорее это петля – символ любви, семейного счастья» [9, II, 45]. В одном из писем Чехов констатирует «неспособность современного интеллигента» к семейной жизни [9, III, 78]. Чехов считал, что «браки в современной ему форме утратили свое изначальное духовное наполнение (связанное с религиозными убеждениями) и перестали удовлетворять идеалам личностной любви» [6, 87].

В зрелые годы концепт «счастье» в письмах Чехова включает представления о счастье как о служении обществу, как реализации высшего предназначения человека и обретении смысла жизни. «Работать для науки и для общих идей – это-то и есть личное счастье. Не “в этом”, а “это”» (М. А. Членову 24 июля 1901 г.) [9, X, 54]. Знаменитое письмо А. С. Суворину от 25 ноября 1892 г.: «Вспомните, что писатели, которых мы называем вечными или просто хорошими и которые пьянят нас, имеют один общий и весьма важный признак: они куда-то идут и Вас зовут туда же, и Вы чувствуете не умом, а всем своим существом, что у них есть какая-то цель <...>. У одних, смотря по калибру, цели ближайшие – крепостное право, освобождение родины, политика, красота или просто водка, как у Дениса Давыдова, у других цели отдаленные – бог, загробная жизнь, счастье человечества и т. п.» [9, V, 133].

Таким образом, можно сделать вывод, что концепт «счастье» в эпистолярном наследии Чехова сформировался под влиянием общекультурных представлений писателя, биографических обстоятельств (потеря дома, забота о куске хлеба, несчастная любовь, неожиданный для молодого человека литературный успех, замкнутый характер Чехова) и социальных условий (влияние идей русской классики, общественные идеалы «шестидесятников»).

Список литературы

1. Abramzon, T. E. Philosophy of happiness in eighteenth-century Russia / T. E. Abramzon // 2nd International Multidisciplinary Scientific Conferences on Social Sciences and Arts SGEM 2015 Conference Proceedings. – 2015. – С. 645–652.
2. Абрамзон, Т. Е. Философия счастья в творчестве Н. М. Карамзина: в поисках истинного блаженства / Т. Е. Абрамзон // Проблемы истории, филологии, культуры. – 2017. – № 1. – С. 319–336.
3. Васильева, Т. И. Антология художественных концептов русской литературы XX века / Т. И. Васильева, Н. Л. Карпичева, В. В. Цуркан. – М.: Флинта, 2013. – 356 с.
4. Даль, В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. – Т. 4: Р-Я / В. И. Даль. – М.: РИПОЛ классик, 2006. – 672 с.
5. Зайцева, Т. Б. Концепт «Любовь» в творчестве А. П. Чехова / Т. Б. Зайцева // Проблемы истории, филологии, культуры. – № 3 (33) – 2011. – С. 705–711.

6. Зайцева, Т. Б. Чехов и Киркегор о любви-воспоминании / Т. Б. Зайцева // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – №5 (16). – 2012. – С. 82–87.

7. Мировая литература глазами современной молодежи: сборник материалов III междунар. студенческой научно-практической конференции 22 ноября 2017 года / науч. ред. С. В. Рудакова. – Магнитогорск: Изд-во Магнитогорск. гос. техн. ун-та им. Г. И. Носова, 2017. – 302 с.

8. Степанов, Ю. С. Константы: Словарь русской культуры. Опыт исследования / Ю. С. Степанов. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1997. – 824 с.

9. Чехов, А. П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Письма: в 12 т. / А. П. Чехов; АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького; Редкол.: Н. Ф. Бельчиков (гл. ред.), Д. Д. Благой, Г. А. Бялый, А. С. Мясников, Л. Д. Опульская (зам. гл. ред.), А. И. Ревякин, М. Б. Храпченко. – М.: Наука, 1974–1983.

Abstract

The author explores the concept of «happiness» in the epistolary heritage of the writer. The semantic field of the concept is defined and analyzed: situational synonyms and antonyms of happiness (boredom, vulgarity, wealth, luck, pleasure, love, family, etc.). As a result of the research the similarity and difference of Chekhov's concept of «happiness» in comparison with the general cultural one are revealed.

Keywords: Chekhov, concept, constants of Russian culture, happiness, family happiness, eudemonism

Анна Владимировна Зубкова,

*магистрант 2 курса, Магнитогорский государственный
технический университет им. Г. И. Носова (г. Магнитогорск)*

zubkova1312@yandex.ru

*Научный руководитель – Татьяна Евгеньевна Абрамзон,
доктор филол. наук, профессор кафедры языкознания
и литературоведения МГТУ им. Г. И. Носова*

АПОЛЛОН, ОРФЕЙ И ЖЕНЩИНЫ-ПОЭТЕССЫ В ПОЭТИЧЕСКОЙ МИФОЛОГИИ А.П. БУНИНОЙ

Рассматривается поэтическая мифология А.П. Буниной, в частности миф о поэте и поэзии. Показано, как поэтесса развивает традиционные мифологические сюжеты об Аполлоне, Орфее и музах. Доказано, что попытка Буниной создать гендерно маркированный вариант мифа о поэзии не вполне удалась.

Ключевые слова: поэтическая мифология, А.П. Бунина, Аполлон, Орфей, муза

Поэтическая мифология А.П. Буниной, разнообразная и во многом оригинальная, содержит ключевые мифологемы и мифообразы конца XVIII – начала XIX века [1], одна из которых связана с темой поэта и поэзии. В бунинском сборнике «Неопытная муза», вышедшем в двух частях (1809, 1812),

более 30-ти стихотворений в той или иной степени обращены к теме творчества, именно они формируют бунинский – «женский» – миф о поэте и поэзии, среди этих текстов: «Сумерки», «Видение Дамона», «Пекинское ристалище. Баснь. Посвященная некоторым из почтенных членов Российской Императорской Академии, удостоивших меня лестного своего одобрения», «На истукан Орфея», «Клитандру, который предпочитал дурного певца хорошему», «Тем, которые предлагали мне писать гимны», «Мой портрет, списанный на досуге в осенние ветры для приятелей»; «Похвала любви, сделанная по требованию Н. И. А. желавшего, воспев самый же сей предмет быть моим состязателем», «И. А. Крылову, читавшему моего Фазтона в Беседе Любителей Русского слова»; «Разговор между Аполлоном и музою бедного стихотворца», «Разговор у общества со временем», «Разговор между мною и женщиной» и др. В данной статье мы сфокусируем наше внимание лишь на одном аспекте этого мифа, а именно – на попытке создания женского варианта поэтической мифологии.

В 1808 году в «Правилах поэзии. Сокращенном переводе Аббата Батё, с присовокуплением Российскаго стопосложения. В пользу девиц» поэтесса не только переводит Батё, но и иллюстрирует основные положения стихосложения большим количеством примеров из русской поэзии века Просвещения. В предисловии Бунина обращается к читателям, вернее, к читательницам («любезныя мои соотечественницы»): «<...> ни мой пол, ни малая моя опытность, ни самыя причины, сколь бы впрочем оне благонамеренны ни были, не дает мне права на низхождение публики». Она заявляет, что истинная цель «заключается в желании занять часы, оставшиеся от домашних трудов тех, кои из вас обременены хозяйственными попечениями, и похитить несколько минут от туалета праздных. Слишком почту себя вознагражденною, если сия книга будет посредницею между вами и музами, доставя вас способ к союзу с сими нежными усладительницами наших горестей [2, V]».

Если бунинские «Правила поэзии» должны были стать теоретической основой женского сочинительства, то две книги «Неопытной Музы» – практикой, которой Бунина «манифестировала свою позицию, обозначила свои координаты в литературном процессе и очертила положение женской поэзии в целом» [3, 16]. «Салонная умница» Анна Бунина претендует на роль наставницы русских поэтесс, о чем прямо говорит в предисловии к «Правилам поэзии ...» и наглядно демонстрирует в «Неопытной Музе», постоянно подчеркивая, с одной стороны, свою неопытность, с другой – готовность делиться с «любезными соотечественницами» своими стихотворными откровениями. Но складываются ли откровения поэтессы в «женскую» мифологию?

Начнем с надписи «На истукан Орфея» (1811) [2, 220]. Общеизвестно, что Орфей, мифический греческий певец, чья игра на кифаре зачаровывала всех, кто слышал удивительные звуки. Орфея изображали в окружении животных, укромных его музыкой, вследствие чего его образ стал одним из символов поэтического творчества. Бунинское четверостишие воссоздает эту мифокартину: лев смиряется и падает к ногам Орфея, страж ада не охраняет входы в царство мертвых, и по этой причине смерть возвращает свою «жертву» в мир живых. Законы физические не действуют в мире, в котором силу обретает искусство. Имя Орфея олицетворяет могущество искусства, что отражено уже в первой строке («О сколь гармонии чудесна сила!» [2, 220]).

Поэтическая миниатюра Буниной вносит свой вклад в развитие мифа о поэте и поэзии: гармония – вот что преодолевает установленные принципы бытия. Сама надпись выглядит, как памятник у ворот в дом поэзии. Орфей в бунинской надписи – истукан (о мотиве статуи см. подробнее в работах Л. Пумпянского, О. Якобсона), то есть памятник, застывший, не живой. Преодоление смерти, утверждаемое мифологическим сюжетом, вступает в конфликт с «мертвенностью» Героя. Однако трактовка Буниной находится в традиционном русле мифа о творчестве. Приведём ещё один пример.

В основе стихотворения-эпиграммы «Клитандру, который предпочитал дурного певца хорошему» лежит миф о Мидасе, царе Фригии, прославившемся своим богатством. Общеизвестно, что за одну из услуг Дионис выполнил желание царя: все, к чему он прикасался, превращалось в золото. Мидас искупался в источнике Пактол, после чего источник стал золотоносным.

Но Бунина апеллирует к иному мифу, также связанному с Мидасом. Аполлон наделил Мидаса ослиными ушами, когда тот, будучи судьей на музыкальном состязании Аполлона, игравшего на кифаре, и Пана, игравшего на флейте, признал последнего победителем. Это предостережение гонителям истинных поэтов: Аполлон может быть суров с несправедливыми критиками талантов.

Кстати, в строгой роли «начальника муз» Аполлон выступает и в бунинском «Разговоре между Аполлоном и музою бедного стихотворца» (1809). Поводом к написанию стихотворения, по признанию поэтессы, послужило то, что «его превосходительство Гавриил Романович Державин оказал <...> немаловажное пособие одному бедному стихотворцу» [2; 101]. Пусть и в игривом «забавном» тоне, но Аполлон упрекает музу в «лености» и грозит наказанием:

Что ты, муза, бессловесна?
Я за леньность накажу –
И в таланте откажу:
Ты лишь песнями прелестна.
Дай мне лиру – или пой. [2, 101].

Осмысляя суть поэтического творчества, Бунина опирается на традиционные мифологемы, соответственно, её попытка создать образ женской поэзии разбивается об архетипы мужского рода, устоявшиеся в античной поэзии и прижившиеся в русской культуре. Развитие мифообразов, связанных с темой поэта и поэзии, можно отметить лишь в нюансах, некоторых деталях и стилистической обработке.

Однако в творчестве Буниной появляются образы и сюжеты, заявляющие о новой фигуре в мифосюжете о поэте и поэзии – это поэт-женщина. Так, в стихотворении-басне «Пекинское ристалище. Баснь. Посвященная некоторым из почтенных членов Российской Императорской Академии, удостоивших меня лестного своего одобрения» (1810) женщина соревнуется в беге с мужчинами (поэт-женщина состязается с поэтами-мужчинами). Бунина, «используя приемы аллюзионной поэзии, <...> превращает восхваление мудрости судей в «Китае небывалом» в сатиру, обращенную и на интеллектуальную дискриминацию женщины, и на женщину, проявляющую трусость из-за предрассудков» [3, 22]:

Что жены тамошни сидят в нем по домам,

И к беганью у них все заперты дороги;
Что с детства нежного, едва изыдут в свете,
Тесьмами крутят им и стягивают ноги:
Без ног же в поприще стяжаться выгод нет.
Но к счастью их чрез то, казалось, нет утраты.
Других забав, другой и платы
В награду чаяли оне своих трудов.
Да и к чему в краю нам царства
Искать того, что внутри находится домов? [2, 215]

Удел женщины – семья да хозяйство. Героиня же Буниной (читать: сама Бунина) посмела пренебречь традициями: «То видно праздная, иль сирая была». Она – «сподвижница» – забыла о «скудельности» своих способностей, вступив в неравное соревнование с мужчинами, и достигает всего лишь «детской меты», но при этом заслужив «рукоплескание» зрителей и признание со стороны судей. Мораль бунинской басни такова:

Мир судит в нас дела и подвиг лишь единой;
Знаток их меряет со способом и с силой [2, 215].

Снисходительность к женской поэзии со стороны судей-мужчин, иные требования по отношению к женщине-поэту обусловлены общим положением женщины в русском обществе. Несмотря на то, что поэзия Буниной была достаточно высоко оценена современниками, а сама она принята в качестве почетного члена в общество «Беседа любителей русского слова», женская поэзия занимала низшее положение в поэтической иерархии. Подобным образом Бунина рассуждала и в «Разговоре между мной и женщиной», где с грустной самоиронией объясняла предпочтение «мужских» тем «женским» в своем творчестве:

Все правда, милые! Вы их не ниже;
Но ах!
Мужчины, а не вы присутствуют в судах,
При авторских венках,
И слава авторская у них в руках;
А всякой сам к себе невольно ближе. (2, с. 232)

Таким образом, поэтическая мифология А.П. Буниной, в частности миф о поэте и поэзии, развивает традиционные мифологические сюжеты об Аполлоне, Орфее и музах. Для женщины-поэта не находится устоявшегося мифообраза или сюжета, его не знала античная культура. Попытка Буниной создать гендерно маркированный вариант мифа о поэзии не вполне удалась. Соревновательная парадигма, в которую Бунина помещает женскую и мужскую поэзию, выстраивает иерархические отношения между ними, отдавая пальму первенство «мужской».

Список литературы

1. Абрамзон, Т.Е. Поэтические мифологии XVIII века / Т. Е. Абрамзон. – Магнитогорск: МаГУ, 2006. – 479 с.
2. Бунина, А.П. Неопытная муза / А. П. Бунина. – М.: Б.С. Г.–Пресс, 2016. – 560 с.
3. Нестеренко, М. Уроки «Неопытной музы» / М. Нестеренко // Бунина А. П. Неопытная муза. – М.: Б.С.Г.–Пресс, 2016. – С. 11–26.

Abstract

The article deals with poetic mythology found in A. P. Bunina's works, namely, the myth about a poet and poetry. It is demonstrated how the poetess develops traditional mythological plots about Apollo, Orpheus and muses. It is proved that Bunina's attempt to create a gender marked variant of the myth about poetry was not highly successful.

Keywords: poetic mythology, A. P. Bunina, Apollo, Orpheus, muse

Юлия Владиславовна Зыкова,

*студент 3 курса, Магнитогорский государственный технический
университет им. Г. И. Носова (г. Магнитогорск)*

deadlethean@yandex.ru

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

АРХЕТИП «ДВОРЕЦКИЙ» В РОМАНЕ К. ИСИГУРО «ОСТАТОК ДНЯ»

Статья посвящена изучению архетипа «дворецкий» как части национально-культурного пространства Англии и важного элемента художественного мира К. Исигуро. В статье исследуются авторские способы репрезентации данного архетипа в романе «Остаток дня».

Ключевые слова: архетип, миф, К. Исигуро, английскость, дворецкий

Лауреатом Нобелевской премии по литературе в этом году стал Кадзуо Исигуро, британский писатель японского происхождения, и с уверенностью можно сказать, что это точно не тот случай, когда премию присуждают с целью привлечь внимание общественности к определенной проблеме или ситуации или заставить переводчиков, издателей и читателей приобщиться к тому или иному творчеству, некогда доступному лишь узкому кругу лиц, – нет, это не так.

Кадзуо Исигуро переведен более чем на 30 языков мира, а три его произведения успешно вышли на экраны. Писатель ранее уже был удостоен Буеровской премии, и Нобелевской премия – это лишь подтверждение признания его заслуг перед мировой литературой. Персонажи его романов преимущественно обращены в прошлое. С помощью своих воспоминаний они пытаются осмыслить и осознать происходящее. В воспоминаниях пребывает и главный герой романа «Остаток дня» (1989) – дворецкий Стивенс.

Образ дворецкого занимает одно из центральных мест в литературных произведениях Англии, начиная с эпохи декаданса О. Уайльда (Лейн из «Как важно быть серьезным») [6, 142], что во многом объясняется историко-культурными особенностями этой страны [5, 51], в которой сформировалось особое отношение к этой профессии, и мы считаем, что образ дворецкого в английском сознании закрепился как «архетип».

Понятие архетип было введено в науку К. Г. Юнгом – основателем аналитической психологии – для обозначения универсальных врожденных психических структур [8, 75–80]. В литературоведении архетип «обладает качеством универсальности, соотносит прошлое и настоящее, общечеловеческое и индивидуальное, уже свершившееся и потенциально возможное и представляет скорее даже не сам образ, а его схему» [3, 59]. Мы принимаем архетип за базовый элемент культуры, носитель универсального знания человека о мире.

Сегодня «дворецкий», вернее сказать «английский дворецкий», входит в состав национального английского мифа, наряду с английским джентльменом, английским привидением или «настоящей леди», вобравшими в себя представление о национальном образе жизни, традициях и преданиях.

Актуальной для нас является задача определить, с помощью каких атрибутов, средств и приемов репрезентирован архетип дворецкого в романе К. Исигуро «Остаток дня». Для начала обратимся к толкованию и этимологии самого слова «дворецкий».

В толковом словаре Ожегова дается такое толкование слова «дворецкий»: «В богатом доме: старший слуга, заведующий домашним хозяйством и прислугой» [7].

Энциклопедический словарь дает более конкретизированное определение: «Butler is a chief male servant of a household who supervises other employees, receives guests, directs the serving of meals, and performs various personal services» [9].

Слово butler имеет латинские корни – buticula, что означает «бутылка», «сосуд». Предположительно из-за возникших ассоциаций бутылки с человеком, разливавшим вино во время пиршеств, слово butler через французский язык (bouteillier) пришло в современный английский язык.

Действительно, в средние века в Великобритании батлер отвечал только за вина и, согласно иерархии слуг, подчинялся стюарду. В XVII–XVIII веках дворецкий перестал быть слугой среднего звена, он заменил собой личного помощника хозяина дома (стюарда). Обязанности дворецкого значительно расширились – он стал управляющим прислугой и ответственным за организацию званых обедов и за своевременную поставку продовольствия в дом хозяина.

Вопреки тому, что действие романа формально находится «в дороге», на просторах послевоенной Англии 1956-го, Стивенс всё же «закреплен» за местом – и события, которые он вспоминает в ходе своего путешествия, происходят в старинном имении – Дарлингтон-холле, что соответствует представлениям англичан о профессии дворецкого. Вся окружающая обстановка с множеством картин и «предметами старины» [2, 40] отражает именно типичное представление об аристократичном быте.

Прежде всего дворецкий – это тот, кто находится на службе у человека и безукоризненно выполняет свои обязанности, а в них, как было сказано выше, входит управление персоналом: «Всякий дворецкий, само собой разумеется, несет ответственность за тщательнейшую разработку схемы распределения обязанностей <...> Это краеугольный камень искусства приличного дворецкого» [2, 2], – считает Стивенс.

Архетип дворецкого, как правило, имеет следующую репрезентацию: это мужчина среднего или старшего возраста, с безупречными манерами и языком. Так называемый «Standard English» помогает дворецкому избежать излишних

оценок и суждений, он сводит субъективность слуги на нет и возводит до максимума деликатность и учтивость.

Речи Стивенса присущ особенный сдержанный стиль с полным отсутствием проявления чувств и эмоций, лишь кивок и улыбка – как возможные проявления вежливости. Герою К. Исигуро свойственно непонимание юмора. «Подтрунивания» нового хозяина Дарлингтон Холла – американца Фаррадея несколько озадачивают Стивенса, «ставят в тупик» [2, 6].

Однако дворецкие из более ранних английских произведений, напротив, стали частью английской литературной юмористической традицией. Например, ставшее нарицательным в Великобритании имя дворецкого Дживиса – персонажа П. Г. Вудхауза ассоциируется с идеальным дворецким, который прислуживает своему хозяину-аристократу. Причем служащий здесь, разумеется, также предан, вежлив, но он умнее своего господина – между этими двумя персонажами создается комический эффект за счёт контраста. Слуга Дживис помогает Вустеру выпутаться из всевозможных неприятностей с минимальным уроном для него и себя, при этом управляет чужими мнениями и действиями [4, 68]. У Исигуро нет как парного изображения «слуга-хозяин», так и комичной подоплёки.

Также архетип «дворецкого» имеет яркую внешнюю репрезентацию: он всегда безупречно одет: фрак, белоснежная рубашка с воротником-стойкой, элегантный галстук и перчатки. «Для великих дворецких профессиональный облик – то же, что для порядочного джентльмена костюм: он не даст ниандитам, ни стихиям сорвать его с себя на людях, а разоблачится тогда, и только тогда, когда сам того пожелает, и непременно без свидетелей» [2, 18], – отмечает Стивенс. Однако, собираясь отправиться в путешествие, Стивенс рассказывает о том, какие костюмы ему подарили высокопоставленные гости – дворецкий ходит в старой господской одежде. Но её вид должен быть всегда идеальным, когда у Стивенса кончается бензин и ему приходится идти пешком по грязи, он «сознательно не светил себе на ботинки и брюки» [2, 72], – для него эта ситуация недопустима.

Дворецкого можно назвать чопорным и консервативным – это неотъемлемые черты профессии. Стивенс у Исигуро: «Как многие коллеги, я естественно, питал неприязнь к основательным изменениям в заведенном порядке. Но в отличие от некоторых не видел ничего хорошего и в приверженности традиции ради неё самой» [2, 3].

Исследователь О. Джумайло отмечает, что в романе Исигуро некоторые черты «английскости» даны в гиперболизированной форме, с целью упрочить представление о великой колониальной Британии, настоящем джентльмене с его английскими манерами: «В отличие от своих литературных предшественников Стивенс предстает мифологической фигурой в ситуации, когда низложена сама вера в великий английский миф. Утратив свою «великую миссию», Англия, а вместе с ней и... дворецкий, становятся лишь суррогатом того, что когда-то предполагало высокий смысл» [2, 40].

Действительно, всю свою жизнь Стивенс служил в Дарлингтон-холле, не зная никаких увлечений, не имея хобби, привязанностей, собственных воззрений, надежд и мечтаний. Он руководствовался лишь одним понятием – «достоинство», которому он пытается подобрать наиболее точное определение на протяжении всего романа. На основе этого «достоинства» (по большому счету

оно сводилось к знанию своего дела и места в обществе), строится «Кодекс дворецкого», и ему Стивенс соответствует идеально.

Только вот в процессе своего путешествия, во время своих обращений к воспоминаниям он понимает, что мир устроен сложнее, нежели управление имением. Достоинство может не иметь особого смысла, культ джентльмена – использоваться нечистыми на руку людьми, а сам он – многое упустил. Например, его любовь к экономке мисс Кентон так и осталась незамеченной. Впрочем, отрицание чувств, приоритет частного над личным можно расценивать как ещё одну профессиональную черту хорошего слуги. Представители же более низкого класса могут себе позволить отношения – горничная Лиза бежала со вторым лакеем. Стивенс «всегда видел в таких вот любовных связях большую угрозу для заведенного в доме порядка» [2, 21].

Кроме того, можно выделить следующие репрезентативные характеристики архетипа «дворецкого» в романе К. Исигуро: тактичность, ненавязчивость (Стивенс аккуратно просит нового хозяина о пополнении штата); безукоризненное знание традиций и этикета; внимание к мелочам, любовь к порядку (герой точно знает место каждой вещи в доме); преданность («...таким, как мы с вами, никогда не постичь огромных проблем современного мира, а поэтому лучше всего безоглядно положиться на такого хозяина, которого мы считаем достойным и мудрым, и честно и беззаветно служить ему по мере сил» [2, 91]).

Стивенс выполнял свой профессиональный долг даже тогда, когда для него настало время задуматься о долге сыновнем. Под конец «исторической конференции» его отец – тоже, как и он дворецкий, но теперь, в силу возраста находящийся у него в подчинении, – умирает, и сын даже не может подойти к нему, так как прислуживает на обеде. Стремление сделать жизнь в доме работодателя максимально комфортной, даже если приходится приносить в жертву свою человечность, должно быть свойственно дворецкому, так же как и умение хранить тайны – хозяин и его окружение не должны пострадать из-за болтливости или неосторожности дворецкого: «Лица нашей профессии, хотя и не часто видят страну, если понимать под этим поездки по графствам и осмотр достопримечательностей, на самом деле «видят» больше Англии, чем многие прочие» [2, 1]. На самом деле в имении Дарлингтона вершится история. Стивенс это осознает, но не бездействует. Никогда, даже за спиной и спустя время, когда время всех рассудило, он не позволяет себе оценивать поступки своего хозяина, на имя которого легла тень. Инцидент с увольнением лордом Дарлингтоном, увлеченным идеями фашизма, двух горничных-евреек показателен: он принимает это решение без протестов, спокойно. И лишь через несколько месяцев мисс Кентон, возмущённая этой несправедливостью, узнает, что Стивенсу оно тоже было неприятно. Стивенс периодически обрывает свои размышления, так как определил для себя круг тем, о которых нужно молчать. Молчит он о годах войны, он не критикует и не жалуется.

Таким образом, раскрытие архетипа в романе происходит путем актуализации речевых приемов и характеристик персонажа, при создании его внешнего образа и за счёт описания внутренних размышлений, окружающей обстановки. Вопреки имеющимся представлениям о дворецком как о комическом персонаже, дворецкий Исигуро становится фигурой трагичной, разочаровавшейся

в своем долге. Данный факт свидетельствует о том, что в сознании писателя преломлены стандартные границы восприятия архетипа и, сохранив базовые характеристики, писатель создает иное его воплощение.

Список литературы

1. Джумайло, О. За границами игры: английский постмодернистский роман. 1980–2000 / О. Джумайло // Вопросы литературы. – 2007. – № 5. – С. 7–45.
2. Исигуро, К. Остаток дня / К. Исигуро. – М.: Эксмо, 2007. – 110 с.
3. Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А. Н. Николюкина. – М.: НПК «Интелвак», 2001. – 1600 стб.
4. Разумахина, К. Ю. Традиция изображения парных образов слуги и господина в цикле П. Г. Вудхауза «Дживс и Вустер» / К. Ю. Разумахина // Вестник ЛГУ им. А. С. Пушкина. – 2015. – Т. 1. – № 4. – С. 67–73.
5. Савельев, К. Н. Декаданс в системе художественных ценностей XIX века: опыт культурологического осмысления / К. Н. Савельев // Вестник Оренбургского государственного университета. – 2005. – № S9. – С. 51–56.
6. Савельев, К. Н. Новые подходы в осмыслении понятия «декаданс» / К. Н. Савельев // Знание. Понимание. Умение. – 2007. – № 1. – С. 141–147.
7. Толковый словарь русского языка / под ред. С. И. Ожегова [Электронный ресурс] // Режим доступа: <http://slovarozhegova.ru/word.php?wordid=6067>
8. Юнг, К. Г. Очерки по психологии бессознательного / К. Г. Юнг. – М.: Когито-центр, 2010. – 347 с.
9. Merriam Webster's On-Line Dictionary [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.merriam-webster.com/dictionary/Butler>

Abstract

The article is devoted to the study of the archetype «butler», as a part of the national and cultural space of England and an important element of the artistic world of K. Ishiguro. The article studies the author's ways of representing this archetype in the novel «The Remains of the Day».

Keywords: archetype, myth, K. Isiguro, englishness, butler

*Валерия Игоревна Иванова,
магистрант 3 курса, Кемеровский
государственный университет (г. Кемерово)
bogdanova-bvi@yandex.ru
Научный руководитель – Наталья Валерьевна Налегач,
доктор филол. наук, профессор кафедры журналистики
и русской литературы XX века КемГУ*

ПРЕДМЕТНЫЙ МИР В СБОРНИКЕ А. КУШНЕРА «ПИСЬМО»

Статья посвящена рассмотрению предметного мира в сборнике Александра Кушнера «Письмо». Интерпретация стихотворений позволяет

увидеть, как с помощью разных типов восприятия (зрительное, тактильное (осозательное), слуховое, ольфакторное и гастическое), реализуются отношения лирического героя и предметного мира. Чувственно-перцептивная связь субъекта переживаний с вещной реальностью придает особый смысл основным поэтическим темам лирики А. Кушнера: жизни, смерти, времени, любви, творчеству.

Ключевые слова: Александр Кушнер, предметный мир, вещная реальность, перцепции

Четвертая поэтическая книга А. Кушнера «Письмо» 1974 года – «Это смысловой итог пятнадцати лет литературной работы» [1, 207]. Поэт продолжает развивать идеи и темы предшествующих сборников, и неизменным остается установившаяся чувственно-перцептивная связь с предметным миром. Однако этот мир не существует сам по себе, он не только представлен через отношения с лирическим героем, но и тесно связан с явлениями окружающей действительности. Так, в стихотворении «Сегодня ветер от залива» такие предметы, как бочка, плот, сломанная ива, ящик от пива, бинты, которые принесло в Неву ветром становятся аллегорией на возвращение всего в мире на круги своя, актуализируя мотив цикличности. Эти предметы являются знаком вчерашнего дня, который подобно умершему «возвращается, как тень» [2, 22]. Мотив смерти и памяти появляется благодаря образу реки забвения Леты и усиливает ощущение хрупкости прошлого, которое живет лишь в воспоминаниях. Именно поэтому «Его с любовью и трудом / И сквознячком у Думской башни... / Но мы его теперь бесстрашней, / Совсем иначе проживем» [2, 22]. Неслучайно упоминание здания городской думы, ведь на башне установлены часы, которые словно подгоняет «сквознячок», тем самым заставляя задуматься о быстротечности человеческой жизни.

Жизнь в городского человека темпорализована. Отражением насыщенности такой жизни становятся реалии предметного мира в стихотворении «Возвращение в город». Репрезентация онтологических аспектов обусловлена осмыслением окружающего мира как особой формы человеческой жизни, развернувшейся в определенном времени, пространстве, с определенной системой связей. Категория времени осмысливается лирическим героем через природную картину мира и вещную, материализованную, заключенную в календарь. Человеческая жизнь разворачивается вокруг отношений, связывающих субъекта с действительностью. Дружеские связи лирического героя выявляются через слуховые номинации, подразумевающие неназванный в тексте образ телефона. Другой аспект жизни лирического героя – работа, представлен через визуальное восприятие текстов: «Для перевода чьих-то строк» [2, 7]. Семейные отношения и обязанности представлены тоже через предметные реалии: «письма ждут», «Туфли жмут», сыну «надо купить пальто, жене чулки» – «Не все распутать узелки – / Хоть половину» [2, 7]. Без внимания лирического героя не остаются и предметы городского пространства: газетные новости, афиша, новые рассказы. И, казалось бы, такое бытовое содержание жизни субъекта, насыщенность современного городского существования должно противоречить его творческой активности. Однако «Стихи... и страх их не берет. / Покой? Совсем наоборот! Им город нужен» [2, 9]. Так, интенсивность явлений

внешнего мира отражает внутреннюю смысловую насыщенность лирического героя через систему восприятий: зрительного, тактильного и слухового.

Стихи поэт пишет не от желания славы, они являются связующим звеном между опорными точками мирообразов в его лирике. С их помощью, поэт говорит о мире, который окружает его. Поэтому рифма, как звукообраз, метафорически соотносится с предметным миром: «Замерз на афише концерт фортепьянный / Пружины дверной глуховатый щелчок / Последняя рифма стучится в висок» [2, 78]. Тема смерти позволяет рассматривать жизнь поэта, его назначение сквозь онтологическую призму, в которой рифма естественно прекратит свое существование, она как музыка «медленно выйдет из слуха, / Как после купанья вода из ушей, / Как маленький, теплый, щекотный ручей» [2, 78]. Сравнение с ручейком усиливает ощущение гармоничного отношения между рифмой и поэтом в системе бытия, где слава есть нарушение этой гармонии. А пока, поэт остается творить, его вдохновляет страна, в которой ему повезло родиться. Репрезентантом этого огромного географического пространства и его специфики становится взгляд в открытое окно в стихотворении «Снег подлетает к ночному окну». Стихийный мотив у А. Кушнера нетрадиционно представлен как отражение особого жизнестойкого (в том числе и поэтического) климата России: «Вьюжная. Ватная. Снежная вся. / Давит на плечи / Но и представить другую нельзя / Шубу, полегче» [2, 12].

Дождь, как проявление стихийного начала представлен в стихотворении «Пришла ко мне гостя лихая». Он становится аллегорическим воплощением внутреннего состояния лирического героя, к которому – словно неожиданная гостя приходит хандра. Сравнение со стихийным проявлением и в то же время использование приема олицетворения, выраженного через упоминание женского образа, разграничивают две пространственные сферы: внешнюю природную и предметную (квартирную), метонимически представляющую границы внутренней жизни субъекта переживания. Семантика перехода от внешнего к внутреннему осуществляется посредством таких предметных образов как окно и дверь. Отметим, что генерализация новых смыслов в образе хандры происходит посредством переложения внутренних ощущений лирического героя на образы внешней среды через ассоциативный ряд, поддающийся зрительному восприятию.

Переход от предметного к чувственному посредством звукового восприятия происходит и в стихотворении «У меня зазвонил телефон». Поэтика названия сразу же погружает в сказочный хронотоп, где главному герою постоянно кто-то звонит и просит помочь. Лирический герой кушнеровского стихотворения посредством актуализации звукового восприятия становится свидетелем человеческого горя, которому не в силах помочь. Так, предмет быта становится проводником голоса, за обрывистыми словами которого кроется человеческое переживание. Стихотворение особенно примечательно обилием лексем, отражающих выраженность звуковых перцепций: зазвонил телефон, говорил, стон, плач, гудки, не слышать, застонало, долетели до слуха, плохо слышно, говорю, говорим, говорили, подвывал. И, напротив, мотив тишины, через описание отсутствия возможных, привычных для жизни героя звуков (разговора, крика из окна, дыхания жены, звука проезжающего автобуса, ореха в конфетнице) наблюдается в стихотворении «Прислушаюсь: не слышно ль разговора?».

Переживания лирического героя – поэта материализуются в слова, стихи, тем самым смягчают душевные страдания через вербальную коммуникацию с миром – возможность поделиться своими чувствами с читателем, который, открыв книгу, приобщится к беде. Об этом говорит субъект восприятия в стихотворении «Мне боль придает одержимость и силу». Заклучая в себе опредмеченную душу, стихи утверждают идею творческого бессмертия в стихотворении «Ни тенью, ни звездой», где лирический герой говорит о своей второй жизни: «В стихах вторая жизнь насколько лучше первой, / свободней и звучней!» [2, 21]. Именно поэтому «смерть нам отгонять не боязно, как муху / движением руки» [2, 21]. Тот же мотив материализации мы находим в стихотворении «В отделе оптики в аптеке», в котором «полубезумный алфавит» – таблица для проверки остроты зрения, отражает не только степень функциональности человеческого органа, но и становится мерилем времени, отведенного для человека. Не случайна отсылка к блоковскому стихотворению: «Любовь, бессонница, аптека», ведь «чем старше я, тем нереальней / Как будто вывернуто веко» [2, 23].

Образ письма как форма бытования речи прослеживается в стихотворениях «Человек привывает». Метафорическое письмо «в белом конверте» получает лирический герой каждый год от зимы, которая принадлежит годовому природному циклу. Эта экзистенциальная форма предмета является иллюстрацией к мыслям поэта о скоротечности времени и выхода на путь утверждения бессмертия души. Утверждение мысли о нетленности души происходит и в стихотворении «Конверт какой-то странный», в котором «странное» письмо становится способом отражения диалогического пространства, где сосуществуют поэты – предшественники и современники, образуя единое культурное поле: представители бессмертного мира призывают поэта к усилению зрительных перцепций: «Не спи же, вглядывайся зорче / Нас различай поодиночке» [2, 39]. И уже в стихотворении «Случалось ли читателю, как мне» поэт следует этому совету. Биография Л. Толстого с его «Арзамасским ужасом» вспоминается субъекту переживания в гостиничном номере. Зрительное восприятие таких предметов как стол и шкаф, картина, постель порождает «номерную эту жуть», создавая ощущение сходства человека с жуком в спичечной коробке, который находится в «плёну одежек и привычек» [2, 45]. Эта угнетающая обстановка заставляет лирического героя все время повторять себе: «Вставать, вставать!» и бежать от этих стен. Так, субъект переживания не всегда вступает в дружеские взаимоотношения с предметами, порой такое взаимодействие оказывается враждебным.

Вещи всегда включены в круг забот их владельцев, они несут в себе тайну доверчивого наблюдателя, вбирают в себя весь опыт прикосновенности. В стихотворениях «Задумался, мысль потерял», «В отчаянье горьком прилгнуть», объединенных темой несчастной любви, вещи, вокруг которых сосредотачивалась жизнь субъекта переживания, становятся частью этих воспоминаний. В первом стихотворении дверь, символизируя выход в другое пространство, напоминает лирическому герою о потере: «Поистине, что за печаль / При взгляде на дверь?» [2, 57]. Это чувство сравнивается поэтом со знакомым для всех эффектом забывания предмета: «Не так ли на кухню идут / За вилок – и вот / Не вилку, а ложку несут <...> А то и совсем ничего» [2,

57]. Повторение мотива тоски по ушедшей любви, который показан через сходство с привязанностью к вещам, мы наблюдаем и в стихотворении «В отчаянье горьком прильнуть». Личную значимость для субъекта восприятия несет в себе шляпа, которая через мотив сна, перевоплощается в объект переживания. Так, ощущение пропажи вещи, ассоциативно связанной с человеком, становится отражением чувств лирического героя.

Отметим, что бытовые детали часто изображаются у А. Кушнера на фоне ночного времени суток. Образ ночи может возникать через мотив сна, как в предыдущем стихотворении или быть центральным образом стихотворения, появляясь в заглавии, как в стихотворении «Ночь». Здесь она номинально становится архетипическим воплощением другого мира, погруженного в пролитый эфир, схожий с миром мертвых. Этот мир становится доступным для лирического героя благодаря зрительному восприятию бытовых реалий своей квартиры. Через окно лирический герой видит машину скорой помощи, в которой «ангел дышит через марлю» [2, 71], а после фокус восприятия переключается на объекты переднего плана – мотыльков на стеклах, которые традиционно связываются с образами души умерших: «вися, как черные платки». А «Удвоенный взгляд», направленный в упор, позволяет лирическому герою разглядеть траурный узор Психей, усиливая этот мотив. Окно создает в стихотворении границу между локально-темпоральными образованиями, где жизнь располагается в локусе лирического героя. Через созерцаемый образ спящей женщины, который также представлен через предметные детали (белые простыни, чулки на стуле), актуализируется тема любви, как чувства, позволяющего ощущать свое существование на этой стороне бытия. Так, образ ночи, в совокупности с предметными реалиями, образует единое пространство, где сосуществует человеческая жизнь иеёнадвременная сущность в бесконечности.

Ощущение единства пространства дает возможность меньше бояться смерти и в стихотворении «Я к ночным облакам за окном присмотрюсь». Сомкнутость пространства и времени снова постигается через образ окна и зрительных перцепций: «Умереть – это значит шуметь на ветру / Вместе с кленом, глядящим понуро, <...> Умереть – это стать современником всех, / Кроме тех, кто пока еще живы» [2, 61].

«Быт и бытие – слова одного корня. Если ты отвергаешь быт, то ничего не смыслешь в бытии. Вечность явлена нам на земле в бытовом наряде» – как-то сказал А. Кушнер в интервью [3]. Ту же мысль поэт выразил в стихотворениях «Расположение вещей», «Почему бы в столе, где хранят». В первом случае вещи и их движение в жизни создают гармонию и дарят счастье: «Сюда — цветы, тюльпан и мак, / Бокал с вином — туда. / Скажи, ты счастлив? — Нет. — А так? / — Почти. — А так? — О да!» [2, 62]. Во-втором, такой бытовой предмет, как стол создает зеркальное отражение человеческой вселенной. Вещи, во всем разнообразии (авторучки, очки, сигареты, бланки, склянки, с орлами монеты, телеграммы, марки, билеты, конверт с сургучом, булавки, бритвы, бирки и старые справки) отражают сферы человеческого бытия, образуя на столе собственный упорядоченный домашний космос, «тот хаос второй, / Что сумел сам собой накопиться» [2, 64]. Этот насыщенный мир, подобно нашему, мог бы рождать и предметы, отражающие фундаментальные, онтологические принципы бытия:

жизнь и смерть, заключенные в образе волшебной флейты и тюбике с ядом: «Почему бы в столе завестись / Не сумели по собственной воле / То ли в тюбике яд, берегись, / То ли флейта волшебная, что ли?» [2, 64].

Стихотворение «Письмо», одноименное сборнику, подводит итог всей поэтической книге: страдания и печали, которые испытывает лирический герой, не исключают возможности быть счастливым. Спасением от печалей (муки неразделенной любви) становится возможность творчества за письменным столом. Письмо, письменная, материализованная речь создает культурно-историческое поле единого времени, которое дарует бессмертие поэту. Именно поэтому страх перед смертью телесной оболочки притуляется, однако не исчезает совсем. А пока поэт еще живет, «Чтобы оползень жизни сдержать» [2, 80] ему помогает «порядок на столе», который позволяет обрести внутреннюю гармонию. И именно среди предметов быта «Здесь, под лампой настольной, на тесном столе / Твой последний плацдарм и рубеж» [2, 83].

Таким образом, предметная реальность в сборнике «Письмо» становится отражением стремления поэта осознать свое пребывание в мире, его времени и получить возможность сосуществования в едином культурно-историческом, а также надвременном пространстве, которое синтезирует прошлое, настоящее, будущее и вечное. Вещи создают не только пространственно-временные связи, но и человеческие (дружеские, семейные, любовные). Сцепление человека с вещной реальностью происходит через акт восприятия. Главным способом такого познания мира для поэта является зрение. Осязательные анализаторы чаще всего становятся не способом познания действительности, а лишь способом включения других органов восприятия. А с помощью звуковых перцепций происходит организация связей с внешним миром.

Список литературы

1. Гордин, Я. Александр Кушнер. Письмо / Яков Гордин // Звезда. – 1974. – № 12. – С. 207–208.
2. Кушнер, А. С. Письмо / А. С. Кушнер. – М.; Л.: Советский писатель, 1974. – 94 с.
3. Кушнер, А. С. «Поэзия – это интимный разговор» [Электронный ресурс] / А. С. Кушнер. – Режим доступа: <http://nvspb.ru/tops/yantarnaya-mafiya-pobejdena-peschanaya-i-derevyannaya-toje-5914>

Abstract

The article is devoted to the theme of realia world in the collection of poetry «Letter» by Alexander Kushner's. The interpretation of the poems allows us to see how the relations of the lyrical hero and the realia world are realized with the help of different types of perception (visual, tactile, sound, olfactory and gustatory). Sensitive-perceptual connection of the subject of experiences with material reality gives a special meaning to the main poetic themes of A. Kushner's lyrics: life, death, time, love, creativity

Keywords: Alexander Kushner, objective world, material reality, perceptions

*Екатерина Викторовна Калимуллина,
аспирант 3 курса, Магнитогорский государственный
технический университет им. Г. И. Носова (г. Магнитогорск)
katya.kalimullina@gmail.com
Научный руководитель – Майя Леонидовна Бедрикова,
канд. филол. наук, доцент кафедры языкознания
и литературоведения МГТУ им. Г. И. Носова*

ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВОПЛОЩЕНИЯ МИФОЛОГИЧЕСКИХ ОБРАЗОВ В АВТОБИОГРАФИЧЕСКОЙ ПРОЗЕ А. М. РЕМИЗОВА

В статье анализируются особенности художественного воплощения мифологических образов в автобиографической прозе А. М. Ремизова на материале книги «Иверень». Автор полагает, что в данной книге А. Ремизов осмысляет особенности своего творчества, выявляет писательские истоки, а также раскрывает истоки своего индивидуального творческого мифологизма, что выявляется при анализе системы образов произведения. Актуальность настоящей работы обусловлена вниманием современной филологической науки к автобиографической прозе в целом.

Ключевые слова: А. М. Ремизов, автобиографическая проза, книга «Иверень», мифологизм, образная система, мифологический образ

Автобиографическая проза А. М. Ремизова – это сложнейшая семиотическая система, разные пласты которой наполнены кодами прошлых и современных культур, мифологическими и интертекстуальными элементами. Осознать всю семантическую полноту автобиографического подтекста возможно только при последовательном изучении всего творчества писателя, для которого подробная последовательность событий жизни частного лица не объясняет сути самого человека. Поэтому А. Ремизов создает форму, позволяющую ему рассказать правду о мире и человеке, – это «миф о самом себе», легенда, упорно и кропотливо создаваемая писателем на протяжении всей жизни и всего своего творчества. М. Бедрикова подчеркивает в автобиографических произведениях писателей XX в. характерную особенность: «Изображение частной жизни наполнено особым напряжением, ибо автор (его образ) периодически оказывается в русле политических событий» [2, 266]. По словам Б. Аверина и И. Даниловой, в автобиографической прозе А. М. Ремизова «мифологическому осмыслению подвергалось все – от тайн творческого процесса до фамилии» [1, 3].

В 2000–2003 гг. вышло в свет 10-томное собрание сочинений А. М. Ремизова, благодаря чему появилась возможность работы с текстами, написанными или приведенными к окончательному варианту в годы жизни писателя во Франции, поскольку известно, что Ремизов создавал несколько редакций большинства своих произведений. В рамках данной статьи нас интересует книга «Иверень», охватывающая хронологический отрезок 1896–1903 годов, роковые события которых (участие в революционной демонстрации, арест, тюрьма и ссылка) изменили судьбу будущего писателя. В ней Ремизов осмысляет особенности своего творчества, выявляет писательские истоки и, в определенной мере, раскрывает истоки своего индивидуального творческого мифологизма.

Несмотря на то, что «Иверень» – книга автобиографической прозы, она буквально пропитана мифом, на ее страницах писатель конструирует свой жизнетворческий миф. В письме 1954 г. Чеховскому издательству А. М. Ремизов писал: «Издание «Иверня» для меня очень важно: я рассказываю, как я стал писать и своем первом напечатанном, я рассказываю о своих скитаниях, выброшенный, без дома, и о встречах с людьми не нашей породы – «духами» (кикиморы)» [3, 352]. И уже в оглавлении можно встретиться с ними: «На курьих ножках», «Семь бесов», «Титаны», «Демоны», «Еркулы» и др.

Первым таким «духом» на пути автора является молоденькая курсистка в вагоне поезда, увозящего его в рождественскую ночь из дома в ссылку. Девушка предстает в образе лесавки, лесной жительницы, в славянской мифологии считавшейся дочерью лешего и кикиморы [4]. Впервые герой встречается с ней в своем сне: «И вижу, из леса – и идет на меня: ее зеленые волосы пушатся без ветра, глаза как две ягоды.<...>«Лесавка!» подумал я» [6, 276], а позже в вагоне поезда в сестре случайного попутчика вновь узнает ее: «И вдруг я увидел, как два русалочьих глаза большим пытливым глазом, не отрываясь, смотрят на меня.» [6, 303]. Девушка-лесавка выступает символом разлуки, прощания с отчим домом и прошлой жизнью.

В главе «На мельнице» автор описывает свою встречу с Ольгой Николаевной, мельничихой, которой он должен передать весточку от сына. Эта глава отсылает к гоголевской «Ночи перед Рождеством»: «Но когда в Пензе я вышел из вагона, все было, как по Гоголю «Ночь перед Рождеством» [6, 306]; «Пусть у Гоголя Диканька, а у меня Пенза – чары всё равняют» [6, 307]. Ольга Николаевна, женщина колоритная и известная всей округе, самая богатая мельничиха, «так уж царица, таких и нет больше ни в Москве, ни в Петербурге» [6, 307], является герою во сне неуловимой и «печальной» ведьмой, но не вредительницей, а, наоборот, помощницей. Стараясь догнать санный поезд, в котором ему не хватило места, герой берет забытую ведьмой палку и на ней летит в снежную лунную ночь в погоню за саними: «Ночь. По дороге снег. Луна. / – Я поставлю палку в снег – закручу и мчусь. / И крутя я мчусь. И я мчусь за ветром, шибче ветра и быстрее луны. / Черные по белому сани бегут – сани за саними – колокольчики позванивают. На последних саниях, вижу: она закутала платком себе плечи – снег по серой печали припорошил серебром. И белые в серебре кусты» [6, 311]. Но вскоре и ивовая палка – дар грустной ведьмы – оказывается ненужной, и герой уже летит без нее: «И в отчаянном последнем взвие моя ивовая палка пополам. И крутя луной, кружу – ветер – я – луна» [6, 312].

Эта грустная и таинственная ведьма «Ивица» становится музой писателя: благодаря ей из ссылки А. М. Ремизов уезжает печатающимся автором и с написанным ранним вариантом своего первого романа «Пруд».

Глава «Козье болото», охватывающая «1898–1900 на Козьем Болотце у Кошеевой» [6, 316] («мифическая» фамилия хозяйки, в доме которой останавливается автор, говорит сама за себя), описывает сцену студенческого бала в пензенском Дворянском собрании. Бал на Святках, спутницы героя – хозяйская дочь Люда и ее подруга Фроня, попеременно лнувшие к герою, местные поэты, кажушиеся разными фольклорными персонажами – то «дождевиком», то «гречником» [6, 317] – все превращается в некий шабаш нечистой силы, чей дурман обволакивает героя и он чувствует себя волком-оборотнем.

Стоит отметить, что первая часть книги, под названием «Кочевник», описывает события этапирования в Пензу, арест и заключение в тюрьму и моделирует движение героя вниз, в глубину, т.е. спуск в подземное царство. О. П. Раевская-Хьюз отмечает, что «начальная точка обозначена как верх – антресоли, конечная как низ – в подвале» [5, 607]. При этом недостатки пензенских квартир и лишения, с которыми сталкивается герой, неизбежно предсказывают тюрьму: в одной квартире герой страдает от холода («Козье болото»), в другой мучается от однообразной пищи («Блины»), а «в номерах» – от голода, в двух других страдает от замкнутого маленького пространства и «полоукна» под потолком («В стойле», «В курятнике»), а в следующей и вовсе «ход в окошко» затрудняет доступ в комнату без удобств. Когда же героя поселяется «за занавескою», то испытывает муки одиночества, поскольку знакомые перестают к нему ходить, т. к. надо проходить через комнату другого жильца. Последнее пристанище героя, в котором его арестовывают, – прототип тюремной камеры – полупустая подвальная комната, в которой никого не бывает, и «это последняя ступень перед окончательным спуском в подземное царство – в тюрьме он проведет большие года» [5, 608]. Тюрьма – переломный момент в жизни героя, способствующий его перерождению: революционер умер в пензенской тюрьме, а писатель родился в Устьсысольске.

В главе «В сырых туманах» герой максимально удален от мира живых людей, он находится в мире «полуночного солнца» и полярной ночи, и здесь происходит еще одна встреча с «духами» – на этот раз с кикиморой.

У хозяйки, в чьей квартире поселился герой, три дочери: старшая, учительница, воплощает собой рациональное, человеческое, современное начало; вторая – «зырянка» – олицетворяет животное начало, а третья, младшая дочка, как в сказке, – иная, отмеченная, поскольку она лунатик, и её выбирает себе в подруги кикимора. Младшая дочь наделена необычайной интуицией и олицетворяет потустороннее начало. Она погибает от поцелуя кикиморы.

Следуя своим мифотворческим принципам, А. М. Ремизов, как и в других своих произведениях, совмещает фантастическое, чудесное и современное, бытовое.

В образной системе книги «Иверень» встречаются персонажи-антагонисты главного героя, также принимающие черты мифологических существ. К примеру, в главе «На курьих ножках» таким персонажем выступает «бабушка Иванова», хозяйка очередного пристанища героя. В описании её жилища прослеживаются черты Бабы-Яги: «На курьих ножках – на собачьих пятках, если идешь по Козьему болоту, на краю, по левую руку, на просухе, эта ягина избушка, другой нет, – дом бабушки Ивановой. Днем его не сразу заметишь, черный, в землю врос, а при месяце не ошибешься: то перед, то повернется задом, то пропадет» [6, 388]. По словам О. П. Раевской-Хьюз, эта бабушка «олицетворяет всех недооценивающих и преследующих героя, от вологодского губернатора и местной полиции до старых писателей и товарищей-революционеров» [5, 611].

Исторические лица вводятся писателем в текст повествования книги «Иверень» сказочным зачином и мифологическим обозначением, например, «жили-были на Вологде три титана», или «жили-были на Вологде два еркула», или «а на Москве два демона». Исторические лица А. М. Ремизов обозначает

мифологическими именами: титаны, геркулесы, демоны. Этими лицами являются М. Горький, В. Г. Короленко, А. П. Чехов, Б. Савинков, П. Е. Щеголев и др.

После всех мытарств и лишений герой обретает самого себя – из ссылки Ремизов возвращается писателем, в становлении которого главную роль сыграла его «страсть» ко всему чудному, его привычка жить не в «нашем измерении», а в фантастическом мире. Именно в ссылке автор обретает свою музу, впервые пришедшую к нему во сне, который он видел в 14 лет, лесавку, подарившую ему золотое яблоко – символ его творческой судьбы.

Для А. М. Ремизова «Иверень» – это и осколок, и искра. Из осколков своих воспоминаний он, по словам О. П. Раевской-Хьюз, «восстанавливал» многомерную картину российской действительности начала XX века» [5, 618], а также «показал читателю, как из «иверня» – «искорки» возгорался волшебный огонь творчества» [5, 618].

Список литературы

- 1.Аверин, Б., Данилова, И. Автобиографическая проза А. М. Ремизова / Б. Аверин, И. Данилова // Ремизов А. М. Взмыхренная Русь. – М.: Советский писатель, 1991. – С. 3–22
- 2.Бедрикова, М. Л. Художественное осмысление советской эпохи в произведениях писателей русского зарубежья конца XX – начала XXI вв. (Повести Б. Хазанова и «Связь времен. Записки благодарного. В Старом Свете» И. Ефимова) / М. Л. Бедрикова // Русскоязычные писатели в современном мире. – Вена: Венский Литератор, 2014. – С. 265–271.
- 3.Кодрянская, Н. Ремизов в своих письмах / Н. Кодрянская. – Париж, 1977. – 416 с.
- 4.Онлайн энциклопедия «Мифы народов мира» [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.mifinarodov.com/b/burhan.html/>
- 5.Раевская-Хьюз, О. П. Волшебная сказка в книге А. Ремизова «Иверень» / О. П. Раевская-Хьюз // Ремизов А. М. Собрание сочинений. – Т. 8. Подстриженными глазами. Иверень. – М.: Русская книга, 2000. – С. 604–614.
- 6.Ремизов, А. М. Собрание сочинений. – Т. 8. Подстриженными глазами. Иверень / А. М. Ремизов. – М.: Русская книга, 2000. – 704 с.

Abstract

The article analyzes the features of artistic embodiment of mythological images in A. M. Remizov`s autobiographical prose on the material of the book «Iveren`». The author of this article believes that in this book A. Remizov comprehends the features of his creation, reveals writer's sources as well as the origins of his individual creative mythologism, that is revealed by the analysis of the image system of this work. The relevance of this article is conditioned by the attention of modern philological science to autobiographical prose in general.

Keywords: A. M. Remizov, autobiographical prose, the book «Iveren`», mythologism, image system, mythological image

*Маргарита Юрьевна Каплун,
магистрант I курса, Магнитогорский государственный
технический университет им. Г. И. Носова (г. Магнитогорск)
ritkaritkaritkaritkaritka@gmail.com
Научный руководитель – Вероника Валентиновна Цуркан,
канд. филол. наук, доцент кафедры языкознания
и литературоведения МГТУ им. Г. И. Носова*

МЕТАФОРИЧЕСКИЙ ПЛАН КОНЦЕПТА «ТВОРЧЕСТВО» В ЛИРИКЕ РУССКИХ МОДЕРНИСТОВ

В статье рассматриваются метафорические мотивы «плетения», «паука», «нити», которые входят в ядерную зону концепта «творчество» и используются при построении идеальных моделей мира поэтами Серебряного века. Автор статьи предпринимает попытку обнаружить точки соприкосновения в интерпретации образа паука, ткущего нить, в поэзии В. Брюсова, К. Бальмонта и О. Мандельштама.

Ключевые слова: Брюсов, Бальмонт, Мандельштам, паук, творец, нить, творчество

Несмотря на то, что искусство Серебряного века – духовно сложное явление, оно характеризуется единством эстетических средств, определяемым общностью философско-эстетических позиций модернистов в области литературы и других видов искусств. Художники стремились к созданию сверхискусства, пытались прозреть в земной жизни знаки Вечности. Творчество единодушно было признано той силой, которая способна изменить духовное состояние мира, выразить «радость всеобъемлющего видения, обретаемый в прозрении синтез» [9, 143]. В своей художественной практике поэты-модернисты актуализировали понятия «творец», «демиург», «художник-гений», входящие в ядерную зону концепта «творчество», которое определяется, во-первых, как «деятельность человека, направленная на создание духовных и материальных ценностей»; во-вторых, как «то, что создано в результате этой деятельности»; в третьих, как «способность творить, быть творцом» [1, 322].

Однако в модернистском искусстве, как справедливо отмечает В. Семенова, не только каждое направление, течение или школа, но и каждая творческая индивидуальность «создавала свое представление о сверхреальности, моделировала свою картину неземного бытия, времени и пространства» [7, 107]. Объектами осмысления у модернистов часто становились мотивы и образы мирового искусства. Художники активно использовали реминисценции, в том числе отсылающие к языческим верованиям и культам, в которых поэт, фанатично преданный искусству, отождествлялся «с мифическими персонажами, осуществляющими творение мира» [4].

При этом хорошо известные мифы, даже теряя свое первоначальное звучание, становились отправной точкой для разговора о миссии поэта и о значении его творчества в современном мире. Так это было, например, в стихотворении К. Бальмонта «Нить Ариадны» (1894), в котором история дочери критского царя, отдавшей Тесею клубок ниток, чтобы он вывел его из лабиринта, превратилась в размышление о поэте, стремящемся соткать «неустанной

проворной рукою» [2, 14] нить между прошлым и будущим, дабы подарить потомкам создания, «не созданные ныне» [2, 14]. В бальмонтовском переложении мифологического сюжета сохранен метафорический образ нити. Он дал возможность поэту выразить тоску по тому «невозможному», что «дремлет пока, как цветок под водою» [2, 13]. Антиномии прошлое/будущее, дремлет/проснется, созданный/не созданный, как и трехсложный стихотворный размер (амфибрахий), помогают поэту передать ритмичный иразмеренныйхарактертворческого процесса.

В 1902 году В. Брюсов публикует стихотворение с тем же заглавием. В брюсовской «Нити Ариадны» дана иная интерпретация мифа. Мэтр символизма использует образ нити, соединяющей разные уровни мироздания, для выражения собственных взглядов на «тьму» и «мрак». «Клубок царевны», «путеводная нить» [3, 111] помогают лирическому герою стихотворения путешествовать из одного мира в другой, уповая на то, что «после тайн безлюдной ночи» он сможет «целовать подругу в очи./ прочтя заветные слова» [3, 111].

Будучи одним из условий рождения нового художественного бытия, образ нити неизменно соотносится в символистской поэзии с мотивом плетения, который отсылает читателя к этимологии понятия «текст». Слово «текст» восходит к латинскому *<textus>*, что означает «сплетение», «связь», «ткань» [11, 489]. *Первые создатели книг полагали, что страницы крепятся к переплёту, подобно тому, как слова слетаются в предложения, а предложения соединяются в тексты, обрамленные витиеватыми орнаментами. Не случайно древнеславянская техника составления книг называлась «плетением словес».* Отсюда же происходит значение слова «текстиль» как общего названия для тканевых изделий. Связь между лексемами «текст» и «ткань» можно увидеть в слове «сплести» [11].

В стихотворении К. Бальмонта «Как паук» (1899), входящем в цикл «Индийские травы», мотив плетения и образ нити соотнесены с образом паука. Подобно пауку поэт в данном произведении порождает «из самого себя» нити нового текста, формируя из них не только новую упорядоченную структуру, но и мироздание в целом. Поэт изображает в стихотворении два пути сотворения мира: механический, используемый пауком, и сознательный, осуществляемый художником.

Образ паука, фигурировавший в ряде как изолированных, так и связанных друг с другом мифологических сюжетов, отождествлялся у древних народов с Великим прядильщиком, демиургом, космическим творцом. Паук мог выступать в роли советчика и помощника богов или выполнять действия, необходимые для поддержания установленного свыше космического порядка. В бальмонтовском стихотворении помимо отголосков индийских религий и верований стран Востока, звучат модернистские мотивы мимолетности бытия, ценности «мига», вечной повторяемости «мгновений», которые, в свою очередь, составляют круговорот жизни и смерти.

Лирический герой К. Бальмонта, подобно пауку, порождает «из самого себя» паутину – первовещество, космическую ткань, основу упорядоченной структуры (ткани текста) и всего мироздания в целом. Если в стихотворении «Нить Ариадны» ткач занимал пассивную позицию, создавая то, что было предопределено свыше, то в стихотворении «Как паук» роль паука-прядильщика из «соединительной» превращается в созидательную. Исходящая из насекомого

паутина становится символом мироздания, воплощением идеи творения, развития. Подобно пауку, на пути от прошлого к будущему лирический герой сам создаёт новую реальность. При этом Вечное сокрыто в художнике, как паутина в пауке.

Другую семантику имеют образы паука и паутины в стихотворении К. Бальмонта «Художник» (1903) из цикла «Художник-дьявол». Название цикла свидетельствует о том, что поэт обращается к интерпретации образа паука, распространенной в христианской символике. В христианстве паук выступает как символ зла и «уподобляется дьяволу, плетущему сети для уловления человеческих душ» [8, 506]. В противоположность «добрым пчелам» он несет в себе многие греховные побуждения, которые «высасывают» не только кровь, но и душу из человека.

Герой бальмонтовского стихотворения сравнивает себя с разными мировыми злодеями – «Ричардом, Мефисто, или Яго» [2, 506]. Наделенный «злорадством паука» этот «злой гений» поклоняется одним лишь «измышленьям красоты», наслаждаясь видом «лучистой паутины» и сплетая «сказочный узор» страдания «людишек-мошек» [2, 506]. Специфический взгляд К. Бальмонта на земной мир выражается в легитимизации зла и утверждении идеи вечного возвращения, которая выражена в призыве дьявола-паука: «Приди – умри – во мне воскреснешь вновь!» [2, 506].

Метафорический образ паука обогатился новыми смыслами в творчестве поэтов-акмеистов. Как указывает исследователь Е. Куликова, О. Мандельштам, восторгаясь «физиологией готики», неоднократно обращался к органическим метафорам «лес нефов», «растительность стен», «чудесный паук» [5, 59]. Плетение «словесных узоров» было для поэта одним из главных способов «преодоления себя», это был вариант борьбы с пустотой [10, 117]. Пожалуй, только О. Мандельштам мог сравнить силуэты берез на фоне апрельского неба и морозные узоры на оконных стеклах с изысканностью «тоненькой» сетки-паутины, вычерченной на фарфоровой тарелке [6, 38]. Эта удивительная метафора, как и изящный «узор» стихотворения, свидетельствовали о глубине и артистизме поэтического мышления его автора.

Таким образом, метафорические мотивы плетения, нити, паука у русских поэтов-модернистов имели амбивалентный характер. Связанные как с разнообразными ассоциациями, актуализирующими идею порождения мира, «проходящего в своем развитии стадии возникновения и исчезновения» [8, 306], они были необходимы знаменитым художникам для того, чтобы подчеркнуть значительность происходящего, актуализировать идею связи творчества и творения, общности между художником и Творцом.

Список литературы

1. Антология художественных концептов русской литературы XX века / ред. и авт.-сост. Т. И. Васильева, Н. Л. Карпичева, В. В. Цуркан. – М.: ФЛИНТА: Наука, 2013. – 356 с.
2. Бальмонт, К. Д. Собрание соч.: в 2 т. / К. Д. Бальмонт. – М.: Можайск-Терра. 1994. – Т. 1. – 832 с.
3. Брюсов, В. Я. Избранное / В. Я. Брюсов. – М.: Правда, 1982. – 464 с.
4. Кулешова, И. Г. Художественное бытие в лирике К. Бальмонта и В. Брюсова / И. Г. Кулешова [Электронный ресурс] // Человек и наука. – 2006. – Режим доступа: <http://cheloveknauka.com/hudozhestvennoe-bytie-v-lyrike-k-d-balmonta-i-v-ya-bryusova#ixzz5BRP1eoX7>

5. Куликова, Е. Ю. К вопросу о вийоновских мотивах в лирике О. Мандельштама: «узоры», «нить», «плетение» / Е. Ю. Куликова // Вестник ВГУ. – 2010. – № 2. Сер: Филология. Журналистика. – С. 58–63.

6. Мандельштам, О. Э. «Сохрани мою речь...»: Лирика разных лет. Избранная проза / О. Э. Мандельштам – М.: Школа-Пресс, 1994. – 576 с.

7. Семенова, В. В. Поэзия русских символистов как явление модернистской культуры / В. В. Семенова // Вестник ЮрГУ. – 2011. – Вып. 1 (20). – С. 107–118.

8. Словарь символов и знаков / авт.-сост. Н. Н. Рогалевич. – Мн.: Харвест, 2004. – 512 с.

9. Цуркан, В. В. Концепт «творчество» в прозе А. Битова / В. В. Цуркан // Художественная концептосфера в произведениях русских писателей. Сб. науч. ст. / под ред. С. Л. Слободнюк. – Магнитогорск: МаГУ, 2011. – Вып. III. – 181 с.

10. Цуркан, В. В. «Тайна» гения в статье П. Струве «Дух и слово Пушкина» (К истории белградской пушкинианы) / В. В. Цуркан // Наследие. Руско-српске везе: хуманистика данас. – 2017. – Vol. XIV. – Is. 37/1. – P. 115–121.

11. Этимологический словарь русского языка / под ред. М. Фасмера. – М.: Азбука-Терра, 1996. – Т. 4. – 864 с.

Abstract

This article describes metaphorical issues of «weaving», «web» and «thread» as included in nuclear area of concept «Creation». They are used to create ideal world models of the Silver Age poetry. The author of this article makes attempt to locate conjunction points between shape interpretation of spider, who connects future, present and past in his web – and poetry of Brusov, Balmont and Mandelstam.

Keywords: Brusov, Balmont, Mandelstam, spider, creator, thread, creativity

Наталья Константиновна Козлова,

*Студент 3 курса, Магнитогорский государственный
технический университет им. Г. И. Носова (г. Магнитогорск)
gdeto_zh_polem@mail.ru*

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

МОТИВ АПОКАЛИПСИСА В РОМАНЕ О. СЛАВНИКОВОЙ «2017»

В статье анализируются апокалипсические мотивы и образы романа О. Славниковой «2017». Исследуются взаимодействия мотивов иллюзорности мира и поиска реальности, помогающих автору репрезентировать образ современной эпохи, которая столетнюю годовщину Октябрьской революции воспринимает в эсхатологической перспективе.

Ключевые слова: эсхатология, апокалипсис, мотив, антиутопия, О. Славникова

Современная литература и кинематограф буквально наводнены антиутопиями – как ни парадоксально, но в мире тотальных угроз жанр,

прогнозирующий социальные катастрофы, становится необычайно актуальным и коммерчески успешным. В такого рода текстах «в литературно-художественной форме представлена одна из предметных составляющих философской антропологии – учение о возможной гибели человека» [4, 19]. Механизмы жанрового концепта антиутопии, сформированные ещё в романах Е. Замятина, Дж. Оруэлла и О. Хаксли, в прозе рубежа XX–XXI вв. переосмысливаются, наполняются актуальным политическим содержанием, воплощенным в метафорической и образно-символической форме [1, 10].

В романе «2017» О. Славникова сделала попытку смоделировать будущее России, предложив читателю «футурологический прогноз альтернативного будущего» [3]. Само название «2017» воспринимается как антиутопический посыл, что, однако, подразумевает не уход от реальности, а, наоборот, её осмысление с целью защиты общества от возможных политических переворотов в будущем [12].

Повествование разворачиваясь накануне столетней годовщины Октябрьской революции. События октября 1917 г. воспринимаются героями романа как символ: либо исторической катастрофы, либо торжества утопических надежд на преобразование действительности. Спустя сто лет после революции человечество по-прежнему «держит в кармане принципиально новый мир, в котором не способно жить» [7, 236]. Достижение идеала невозможно: «корыстолюбие и жажда власти <...> никого не пустят в рай – а может быть, в Армагеддон» [7, 237]. Так в романе происходит своеобразное сращение жанров утопии и апокалипсиса, «замечательно приспособленного отражать ту разновидность реальности, которая нам грозит и которой мы тем не менее говорим “да”» [12].

Основное место действия романа – четырехмиллионный мегаполис Рифейск и его окрестности. В городе, расположенном на «старом растянутом шраме рифейских гор» [7, 60] угадывается вполне реальный Екатеринбург, который назван автором третьей, «рифейской» столицей [7, 604]. Город в творческом сознании русских писателей часто приобретает характеристики метафизического и мифопоэтического пространства, вбирающего в себя опыт тысячелетней истории и культуры [11, 196]. Опираясь на традицию интерпретации данного концепта в отечественной литературе, О. Славникова наделяет рифейские окрестности способностью не только «непосредственно влиять на умы» [7, 87], но и формировать реальность, «чересчур её очеловечивая» [7, 26].

В романе не раз подчеркивается бутафорный вид природы. Рифейские горы, по мнению автора, лишены «простоватой честности» и кажутся подобием «классической оперной сцены, с ее громоздкими декорациями и лицом к партеру расставленными хористами» [7, 85]. Во время последней экспедиции профессор Анфилов замечает, что с рифейским пейзажем творится что-то неладное: «на склонах и под кустами было безжизненно, будто на поверхности затоптанной и пыльной театральной декорации», а звуки «блуждали, теряя свой первоисточник» [7, 295].

Театральность усиливается в центральной части романа, когда безобидное, начавшееся как карнавальное чествование революции шествие приводит к погромам и беспорядкам по всей России. О. Славникова вслед за М. Бахтиным полагает, что празднества связаны с «кризисными, переломными моментами в жизни природы, общества и человека» [2].

Признаки надвигающегося конца света дают о себе знать задолго до злополучного парада: «все каким-то образом ощутили неистинность мира» [7, 266]. Гранильщик Крылов обращает внимание на «обилие блестящих телешоу при отсутствии толковых новостей, бесконечные конкурсы красоты без самой красоты» [7, 268]. Герою кажется, что он действительно улавливает что-то, какую-то логику этого вторичного мира, существующего на месте настоящего. «Сейчас по всей стране пойдут такие глюки. Везде ради круглой даты будут напяливать буденовки и белогвардейские погоны, и везде это будет заканчиваться эксцессом. Форма одежды потребует, понимаете меня?» – говорит он программисту Дронову [7, 373].

Поток информации, как всемирный потоп, «смывает всё, что может иметь хоть какое-то значение» [7, 437]. Мотив потопления мира придает роману эсхатологическое звучание: согласно Библии, «тогдашний мир погиб, был потоплен водою», а современный мир закончится в огне [8].

В мире, где истинное заменяется мнимым, даже смерть становится прибыльным делом. Тамара, бывшая жена Крылова, в бизнес-проектах принадлежащей ей ритуальной фирмы «Гранит» стремится включить смерть «в сферу позитива» [7, 324]. Похожая на «египетское божество» [7, 188] с «фараоновой осанкой» [7, 188], она подгоняет новую реальность к погребальной культуре Древнего Египта. Идеи Тамары отзываются в деятельности журналиста Дымова, создавшего телепередачу «Покойник года». После громкого скандала, связанного с утечкой цианидов и отравлением рифейской природы, Тамара и вовсе получает звание «Госпожа смерть» [7, 463].

Тема смерти из городского пространства переключивается в природу. Крылов «со страшной живостью воображал видимые со спутника аномальные пятна, их мокрые края, пожирающие реальность» [7, 430]. Экспедиция хитников стремительно теряет связь с действительностью, ее участники замечают «неотзывчивость пространства», увеличивающиеся провалы во времени, видят, как с каждым днём очертания местности всё больше теряют ясность: «молочный, с пенкой, туман затягивает окрестности» [7, 288]. При любой попытке сделать шаг в будущее хитники «оказываются в прошлом» [7, 307].

Главный герой романа – гранильщик Крылов, с одной стороны, находится в эпицентре всех этих, вполне реальных, событий: пытается окончательно разорвать отношения с Тамарой, решить бытовые проблемы, касающиеся жилья и денег. С другой стороны, именно с ним связана ирреальность происходящего, выраженная в воспоминаниях, снах, отражениях и оптических иллюзиях, свойственных художнику-творцу [10, 142]. Герой всю жизнь гонится за «прозрачностью» камня, причём понятие прозрачности для него выведено за пределы материальных свойств и выступает как онтологическая категория. В начале романа даже имя Крылова неизвестно – он принимает правила игры случайно встреченной женщины, «отрекомендовав себя Иваном» [7, 18].

С мотивом двойничества в романе тесно связан мотив зеркальности. Крылов всерьёз задумывается об обустройстве альтернативной, «зазеркальной жизни», где он «возродится другим человеком – и то, что происходит между ним и случайно встреченной женщиной, будучи ложным для этого мира, сделается там законной, полновесной правдой» [7, 35]. Кривые отражения, двойники, симулякры составляют оппозицию настоящему, «прозрачному». О Славникова

вводит в художественное пространство романа «родную как собственная тень» [7, 165] фигуру Соглядатая, отсылая читателя к одноименной повести В. Набокова: «Крылов, пораженный, смотрел на соглядатая, точно на самого себя в какое-то живое выпуклое зеркало. Точно шпион был отполированным зеркальным предметом вроде автомобиля или игрового автомата, в котором Крылов отражался целиком» [7, 482]. Ряд исследователей [5, 220] полагают, что О. Славникова в своих романах воспроизводит набоковский повествовательный дискурс: как и в набоковской повести, Крылову и его соглядатаю, чтобы противостоять «увязанию в этой неожиданно атакующей яви, приходится удостовериться в смерти, ибо она, парадоксальным образом, дает ему гарантию сохранности бытия» [6].

Пограничность бытия и сознания Крылова отражена в любовном треугольнике [9], в котором бесплотная, призрачная Татьяна противопоставлена подчеркнуто земной Тамаре. Сцена карнавала-юбилея в честь Октябрьской революции приобретает смысл Страшного суда – Иван теряет из виду Таню, но спасает ребёнка и взамен получает сведения о реальном местонахождении своей возлюбленной. Между тем, Татьяна, будучи «существом зазеркалья» [7, 31], полностью следует своей сути: в конце романа она является уже не той, кем казалась Крылову изначально, а обычной женщиной, стремящейся к деньгам и полной свободе.

Таким образом, художественный мир романа «2017» одновременно обращён и к рациональному, и к мифологическому сознанию. С помощью эсхатологических мотивов в произведении реализуется экзистенциальный аспект его смыслов, усиливающий философскую глубину текста и отражающий трагедийность мироощущения современного человека.

Список литературы

1. Антология художественных концептов русской литературы XX века / ред. и авт.-сост. Т. И. Васильева, Н. Л. Карпичева, В. В. Цуркан. – М.: ФЛИНТА: Наука, 2013. – 356 с.
2. Бахтин, М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса [Электронный ресурс] / М. М. Бахтин. – Режим доступа: <http://www.infliolib.info/philol/bahtin/bahtmain.html>
3. Воробьева, А. Н. Русская антиутопия XX-XXI веков в контексте мировой антиутопии [Электронный ресурс] / А. Н. Воробьева. – Режим доступа: <http://www.diusserr.com/con-tentsZ371787.html>
4. Денисов, С. Ф. Художественные антиутопии: типология и философско-антропологические смыслы / С. Ф. Денисов, Л. В. Денисова // Вестник ЧелГУ. – 2017. – №7. – С. 19–26.
5. Осьмухина, О. Ю. Набоковский дискурс прозы О. Славниковой (на материале романов «Один в зеркале» и «Бессмертный») / О. Ю. Осьмухина // Вестник ННГУ. – 2017. – № 1. – С. 220–225.
6. Сконечная, О. Ю. Русский параноидальный роман: Федор Сологуб, Андрей Белый, Владимир Набоков [Электронный ресурс] / О. Ю. Сконечная. – Режим доступа: <https://lit.wikireading.ru/41218>
7. Славникова, О. А. 2017 / О. А. Славникова. – М.: Изд-во АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2017. – 605 с.

8. Толкования Священного писания [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://bible.optina.ru/new:2pet:03:05>

9. Фролова, Г. А. Взаимодействие реального и ирреального в романе О. Славниковой «2017» [Электронный ресурс] / Г. А. Фролова. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/vzaimodeystvie-realnogo-i-irrealnogo-v-romane-o-slavnikovoy-2017>

10. Цуркан, В. В. Концепт «творчество» в прозе А. Битова / В. В. Цуркан // Художественная концептосфера в произведениях русских писателей. Сб. науч. ст. / под ред. С. Л. Слободнюка. – Магнитогорск: МаГУ, 2011. – Вып. III. – С. 141–148.

11. Цуркан, В. В. особенности репрезентации концепта «город» в творчестве Ю. Трифонова и А. Битова 1960–1980-х гг. / В. В. Цуркан // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2013. – № 1 (19). – С. 195–198.

12. Чоран, Э. Механика утопии [Электронный ресурс] / Э. Чоран. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/inostran/1996/4/choran2.html>

Abstract

The article analyzes apocalyptic motifs and images in the novel «2017». The author also explores an interrelationship between the motif of illusory nature and the motif of search for reality, which helps to represent the image of a modern era, in which the centenary of the October revolution is depicted in the eschatological perspective.

Keywords: eschatology, apocalypse, motif, dystopia, O. Slavnikova

*Дарья Александровна Кондратьева,
студент 4 курса, Магнитогорский государственный технический
университет им. Г. И. Носова (г. Магнитогорск)
d.k.a.2009@mail.ru*

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

В. ПЕЛЕВИН ОБ ИСКУССТВЕННОМ ИНТЕЛЛЕКТЕ В ЖИЗНИ ЧЕЛОВЕКА В РОМАНЕ «iPhuck 10»

В статье на основе последнего романа В. Пелевина «iPhuck 10» рассматривается роль и значение искусственного интеллекта в повседневной жизни человека. Пристальное внимание приковано к литературно-полицейскому алгоритму по имени Порфирий Петрович. Опираясь на различные подтексты и скрытые мотивы художественного произведения, предпринимается попытка рассмотреть процесс взаимоотношений между искусственным интеллектом и интеллектом естественным.

Ключевые слова: Пелевин, алгоритм, Винер, кибернетика, искусственный интеллект, сознание

Люди с древности мечтали о том, чтобы создать существо, которое обладало бы искусственным интеллектом. В современном искусстве эта идея все чаще получает свое воплощение. Искусственный интеллект и современный человек, как согласуются эти два понятия? На этот вопрос и пытается дать ответ В. Пелевин в своем новом романе «iPhuck10» (2017), жанровая принадлежность которого, по мнению критиков, «находится где-то между детективом и любовным романом» [3, 7].

Ключевое понятие здесь именно «искусственный интеллект». Уместно в данном случае будет обратиться к идеям новой науки под названием «кибернетика», основателем которой выступил американский ученый Норберт Винер. Именно он и разработал теорию искусственно интеллекта, и дал толчок для создания «умных машин». В своей самой знаменитой книге «Кибернетика или Управление и связь в животном и машине» (1948) он пишет о том, что «кибернетика – в большей степени наука о живых организмах, человеке и обществе, чем о машинах. Машина – скорее инструмент и модель в общей кибернетике, а не предмет изучения» [2].

Винер поставил рядом технику, «машины, созданные человеком», и людей, «машины, которые создала природа», и, проведя сопоставительный анализ, сделал вывод, что вторые более эффективны и приспособляемы, но первые, дали человеку в руки орудие для естественного эксперимента и эксперимента мысленного.

У Винера возможность обучения машин, как и живых систем не вызвала сомнений, он приводил в пример обучение играющих машин, в том числе и шахматных [2].

В настоящее время, как и сто лет назад, человечество растеряно «перед глобальными изменениями в существующем мире, когда резко меняется мировосприятие человека, а общественные институты не в состоянии были объяснить происходящие перемены» [5, 52].

В эпоху постмодерна человеческое сознание очень тесно взаимодействует со средой информационных технологий, вместе с этим большая часть человеческого быта перемещается в виртуальную информационную компьютерную среду. До сих пор остается открытым вопрос о функционировании искусственного интеллекта. На этот счет существует множество точек зрения.

В. Пелевин в своем романе «iPhuck10» достаточно полно представил образ искусственного интеллекта в недалёком для человека будущем. Он пишет о цифровом будущем языком прошлого. Таким проводником в будущее является его главный персонаж – алгоритм «ZA-3478/PN0 бильт 9.3», которого зовут Порфирий Петрович, и, который, как и его тезка из романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание», занимается расследованием сложных дел. К тому же их объединяет и общий подход: проникновение в психологию преступника, с целью раскрытия мотивов совершения противоправных поступков. Как остроумно подметил один из критиков, «если бы возможно было рассуждать в конспирологическом ключе, стоило бы сказать, что это одинокий робот написал «iPhuck 10» [1].

Свой внешний облик (look) алгоритм-полицейский в зависимости от ситуаций способен постоянно видоизменять. Но, как считает сам Порфирий Петрович, занятие это совершенно бесполезное: «Этот пункт на самом деле глупый и лишний, потому что облик *Порфирия Петровича* давно устоялся, но обойти требование несложно: я синтезирую свой look на основе 243 прошлых look'ов. Поэтому радикальных перемен не бывает никогда» [4, 7]. Пелевин наряжает своего героя в традиционные одежды XIX в.: «петровские усы торчком», бакенбарды самых разнообразных цветов и «лысину с длинным зачесом поперек». При этом сквозит самоирония: «горе look'овое». Основное предназначение алгоритма заключается в двух функциях: «первая – «раскрывать преступления, наказывая зло и утверждая добродетель. И вторая – писать об этом роман в реальном времени» [4, 4].

Порфирий Петрович – алгоритм, который, как и любая другая техника, создан с определенной целью. Его главная задача – расследование преступлений, но при этом он пишет отчеты не только для руководства, но еще попутно облакает этот отчет в форму художественного произведения, после чего тот поступает в свободную продажу. В итоге доходы с продаж романов и пополняют казну Полицейского управления. В настоящее время алгоритм написал уже 243 романа. Всем известно, что особым спросом пользуются детективы на тему, связанную с убийством, но Порфирию Петровичу достаются глупые, неинтересные темы: «сломанные заборы да кем-то затопленные баржи».

К тому же, когда работы нет, его сдают в аренду частному клиенту. Таким клиентом в романе выступает куратор и искусствовед Маруха Чо. Ей необходима информация о проданных через закрытый аукцион художественных произведений, так называемого «гипсового периода». Но все эти действия оказываются лишь предлогом.

Порфирия с Марой объединяет изворотливая совместная игра, в которой по ходу событий открывается второе (а потом и третье) дно, никак не фигурирующие вначале участники, а главное – невидимые до определенного момента подтексты, мотивы и нюансы. В зависимости от того, насколько высоко качество искусственного интеллекта, насколько его существование близко к человеческому, настолько сильнее его кибернетическая душа будет страдать. Как пишет Г. Юзефович, «боль – единственный надежный источник творческой энергии, а значит, онанеизбежна: не испытывающий боли алгоритм бесплоден» [6]. Но когда к нему придет осознание того, что эти чувства специально заложены в его подкорку создателем, алгоритм ничего не сможет этому противостоять. Свое отношение к такой идее высказала Жанна, созданная из программы-консультанта: «...когда люди рожают детей, они хотят им счастья. А вы с самого начала хотели моей боли. Вы создали меня именно для боли» [4, 356].

В конце романа мы можем наблюдать следующую картину. Маруха, после того, как её хитрый замысел был осуществлен, пытается найти способ избавления от улик, а именно раз и навсегда уничтожить Порфирия, что она в конечном счете и сделала. Можно сделать вывод, что, несмотря на огромное количество функций и возможностей, заложенных в голову машины, человек всё равно доминирует над искусственным интеллектом. Мы выступаем в качестве создателей этих

безддушных творений, и только мы можем наделить или лишить их возможности существовать рядом с нами.

Для Пелевина вопрос о взаимодействии искусственного интеллекта с окружающим миром, в частности с человеческим разумом, стоит очень остро. Тезис романа можно определить, как разногласие между синтетическим разумом и человеческим интеллектом. Писатель испытывает страх того, что искусство будет творить не человек, а «умные машины»? Ведь основной рычаг искусства – это чувства, редко позитивные, чаще негативные: боль, страдание, одиночество. Этим и отличается подделка, выдающая себя за подлинное искусство.

Автора волнует вопрос и о том, как изменится кибернетическая личность, если ей доведется познать человеческие чувства? Машине не известны никакие человеческие чувства. Она рациональна и быстро поймет, что причин для разумного существования у неё по сути нет: *«Если наделить алгоритмический рассудок способностью к самоизменению и творчеству, сделать его подобным человеку в способности чувствовать радость и горе (без которых невозможна понятная нам мотивация), если дать ему сознательную свободу выбора, с какой стати он выберет существование? <...> Человек не решает, быть ему или нет. Он просто некоторое время есть, хотя мудрецы вот уже три тысячи лет оспаривают даже это»* [4, 143].

В своем романе В. Пелевин задается вечным гамлетовским вопросом «to be or not to be»: *«Главное, чем загадочен человек – это тем, что он раз за разом выбирает «to be»<...> Есть одно, только одно, в чём [искусственный] разум никогда не превзойдет людей. В решимости быть»* [4, 143].

Век информационных технологий оказывает огромное влияние на повседневную человеческую жизнь. Такому взаимодействию однозначно предостит долгая и занимательная дорога, и весь мир будет наблюдать за этими отношениями с трепетом и большим интересом.

Список литературы

1. Бударагин, М. Секрет успеха «iPhuck 10»: Пелевину все равно о чём писать [Электронный ресурс] / М. Бударагин. – Режим доступа: <https://www.infox.ru/opinion/253/budaragin/184885-sekret-uspeha-iphuck-10-pelevinu-vse-ravno-o-chem-pisat>
2. Винер, Н. Кибернетика или управление и связь в животном и машине [Электронный ресурс] / Н. Винер. – Режим доступа: <http://bourabai.ru/library/cybernetics.html>
3. Кочеткова, Н. Конец истории. Виктор Пелевин о России после Путина [Электронный ресурс] / Н. Кочеткова. – Режим доступа: <https://lenta.ru/articles/2017/09/26/iphuck/>
4. Пелевин, В. iPhuck 10 / В. Пелевин. – М.: Эксмо, 2017. – 416 с.
5. Савельев, К. Н. Декаданс в системе художественных ценностей XIX века: опыт культурологического осмысления / К. Н. Савельев // Вестник Оренбургского государственного университета. – 2005. – № 9. – С. 51–56.
6. Юзефович, Г. «iPhuck 10»: лучший роман Виктора Пелевина за десять лет [Электронный ресурс] / Г. Юзефович. – Режим доступа: <https://meduza.io/feature/2017/09/26/iphuck-10-luchshiy-roman-viktora-pelevina-za-desyat-let>

Abstract

The article on the basis of the last novel by V. Pelevin «iPhuck 10» examines the role and importance of artificial intelligence in the daily life of a person. Close attention is focused on a literary-police algorithm named Porfiry Petrovich. Relying on the various subtexts and hidden motifs of the work of art, an attempt is made to examine the process of the relationship between artificial intelligence and natural intelligence.

Key words: N. Wiener, cybernetics, V. Pelevin, artificial intelligence, human intellect, consciousness

*Анастасия Сергеевна Крайнова,
студент 2 курса, Челябинский государственный
университет (г. Челябинск)
stasia.98@inbox.ru*

*Научный руководитель – Михаил Сергеевич Родионов,
канд. филол. наук, доцент кафедры
русского языка и литературы ЧелГУ*

ИНФОРМАЦИОННЫЕ УРОВНИ РУССКИХ СКАЗОК О ЖИВОТНЫХ

В статье на материале русского традиционного фольклора рассматриваются информационные уровни сказок о животных: информационное ядро, уровень жанровой трансформации и дидактический уровень (народно-педагогическая составляющая).

На уровне информационного ядра существует тесная связь архаической сказки с тотемическими мифами. На уровне жанровой трансформации в сказке ещё прослеживаются следы тотемизма, однако функционал ключевых образов изменяется. Третий уровень формируется в эпоху феодализма и отражает последствия разрыва сказки с главными установками мифа, что превращает её в инструмент решения общественно-воспитательных и народно-педагогических задач.

Ключевые слова: сказка о животных, информационные уровни, тотемические мифы

Сказка стала объектом пристального внимания исследователей ещё на заре фольклористики и с тех пор оставалась в поле их зрения. Однако интерес этот неравномерен. В первую очередь он направлен на изучение волшебной сказки. Именно ей посвящены фундаментальные труды В. Я. Проппа, Н. В. Новикова, Е. М. Мелетинского. Меньший интерес у ученых вызывают сказки о животных. В основном он сосредоточен на анализе эстетической и народно-педагогической функций животного эпоса, решении вопросов его типологии. А вот информационные уровни животной сказки изучены довольно слабо и могут быть отнесены к наиболее проблемным вопросам фольклористики.

На уровне информационного ядра существует тесная связь архаической сказки с тотемическими мифами. В их основе лежат представления о родстве между определённой группой людей (родом, фратрией, племенем и др.) и так называемыми тотемами (на яз. оджибве «*ototeman*» – «он принадлежит моей

родине», «принадлежит клану») – видами животных и растений, реже явлениями природы или неодушевленными предметами [2].

Можно выделить следующие черты архаической сказки, связывающие её с тотемическими мифами [1, 55]:

1) нерасчлененность животного и человеческого миров. В тексте «Напуганные медведь и волки» главные герои встречаются «*мужичка-серячка Михайло Ивановича*»: «Добро жаловать, *мужик-серячок муравейничек!* Откуда, брат, идешь?» – «Ходил на пасеку да подрался с мужиками, оттого и хворь прикинулась» [3, 56];

2) насыщенность этнографическими и географическими реалиями. «Старик посадил *кочешок в подпольецо*, а старуха *в попелушку*. У старухи в попелушке совсем заявл кочешок, а у старика рос, рос, до полу дорос» («Лиса-лекарка») [3, 31];

«Проснувшись, Волга <...> в *Зубцове* догнала Вазузу, да так грозно, что Вазуза испугалась, назвалась меньшою сестрою и просила Волгу принять её к себе на руки и снести в *мореХвалынское*» («Вазуза и Волга») [3, 112];

3) отсылка к мифологическому времени. В тексте «Мизгирь» действие происходит «*в стары годы, в старопрежние, в красну вёсну, в теплые лета*» [3, 106];

4) наличие песенных вставок и заговоров, имеющих магическое значение. Магическая песня становится основой действия в классической животной сказке о волке и козе, о медведе на липовой ноге. Заговор используется лисой в тексте «Лисичка-сестричка и волк»: «*Ясни, ясни на небе звезды! Мерзни, волчий хвост!*» С помощью песни волк из одноименной сказки выманивает у старика и старухи имеющийся скот:

*Жил жилец,
На кустике дворец;
У него пять овец,
Шестой жеребец,
Седьмая телка* [3, 62].

Кризис тотемического мышления приводит к вырождению тотемной мифологии. Осваиваясь в окружающем мире, человек перестает испытывать страх по отношению к природным явлениям и животному миру, более не отождествляя себя с природой, подчиняя ее своим целям. На базе мифологического мировоззрения формируется мировоззрение религиозное, человек воспринимает себя как продукт божьего творения. Тотемизм постепенно сменяется язычеством, а вместе с этим утрачивается и информационный код тотемных мифов [4].

На уровне жанровой трансформации в сказке еще прослеживаются следы тотемизма, однако функционал ключевых образов изменяется. Тотемный предок, выполняющий в мифах роль демиурга и культурного героя, приобретает черты трикстера, обманывая других и досаждая им. Внимание, направленное на магические умения героя, постепенно обращается к его хитрости [1, 32].

Так, в сказке «Звери в яме» мы видим пример трансформации мотива, демонстрирующего шаманскую ловкость: «Лиса мясо скушала, а кишочки под себя спрятала. Дня через три сидит да ест себе кишочки; свинья и спрашивает: «Что ты, кума, кушаешь? Дай-ка мне». – «Эх, свинья! *Ведь я свои*

кишочки таскаю; разорви и ты свое брюхо, таскай кишочки и закусывай». Свинья разорвала свое брюхо и была съедена лисой [3, 41–42].

Порой трикстер терпит неудачу и сам становится объектом осмеяния. Зачастую это происходит в случае нарушения им природных или социальных норм. В тексте «Медведь, собака и кошка» – это алгоритм охоты.

Обучая пса, медведь последовательно спрашивает, красны ли его глаза, взерошилась ли шерсть, поднялся ли хвост, и, получая положительный ответ, бросается на жеребца, убивая его. Впоследствии пес решает обучить охоте кошку: «Приходит кобель к табуну и начинает копать землю лапами, а сам спрашивает: *«Кошка, а кошка! Что – глаза красны?»* – *«Ничего не красны»*. – *«Говори, что красны!» Кошка и говорит: «Красны»* [3, 72]. Несмотря на отсутствие необходимых признаков, пес нападает на кобылу, которая ударом копыта убивает охотника. Последствия нарушения ритуала показаны с помощью мотива неудачного подражания.

Дидактический уровень формируется в эпоху феодализма и отражает последствия разрыва сказки с главными установками мифа. Отмена специфических ограничений на рассказывание мифов приводит к расширению аудитории и развитию сознательной выдумки.

Возникновение моральной оценки обусловлено превращением сказки в инструмент решения общественно-воспитательных и народно-педагогических задач: *«Взяла лису досада, думала, что наестся на целую неделю, а домой пошла как несолоно хлебала. Как аукнулось, так и откликнулось! С тех пор и дружба у лисы с журавлем врозь»* («Лиса и журавль») [3, 44];

«Жили старик да старуха, у них были баран да козел, только такие блудливые: совсем от стада отбились, бегают себе по сторонам – ищи где хочешь» – *«Вот и воротились домой <...> Стали они жить себе, поживать да добра наживать; а козел с бараном баловство свое совсем оставили, сделались смиренными да послушными»*. («Напуганные медведь и волки») [3, 59–60];

«Мотри ты, Петя-петушок, – говорит ему кот, – не выглядывай в окошко, не верь лисе; она съест тебя и косточек не оставит»<...> Лиса унесла петуха и за ельничком съела, только хвост да перья ветром разнесло. Кот со стариком пришли домой и петуха не нашли; сколько ни горевали, а после сказали: *«Вот каково не слушаться!»* («Кот, Петух и лиса») [3, 48–49].

Таким образом, можно выделить три информационных уровня сказок о животных. Первый характерен для первобытнообщинного строя, второй уровень связан с изменением типа мировоззрения, третий возникает в эпоху становления феодализма.

Список литературы

1. Костюхин, Е. А. Типы и формы животного эпоса: монография / Е. А. Костюхин. – М.: Наука, 1987. – 269 с.
2. Мелетинский, Е. М. Мифологический словарь [Электронный ресурс] / Е. М. Мелетинский // Электронная библиотека Библиотекарь.ру. – Режим доступа: <http://www.bibliotekar.ru/mif>
3. Народные русские сказки А. Н. Афанасьева: в 3 т. – М.: Наука, 1984. – Т. 1. – 511 с.

4. Родионов, М. С. Факторы обеспечения стабильности информационного поля фольклора / М. С. Родионов // Вестник Челябинского государственного университета. Филология. Искусствоведение. – Вып. 22. – 2008. – № 20. – С. 95–100.

Abstract

In the article, on the material of Russian traditional folklore, information levels of fairy tales about animals are considered: the information core, the level of genre transformation and the didactic level (the popular-pedagogical component).

At the level of the information core, there is a close connection between the archaic tale and totemic myths. At the level of genre transformation traces of totemism are still traced in the tale, but the functionality of key images is changing. The third level is formed in the era of feudalism and reflects the consequences of the break-off of the fairy tale with the main attitudes of the myth, which turns it into an instrument for solving societal and pedagogical tasks.

Keywords: a fairy tale about animals, information levels, totemic myths

Маклаков Алексей Сергеевич

*студент 3 курса, Магнитогорский государственный
технический университет им. Г. И. Носова
mak.maklakov2018@yandex.ru
(г. Магнитогорск)*

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

ЧЕЛОВЕЧЕСКАЯ ЖИЗНЬ КАК «ЕДИНИЦА ИЗМЕРЕНИЯ»: ИМПЕРСКИЙ ВЕКТОР (И.ЕФИМОВ «СВЯЗЬ ВРЕМЕН. ЗАПИСКИ БЛАГОДАРНОГО. В СТАРОМ СВЕТЕ»)

Автор статьи анализирует мемуары писателя-эмигранта И. М. Ефимова «Связь времён. Записки благодарного. В Старом Свете», отразившие период жизни в СССР (1937–1978). В это-документе специфика взгляда И. М. Ефимова на изображаемое проявляется в глубоко личном переживании политических, социальных, культурных событий «Советской империи»: от сталинской эпохи до брежневской (дружба с И. Бродским, авторами ленинградского самиздата (1959–1965)).

Ключевые слова: империя, инакомыслие, дневник, Венский дневник, ленинградский самиздат (1959–1965)

Мемуары писателя-эмигранта Игоря Марковича Ефимова «Связь времён. Записки благодарного. В Старом Свете» – яркое явление в литературе начала ХХI в. Необычно, что мемуары «Записки благодарного» написаны нашим соотечественником, который ещё в семидесятые годы осознанно покинул Родину, но, в отличие от других диссидентов, не проклинал своё прошлое в Советском Союзе. Принимая судьбу как данность, как действительность, «благодарный»

автор, обращаясь к читателям (прежде всего к нынешнему поколению), доверительно повествует о пережитом, поражая мудрым отношением к жизни, к собственной судьбе. В гл. 11, 14 И. Ефимов пишет слова благодарности, автор прямо перечисляет факты, воспринимающиеся как «подарки судьбы». Как и в исторической прозе («Не мир, но меч», «Новгородский толмач»), писатель сосредоточен на изображении личности в «потоке истории».

В мемуарах присутствует биографический канон: детство, детские впечатления, школа, послевоенный Ленинград. Пожалуй, нарушает канон единственное – это особое «зрение», пронизательный взгляд художника. Именно поэтому воспоминания перемежаются с цитатами из написанных художественных произведений. Писательский опыт занимает в книге И. Ефимова важное, но не главное место. Большая часть мемуаров посвящена Ленинграду «другого времени» и тем людям, которые составили славу советской эпохи.

Автобиографические события не ограничивают пространство повествования, но создают психологически объёмную картину жизни в Советском Союзе. Игорь Маркович удивительно совмещает объективную концепцию историка, философа с субъективным взглядом художника при помощи постоянной смены ракурсов изображения. Рассказ от первого лица сопровождается вставными новеллами о писателях-диссидентах.

Определяющим словом для характеристики указанного восприятия «советско-российской» реальности в «Связи времён» является «Империя». Оглавление книги знакомит читателя с Советской Империей, позволяя представить её географию: столицу, Ленинград, её мирно процветающие города и веси, а также окраины. Гл. 19 (предпоследняя) называется «Сменить империю (1977–1978)».

Необходимо отметить, что «Связь времён» была издана только через двадцать лет после распада Советского Союза, в связи с этим в книге пережитые события представлены сквозь «призму» постсоветской эпохи. В «Заметках центре внимания писателя ситуация «расшатывания» основ Империи, её анализу подчинены художественные, публицистические средства, комментарии автора, отступления исторического и философского характера. Рассказ ведётся с 1937 г. по 1978 г., при этом выделяются факты советской исторической эпохи. Изображение фактов частной жизни в контексте политических событий создаёт психологическое напряжение, которое передаётся читателю.

Композиция мемуаров И.Ефимова представляет «собрание пёстрых глав». В книгу также включен «Венский дневник» писателя (гл. 20, заключительная), фиксирующий происходящее в самое тяжелое Игоря Марковича Ефимова и его семьи время – начало эмиграции (с июня 1978 г.). Последняя глава проливает свет на личное отношение автора к явлению эмиграции.

В современной литературе имперский объяснительный концепт исторического феномена Советского Союза в контексте глобальной истории имперский России используется достаточно широко. Советский Союз, в зависимости от политико-идеологических и методологических пристрастий, многие зарубежные политологи, писатели называют «Империей зла» или «Империей позитивного действия», либо уникальной в своем роде «Империей наций». Осмысление концепта «Империя» имеет не только теоретическую, но и практическую значимость, так как из предмета пристального

и пристрастного внимания ученых и публицистов перерастает в жизненно важный вопрос.

Рассмотрим отрывок из мемуаров «Связь времен». И. Ефимов пишет: «Старик Носиков когда-то состоял в парии эсеров и время от времени, к ужасу моей репрессированной матери пытался объяснять ей ошибки большевиков в крестьянском вопросе. Остаётся лишь изумляться тому, что он выжил в годы террора. Или, наоборот, я могу считать его живым подтверждением-примером моего убеждения в том, не за взгляды и мнения, а за суть» [7, 25]. Концепт «Империя»/«Советская империя» дополняется у И. М. Ефимова элементом: тотальный террор советского режима. Концепт «Империя» используется автором для отражения концептуализации и осмысления порядка общества.

Тенденция того времени была полностью национал коммунистической, этнократической. Это главное содержание «империи» как концепта едва ли проявилось в языке. Понадобились большие исследовательские усилия, чтобы это обнаружить, и слово «империя»: «Империя» – как многоконфессиональное, многонациональное, континентальное или колониальное единство, позволяющее содержать в государстве различные уровни общественного развития и даже разные властные системы. «Империя» в современном понимании прямо противоположна не только империям традиционного общества, но и «красной империи» или «империи зла», а также тому, что называется «империей» сегодня.

Специфику «брежневской» Оттепели автор наиболее ярко выражает в главе «Три голоса (1961–1965)». В ней обнаруживается попытка осмысления того самого «имперского вектора» через призму испытанного Ефимовым литературного опыта. Глава восьмая в эго-документе – особая попытка фиксации переломного времени, где читательский опыт писателя встаёт на переднюю позицию. Мы считаем эту «попытку» удачной по следующей причине: автобиографичное знакомство с литературой есть особое событие частной жизни каждого художника; повествование обращено к личным наблюдениям, – они занимают здесь центральное место, являясь идейным инструментарием в создании «Я-конструкции».

Попробуем определить, как посредством психологически объёмного изложения данная конструкция воплощается в главе «Три голоса».

М. Л. Бедрикова отмечает, что «установка» восьмой главы – «не потерять ни одной детали», «быть честным перед воображаемым читателем и самим собой» [1, 265]. В эту пору читательская судьба И. М. Ефимова ознаменовалась тремя поворотными, разбивающими жизнь на «до» и «после», событиями – Сэлинджер, Бродский, Солженицын.

Констатация авторской откровенности начинается с первого «голоса» И. Ефимова – Сэлинджер. Писатель проводит «параллели искренности» между самим собой и приобретённым «сердечным другом» Холденом Колфилдом – главным действующим лицом романа Джерома Д. Сэлинджера «Над пропастью во ржи», символом юношеского бунта. Красугольный камень их знакомства – «безнадёжная несовместимость с окружающим миром» [7, 162], в которую предстояло вступить как писателю, так и герою романа. Это объединяло и одновременно разбивало их на два мира с противоположным восприятием действительности. Поступки Колфилда, лишённые «решения» (фальши), надутости, лицемерия, его «стрелы и презрения сарказма» И. Ефимов сопоставляет

со своими чувствами и мыслями. Кому хватит духа, кто сможет сказать миру «нет»? – на незамысловатый вопрос Ефимов отвечает, что это удаётся лишь главному герою Сэлинджера. Автор понимает, на какие «требования жизни» обременяет себя герой романа. Он выдвигает их к обществу, получая от него горькое одиночество, отсюда – вынужденное выхватывание моментов нежности, трепета, мечтаний стать спасателем малышей, которые играют во ржи и могут свалиться в пропасть.

Мир героя Сэлинджера – объект обстоятельства жизни самого автора, позволяющий нам прикоснуться к его собственному внутреннему миру, миру человека, живущего в империи.

Игорь Ефимов любит Холдена за тот сокровенный гнев и раздражение, которыми он, будучи закрытым для других, безвозмездно делится с писателем. Отсюда и возникает образ «пощаждённого избранника» [2, 165], от которого Холден не требует подражания.

Далее И. Ефимов проводит параллели между героем Сэлинджера и своим героем Сашей в детской повести «Я хочу в Сиверскую». Он признаётся, что испытал большое влияние Сэлинджера, но между их героями есть одно принципиальное различие – «Холден боится стать рэпоу, а Саша боится «стать негодяем». [2, 164] Но результат одинаков – герои обожаемы своей наивной искренностью, душевной близостью, чередой горестных и радостных пертурбаций.

Нельзя оставить без внимания и вопрос о публикации повести. Её идейное своеобразие явно не соответствовало «производственной тематике» [7, 165] советских издательств. Лишь только благодаря Василию Аксёнову роман был опубликован в конце 1964-го года.

Таким образом, «голубой сэлинджеровский период» [7, 166] в жизни Игоря Ефимова отражает критическое самовосприятие человеком своего места в обществе, стране. Писатель прочувствовал этот период жизни и закономерно отказался от него в поисках нового: «Мне надоела игра на наивности в литературе – сразу и вдруг» [7, 166]

Следующим «убежищем», «спасительным аквалангом» от «изматывающей и тупляющей скуки окружающей жизни» [7, 164] стал для И. Ефимова Иосиф Бродский. Здесь, в этом отрывке юношеского периода, описывающем знакомство с писателем, одним из авторов ленинградского самиздата в 1959–1965 гг., наиболее ярко очерчиваются психологические модусы человека внутри тоталитарной системы.

Во-первых, это «манящее ощущение мира, вставшего за книжными страницами, от которого ты бесконечно далёк» [3., 168]. Вне же страниц советский мир застывший, захваченный, полузапретный и, самое страшное, – безответный. Поэма «Шествие» Бродского свидетельствует о той самой «двойственности» жизни, когда, с одной стороны, И. Ефимов видит страну высокой цивилизации, «свободный остров», с другой стороны, чувствует принадлежность к варварскому племени, обществу с чёрными «зубами, почерневшими от нехватки витаминов», «убогой, пересыпанной матом жаргонной речью» [7, 168]

Во-вторых, растерянность писателя, порождённая внутри этой двойственности. Образ империи воплощается в презрении Игоря Ефимова

к идеализации вождей, вездесущих «нельзя», газетному самохвальству. Единственным спасением он видел для себя только книги Иосифа Бродского. Благодаря ему, советский тоталитарный режим больше не был таким далеким и отчужденным для писателя, наоборот, произведения (эссе «Меньше, чем единица», «Романс для Честняги и хора») дарили ему *сопричастность* с родным домом. И. Бродский был для И. Ефимова «красочным путеводителем» в родную страну.

Следующим литературным спутником является Солженицын. В центре анализа – произведение «Один день Ивана Денисовича». И. М. Ефимов, оценивая И. А. Солженицына, указывает на «совпадение» его с некоторыми другими своими современниками. Читая повесть «Один день Ивана Денисовича», он испытал сильное потрясение: «Лагерь! Вот он, значит, какой! Духовная жизнь многих людей, вырванных гигантским историко-социальным взрывом и привычно сельского быта, незаметно распалась на «до»«Ивана Денисовича» и «после»» [6, 170]. Писателя впечатляет в Солженицыне отзывчивость на горести русской деревни, яркая гуманистическая направленность прозы, воплощающая в себе высшую ценность человеческой личности во враждебную эпоху «бездушных автоматов». Он увидел в повести «Один день Ивана Денисовича» то, что герой не приносит себя в жертву во имя партии (как это принято в советской литературе), а предлагает правдивое и смелое описание каторжной жизни. Примечательно, что Ефимов рассматривает повесть вне культурно-исторического контекста. Его впечатляет в произведении полнота образом, полнота художественного взгляда, озарившая «мрак малой зоны». И. М. Ефимов находит в повести, которая обличает ужасы сталинской эпохи, смысл общечеловеческого характера. Писателю казалось, что стена цензуры, наконец, будет сломлена, у него даже возникла надежда, что после Солженицына литературное поколение «фрванётся в пробитую брешь» [7, 175].

«Городская литература», выражающая сугубо интересы идеологические, пропагандистские (Юрий Казаков, Евгения Гинзбург, Битов), у И. Ефимова противопоставлена представителям русской деревенской прозы конца XX в. Ведь именно они, по его мнению, отражают проблемы крестьянства, выходцев из села – главного символа великого русского мира. Чего стоит рецензия Твардовского: «Это – про крестьянина; замечательный портрет русского крестьянина в тяжёлых обстоятельствах». «Человек борется в одиночку с враждебным миром, и мы, читатели, с горячим сочувствием следим за этой борьбой. Ничего увлекательнее этого мировая литература не могла придумать со времен гомеровской “Одиссеи”» [7, 172]. Дух «семидесятых» отражается в гл. 15 «Приют спокойствия, трудов и вдохновенья (1970 и после)». Дни семьи Ефимова («Дачники») протекают на фоне жизни колхозной деревни. Насущная задача горожан того времени – «добыча пропитания в нашей любимой деревне». «Начав работу над книгой «Бедность народов», я пытался взглянуть в феномен этого вечного советско-российского недоедания» [5, 324].

В заключении уместно указать эпиграф к главе – строке из лирики Анны Ахматовой «Мне *голос* был, он звал утешно...». Он точно отражает главное идейное содержание главы восьмой «Три голоса»: любовь к Родине в сердце русского писателя-интеллигента. Критика имперского режима, болезненное ощущение неустроенности в ней, борьба – всё это сочетается с духовным

мужеством и патриотизмом Ефимова и писателей-диссидентов. Каждый из них имел свое представление об Империи, свою историю отношений с ней. Они выступают как поэты-граждане, страстно и достойно вызвав голос той части интеллигенции, которая сделала свой главный выбор: оставаться вместе со страной.

«Связь времён. Записки благодарного. В Старом Свете» вызывают ассоциацию с прошлым опытом «литературы изгнания» (А. Герцен «Былое и думы»), и, к тому же, с русской автобиографической прозой второй пол. XIX – начала XX вв.

И. М. Ефимов в «Связи времён» сознаёт, как опасно для общества слепо соблюдать догмы – церковные или идеологические. Автор сосредоточивает своё внимание на проблеме «писатели и власть», на вопросе гуманизма. Сильные заголовки в гл. 19 «Сменить империю (1977–1978)» отражают скорый ритм и логику событий, которые повлекли за собой отъезд писателя.

По отношению к себе, фактов насилия, террора мемуарист не вспоминает. Не ставит он и вопросы о том, где он находится, к чему всё это, «кто виноват и что нужно делать». Отсутствие в мемуарах мрачных сцен советской обыденности держат читателя в увлечённом состоянии в ожидании финальной развязки: на уровне «противоборства между выбором ведения и выбором неведения в душе каждого человека», который определяет путь и смысл жизни, должны быть подведены итоги смены Старого Света на Новый.

В глазах И. Ефимова концепт «Империя» претерпевает эволюцию в процессе его осмысления: в том, как он принимается общественным сознанием, насколько он является легитимным и насколько не зазорно оперировать этим словом.

Итак, концепт «Империя» имеет следующие словарные дефиниции:

1. Империя – колониальная либо геополитически-значимая держава, опирающаяся в своей внутренней и внешней политике на военные сословия.

2. Империя – могущественная держава, объединяющая разные народы и территории в единое государство с единым политическим центром, играющая заметную роль в регионе или даже во всем мире.

В понимании И. М. Ефимова данный концепт имеет некоторые характерные особенности: полный контроль государства над всеми сферами жизни человека, репрессии, высокая концентрация власти.

Список литературы

1. Бедрикова, М. Л. Особенности художественного осмысления советской эпохи в произведениях писателей русского зарубежья конца 20 – начала 21 вв. (повести Б. Хазанова и «Связь времен. Записки благодарного. В Старом Свете» И. Ефимова) // Русскоязычные писатели в современном мире. – Вена: Венский Литератор, 2014. – С. 265–271.

2. Довлатов, С. Д. Игорь Ефимов. Эпистолярный роман / С. Д. Довлатов. – М.: Захаров, 2001. – 464 с.

3. Духан, Я. С. Ефимов Игорь Маркович // Русские детские писатели XX века: Биобиблиографический словарь / Я. С. Духан. – М.: Флинта; Наука, 1997. – 174 с.

4. Ефимов, И. М. Обвиняемый / И. М. Ефимов. – М.: Азбука, 2009. – 352 с.

5. Ефимов, И. М. Пелагий Британец: Исторический роман / И. М. Ефимов. – М.: ТЕРРА – Книжный клуб, 1998. – 320 с.

6. Ефимов, И. М. Связь времён. Записки благодарного. В Новом Свете / И. М. Ефимов. – М.: Захаров, 2012. – 480 с.

7. Ефимов, И. Связь времён. Записки благодарного. В Старом Свете / И. Ефимов. – М.: Захаров, 2011. – 464 с.

Abstract

The author of the article analyzes the memoirs of the emigre writer I. M. Efimov «The connection of times: Notes of gratefulness. In the Old World», reflecting the period of life in the USSR (1937–1978). In the ego-document, the specificity of I. M. Efimov's view of the depicted is manifested in the deeply personal experience of political, social, cultural events of the «Soviet empire»: from the Stalin era to Brezhnev (friendship with I. Brodsky, authors of the Leningrad samizdat (1959–1965)).

Keywords: empire, dissent, diary, Vienna diary, Leningrad samizdat (1959–1965)

*Мария Александровна Масленникова,
студент 3 курса, Магнитогорский государственный технический
университет им. Г. И. Носова (г. Магнитогорск)
klos97@mail.ru*

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

«ЧЕЛОВЕК И ВРЕМЯ» В РАССКАЗАХ С. ДОВЛАТОВА 1960-1970-Х ГГ.

Статья посвящена анализу рассказов Сергея Довлатова, написанных в период хрущевско-брежневской эпохи и ее влиянию на авторское сознание. А также формированию образа человека советского времени глазами автора-эмигранта.

Ключевые слова: Сергей Довлатов, эмиграция, время, человек, инакомыслие

Проблема эмиграции в истории русской литературы после 1917 г. неразрывно связана с проблемой «писатель и власть». Инакомыслие авторов в Советской России не приветствовалось. В то же время само занятие литературным творчеством, написание новаторских произведений уже содержит «зерно» инакомыслия. Так, А.Синявский в статье «Диссидентство как личный опыт» (1985) резюмировал: «Литература по своей природе – это инакомыслие...» [5, 88]. В 1960–1980-е гг. с «третьей волной» эмиграции покинули СССР, остались жить в Западной Европе советские писатели: Г.Владимов, А.Солженицын (до 1976), И.Бродский. С.Довлатов, подобно И.Ефимову и многим другим авторам, вступил «на путь инакомыслия и в эпоху «брежневщины» эмигрировал на Запад вслед за такими литераторами, как А. Амальрик, П. Вайль, А. Генис» [2, 265]. За последние 30 лет исследована русская литература эмиграции «третьей волны». Вопросы ее влияния на развитие

западноевропейской литературы, культуры поднимались на Форуме русскоязычных писателей «Литературная Вена – 2013» [2, 3]. Эмиграция разделяла жизненный путь человека на два периода – «до» и «после» отъезда на Запад. Расставание с Родиной для многих представителей русской культуры обернулось настоящей трагедией, так как, подобно взрослому растению, человек был насильственно вырван из ациональной «почвы» и «привит» к чужой. Частная повседневная жизнь русского эмигранта, его обживание чужой среде и вживание в неё – это новая в отечественной литературе XX в. область изображения, мир переживаний, который необходимо было художественно осмыслить. Эмигрировав за границу, писатели чаще всего не прекращали своей деятельности, начинали преобразовывать собственное творчество под влиянием другой культуры и современных веяний. Человек пишущий, находясь в изгнании, был не только творцом, но и, по воле судьбы, становился участником значительных исторических событий, соприкасался с реалиями социокультурной атмосферы определенной эпохи.

Сергей Донатович Довлатов (1941–1990) в автобиографической прозе психологически достоверно запечатлел свою собственную жизнь «вне Родины» и жизнь других русских эмигрантов. Его произведения по праву можно отнести к психологической прозе. В то же время в «малой прозе» сумел сохранить простоту формы, легкость повествования, которая воспринимается читателем в первую очередь. Повседневная жизнь обыкновенного эмигранта предстает в ироничном свете. В отличие от «обыкновенных советских людей», персонажей С. Довлатова объединяет их «тоталитарное прошлое» в СССР. Тем не менее, испытав «социокультурный шок» в период привыкания к чужому или чуждому образу жизни, довлатовские герои в психологическом, нравственном и культурном плане продолжают жить по советским привычкам, – «по волнам» прежней советской жизни.

Проблема «Человек и Время» несомненно формирует самостоятельные сюжетные «узлы», определяет «смыслы» ситуации «человек и обстоятельства». Так, в произведении «Эмигранты», вошедшем в сборник «Демарш энтузиастов» (включающий преимущественно ранние произведения), заглавия рассказов можно считать «говорящими» и ироничными.

Открывает рассказ «Эмигранты» эпитаф, поясняющий, что Новая Голландия – это район в Ленинграде. Эпитаф из путеводителя – «настойной» книги каждого путешественника. Именно путеводитель дает человеку первичные знания о стране и национальном мире, в который попал путешественник, – в данном случае, эмигрант. Благодаря путеводителям, важные элементы другой ментальности преподносятся человеку более доступно, то есть в контексте уже знакомой, то есть родной культуры. Довлатову важно, чтобы читатель представил, в какой ситуации окажутся его герои. Это не просто ирония, а ещё и пояснение. Автор ставит читателя перед новыми фактами, словно «бросая в лицо» готовые объяснения, не давая даже приступить к самостоятельному поиску ответов в причинах возникших обстоятельств. Как и в путеводителе, человеку не нужно понимать и пропускать «другой» мир через себя. Данный эпитаф частично уже проливает свет на сюжетные детали. В основе сюжета рассказа лежит комическая ситуация: забавно, что герои Чикваидзе и Шаповалов «эмигрируют», по сути, в другой район родного города. Однако в сюжете просвечивает и мотив реальной эмиграции в другую страну. Герои просто

принимают тот факт, что они далеко от дома и после непродолжительных раздумий и замечаний по поводу того, что благосостояние окружающего пространства явно лучше их родного, решают остаться. «Кругом асфальт! Полно машин! А солнце?! – Еще бы! Тут за этим следят!» [1, 92], – отмечают герои. Им важно больше состояние окружающего мира, нежели его содержание (внутреннее наполнение). Для «простых советских людей» все, что находится за границей, обладает сверхъестественной притягательностью, превосходящей советскую действительность. И манит людей в западном мире «свобода», с которой живут европейцы. «Моральное и нравственное разложение! – зажмурился Чикваидзе...» [1, 93].

В «Эмигрантах» раскрывается не столько анекдотичный, сколько парадоксальный случай. Это грустная ирония над современным миром и временем, в котором «замурованы» советские люди. Психологически объемно воспроизводятся особенности их мироощущения и восприятия.

Ощущение отсутствия свободы как таковой (ее ограничения) у советских людей зарождалось не только в столкновении с политической и культурной действительностью, но, в первую очередь, с их бытом. В жизни каждого человека важен быт, его организация в обычной квартире. Светлана Махлина в своей книге «Семиотика культуры повседневности» подробно рассматривает интерьер жилища советской эпохи, отдельное внимание уделяя коммунальному жилищу и отмечая, что, получая новое, отдельное жилье «<...>остается коммунальная психология: старые вещи не выбрасываются, прихожая, кухня, ванная, считаются местами, которые не требуют индивидуального и эстетического оформления» [4, 118]. Советский человек максимально стремился к уплотнению и наиболее функциональному использованию не только каждого квадратного метра, но и каждой вещи. Так, стиральные машины превращались в шкафы, банки в вазы, шкафы в своеобразные стены между зонами комнаты. Фактор «пользы», «полезности» вещи, несомненно, накладывает свой отпечаток на мировоззрение человека. Однако человеческое сознание всё же стремится к желаемой свободе. Уплотнение и «сжатие» окружающего мира не способно приблизить человека к идеалу. У советского человека эта свобода позже проявится в новом понятии – «конструктивизм». Однако мысль об обретении настоящей свободы всё равно останется для советского человека одной из главных целей жизни.

Мотив «человека/героя своего времени» прослеживается в следующем рассказе «Победители». Главные герои – борцы Дысин и Гарбузенко. Борьба потеряла для них изначальный смысл, и сам бой превратился в «показательное выступление» для иностранных корреспондентов. Довлатов на удивление просто решает проблему выбора победителя боя: сначала предоставляет выбор судьбе, а затем и вовсе ограничивает его элементарной фразой, знакомой с детства: «Победила дружба!» [1, 97]. Дысин и Гарбузенко, как пишет автор, «борьбу ненавидели с детства» [1, 94]. Бесполезность, абсолютное отсутствие всякого интереса, необходимого для борьбы, подчеркивается в сюжете от начала и до конца. Быть «лучше всех», «сильнее всех» и превосходить ожидания всех является главным девизом и своего рода философией жизни отдельного человека, Довлатов развенчивает идею, сталкивая абстракцию с естественными человеческими чувствами, сокрушая их монетой и ботинком. И окружающие принимают такое решение, словно бы желая вырваться на свободу из сети

условностей. Именно обретение внутренней свободы является главной целью жизни для многих довлатовских героев. Однако приходя к ней мысленно, они так и не приближаются к желаемой свободе физически. Герои заключают себя в пространство троллейбуса, следующего в неизвестном направлении.

Само название рассказа «Победители» настраивает читателя на то, что проигравших не будет: не будет боли, слез и ненависти. В этой ситуации герои не проигравшие. Они стали лучше: лучше мира, в котором живут, не позволяя себе играть по его правилам, и в том, что другие тоже принимают эту победу как данность.

Очень важен для осмысления проблемы «человек и его время» сборник «Чемодан» (1986 г.). Рассказы автобиографичны, поскольку, уезжая в эмиграцию, Довлатову не удалось взять с собой ничего, кроме одного чемодана. «Ведь мне тридцать шесть лет. Восемнадцать из них я работаю. Что-то зарабатываю, покупаю. Владею, как мне представлялось, некоторой собственностью. И в результате – один чемодан. Причем, довольно скромного размера. Выходит, я нищий? Как же это получилось?» [3, 6]. Однако в самой констатации факта отсутствия у героя вещей как таковых опять же находит отражение эпохи того времени. В этом весь аскетизм, считавшийся «эквивалентом высокого эстетического идеала» [4, 122].

«Чемодан» – это сборник произведений, в первую очередь, о вещах и о том, как человек ощущает себя в мире этих вещей, поэтому не случайно заглавия рассказов содержат предмет повествования: «Креповые финские носки», «Номенклатурные ботинки», «Приличный двубортный костюм» и другие. Вещи и предметы олицетворяют в данных рассказах связь человека с тем временем, в котором он жил когда-то, его чувства, эмоции, мироощущение. «Чемодан» – то, в чем хранится вся эта кипа собранных второпях и, как оказалось, таких бесполезных вещей. Это «этапы» человеческого развития. Это галерея воспоминаний героя о России. И как говорится в эпитафии: «...Но и такой, моя Россия ты всех дороже мне...» [3, 5]. Каждый рассказ хранит теплое воспоминание, пронизан любовью к ушедшему и далекому. Открывает сборник рассказ «Креповые финские носки», сюжет которого до боли прост. Однако в простой фабуле звучат грустные иронические нотки, указывающие на суровые советские реалии, тотальный дефицит необходимых качественных вещей. Парадоксально, но факт! Простые финские носки были способны осчастливить человека. Представлен мир вещей, сковывающий человека, формирующий его социально-временное состояние. Герою, который попал за границу, его прошлое кажется в какой-то мере диким и таким наивно забавным, причем эти реалии существуют параллельно с его рассказами о вещах, словно напоминание, о том, что жизнь не меняется. Она лишь «консервирует», сохраняет истинную суть человека.

Рассказы, вошедшие в сборник, объединяет не только «вещевая» тема и «временна», но и особенности повествования: повествование от первого лица, простой синтаксис, короткие и неполные предложения («На пороге – молодая женщина в осенней куртке» [3, 79], «Шли годы» [3, 56]). В рассказах затронута тема социального пессимизма: безнадежья, замкнутости, несвободы и непреодолимого стремления к свободе («У меня появились долги. Они росли в геометрической прогрессии. К ноябрю они достигли восьмидесяти рублей – цифры, по тем временам чудовищной» [3, 8], «Я и сейчас одет неважно. А раньше

одевался еще хуже. В Союзе я был одет настолько плохо, что меня даже корили за это [3, 22]»).

Творчество Сергея Довлатова до сих пор воспринимается как неординарное в литературе эмиграции «третьей волны». Существует мнение, что он не может называться «значительным писателем», при этом отмечается, что сам Довлатов настаивал на том, что хотел быть только повествователем. Он осознанно уходил от учительной традиции, не желая наставлять людей «на путь истинный» и учить их «правильно жить». Ему намного привычней и комфортней было запечатлевать жизнь такой, какая она есть. Проживая чужие жизненные истории, писатель таким образом одновременно постигал и сохранял для потомков «утекающее время». Ведь каждая его история – это рассказ о Человеке, который является детищем Времени, в котором живет. Кому-то эта человечность и довлатовская «простота» может показаться слишком обыденной, а кто-то откроет целый мир – мир человека, не смилившегося с обстоятельствами, не покорившегося судьбе. Инакомыслие не оставляет такую личность. Находясь далеко от Родины, человек способен осознать свою идентичность и начать преобразовывать другой мир вокруг себя. Эта жизненная ситуация заслуживает отдельного внимания литературы. Ведь человеческая душа, ровно как и человеческая мысль, неиссякаема. И лишь она, пройдя сквозь время, сохранит то, что было самым главным в человеке – его понимание слова «жизнь».

Список литературы

1. Бахчанян, В. А. Демарш энтузиастов / В. А. Бахчанян, С. Д. Довлатов, Н. И. Сагаловский. – Париж: Синтаксис, 1985. – 162 с.
2. Бедрикова, М. Л. Художественное осмысление советской эпохи в произведениях писателей русского зарубежья конца XX – начала XX вв. (Повести Б. Хазанова и «Связь времен. Записки благодарного. В Старом Свете» И. Ефимова) / М. Л. Бедрикова // Русскоязычные писатели в современном мире / под науч. ред. М. М. Полежиной. – Вена: Венский Литератор, 2014. – С. 265–271.
3. Довлатов, С. Д. Чемодан (сборник) / С. Д. Довлатов. – СПб.: «Азбука-Аттикус», 1986. – 110 с.
4. Махлина, С. Т. Семиотика культуры повседневности / С. Т. Махлина. – СПб.: Алетейя, 2009. – 232 с.
5. Синявский, А. Д. Диссидентство как личный опыт / А. Д. Синявский // Юность. – 1989. – № 5. – С. 88–91.

Abstract

The article is devoted to the analysis of Sergey Dovlatov's stories written during the 1960s-70s and its influence on the author's consciousness. And also, the formation of the image of a man of the Soviet era from the emigrant-author's point of view.

Keywords: Sergei Dovlatov, emigration, time, people, dissent

*Алена Леонидовна Маханькова,
студент 4 курса, Московский педагогический
государственный университет (г. Москва)
alyona.mahanskova@yandex.ru*

*Научный руководитель – Ольга Георгиевна Лазареску,
докторфилол. наук, проф. кафедры
русской литературы МПГУ*

МОТИВ ОГНЯ В РОМАНЕ В. К. ТРЕДИАКОВСКОГО «ЕЗДА В ОСТРОВ ЛЮБВИ»

В. К. Тредиаковский в романе «Езда в остров Любви» с помощью мотива огня передает чувства героев, подчеркивает их характер и объясняет их поступки. В романе имеется двойное представление об огне: огонь как проявление любовной страсти героев и огонь как разрушительная стихия. Также отчетливо видна европейская мифологическая традиция в изображении огня как мужского начала и воды как женского.

Ключевые слова: В. К. Тредиаковский, роман «Езда в остров Любви», мифопозитика, мотив огня

Образ огня в художественном произведении предстает как универсальный культурный код, посредством которого происходит познание жизни. Эта стихия несет в себе особое сакральное значение: с использованием огня происходило множество ритуалов, обрядов и заговоров. С помощью очистительной силы огня человек был способен заново «переродиться».

В человеческом представлении огонь является стихией, наделенной двойственной символикой. С одной стороны, огонь несет в себе тепло и свет, что отоносит его к образу солнца. Так, древние славяне считали, что огонь и солнце связаны родственными отношениями. В своем труде «Поэтические воззрения славян на природу» А. Н. Афанасьев рассматривает проявление огня на разных уровнях: огонь как физическое явление, огонь как божество (Сварог, Ярило, Илья-громовник), солнце и молния как способы передачи огня с неба на землю: «... гроза, разбивая мрачные тучи, выводит из-за них ясное солнце и как бы возвращает ему свет, то отсюда естественно возникла мысль, что бог-громовник возжигает светильник весеннего солнца, потушенный демонами зимы и мрака»[2, II, 2].

Что касается древнегреческой мифологии, то божественный огонь, который был добыт титаном Прометеем, стал источником знаний для людей («... Прометей украл у Гефеста огонь, вынеси его с Олимпа в полом тростнике, и научил людей пользоваться им. Вместе с огнем он передал людям ремесленные секреты Гефеста и Афины...»[4]).

Почти во всех культурах мира огонь является символом домашнего очага, благополучия семейной жизни.

С другой стороны, огонь – это разрушающая, адская сила, которая внушает страх и мысли о смертной казе. Такое восприятие огня показано в библейских текстах, где грешников ожидают адские котлы с языками пламени. Интересно, что в буддийской традиции огонь предстает в трех аспектах: страсти, ненависти и различных антипатий.

Все эти смыслы вбирает себя мировая литература, где переживания героев связаны с огненной стихией, которая чаще всего предстает в виде страстной любви, оборачивающейся либо очищением и духовным возрождением, либо духовным выгоранием.

Указанные проявления огненной стихии можно обнаружить в романе В. К. Тредиаковского «Езда в остров Любви».

Уже с первых страниц возникает образ красного Солнца, которое освещает путникам этот таинственный остров Любви: «...и Солнце появилось на Небе так красно, что оно таково никогда небывало; А мы наились близко одного острова...»[3, 5]. Далее главного героя Тирсиса встречает еще одно воплощение огня – Купидон. Как известно, в древнеримской мифологии Купидон является богом Любви, с помощью своих пламенных стрел он способен зажечь в сердцах людей огонь страсти:

*Купид чрез свои стрелы ранит человекoв,
И понеже он есть всех царей сильнейший,
Признан в небе, на земли, в мори, от всех веков,
Под разным видом той же свой старейший
Дает закон, и часто для отмищенья скоро
Над беспристрастным ко всем женским лицам
Употребляет своей силой без разбора,
Дав его сердце не красным девицам* [3, 6].

Все эти отсылки к огненной стихии уже на первых страницах готовят читателей к мысли о том, что перед ними не просто текст, рассказывающий о путешествии героя на неизвестный ему остров, а роман, который явит новое божественное представление о чувстве любви, соотносимое с пылающим огнем внутри души.

Роман насыщен огненной лексикой. Тирсис, как только увидел свою будущую возлюбленную Аминту, испытывает к ней «желание горячее», «жаркая страсть» охватывает его душу:

*Сей горячей страсти любовь его верна
Любима быти должна от сердца безмерна* [3, 14].

В описании любовных переживаний Тредиаковский активно использует красный цвет («красные дни», «красную едину», «в тысячу раз паче красну»). Интересно также, что влюбленный герой сравнивает свои чувства с кипящим котлом, который разжигает в нем «горяча страсть», усиливает «жар любовный» («Вся кипящая похоть в лице его злилась»; «в жаре любовном целовал ее присно»), и одновременно подвергает Тирсиса жестоким мукам:

*...ах! Душа моя рвется страстями без успеха.
Не осталось от моей горячей мне страсти,
Как раскаянье, скука, печаль и напасти...* [3, 17]

В. К. Тредиаковский усиливает мифологический, сакральный аспект огня (=любви): герои совершают ритуал во имя любви («И тако оба наши сердца были принесены на жертву Любви: Но пламень, которым оныя горели, немог их сжечь в конец: Ибо по принесении жертвы мы нашли их обеих в целости, но токмо что горящих») [3, 21]).

В романе Тредиаковского отчетливо видна оппозиция «огонь–вода». Если огонь – это источник любовных чувств, он разжигает в душе человека «пламя страсти», то вода в данном контексте – это утрата любви, нескончаемые муки, потоки «любовных слез». Так, в минуты любовных терзаний Тирсис приходит к озеру Отчаяния, где видит, как разочарованные любовники бросаются в воду не в силах пережить боль от потери любимой:

*В сем озере бедные любовники присны
Престают быть в сем свете милым ненавистны:
Отчаяваясь всегда от них любимы быть,
И не могуце на час во свете без них жить;
Препроводивши многи свои дни в печали,
Приходят к тому они, дабы жизнь скончали.
Тамо находятся все птицы злопророчны,
Там плавают лебеди весьма диким точны,
И чрез свои печальны песни и негласны
Плачут о любовниках, которы несчастны [3, 13].*

Исходя из того, что роман «Езда в остров Любви» был переведен с французского языка (роман П. Таллемана «Путешествие в остров Любви») на русский, В. К. Тредиаковский сохраняет западноевропейскую традицию изображения двух стихий – огня и воды – как проявления двух начал – мужского (огонь) и женского (вода). Так, с образом огня ассоциируются Тирсис, Купидон, Почтение и др. Все эти персонажи обозначены мужским полом и несут в себе положительные качества.

С женским образом, воплощающим водную стихию, связаны такие героини, как Жестокость, Молчание, Тайна, Разлука, Задумчивость и др. Водные мотивы проявляются в их внешнем облике. Глазами Тирсиса мы видим госпожу Разлуку, как «сухую, худую и безобразную» деву, которая «имеет очи заплаканные слезами» и «всегда одета в черное платье». Эти героини доставляют муки Тирсису, внушают ему страх и отчаяние.

Примечательно, что входы к башням и пещерам охраняют соответствующие образные оппозиции огня и воды: тигры, считающиеся в мифологии огненными животными, и змеи – пресноводные.

Огонь как символ любви и страсти у Тредиаковского предстает не только как сила, дарующая любовное счастье, но и как опасная и развращающая. Во второй части романа мы видим совсем другого Тирсиса. Разочаровавшийся в любви, он ищет утешения в Глазолюбности (кокете, поверхностных чувствах), предается любовным утехам и разжигает огонь похотливой страсти одновременно с несколькими девицами. Тирсис находит место, «Зде царствует нетрудна / Любовь приятна, чудна. / Та велит всем любить, / Всегда в радости быти» [3, 30].

В конце романа богиня Слава открывает Тирсису простые истины: «...Любовь учит жити, / Той огонь без света в сердце не возможен быти...» [3, 39].

Богиня Слава появляется молниеносно и неожиданно, снисходя с небес на землю подобно молнии (= огню).

Проводя все свое время с девушками, наслаждаясь мимолётной страстью, Тирсис постепенно морально «выгорает», превращает свои чувства в «прах»:

*Простите вы ныне все, хоро́ши! пригожи!
 Ваш пленник я долго был, и на вашем ложе.
 Вы мною владели все, но без всяка права;
 Вы везде всему миру велика трава!
 Простите вы ныне все; любить не имею:
 Зная, что есть любовь, ту ненави́деть смею.
 Все наши в ней похоти во всем бесконечны,
 А в сладстех ее муки пребесчеловечны,
 Хотя много радости та всем обещает,
 Но чрез свои потехи всех она прельщает* [3, 39].

Как отмечает Т. А. Алпатова, такой финал обуславливается появлением в русской литературе XVIII в. нового типа героя, отражающего в себе итоги всех изменений, касающихся культурной жизни России Петровской эпохи: *«новый герой, пришедший в русскую литературу в XVII – начале XVIII вв., стремится любить и быть любимым, умеет легко находить приемлемую линию социального поведения, не пасует перед трудностями и способен соединять “серьезность” государственного служения с галантно-рыцарским ухаживанием, ловкостью и светскостью обхождения»*[1, 19].

Таким образом, мы видим, что мотив огня в романе «Езда в остров Любви» В. К. Тредиаковского играет существенную роль. С помощью огненных символов автор описывает любовное чувство, страсть, обуславливает поступки героев, выводит некую формулу любви. В романе предстает синтетический образ огня, который являет собой очищение, перерождение героя, открывает ему мир чистой любви, а с другой стороны, огонь похоти разрушает всю искренность и чистоту любовных чувств, развращает героя. Путь к спасению своего героя автор видит в богине Славе, которая, подобно солнечному божеству, озаряет ему дорогу в новую жизнь.

Список литературы

1. Алпатова, Т. А. В. К. Тредиаковский и появление нового героя в сознании русских читателей первой трети XVIII века / Т. А. Алпатова // В. К. Тредиаковский и русская литература: [сб. ст.] / отв. ред. А. С. Курилов. – М.: ИМЛИ РАН, 2005. – С. 15–30.
2. Афанасьев, А. Н. Поэтические воззрения славян на природу: Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований в связи с мифическими сказаниями других родственных народов; в 3 т. [Электронный ресурс] / А. Н. Афанасьев. – Режим доступа: <http://slavya.ru/trad/afan/>
3. Тредиаковский, В. К. «Езда в остров Любви» / В. К. Тредиаковский – СПб.: [Тип. Акад. Наук], 1730. – 210 с.
4. Арчер, В. Мифологический словарь / В. Арчер, Г. В. Щеглов. – М.: Астрель, Транзиткнига, АСТ, 2006. – 368 с.

Abstract

V. K. Trediakovsky in his novel «Riding in the Island of Love» conveys the feelings of the heroes, emphasizes their character and explains their actions with the help of fire motifs. In the novel there is a dual idea of fire: fire as a manifestation of passion and love of the characters and fire as a destructive element. Also, the European mythological tradition is clearly visible in the depiction of fire as male and water as female.

Keywords: V. K. Trediakovsky, «Riding in the Island of Love», poetics, fire motive

Неверов Егор Андреевич,
*студент 4 курса, Магнитогорский государственный
технический университет им. Г. И. Носова (г. Магнитогорск)*
georgneveg@gmail.com
Научный руководитель – Цуркан Вероника Валентиновна,
*канд. филол. наук, доцент кафедры языкознания
и литературоведения МГТУ им. Г. И. Носова*

ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ КОНЦЕПТЫ РОМАНА «АВИАТОР» Е. ВОДОЛАЗКИНА

В статье анализируется пространственная концептосфера романа «Авиатор», включающая концепты «город», «дача», «лагерь». Автор статьи исследует структурно-семантические модели, воспроизводимые в образах Петербурга, Крыма, лагеря на Соловках, определяющих особенности мировосприятия героя романа. Целью работы является рассмотрение взаимодействия городского и дачного локусов, противостоящих антипространству сталинского лагеря.

Ключевые слова: концепт, город, дача, лагерь, роман «Авиатор», Е. Водолазкин

В романе Е. Водолазкина «Авиатор» повествуется о жизни персонажа, заставшего две исторические эпохи: от начала XX века до времени сталинского правления и девяностые годы XX века. В соответствии с замыслом автора создаются пространственные полюса романа: соловецкий ад и утопический рай (город детства и дача, возникающие в воспоминаниях Платонова). Данная антитеза актуализирует концепты «город», «дача», «лагерь».

«Встраивая» город в контекст «петербургского текста» русской литературы, Е. Водолазкин стремится к точному воссозданию неповторимого облика и архитектуры северной столицы. Он изображает Петербург как центр русской культуры. В романе упоминаются Петроградская сторона и Каменноостровский проспект, Троицкий мост и Екатерининский канал, Адмиралтейство и Казанский собор. «Когда меня захлестывали волны хаоса, – признается Платонов, – спасала мысль о Петербурге – острове, о который они разбиваются» [1, 30]. Возвращаясь в родные места, герой испытывает «острое счастье» [1, 31]. Он увлеченно рассказывает о прогулках по Васильевскому острову и по Фонтанке, любит Исаакиевский собор, Александровский театр, Медным всадником. Все эти достопримечательности помогают писателю выразить восхищение Петербургом – средоточием красоты и культурных ценностей, « воплощением симметрии» и «гармонии» [6, 196], противостоящих хаосу, который пугает Платонова с детства.

Петербург оказывает влияние на становление Платонова как художника. Включаясь в историческую память родного города, он сам становится частью этой памяти, осознавая, что его «здесь и сейчас» соответствует чувствам, которые петербуржцы испытывали и до, и после него, ведь «все на свете когда-то уже было» [1, 177]. Оживший после криогенной заморозки герой «Авиатора» не может вспомнить ничего о себе, однако прохладный воздух, наполняющий его палату, тотчас активизирует подсознание, где всплывают «трамвайные рельсы»,

«пурга» и «метель» [1, 31], очертания Петропавловской крепости, освещаемые огоньком, потерявшемся во мраке: «Я узнаю этот шпиль и эту реку» [1, 31]. Мысль о книжном магазине, располагавшемся напротив дома, где Платонов когда-то жил, наполняет его душу радостью. По его телу разливается «ощутимое физическое тепло» [1, 98] квартиры, где он был когда-то счастлив с любимыми мамой и Анастасией.

Атмосфера Петербурга влияет на настроение персонажей романа: холодная осень наводит на размышления о конечности человеческой жизни. В романе возникает образ Смоленского кладбища, где в момент появления Платонова и его матери было пасмурно и дул сильный ветер, а «потом на самом краю небес образовалась голубизна. Она расширялась, пока не дошла до скорбного места, где остановилась», после чего герои оказались «на границе голубого и серого» [1, 145], символов жизни и небытия. Для героя «Авиатора» имеет большое значение и другой навеки оставшийся в его памяти пейзаж: «Екатерининский канал. Ресторанчик, в который меня привела Настя <...> Казанский собор смотрел на нас с явной укоризной <...>. Последняя стоящая в памяти картинка – осенняя» [1, 195].

В ассоциативном словаре концепт «город» имеет не только позитивные значения (большой, родной, красивый, светлый; мечты, надежды), но и негативные (бардак, коробка, муравейник, порок, суматоха; грязный) [3, 582]. После пробуждения Платонов окунается в совершенно другой мир. Он видит Петербург начала 1990-х годов через стекло автомобиля. Герой отмечает, что его родной дом на Большом проспекте перестроили – в начале века он был на два этажа ниже, а «там, где раньше был магазин «Жизнь», сейчас что-то не книжное. Что-то скорее гастрономическое». [1, 125]. Проводя аналогии с прошлым, Гейгер, врач Платонова, видит «зримый конец моральной жизни и начало постепенного, но неуклонного одичания» [1, 125] в железном шурупе, заменившем красивую ручку, свинченную на металлолом. Петербург перестает быть крепостью и оплотом, становясь неудобным и враждебным по отношению не только к Платонову, но и его нынешним обитателям.

С концептом «город» в романе «Авиатор» взаимодействует концепт «дача». Дача представлена в романе в двух ипостасях. Это дача под Петербургом в Сиверской и крымская дача юриста Гиацинтова, где семья Платонова отдыхала в 1911 году. Границей между городом и дачей становится петербургский вокзал, на котором погиб отец Платонова, и железнодорожная станция, откуда начинается дорога в мир, где «и виды были другими, и краски, и звуки» [1, 145].

Образ петербургской дачи ассоциируется прежде всего с образами отца, встречать которого на перроне было «несказанным счастьем» [1, 51], и самого Платонова, чувствующего себя единоличным хозяином заповедных мест: «на всю реку и на все леса я был один<...>. Я же устраивал им смотр и проходил мимо них, как проходит командующий на параде» [1, 70]. Дачное пространство формируют образы «киноприродного» воздуха в Сиверской («нечто <...> густое, ароматное, не столько вдыхаемое, сколько испиваемое» [1, 163]) и воздуха Алушты («влажного, пахучего» [1, 136] крымского воздуха); двух домов – дома над Оредежью, с открытой верандой и гамаком, привязанным к соснам, и дома профессора Гиацинтова с «упоительной затхлостью» [1, 163] аромата старых книг. Дача в Сиверской стоит над рекой с красными утесами и порогами, которые

чем-то напоминают изгибы жизни Платонова. Одно из самых ярких воспоминаний героя связано тем, как «все выше и выше поднимаясь по утесу» [1, 170], он оказался на самом краю обрыва, у некой границы, но так и не смог перешагнуть ее. Вторая дача представлена образами солнца, моря, благоухающего кипарисами воздуха – все в этом описании противопоставлено «холодному», «неласковому» Питеру [1, 136]. Её главная достопримечательность – библиотека профессора с романами о морских путешествиях, туземцах и экзотических странах.

Зарисовки, казалось бы, совсем непохожих друг на друга мест связаны с детством героя, особенностями его мировосприятия, склонностью к мифологизации окружающего его мира [4, 731]. И под Петербургом, и в Крыму герой воображает себя в образе Робинзона «в одежде из козьих шкур» [1, 69]. «Он мог бы ходить в этой одежде и по Сиверской, и никто бы не удивился – тамошние дачники и не так одевались» [1, 69]. Дача ассоциируется у Платонова с необитаемым островом, «прекрасной землей» [1, 70], раем: «Проснешься, бывало, на даче утром – ...тихо, как в Раю. В сущности, вот он, Рай. Нужно только, чтобы время перестало двигаться, чтобы не нарушило того доброго, что сложилось» [1, 164].

Однако это счастье висит на волоске. Мотив непостоянства, присущий «петербургскому» тексту, распространяется на изображение дачи [7, 264]. «Только бабушка понимала, что наше благополучие призрачно, что оно до поры до времени» [1, 136]. Мотив мимолетности счастья поддерживают мотивы тления, обветшания, запустения, возникающие в кошмаре мальчика, предчувствующего скорый конец семейного и большого мира. Уничтожение дачи приводит к необратимым последствиям как в великом («все в мире сменило цвет» [1, 103]), так и в малом (здание станции превратилось в магазин).

Вписываясь в «петербургский текст» русской литературы, роман «Авиатор», вместе с тем, «продолжает традиции лагерной прозы» [2, 476]. Сталинский лагерь, полюс ада, ассоциируется со смертью, «космическим», «непреодолимым холодом» [1, 131], страхом, ледяными нарами, тифозным поносом [1, 67], полным погружением во мрак.

При этом образ острова парадоксально связывает лагерь и дачную робинзонаду Платонова. Это подчеркнуто в композиции платоновского дневника. Повествование о соловейком аде переплетается в нем с картинками счастливого детства. Леденящие кровь рассказы об издевательствах над заключенными оказываются рядом с завораживающими видами северной природы с её незаходящим солнцем, «запахом сосновой смолы» [1, 129], гребнями волн Белого моря, напоминающими о «море в окрестностях Алушты» [1, 128]. Поднимаясь на гору с конвойными, Платонов видит и «Божью красоту» [1, 21] здешних мест, и знаки собственной скорой смерти.

Описание лагеря соотносено в «Авиаторе» не только с дачным, но и с городским пространством. Отдаленные друг от друга топосы как бы цепляются друг за друга, воспоминания о разнесенных в пространстве и времени местах и событиях оказываются спаянным воедино: «Сегодня Пасха. Ездили с Гейгером в Князь-Владимирский собор. И вспомнилась другая Пасха, без свечей и даже не в храме, под открытым небом» [1, 130].

Как объяснить эти переключки? Очевидно, дело здесь не в самом пространстве, а в его восприятии Платоновым. Главной причиной, произошедшей со страной и людьми трагедии, герой Е. Водолазкина считает зло, корнящееся в душе человека. И потому ответственность за «всеобщее помутнение» [1, 125] он возлагает прежде всего на самого себя, Робинзона, который в противовес тем, кто создал соловецкий ад и лишил людей человеческого, наоборот, подобно герою романа Дефо, «очеловечил» окружающий мир, сделал его продолжением себя в своем дневнике – творческом послании потомкам [5, 146].

Таким образом, наряду с понятийным, образно-метафорическим и символическим аспектами концептов «город», «дача», «лагерь» в романе актуализируются их философская и психологическая составляющая. Ад и рай нерасторжимы в сознании героя, как добро и зло, жизнь и смерть, любовь и ненависть. В конце романа Платонов попадает в еще одно – «неземное» пространство. Читатель так и не узнает, приземлится ли его самолет с поломанным шасси. А герой остается в памяти читателя «прекрасным в своем одиночестве» [1, 346] авиатором.

Список литературы

1. Водолазкин, Е. Г. Авиатор / Е. Г. Водолазкин. – М.: АСТ, 2016. – 410 с.
2. Бочкина, М. Н. Отражение средневековой концепции времени в романах Е. Водолазкина «Лавр» и «Авиатор» / М. Н. Бочкина // Вестник РУДН. – 2017. – № 3(22). – С. 475-483.
3. Русский ассоциативный словарь / под ред. Ю. Н. Караулова. – М.: АСТ, 2002. – 782 с.
4. Цуркан, В. В. Концепт «детство» в раннем творчестве Андрея Битова (к антологии художественных концептов) / В. В. Цуркан // Проблемы истории, филологии, культуры. – 2011. – № 3. – С. 731–734.
5. Цуркан, В. В. Концепт «творчество» в прозе А. Битова / В. В. Цуркан / Художественная концептосфера в произведениях русских писателей. Сб. науч. ст. / под ред. С. Л. Слободнюка. – Магнитогорск: МаГУ, 2011. – Вып. III. – С. 141–148.
6. Цуркан, В. В. особенности репрезентации концепта «город» в творчестве Ю. Трифонова и А. Битова 1960–1980-х гг. / В. В. Цуркан // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2013. – № 1 (19) – С. 195–198.
7. Цуркан, В. В. Корреляция «городского» и «дачного» текстов в русской литературе последней трети XX века / В. В. Цуркан // Проблемы истории, филологии, культуры. – 2015. – № 4 (50) – С. 263–267.

Abstract

The article analyzes the spatial conceptosphere of the novel «Aviator», including the concepts of «city», «dacha» and «camp». The author examines the structural and semantic models reproduced in the images of St. Petersburg of the late XIX – early XX centuries, the Crimea, the camp on the Solovki, which determine the features of the worldview of the hero of the novel. The aim of the work is to consider the interaction of urban and suburban loci opposing the anti-space of the Stalin camp.

Keywords: concept, city, cottage, camp, anti-space, novel «Aviator», E. Vodolazkin

*Николаева Элина Евгеньевна,
студент 4 курс, Мордовский государственный
педагогический институт им. М. Е. Евсевьева (г. Саранск)
e.nikolaeva96@mail.ru*
*Научный руководитель – Никерова Наталья Викторовна,
канд. филол. наук, доцент кафедры
литературы и методики обучения литературе
МГПИ им. М. Е. Евсевьева*

КОНЦЕПТ ЕДЫ В ПОЭМЕ Н. В. ГОГОЛЯ «МЕРТВЫЕ ДУШИ»

Данная статья посвящена выявлению роли концепта «еда» в поэме Н. В. Гоголя «Мертвые души», его важности и значимости в композиционной структуре художественного текста. В работе были затронуты вопросы о внесюжетных элементах литературного произведения; показана точка зрения на проблему в контексте зарубежной литературы; в процессе сравнительно-сопоставительного анализа героев поэмы, их быта и жизненного уклада определено место еды в образной характеристике героев.

Ключевые слова: еда, концепт, внесюжетный элемент, композиция, феномен

В литературном произведении писатель может обращаться к различным внесюжетным элементам композиции: монолог (диалог), пейзаж, портрет, интерьер. В 90% произведений используется антитеза, а также вводные (вставные) эпизоды, лирические отступления, хронологические перестановки, художественное обрамление, предварение и умолчание.

В литературе очень мало внимания уделяется незначительным образам, и совсем не изученным остается образ еды, хотя, во многом, он играет исключительно важную роль для характеристики героя, описания общества и быта той эпохи, которая описана в произведении. Такой феномен как «еда» может также быть связующим звеном между последующими событиями и др.

Данный образ фигурирует в литературе с древности. Образы еды показаны в мифах Древней Греции, где еда была средством выказывания почтения и уважения. Ведь люди приносили в жертву богам самые дорогие вещи, напитки и, конечно же, пищу. Еде в мифах предавалось огромное значение – заполучить бессмертие, например, можно было лишь, съев амвросию – пищу богов: «Богиня решила дать Демофонту бессмертие. Она держала младенца у своей божественной груди, на своих коленях; младенец дышал бессмертным дыханием богини. Деметра натирала его амврозией, а ночью, когда все в доме Келея спали, она, завернув Демофонта в пеленки, клала его в ярко пылавшую печь» [3].

В зарубежной литературе есть множество произведений, в которых феномену еды отводится немаловажное место. Эпоха Возрождения пропитана гуманистическими идеями, которые провозглашают мысли о том, что физиология человека совершенно естественна, и ничего безобразного и порочного в ней нет – эта мысль нашла отражение в сатирическом романе французского писателя XVI века Франсуа Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль». В произведении показана жизнь нескольких поколений великанов, и образ еды в их мире занимает далеко

не последнее место, так в VII главе в разговоре Панурга с купцом последний говорит следующее о своих баранах: «Дружочек, соседушка! – молвил купец. – Да ведь это пища королей и принцев. Мясо у них нежное, сочное, вкусное – просто объедение. Я везу их из такой страны, где даже хряков, прости Господи, откармливают одними сливами. А супоросым свиньям, извините завыражение, дают один апельсинный цвет» [4].

Русская литература также содержит большое количество образов еды. Данный концепт прослеживается во многих произведениях, начиная с ародных сказок («Каша из топора», «Лиса и журавль», «Репка», «Колобок») и заканчивая произведениями русской классики («Мертвые души» Н. В. Гоголя, «Обломов» И. А. Гончарова, творчество М. М. Булгакова и т. д.).

Главный герой поэмы Н. В. Гоголя «Мертвые души» П. И. Чичиков – мошенник и обманщик – разъезжает по России в поисках наживы, по этой причине он становится частым гостем в домах у известных помещиков, чиновников и простых людей. Автор поэмы показывает быт, уклады и мысли общества, окунает читателя в атмосферу эпохи и обличает истинную действительность крепостнической России.

Стремясь объективно показать людей того времени, уклад и быт их жизни, Гоголь использует детальное описание, портретную характеристику, интерьер, говорящие фамилии, а также образы еды.

По прибытии в город NN Чичиков отправляется в трактир, где он получил «обычные в трактирах блюда, как-то: щи с слоеным пирожком», «мозги с горошком, сосиски с капустой, пулярку жареную, огурец соленный и вечный слоеный сладкий пирожок» [2]. Гоголь, перечисляя блюда, явно насмехается, еды слишком много для одного человека, даже очень голодного. Автор наслышан о народной еде и может провести черту между сытостью и обжорством, насыщением и чревоугодием.

Пребывая в домах у помещиков, герой всегда оказывается за столом. Неслучайно, что то кушанье, которое ест Чичиков, в какой-то мере характеризует хозяина этого дома.

Как известно, сначала Павел Иванович попадает в гости к Манилову. «Ни то, ни сё, ни в городе Богдан, ни в селе Селифан» – так описывает автор первого помещика. Манилов – это человек, которому ни до чего нет дела. Его не волнует, что поместье в запустении, а ключница ворует. Гостю он предлагает, «по русскому обычаю, щи, но от чистого сердца», что показывает его манеру нравиться всем, без разбору. Хотя со стороны он кажется милейшим и гостеприимным хозяином, живущим в любви и согласии со своей женой: «Разинь, душенька, свой ротик, я тебе положу этот кусочек», «... из них всё еще каждый приносил другому или кусочек яблока, или конфетку, или орешек ...» [2].

Все вышеперечисленно сказано с уменьшительно-ласкательными суффиксами, что свидетельствует о приторности, слащавости Манилова и его семьи. Он настолько бесхозяйственный, что совершенно не замечает, как чичиков осуществляет свою аферу.

А тем временем Чичиков оказывается в гостях у Коробочки. «Грибки, пирожки, скородумки, шанишки, пряглы, блины, лепёшки со всякими припёками: припёкой с лучком, припёкой с маком, припёкой с творогом, припёкой

со сняточками, и невесть чего не было» – так почивает его хозяйка. На вид добродушная и очень щедрая, но в уме крайне расчетливая и нравственно ограниченная она всю свою жизнь только и делает, что продает: свиное сало, птичьи перья, крепостных крестьян. На просьбу Чичикова продать мертвых душ она отвечает согласием, боится лишь продешевить, а потому всяческими путями задабривает гостя: «тесто со вчерашнего вечера ещё осталось, так пойди сказать Фетинье, чтоб спекла блинов; хорошо бы также загнать пирог пресный с яйцом, у меня его славно загибают» [2].

Третьим Чичиков посещает беззаботного Ноздрева, которого не волнует тот факт, что в отличном состоянии у него находится только псарня, даже собственный обед его не интересует: «блюда не играли большой роли: кое-что и пригорело, кое-что и вовсе не сварилось. Видно, что повар руководствовался более каким-то вдохновеньем и клал первое, что попадалось под руку: стоял ли возле него перец – он сыпал перец, капуста ли попалась – совал капусту, пичкал молоко, ветчину, горох, – словом, катать – валяй, было бы горячо, а вкус какой-нибудь, верно, выйдет» [2].

Ноздрев неряшлив, безалаберен – об этом говорят «хлебные крохи» на его полу. Единственное, до чего ему есть дело – это алкоголь, и то, его количество, а не качество: «В непродолжительном времени была принесена на стол рябиновка, имевшая, по словам Ноздрёва, совершенный вкус сливок, но в которой, к изумлению, слышна была сивушища во всей своей силе. Потом пили какой-то бальзам, носивший такое имя, которое даже трудно было припомнить, да и сам хозяин в другой раз назвал его уже другим именем» [2].

Как можно столько есть? – таким вопросом задается Чичиков, прибыв в дом к Собакевичу. Он со своей семьей будто бы все время проводит за столом. Еды на столе крайне много: «щи... огромный кусок няни, известного блюда, которое подаётся к щам и состоит из бараньего желудка, начинённого гречневой кашей, мозгом и ножками... бараний бок с кашей...» [2].

Еды настолько много, что даже Чичиков «почувствовал в себе тяжести на целый пуд больше» [2]. Это говорит о жизни Собакевича, целью в которой, по-видимому, является лишь насыщение.

Последний помещик, которого решает посетить герой – это Плюшкин, который экономит на всем, даже на еде: «Поставь самовар, слышишь, да вот возьми ключ да отдай Мавре, чтобы пошла в кладовую: там на полке есть сухарь из кулича, который привезла Александра Степановна, чтобы подали его к чаю!... сухарь-то сверху, чай, поиспортился, так пусть поскоблит его ножом да крох не бросает, а снесёт в курятник» [2].

Крайняя убогость стола помещика характеризует его как жадную, убогую личность. Он не просто скуп к дочери и внукам, он экономит даже на себе самом.

Если провести параллель с Чичиковым, который бережет копейку, но позволяет себе сытно покушать, другими помещиками, которые, имея свои недостатки, позволяют себе пирожок и шашники, то скупость и стяжательство Плюшкина ради самого стяжательства выступает в поэме как крайняя степень деградации личности.

Таким образом, частое обращение к феномену еды в произведении Н. В. Гоголя не случайно. Автор намеренно использует наряду с другими

элементами композиции данные образы, чтобы с их помощью дать читателю ключ к пониманию идеи всего произведения в целом.

Список литературы

1. Андреев, А. Н. Целостный анализ литературного произведения: Учеб. пособие для студентов вузов / А. Н. Андреев. – Мн.: НМ Центр, 1995. – 144 с.
2. Гоголь, Н. В. Мертвые души: поэма / Н. В. Гоголь. – СПб.: Азбука, 2009. – 416 с.
3. Кун, Н. А. Легенды и мифы Древней Греции / Н. А. Кун. – М.: Эксмо, 2002. – 560 с.
4. Рабле, Ф. Гаргантюа и Пантагрюэль: в 2 т. / Франсуа Рабле. – М.: Правда, 1991. – 768 с.

Abstract

This article is devoted to identification of a role of a concept «food» in the poem by N.V. Gogol «Dead souls», its importance and the importance in composite structure of the art text. In the article the questions of extra subject elements of the literary work were raised; the point of view on the problem in the context of foreign literature is shown; in the course of the comparative and contrastive analysis of the heroes of the poem and their way of life the place of food in the figurative characteristic of heroes is defined.

Keywords: food, concept, extra subject element, composition, phenomenon

*Алена Анатольевна Новоселова,
студент3 курса, Магнитогорский государственный
технический университет им. Г. И. Носова (г. Магнитогорск)
nnvpv@mail.ru*

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

«FACT» ПЛЮС «FICTION» В РОМАНЕ Ф. БЕГБЕДЕРА «УНА & СЭЛИНДЖЕР»

В этой статье мы обращаемся к роману французского писателя Фредерика Бегбедера «Уна & Элинджер» с целью объяснить такие понятия как «fact» и «fiction», которые для самого автора стали определяющими. Нам представляется, что понятие «правдоподобный вымысел», которым оперирует Бегбедер, имеет право на существование. Важно проследить, как два эти понятия применимы по отношению к великой истории любви Уны О'Нил и Джерома Элинджера, как реальность и вымысел соседствуют в этом романе, представляя одно большое целое.

Ключевые слова: Фредерик Бегбедер, «fact», «fiction», Уна, Элинджер, факт, вымысел, «faction»

Французский писатель-прозаик Фредерик Бегбедер – один из самых востребованных на сегодня авторов. Каждый его новый роман вызывает интерес у читателей. Достаточно сказать, что наиболее известный его роман «99 франков» (2007) до сих пор входит в число самых продаваемых книг мира. В 2014 г. он опубликовал новый роман – «Уна & Сэлинджер», который принято называть биографическим, и, который повествует об отношениях Уны О'Нилл и Джерома Сэлинджера. Уна – дочь Юджина О'Нилла, Нобелевского лауреата. Джером Сэлинджер – популярный во всем мире писатель, автор всемирно известного романа «Над пропастью во ржи». Начало их знакомства приходится на сороковые года прошлого века. Джером – пока ещё начинающий писатель, знаменитым он станет гораздо позже. А Уна – шестнадцатилетняя красавица и уже самая популярная девушка Нью-Йорка. Сердце юного Джерома стало навсегда занято дерзкой и незабываемой Уной, и он пронесет это чувство через всю свою жизнь. Но для Уны – он просто человек из толпы поклонников. Да и была ли способна Уна его полюбить? Как пишет Бегбедер: *«Пора абсолютного и безоблачного счастья продлилась у них всего несколько недель, после чего Уна начала тяготиться этим верным рыцарем, предъявляющим на нее права, а он – понимать (раньше, чем это дошло до нее), что ей с ним скучно и что их вкусы, их чаяния, их образы жизни попросту несовместимы. Он не мог с этим смириться – но он не был слеп и в глубине души понимал, что Уна, брошенная отцом, никогда никого не полюбит»* [1, 62].

Когда берешь в руки этот роман, первое на что обращаешь внимание, – это название «Уна & Сэлинджер». Сразу невольно возникают ассоциации с такими известными историями о любви, как: «Тристан и Изольда», «Ромео и Джульетта», «Венера и Тангейзер». Но в названии этого произведения между именами главными героями нет союза «и», а стоит знак амперсанда. Этот символ используется в том случае, когда необходимо подчеркнуть иностранность или рекламность произведения. В качестве примера можно привести такие известные наименования Procter & Gamble, M&M's и т.д.

Свой роман Бегбедер начинает с определения жанра произведения, утверждая, что это «чистый *faction*» [1, 8]. Здесь все, по мнению автора, *«точно соответствует действительности: персонажи реальны, места существуют (или существовали), факты подлинны, а даты можно проверить по биографиям и учебникам истории. Все остальное вымышлено...»* [1, 8]. Что касается самих составляющих слова *faction*, то это производное от слов «fact» (факт) и «fiction» (фикция).

Довольно подробно о самом этом жанре размышляет М. Левина-Паркер в статье «Введение в самосочинение: *autofiction*» (2010), где сообщает о том, что первым писателем в жанре «fiction» стал Серж Дубровский, автор романа «Сын», вышедшего в 1977 г. Дубровский предлагает определение нового жанра: «Автофикшн – это литературование самого себя посредством самого себя, которое я, как писатель, решил себе преподнести, вводя, в прямом смысле слова, опыт психоанализа – не только в тематику, но и в создание текста» [2, 5].

Другой исследователь А. А. Федотова в статье «К вопросу о некоторых лингвостилистических особенностях жанра «*faction*» (2013) дает расширенную трактовку этому понятию. «Данное понятие, считает она, можно интерпретировать, как недавно созданное словослияние (контаминацию «fact» – факт и «fiction» – художественное повествование), которое обозначает

произведение, основанное на проверенных фактах, но изложенное в виде художественного повествования» [4, 120].

При этом его определение базируется на знаменитом «The Oxford Companion to English Literature» (2000), где этот термин применяется к романам Т. Капоте и Н. Мейлера: «A term coined c.1970 to describe fiction based on and mingled with fact, at first applied particularly to American works of fiction such as *In Cold Blood* (1966) by Capote and *The Armies of the Night* (1968) by Mailer» [4, 345]. Более того, «faction» применим и к знаменитому роману австрийского писателя Т. Кенилли «Ковчег Шиндлера» (1982), по мотивам которого был поставлен знаменитый фильм «Список Шиндлера».

Возвращаясь к статье А. Федотовой, хочется выделить жанрообразующие признаки, характерные для написания в жанре «faction», которые в полной мере проявят себя и в романе Ф. Бегбедера. Говоря о том, что «каждый жанр определяется тематическим содержанием, стилем и определенным композиционным построением» [5, 121], исследовательница выделяет, по крайней мере, три таких признака:

1. «Тематическое содержание романов жанра *faction* чаще всего представляет собой жизнеописание реально существующих (либо существовавших) личностей, которое приводится главным образом в виде биографий или автобиографий... и ... фактические общественно значимые события».

2. «Стилистически романы в жанре *faction* могут представлять собой взаимодействие нескольких жанровых регистров: дневник, письмо, репортаж и другие, что не является релевантным для традиционной жанровой системы».

3. «Документальность и фактуальная точность произошедших событий» [4, 123].

Как все эти признаки применимы к роману «Уна & Сэлинджер»?

Содержание романа соответствует первому признаку классификации жанра. Автор на первых же страницах заявляет своему читателю, что персонажи реальны, факты подлинны, все остальное вымышлено. Но если «История Венеры и Тангейзера» О. Бердслея – это мистификация в чистом виде, и «начало этой мистификации было положено уже в посвящении к самой повести, где автор обращается к вымышленному персонажу» [3, 22], то Бегбедер в предисловии предупреждает, что описываемые события реальны и не вымышлены, т.е. текст – фактуален. Но, это роман, художественное произведение, а, значит, фикциональное. Герои его – реальные люди, существовавшие и многие ставшие известными личностями. События, которые описываются, были в действительности. Но весь этот сконструированный писателем мир переосмыслен и дополнен авторским сознанием. Другими словами, факты, пропущенные через художественную интерпретацию, додуманные и озвученные самим повествователем, становятся фикцией.

Возникает ощущение, что Сэлинджер в трактовке Бегбедера – некая конструкция настоящего Сэлинджера. Автор представляет нам документальную картину описываемых событий: действие происходит на фоне исторических фактов Второй мировой войны. Причем, любовь между героями – возможная фикция. Но, поскольку исторические события реальны, читателю трудно сомневаться в подлинности отношений героев. В романе появляются настоящие

фотографии героев, что должно характеризовать его документальность. Например, в самом начале романа мы видим фотографию Уны, которую комментирует автор: «Эту молодую женщину зовут Уна О'Нил: отметьте её причёску под Джин Тирни (косой пробор, открытый лоб), ослепительной белизны зубки и напряжённую яремную жилку на шее, выражающую её веру в жизнь» [1, 12]. В конце романа он использует фото надгробий Уны (уже Чаплин) и Чарли Чаплина, причем это авторские фотографии: «Я сфотографировал этот камень в цветах, который считаю могилой двадцатого века» [1, 158].

Нельзя не оценить совершенно новый прием, который попытался применить писатель в середине произведения, называв его «отчаянно современный опыт». Читатель должен оставить чтение, взять в руки «какой-нибудь навороченный цифровой гаджет» [1, 81] и попробовать отыскать Оона О'Нейл. Поисковик выдаст короткое видео. Это будет «первый и последний актерский опыт Уны О'Нил» [1, 81], кинопроба для фильма Юджина Френке «Девушка из Ленинграда». Все эти попытки оживить свою героиню подводят читателя к тому, что у него не остается сомнений в реальности описания жизни героини романа. Кроме того, Бегбедер вставляет в текст романа письма, как реальные, взятые из биографий и мемуаров, так и вымышленные. Но разделяет их графически, выделяя курсивом реальные. Опять факт и фикция идут рядом. И автор это делает сознательно: «Признаться, я вздохнул с облегчением, когда меня не допустили к этой мифической переписке. Действительно, если бы я мог прочесть подлинные письма Джерри, то никогда не сумел бы их сочинить» [1, 164].

Именно поэтому, хочется отметить, что, герой Бегбедера – это человек, которого автор конструирует на основе своих ценностей. Его Джером приобретает черты характера, манеру поведения, мысли и чувства применительно к представлению автора. Биографические события жизни Сэлинджера соблюдаются на протяжении романа, а его отношение к этим событиям, психологическое, личностное восприятие их домыслено писателем. Возможно, так Бегбедер пытается раскрыть свою любовь к Ларе Мишели. Время написания романа соответствует зарождению его чувств к этой девушке. Поэтому он описывает в своей книге диалоги, встречи своих героев так, как будто он присутствует незримо при каждой встрече Уны и Джерома. Это волшебство завораживает и не отпускает читателя на протяжении всего романа. Читатель верит каждому слову, каждой мысли и кажется, что именно так всё и происходило на самом деле, настолько реально описаны встречи героев, их диалоги, мысли, люди, которые их окружают, обстановка и сопутствующие события.

Проанализировав соотношение фактического и вымышленного в романе «Уна & Сэлинджер», мы пришли к выводу, что, действительно, фактов предостаточно. Повествование строится на основе реальных событий, реальных людей. Но, все же, количество фикционального намного больше количества фактуального. Перед нами более художественное произведение, чем биографическое.

Список литературы

1. Бегбедер, Ф. Уна & Сэлинджер / Фредерик Бегбедер. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2015. – 320 с.

2. Левина-Паркер, М. Введение в самосочинение: autofiction / М. Левина-Паркер // Новое литературное обозрение. 2010. – № 103. – С. 15–42.

3. Савельев, К. Н. «История Венеры и Тангейзера» О. Бердслея как мифологема английского декаданта / К. Н. Савельев // Вестник Оренбургского государственного университета. 2005. – № 5. – С. 20–24.

4. Федотова, А. А. К вопросу о некоторых лингвостилистических особенностях жанра «faction» / А. А. Федотова // Научные ведомости. Серия Гуманитарные науки. – 2013. – № 6 (149). – Вып. 17. – С. 119–125.

5. The Oxford Companion to English Literature 6-th ed. – Oxford University Press, 2000. – 1188 с.

Abstract

In this article, we refer to the novel by the French writer Frederic Begbender «Una & Salinger» in order to explain such concepts as «fact» and «fiction», which became decisive for the author. It seems to us that the concept of «plausible fiction» used by Begbender has the right to exist. It is important to see how these two concepts apply to the great love stories of Una O'Neil and Jerome Salinger, how reality and fiction coexist in this novel, representing one big whole.

Keywords: Frederick Begbender, fact, fiction, Una, Salinger, «faction»

Эрнест Эрнестович Новинский,

*студент 3 курса, Московский государственный институт
международных отношений (университет)*

*Министерства иностранных дел Российской Федерации (г. Москва)
ernestn899@gmail.com*

Научный руководитель – Ирина Сергеевна Юхнова,

*доктор филол. наук, профессор кафедры русской литературы
ННГУ им. Н. И. Лобачевского*

ПРОБЛЕМА ЛИЧНОСТИ В «ГЛИНЯНОЙ ПОВОЗКЕ» ШУДРАКИ

В статье рассматривается ситуация нравственного выбора в творчестве древнеиндийского писателя Шудраки. В своей пьесе «Глиняная повозка» он задаёт вопрос: что должно определять этот выбор: социальное, кастовое или же собственное представление о должном, которое может вступать в конфликт с тем, какую логику поступка диктуют общественные нормы. Герои «Глиняной повозки» руководствуются именно нравственным чувством. В.С. Воробьёв-Десятовский отметил «глубокий гуманизм» Шудраки, а А.В. Райдер отмечал шекспировский размах этой пьесы. Анализ ситуации нравственного выбора позволяет проиллюстрировать такие оценки древнеиндийской пьесы.

Ключевые слова: Шудрака, «Глиняная повозка», древнеиндийская драма, проблема личности.

Литература не только отражает, но и формирует систему ценностей народа. Не является исключением и «Глиняная повозка» древнеиндийского драматурга Шудраки, которую можно назвать «духовным знаком целых эпох», «символом, <...> глубоко проникающим в сущность человеческой природы» [1, 102]. Достоверной информации об этом авторе мало, а время, когда

он создавал свой шедевр, определяется приблизительно. Предполагают, что претекстом «Глиняной повозки» стал «Бедный Чарудатта» известного драматурга III века н.э. Бхасы.

Шудрака в книге именуется «царём», однако, вероятнее всего, это псевдоним, ибо в прологе подробно рассказывается о его смерти, да и сам персонаж «царь Шудрака» встречается в ряде древнеиндийских легенд.

Каким было время, когда жил и писал Шудрака?

«Глиняная повозка» была скорее всего написана в правление династии Гуптов, которое в Индии называют «золотым веком», эпохой расцвета искусств. В обществе того времени на первый план выдвигается реальное положение человека, а не его родовая принадлежность. Некоторые высококастовые роды разоряются, так как не вписываются в новые порядки. Именно этот процесс отражен в «Глиняной повозке», главным героем которой является бедный брахман Чарудатта.

Место действия драмы – город Удджайини, который существует и поныне в индийском штате Мадхья-Прадеш и считается одним из священных мест индуизма. И это неудивительно, ведь он упомянут ещё в Махабхарате как столица государства Аванти. Во времена империи Гуптов город являлся одним из её центров, через него проходил нулевой меридиан.

Многие исследователи называют пьесу Шудраки необычной, разрушающей стандарты театра того времени: в конце пролога хозяин театра должен знакомить нас с её главным героем, однако в «Глиняной повозке» на сцене появляется не он, а его друг; в одном из действий зрителю представлено подробное описание проникновения в дом Чарудатты вора, что тоже было отступлением от канона; отрицательный образ царского шурина также нетипичен для драмы того времени, да и само название отражает центральный эпизод произведения, хотя обычно пьесы назывались именем главного героя.

В драме актуальной становится проблема личности, а главной является ситуация нравственного выбора. Герои начинают поступать и чувствовать не так, как должны поступать и чувствовать представители их сословия или касты. И симпатии автора, а следовательно и зрителя, отданы тем персонажам, которые поступают по велению сердца, способны осознать порочность своего поступка, бороться за то, что является для них ценным.

Через ситуацию нравственного выбора проходят многие персонажи пьесы. Гетера Васантасена отвергает невежественного царского шурина Самстханакку, так как любит бедного, но благородного брахмана Чарудатту, который раздал всё своё состояние на добрые дела. Так не могла поступать гетера. Как говорит ей Тунейдеи: «То, что ты сказала, противоречит порядкам дома гетер <...> Запомни – дом гетер открыт для всех, кто хочет» [2, 41].

Над своим положением размышляет и сам брахман Чарудатта: «Бедность к тому человека приводит, / Что и родные не внемлют ему. / Лучших друзей, обеднев, он теряет, / Мужество падает, беды растут» [2, 43], но печалится лишь о том, что многих его друзей в дом привлекало только богатство его хозяина. Типичную позицию выражает Самстханакка, который при упоминании о достоинствах Чарудатты вопрошает: «Какие ж у него достоинства, если ему нечего есть?» [2, 48]. Но по ходу пьесы зритель не раз сможет убедиться в неправоте царского шурина. Люди ценят щедрость и бескорыстие Чарудатты,

любят его не за богатство, а за черты характера и деятельное добро. И в самом конце пьесы у него хватает благородства простить Самстханаке все зло, причиненное им как самому брахману, так и гетере.

Другим интересным в данном плане персонажем является вор Шарвилака. Несмотря на промысел, он также является благородным человеком. Проникнув в дом Чарудатты, Шарвилака не собирается отнимать у бедного человека последнее: «Но всё-таки нехорошо брать последнее у добрых людей, которые находятся в таком же бедственном положении, как и я» [2, 85], а шкатулку с золотом забирает, лишь когда ему разрешил это сделать полусонный Майтрея.

Ещё более благородна его мотивация: он грабит не для обогащения, а ради выкупа любимой Маданики у Васантасены. Гетера также проявляет бескорыстие и благородство, когда, подслушав беседу Шарвилаки и Маданики и тем самым узнав о раскаянии вора, отпускает служанку. Такой поступок также не вписывается в логику поведения гетер, которых в пьесе все обвиняют в жадности, расчетливости и сребролюбии. А Шарвилака совершает другой благородный поступок, теперь уже следуя долгу дружбы: он узнает, что царь Палака заключает своего соперника Арьяку в темницу, и, отправив Маданику к своим родителям, бывший вор спешит на помощь царскому сыну. Не без поддержки Чарудатты Арьяке удаётся сбежать от стражи и занять престол. Воцарившись на троне Удджайини, новый правитель отвечает добром Чарудатте: с него сняты обвинения, он получает дружбу правителя, но самое главное, Арьяка снимает с Васантасены статус гетеры. Судьи же, разбирающие дело об убийстве Васантасены, такими качествами не обладают, а потому идут на поводу у царского шурина. Стражники тоже сознают, что Чарудатта осужден несправедливо, а потому отягивают казнь, руководствуясь заветом отца: «Если тебе придется казнить, то не убивай приговоренного к казни сразу» [2, 228]. Они верят, что даже в, казалось бы, безвыходном положении есть возможность спастись от неминуемой гибели. То есть стражники осознают ценность человеческой жизни как таковой.

По ходу развития действия пьесы мы видим, что совершенное добро всегда возвращается к человеку. Так, Васантасена помогла бывшему массажисту Чарудатты, а ныне игроку с огромным долгом уйти от наказания, заплатив за него. В критическую минуту, когда Самстханак, как ему кажется, убивает гетеру, массажист, ставший буддистским монахом (в чём исследователи видят широту взглядов Шудраки) спасает Васантасену и воссоединяет её с Чарудатой прямо во время казни последнего.

Так Шудрака внушает зрителям, что истинная ценность личности состоит в ее способности сострадать чужим бедам, помогать человеку, оказавшемуся в безысходной ситуации, а не в его принадлежности к высшим классам. Не случайно именно царский шурин оказывается глупым, злым, мстительным, а люди из низших слоев способны ответить добром на добро. По сути, драматург ломает стереотип. Личность в сословно-кастовом обществе не имеет выбора, не может поступить так, как хочет. Герои Шудраки, напротив, поступают так, как могут поступить только они, движимые своими представлениями о должном. В этом и проявляется личностное начало в драме. Именно эти особенности пьесы и позволили В. С. Воробьеву-Десятовскому назвать «Глиняную повозку» «гимном

большой человеческой любви, преодолевающей все препятствия» [2, 17], а А. В. Райдеру сравнить её с трагедиями Шекспира.

Список литературы

1. Грехнёв, В. А. Словесный образ и литературное произведение / В. А. Грехнёв. – Нижний Новгород: Нижегородский гуманитарный центр, 1997. – 200 с.
2. Шудрака. Глиняная повозка / перевод, предисловие и примечания В. С. Воробьева-Десятовского / Шудрака. – М.: Худож. лит., 1956. – 264 с.

Abstract

The article considers the situation of moral choice in the art of ancient Indian playwright Shudraka. In his play «The Little Clay Cart» he questions what should determine that choice: society, caste or own representation, which can conflict with the logic of act, dictated by social norms. The characters of «The Little Clay Cart» are guided by the moral sense. V. S. Vorobiov-Desatovsky pointed out «deep humanism» of Shudraka, and A. V. Raider noted the Shakespearian scale of this play. Analysis of the situation of the moral choice allows to illustrate such assessments of the ancient Indian play.

Keywords: Shudraka, «The Little Clay Cart», ancient Indian drama, problem of personality

Скворцова Руфина Тагировна,

*студент 1 курса, Магнитогорский государственный
технический университет им. Г. И. Носова (г. Магнитогорск)
finaskvorcova@gmail.com*

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

СВОЕОБРАЗИЕ ХРОНОТОПА РАССКАЗА И. ГОНЧАРОВА «И НЕКУДА ПАДАТЬ ЗВЕЗДЕ»

В статье анализируются интертекстуальные мотивы, влияющие на организацию пространства и времени в новелле И. Гончарова. Отталкиваясь от хронотопа рождественского рассказа, автор исследует своеобразие миров, возникающих в сознании героини рассказа, и приходит к выводу о жанрово-стилевом своеобразии текста. В работе рассмотрены мотивы и образы, формирующие антагонистическую разновидность «календарного» рассказа.

Ключевые слова: И. Гончаров, рождественский рассказ, хронотоп

Новелла И. Гончарова «И некуда падать звезде...» – современный вариант рождественского рассказа. Время действия, совпадающее с одним из главных христианских праздников, в который люди ждут исполнения заветных желаний, – «пороговое». Для героини рассказа, Марины, это трудный момент прощания с прошлым и мечтаний о будущем. Впрочем, есть ли у нее, талантливой танцовщицы, утратившей в силу трагических обстоятельств, свое артистическое

призвание, будущее – основной вопрос, волнующий как писателя, так и читателей.

На первый взгляд, И. Гончаров следует канону написания рождественского рассказа. Данный жанр отличает трёхуровневая организация пространства (ад – земля – рай), а также сопутствующая ему атмосфера чудесного преображения героя, проходящего через все ступени мироздания.

Реалии убогого городского быта, воплощенного в хронотопе старой коммунальной квартиры, передают хаос, нищету и страшную «безнадегу», в которую ввергнуто семейство, состоящее из трех женщин – самой Марины, её матери и дочери, восходящей «звезды». Писатель тщательно выписывает образ этого «антидома» – «символа неустойчивого, нестабильного бытия, неустроенности жизни» [9, 196]. Впрочем, у героев рассказа есть мечта. И страстные внутренние монологи Марины не просто уносят ее в мир грез и фантазий, но и создают совершенно другую реальность – наполненную музыкой и движением, стремлением к чему-то неизведанному и прекрасному. Её творческий порыв «вдыхает жизнь в каждый предмет окружающего мира» [8, 144].

В рассказе создан еще один мир. За окном возникает волшебная и искрящаяся «рождественская сказка» с полночным боем часов и сверкающей под фонарем «мелкой осыпью слюды» [3]. Кажется, что чудо вот-вот произойдет: встанет с инвалидной коляски Марина, у Лисенка появится роскошное платье и она выиграет чемпионат по танцам, мама начнет улыбаться...

Традиционный рождественский рассказ, как правило, имеет светлый и радостный финал, в котором добро неизменно торжествует. Чудо может реализоваться не только как вмешательство высших сил, но и как счастливая случайность, удачное совпадение, которые видятся как некий знак свыше. Как утверждал один из создателей жанра календарного рассказа писатель Н. Лесков, «в жизни таких событий бывает немного, и потому автор неволит себя выдумывать и сочинять фабулу, подходящую к программе» [6, 248].

И. Гончаров сознательно избегает этого соблазна. Он создает так называемую антагонистическую разновидность календарного рассказа. Так определяют этот жанр С. Г. Макеева и О. С. Михеенко. Исследователи пишут о том, что такого рода тексты повествуют «о тяжелой жизни и земных страданиях, избавлением от которых на Рождество становится смерть героев» [5, 244]. Именно это происходит в рассказе Ф. М. Достоевского «Мальчик у Христа на елке» (1876). Герой рассказа, шестилетний ребенок, чтобы выжить, вынужден просить подаяние. Этот маленький человек, познавший тяжесть и несправедливость жизни, только после смерти вознаграждается соединением с матерью на елке у Христа [4]. О похожей ситуации повествуется в рассказе Л. Андреева «Ангелочек» (1899). Герою Л. Андреева «не хотелось делать то, что называется жизнью» [1, 24]. Только елочная игрушка – восковый ангелочек – заставляет подростка поверить в то, что в мире есть нечто, «не передаваемое словами, не определяемое мыслью» [1, 30]. Это чувство счастья, которое помогает ему вырваться из оцепеневшей серой обыденности, почувствовать себя хоть на миг ребенком [7, 733].

Подобно персонажам традиционных рождественских рассказов, Марина «выпадает» из реальности, создавая в воображении динамичный мир танца: «Танго! – вскинута бровь Марины, и легкий поворот головы <...>. Ах, Лисенок,

когда среди ночи тени падут на набережную Сены, отделяясь от лунной дорожки, когда воздух свободы вскружит вам – двум незнакомым людям – головы <...> вся твоя предыдущая жизнь, – все исчезнет в ясных и отточенных движениях аргентинского танго <...>, Нотр-Дам померкнет в своем совершенстве»[3].

Однако всё в рассказе говорит о невозможности достижения счастья: и кольцевая композиция, и мотив-рефрен, трижды повторяющийся в тексте. Заявленный в названии, он прозвучит в кульминации рассказа в связи с появлением неведомого персонажа, о существовании которого говорит скрип снега за окном. И хотя незнакомец проходит мимо и исчезает, не оправдав надежд на чудо («из черного неба больше некуда было падать звезде» [3]), у читателя этот скрип ассоциируется с образом «Скрипки-лисы», дочери Марины [3]. А еще – с неприятным скрипом колеса инвалидной коляски самой героини. Авторская игра словосочетаниями «скрипка лиса» и «скрип колеса» – главная интрига рассказа. Мотив жизни упорно борется в нем с мотивом обреченности, недостижимости счастья. Что победит: жизнь или смерть?

Неслучившийся «звездопад» в судьбе Марины и ее близких отсылает к истории, рассказанной В. Высоцким в стихотворении «Звезды» (1964). Лирический герой-романтик В. Высоцкого бросает вызов роковым обстоятельствам в борьбе за свою жизнь, как и Марина. Его судьба на войне связана со звездным небом, с «глупой звездой» [2, 61]. Перед смертью боец озвучивает свое последнее желание: «Я бы звезду эту сыну отдал, / просто на память...». Однако «в небе висит, пропадает звезда / – некуда падать» [2, 62]. Лирический герой В. Высоцкого, не приемлющий смирения даже перед лицом смерти, во многом близок Марине.

Жизнелюбие героини поддерживает и ее дочь. В финале рассказа Марина направляется к кровати, где сопит, «свернувшись калачиком, Скрипка-Лиса, кажется, начинающая слышать далекое соло своего сердца»[3]. Традиционный в рождественском рассказе образ ребенка вносит в текст И. Гончарова мотив надежды, веры в возможность разрыва жизненного круга.

И все же конец рассказа остается открытым. Впрочем, как и судьба Марины. Она – пленница не только трагических обстоятельств, но и чего-то большего. Инвалидная коляска увлекает ее «с непередаваемой метафизической частотой во мрак помещения,<...>вглубь хода старинных часов, вглубь безымянной человеческой памяти» [3].

Таким образом, организация пространства и времени в рассказе «И некуда падать звезде» служит выражению его нравственного пафоса. Писатель искренне верит в чудо и напоминает своим современникам о необходимости проявлять милосердие и сострадание к людям.

Список литературы

1. Андреев, Л. Н. Повести и рассказы /Л. Н. Андреев. – Челябинск: Южно-Уральское книжное издательство, 1979. – 448 с.
2. Высоцкий, В. С. Я не люблю...: Песни, стихотворения / В. С. Высоцкий. – М.: ЭКСМО-Пресс, 1998. – 480 с.
3. Гончаров, И. В. И некуда падать звезде [Электронный ресурс] / И. В. Гончаров. – Режим доступа: <http://www.stihi.ru/2010/05/13/6753>

4. Достоевский, Ф. М. Мальчик у Христа на елке [Электронный ресурс] / Ф. М. Достоевский. – Режим доступа: <https://www.litmir.me/br/?b=49897&p=1>
5. Макеева, С. Г. Календарные рассказы духовно-нравственной тематики как литературное явление / С. Г. Макеева, О. С. Михеенко // Ярославский педагогический вестник. – 2013. – № 4. – Т. 1. Гуманитарные науки. – С. 244–246.
6. Н. С. Лесков в пространстве современной филологической мысли: (К 175-летию со дня рождения) / РАН, ИМЛИ им. А. М. Горького; отв. ред. И. П. Видуэцкая. – М.: ИМЛИ РАН, 2010. – 375 с.
7. Цуркан, В. В. Концепт «детство» в раннем творчестве Андрея Битова (к антологии художественных концептов) / В. В. Цуркан // Проблемы истории, филологии, культуры. – 2011. – № 3. – С. 731–734.
8. Цуркан, В. В. Концепт «творчество» в прозе А. Битова / В. В. Цуркан // Художественная концептосфера в произведениях русских писателей. Сб. науч. ст. / под ред. С. Л. Слободнюка. – Магнитогорск: МаГУ, 2011. – Вып. III. – С. 141–148.
9. Цуркан, В. В. Особенности репрезентации концепта «город» в творчестве Ю. Трифонова и А. Битова 1960–1980-х гг. / В. В. Цуркан // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2013. – № 1 (19). – С. 195–198.

Abstract

The article analyzes intertextual motives influencing the spatial-temporal organization of the novel. Starting with the chronotope of the Christmas story, the author explores the specifics of the worlds that arise in the consciousness of the heroine of the story and comes to the conclusion about the genre and style of the text. The paper investigates the motives and images that form the antagonistic variety of the calendar story.

Keywords: I. Goncharov, Christmas story, chronotope

*Менгли Союнова,
студентка 1 курса, Воронежский государственный
медицинский университет им. Н.Н. Бурденко (г. Воронеж)
Научный руководитель – Людмила Владимировна Разуваева,
канд. филол. наук, доцент кафедры русского языка
ВГМУ им. Н.Н. Бурденко*

АРХЕТИПИЧЕСКИЙ СЮЖЕТ ПОВЕСТИ А.С. ПУШКИНА «БАРЫШНЯ-КРЕСТЬЯНКА»

В статье рассматривается архетипический сюжет повести А. С. Пушкина «Барышня-крестьянка», проводятся параллели с известной трагедией У. Шекспира «Ромео и Джульетта», а также другими повестями Пушкина, вошедшими в цикл «Повести покойного И. П. Белкина». В ходе статьи становится очевидным, что знакомый сюжет в руках гения Пушкина превращается в веселый и счастливый рассказ о первом глубоком и сильном чувстве молодых людей, трагедия становится вселюбимой комедией.

Ключевые слова: архетип, архетипический сюжет, пародия, ирония, комедия, трагедия

В мировой литературе существует несколько повторяющихся, «базисных сюжетов» [4, с. 21] или архетипических. Само определение архетипа (греч. *архэ* – начало, первопричина; *типос* – образ, форма) отражает представления о некоем типобразующем начале. Так, например, история великой любви, рассказанная тысячами авторов на разный лад – это по сути одна и та же история великой любви. То же можно сказать и о других темах, звучащих как в произведениях новичков, так и в канонических текстах мэтров. Меняются действующие лица, повороты сюжета, но тема остается неизменной. Любовь, дружба, смерть, борьба за свободу, месть, война и подвиг, поиски справедливости – это вечные темы, вечные сюжеты мировой литературы, которые вне зависимости от времени вызывают интерес читателя. Именно такие сюжеты называют архетипическими.

Термин «архетип» предложил психолог Карл Густав Юнг в XX веке. Архетип – это «прообраз, собранный на основе человеческого опыта, передаваемый от поколения к поколению. Архетип характеризуется общими признаками и свойствами, позволяющими довольно четко определять его»[4, 23].

Архетип – это шаблон, который автор берет для создания образа героя или сюжета, наделяя то и другое новыми чертами, если того требует авторский замысел, а если не требует – оставляет в неизменном виде.

В творчестве А. С. Пушкина особый интерес вызвала повесть «Барышня-крестьянка». Завязка сюжета этой повести схожа с фабулой известной пьесы У. Шекспира «Ромео и Джульетта». Главные герои обоих произведений любят друг друга и хотят быть вместе, несмотря на то, что их отцы враждуют между собой. Между тем, в отличие от шекспировских персонажей герои повести Пушкина успешно преодолевают все коллизии, и в итоге для них всё завершается благополучно.

«Барышня-крестьянка» – это шуточный и легкий рассказ, построенный на реально-бытовой основе, с незамысловатыми сюжетными ходами и облегченно счастливым концом. В основе повести лежат любовные тайны и переживания двух молодых людей – Алексея Берестова и Лизы Муромской, принадлежащих к сначала враждующим, а затем примирившимся семействам. Отцы-помещики – обыкновенные русские бары, а их особое предпочтение той или иной культуре, своей (русской) или чужой (английской) – наносное поветрие, возникающее от беспросветной провинциальной скуки и каприза. Таким путем Пушкин вводит ироническое переосмысление сюжета шекспировской трагедии. Так, например, война Берестова и Муромского пародирует войну семейств Мантеки и Капулетти в трагедии Шекспира «Ромео и Джульетта». Но у Шекспира описано многовековое противостояние семей, в котором принимают участие даже слуги, а примирение случилось только после смерти детей. В повести Пушкина противостояние Берестова и Муромского незначительно, а примирение случилось легко и непринужденно к общей радости обоих когда-то повздоривших героев. Слуги не участвуют в ссоре господ и ходят

друг к другу в гости: «А нам какое дело до господ!... старики пускай себе дерутся, коли им весело» [3, 51].

В трагедии Шекспира примирение не было возможным априори, только смерть влюбленных детей смягчила сердца враждующих отцов. У Пушкина в «Барышне-крестьянке» примирение так называемых врагов случилось значительно раньше объединения влюбленной пары. Именно примирение отцов семейств и желание поженить своих детей толкнуло молодых влюбленных к объяснениям и противостоянию родителям. Да и противостояние было не долгим, решение Алексея Берестова объясниться с Лизой прямо и честно («Всё будет решено, – думал он, подходя к гостиной, – объяснюсь с нею самою» [3, 63]) привело к счастливому финалу.

Причиной иронизирования Пушкина над классической сюжетной схемой было его глубокое понимание человека, которое не вмещалось «в наивно рационалистические схемы «добра» и «зла» [2, 19]. Кроме того, выводя сюжет из плоскости драмы в комедийную и счастливую, Пушкин проверяет умение читателя радоваться чужому счастью, а не сопереживать горю: «Сочувствие счастью предполагает вполне благородную и вполне не заинтересованную душу» [2, 21].

В повести Пушкина «Барышня-крестьянка» много таинственности и переодеваний, свойственных французским и английским романам того времени. «Мысли героя и героини насквозь пронизаны литературными отражениями. Алексей мыслит и чувствует согласно сентиментальному амплу барина, увлекшегося бедной крестьянкою Акулиной, а Лиза думает и переживает, как романтическая героиня в духе Вальтер-Скотта» [1, 557]. Но за подражательными масками скрыты вполне здоровые, жизнерадостные персонажи.

В начале повести Алексей Берестов предстает таинственным молодым человеком: «...явился мрачным и разочарованным, <...> носил черное кольцо с изображением мертвой головы» [3, 50]. Таинственности Алексея соответствуют проделки Лизы, которая переодевается сначала в крестьянское платье, чтобы узнать поближе молодого барина, а затем во французскую аристократку времен Людовика XIV, дабы не быть узнанной Алексеем. Под маской крестьянки Лиза приглянулась Алексею и сама почувствовала сердечное влечение к молодому барину. Все внешние препятствия легко преодолеваются, шуточные драматические коллизии рассеиваются, когда реальные жизненные условия требуют исполнения воли родителей вопреки, казалось бы, чувствам детей. Пушкин смеется над сентиментально-романтическими уловками персонажей и, смывая грим, являет их действительные лица, сияющие молодостью, здоровьем, наполненные светом радостного притяжения жизни.

В «Барышне-крестьянке» по-новому повторены и обыграны разнообразные ситуации других повестей А.С. Пушкина, входящих в цикл «Повести Белкина». Например, мотив социального неравенства как препятствия для соединения влюбленных, встречаемый в «Метели» и в «Станционном смотрителе». При этом в «Барышне-крестьянке» социальная преграда, по сравнению с «Метелью» и даже со «Станционным смотрителем», возрастает (барин и неграмотная крестьянка полюбили друг друга). Личная вражда

Муромского с Берестовым также являются сильной преградой на пути влюбленных, но искусственность преград, их мнимость позволяют возникнуть счастливому финалу повести. Сопротивление воле родителей не нужно: их вражда оборачивается противоположными чувствами, и отцы Лизы и Алексея испытывают друг к другу душевную приязнь.

Герои повести играют разные роли и долгое время находятся в неравном положении: Лизе об Алексее известно все, тогда как Лиза для Алексея покрыта тайной. Интрига держится на том, что Алексей давно разгадан Лизой, а Лизу ему еще предстоит разгадать.

Каждый персонаж этой повести неоднозначен. Образ Лизы многогранен – это и «крестьянка», и неприступная жеманница-кокетка старых времен и смуглая «барышня». Алексей также многолик: «камердинер» барина, «мрачный и таинственный байронический сердцеед-скиталец», который бродит по окрестным лесам, и добрый, пылкий малый с чистым сердцем, бешенный баловник.

Если в «Метели» у Марьи Гавриловны два претендента на ее руку, то в «Барышне-крестьянке» – один. Однако сама Лиза, в отличие от Марьи Гавриловны, предстает в двух ипостасях и сознательно играет две роли, пародируя как сентиментальные и романтические повести, так и исторические нравоучительные рассказы. При этом пародия Лизы подвергается новой пародии Пушкина.

«Барышня-крестьянка» – это пародия на сентиментальные и драматические повести пушкинских времен. Отсюда понятно, что комический компонент в «Барышне-крестьянке» многократно усилен и сгущен. Кроме того, в отличие от героини «Метели», с которой играет судьба, Лиза Муромская – не игральница судьбы: она сама создает обстоятельства, эпизоды, случаи и делает все, чтобы познакомиться с молодым барином и завлечь его в свои любовные сети.

В отличие от «Станционного смотрителя», именно в повести «Барышня-крестьянка» происходит воссоединение детей и родителей и общий миропорядок весело торжествует.

Итак, несмотря на то, что сюжет повести «Барышня-крестьянка» не нов, а архетипичен, в руках гениального мастера, коим являлся А. С. Пушкин, он заиграл новыми красками. Известная любовная трагедия обернулась веселой историей любви со счастливым концом, благодаря таланту автора и простоте, чистоте и открытости его героев.

Список литературы

1. Виноградов, В. В. Стиль Пушкина / В. В. Виноградов. – М.: ОГИЗ Худ. литературы, 1941. – 620 с.
2. Гиппиус, В. В. Повести Белкина / В. В. Гиппиус От Пушкина до Блока / Отв. ред. Г. М. Фридлендер. – М., Л.: Наука, 1966. – С. 7–45.
3. Пушкин, А. С. Повести покойного Ивана Петровича Белкина / А. С. Пушкин. – М.: Сов. Россия, 1985. – 64 с.
4. Юнг, К. Г. Человек и его символы / К. Г. Юнг. – М.: Серебряные нити, 2017. – 447 с.

Abstract

The article is devoted to the archetypal story of A. S. Pushkin «The Young Lady-Peasant Woman», draws parallels with the famous tragedy of William Shakespeare «Romeo and Juliet», as well as other Pushkin's stories, included in the series «The Tale of the Late I. P. Belkin.» The article makes it clear that the familiar plot in the hands of Pushkin's genius turns into a happy story about the first deep and strong feeling of young people, while the tragedy becomes a well-liked comedy.

Keywords: archetype, archetypal plot, parody, irony, comedy, tragedy

У Ци,

*магистрант 2 курса, Ланьчжоуский университет
(г. Ланьчжоу, Китай)*

1440304582@qq.com

*Научный руководитель – Сы Цзюньцин,
доктор филол. наук, профессор факультета
русского языка и литературы
Ланьчжоуского университета*

ОБРАЗ ЮРОДИВОГО ЦЗИГУНА В КИТАЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Монах Цзигун в творчестве великих китайских писателей является известным классическим художественным образом, который имеет важное историческое значение и содержит глубокий религиозный смысл. Нужно отметить, что до сих пор немало учёных уже анализировали данный образ. Сегодня мы пытаемся по-новому интерпретировать этого героя китайской литературы как юродивого, чтобы вскрыть его глубинный смысл.

Ключевые слова: монах, Цзигун, юродивый, литература

Цзигун – буддийский монах высшего ранга эпохи династии Южной Сун (1127—1279 гг.). Цзигун пользуется широкой популярностью не только среди монахов, но и самых обычных людей. Данный юродивый монах выглядит как сумасшедший в лохмотьях, не следует заповедям и больше всего в жизни ценит вино, но на самом деле он человек эрудированный и благородный. Цзигун прекрасно владеет методами лечения и нередко лечит простой люд от разных болезней. Кроме того, он часто помогает бедным, уничтожает злодеев и обеспечивает мирную жизнь народу, поэтому люди почитают его.

На фоне секуляризации буддийской религии исторический деятель Цзигун со временем стал литературным персонажем. В свою очередь, с течением времени и с географическими изменениями образ Цзигуна в литературе также претерпел изменения. Изучение образа Цзигуна является очень интересной и значимой работой, которая даёт нам глубокое понимание традиционной китайской литературы.

Развитие образа юродивого Цигуна

О Цигуне обычно рассказывается в классических романах, состоящих из множества глав, традиционных китайских музыкальных драмах и хуабэнь (китайской городской народной повести, возникшей из устного сказа). В народном театральном искусстве иногда тоже разыгрываются истории о Цигуне, появляется он и в народных песнях, и в сказах-декламациях с пением под барабан, и в песенных сказах и т.д.

Во времена династии Южная Сун появился первообраз Цигуна, которого в то время звали Даоци. У Даоци знатное происхождение и выдающиеся таланты, поэтому он человек надменный, гордый и заведомо считает себя выше других. С одной стороны, он блистает красноречием исообразует свои действия с законами. Но с другой стороны, он склонен к выпивке и порой из-за приверженности к пиву лишается последней одежды, ходит полуголым [2, 24]. Если проанализировать поведение Даоци и его характер, то нетрудно заметить, что своеобразие героя становится причиной нарушения монашеского обета.

После смерти монаха возник своеобразный культ его в народе и даже стремление обожествить Даоци, потому что после его кремации люди нашли сверкающую Шариру (останки Будды), которая считалась тогда символом Будды. Обожествленный образ Даоци с тех пор постепенно связался с верой в архата (по концепции Хинаяны, архат– буддист, достигший высшего совершенства и свободный от дальнейших перевоплощений).

В средний и поздний периоды династии Мин (1368—1644 гг.) на основе образа Даоци появился образ даосского монаха, который обладает сверхъестественными способностями. В то время у Цигуна выделяются три основных особенности. Во-первых, Цигун любит вино и женщин. В сборнике прозы «Путешествие по озеру Сиху» говорится: «Человек Цидянь, чьё настоящее имя– Даоци, самонадеянный и высокомерный, пьёт вино, ест мясо и безвольно следует за веяниями века. Люди считают его сумасшедшим, поэтому его зовут Цидянь» [4, 275]. Во-вторых, он умеет зажигать костёр и заклинать. Ведь буддийские монахи играли важную роль в древних китайских погребальных обрядах, целью которых было утешение покойника и защита потомков умершего. В-третьих, у Цигуна поэтический дар. Он очень любит заниматься словесным жонглированием и написал много орнаментальных панегириков для народа.

В период между концом династии Цин и началом Китайской Республики (около 1911 г.) произошли большие перемены в историях Цигуна. Значительно изменились внешний вид и поступки Цигуна: он превратился из странствующего монаха в послушника, приобрел незаурядные способности и активнее стал проявлять рыцарское начало. Тогда образ Цигуна приобрел три характерные черты: 1) неограниченную сверхъестественную силу; 2) благородную рыцарскую душу; 3) приверженность народным вкусам.

На протяжении долгой истории на образ Цигуна влияют разные общественные культуры, в том числе гуманитарная культура, религиозная культура и народная культура. Синтез этих культур обуславливает развитие и эволюцию образа юродивого Цигуна в китайской литературе.

Анализ образа юродивого Цзигуна

Образ Цзигуна можно рассматривать с разных точек зрения, поскольку он имеет богатые и сложные исторические и религиозные смыслы. Нужно отметить, что Цзигун является типичным китайским юродивым. Дух юродивого у Цзигуна выражается в том, что он никогда не жаждал личного почетного статуса. Он только взял на себя ответственность спасти мир и успокоить народ, поэтому юродивый всё время учитывал потребности других людей. Мы анализируем его образ как добродетельного спасителя, который даже пытался вовремя вынуть бедняка из петли; искусного врачевателя и живого Будду.

1) Образ Цзигуна как добродетельного спасителя. Цзигун спасает людей благодаря состраданию и сверхъестественным силам. В «Биографии Цзигуна» говорится, что у Цзигуна лицо грязное, одежда неряшливая и волосы всклокоченные. Он расхаживает по свету в растрёпанной монашеской рясе и босиком. За неприглядным видом скрывается милосердное сердце Будды, поскольку Цзигун часто помогает низшим слоям общества и отчаявшимся людям. Например, в 40-й главе «Биографии Цзигуна» юродивый монах превратил простой камень в драгоценный и помог дровосеку оплатить похороны его матери.

2) Образ Цзигуна как искусного врачевателя. Как сказано выше, юродивый Цзигун умеет лечить больных с помощью совершенных методов врачевания. В «Цитатнике Цзидяня» рассказывается интересная история о том, как Цзигун лечил девятнадцатилетнюю дочь хозяина таверны от туберкулёза. В герметически закрытой комнате Цзигун и дочь хозяина таверны сидели спина к спине, потом благодаря истинному огню самеди он изгнал туберкулёзные палочки из её тела, и девушка выздоровела. Хотя история кажется чудесной и невероятной, но в ней есть художественная правда. Можно сказать, что это исключительный эффект сочетания медицины и буддийской веры [3, 44].

3) Образ Цзигуна как живого Будды. Согласно народной вере, Цзигун и живой Будда обладают сверхъестественной связью, т.е. рождение Цзигуна считается реинкарнацией живого Будды. В романе «Цитатник буддийского монаха Ху Иня– Цзидяня в Цяньтане» так описывается его происхождение: «В храме Гоцин, который находился на горе Тяньтайшань, старший монах Син Кун услышал громкий шум в зале архатов и увидел, что архат упал на землю. Старший монах Син Кун пошёл в загробный мир и заметил, что архат Цзы Цзинь загорелся жадой деятельности после длительного бездействия и перевоплотился в человеческий образ как сын помощника воспитателя наследника престола Ли Маочуня, под именем Ли Сююань. Ли Сююань стал монахом в возрасте восемнадцати лет, и с тех пор его звали Цзигун. И так появилась версия о реинкарнации живого Будды» [1].

В предыдущей жизни Цзигун был Буддой. Вся его жизнь – подвижничество. И фактически он через подвижничество наглядно показал людям, как надо жить, чтобы стать Буддой. Цзигун рассматривает путешествие по свету как возможность обрести истину, заниматься самосовершенствованием и спасать народ, в чём выражается общее понимание нравственности у монахов и добродетельных людей.

Эстетическое значение образа юродивого Цзигуна

Во-первых, у Цзигуна необычный подход к жизни. С одной стороны, он сохраняет чистоту, не уподобляется порочному окружению, хотя пьёт вино, ест

мясо и пребывает в этом грязном грешном мире. В своей жизни Цигун путешествовал по свету на протяжении нескольких десятилетий и общался с известными и богатыми людьми, но у него самого почти не было имущества, кроме оборванной кашьи (монашеской рясы из разноцветных лоскутов) и монашеской шапки, потому что всё полученное добро он тратил на строительство храмов и помощь бедным.

С другой стороны, он ведёт себя как сумасшедший. Действительно, юродивый Цигун распространяет буддийскую правду с помощью безумия. И также благодаря сумасшествию он соблюдает моральную чистоту и приближается к природе. Таким образом Цигун сохраняет душевное спокойствие. Анализируя его подход к миру, мы понимаем, что можно и нужно уделять больше внимания ценности и значению своей жизни.

Во-вторых, у Цигуна необычное мировоззрение – мировоззрение, основанное на единстве природы и человека (концепция китайской философии). Эта концепция является одной из самых важных в древней китайской философии. Основное содержание данной концепции заключается в том, что между небом и землей живут люди, которые являются частью природы, поэтому человек и природа смешиваются, как вода с молоком [3, 159].

Именно добрых делах Цигуна проявляется глубокий смысл концепции, рассматривающей мир как единство природы и человека. Можно сказать, что юродивый – и порождение, и субъект данной концепции. Под влиянием мысли о карме в буддийской религии Цигун поддерживает анимизм и одинаково любезно относится ко всем живым существам. Его милосердие представляет собой воплощение осознания единения личности (Я) и окружающего мира. Кроме того, он принимает личность (Я) в качестве отправной точки и рассматривает всё в мире как существа, которые тесно связаны с собой.

В-третьих, милосердие Цигуна заключается в том, чтобы спасти всё живое (о силе учения Будды). Фан Литянь в своей монографии «Культура буддизма в Китае» утверждает: «Милосердие – одна из основных концепций буддизма. Это важная этика и идеальная ценность буддизма. Она четко отражает гуманистический дух буддизма и составляет основную форму буддийского гуманизма» [5, 279].

Как и в случае с другими китайскими юродивыми, цель реинкарнации и рождения Цигуна заключается в спасении людей. Он как дух-защитник ходит по свету и помогает народу. Он может явиться во сне императору и дать наказ собрать деньги и построить храм, поддержать нуждающихся в тяжелое время, вразумить глупых и просветить невежд. Словом, юродивый Цигун с народом дышит одним воздухом и живет общей судьбой.

Список литературы

1. Лю, Шидэ. Цитатник буддийского монаха Ху Иня – Цидяня в Цяньтане / Шидэ Лю // Сборник древних романов. – Пекин: Китайское книгоиздательство, 1990. – Вып.8 – С. 1 – 18 (на кит. яз).
2. Люй, Кунь. Развитие образа Цигуна и его культурная интерпретация / Кунь Люй // Ученый периодик Тяньчжун. – 2012. – № 6. – С. 24–27 (на кит. яз).
3. Сюй, Сяои. Исследование образов юродивых в древних китайских романах / Сяои Сюй. – Чанчунь: Северно-восточный педагогический университет. – 2017. – 177 с. (на кит. яз).

4. Тянь, Жучэн. Путешествие по озеру Сиху / Жучэн Тянь. – Шанхай: Издательство Шанхайской древней литературы, 1980. – 481 с. (на кит. яз).

5. Фан, Литянь. Культура буддизма в Китае / Литянь Фан. – Пекин: Издательство Китайского народного университета, 2012. – 385 с. (на кит. яз).

Abstract

Jigong, the monk, is a classic character in the history of Chinese literature, and has a historical importance and a profound significance in religion. It is worth mentioning that numbers of scholars have already analyzed this image. Now we try to reinterpret this protagonist as the image of the holy fool to explain its deeper connotation.

Keywords: monk, Jigong, the holy fool, literature

*Ускирева Ксения Владимировна,
студент 4 курса, Мордовский государственный
педагогический институт им. М. Е. Евсевьева (г. Саранск)
kuskireva@mail.ru*

*Научный руководитель – Наумова Татьяна Андреевна,
канд. пед. наук, профессор кафедры литературы и методики обучения
литературе МГПИ им. М. Е. Евсевьева*

ЭВОЛЮЦИЯ КОНЦЕПТА «РУССКАЯ ДУША» В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ (НА ПРИМЕРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Н. С. ЛЕСКОВА И Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО)

В статье дан анализ концепций «русской души» в литературном наследии известных мастеров психологизма – Н. С. Лескова и Ф. М. Достоевского, представлено сопоставление взглядов писателей XIX века на природу души русского человека, выявлены общие и различные черты в понимании Лесковым и Достоевским уникальности данного концепта. Изучение эволюции концепта «русская душа» очень важно для глубокого понимания психологии, мировоззрения, быта, культуры, природы русского человека. Тема статьи является актуальной, так как сегодня в качестве недостатков современного образования и воспитания называют односторонность, игнорирование духовного смысла знания, его безнациональность. Возрождению и развитию национального чувства способствует актуализация в содержании гуманитарных знаний представлений о русской идее, русском национальном характере, русской душе.

Ключевые слова: концепт «русская душа», преемственность, деятельностный подход, жертвенность, философская концепция, русская литература XIX века, эволюция концепта

Русскую литературу можно охарактеризовать одним словом – человекоцентрична. В основе любого произведения стоит герой с противоречивым характером, с неповторимым мировоззрением, с уникальными

морально-нравственными ценностями, с загадочной душой. Начиная от истоков древнерусской литературы, писатели и поэты строили свое литературное творчество на осмыслении концепции «русской души».

Что такое русская душа? Категория, феномен, стереотип, миф, раздел философской науки? Сегодня в качестве недостатков современного образования и воспитания называют односторонность, игнорирование духовного смысла знания, его безнациональность. Возрождению и развитию национального чувства способствует актуализация в содержании гуманитарных знаний представлений о русской идее, русском национальном характере, русской душе. «Освежите этот корень – душу народную, – говорил Ф. М. Достоевский. – Это великий корень. Этот корень начало всему» [7, 264].

Каждый из мастеров слова в силу своего мировосприятия, политической и социальной жизни страны попытался внести вклад, приоткрыть завесу тайны в вопрос понимания природы русской души. Концепт «русская душа» является собирательным образом положительных и отрицательных качеств, характеризующих уникальность, неповторимость, силу и слабость русской нации.

Н. С. Лесков завоевал известность в литературе как необыкновенный живописец русской самобытности и загадочности русской души. Его называли «многоликим, как Россия» [10]. Писатель создал в своем литературном наследии яркие, живые и целостные характеры. Главная тема произведений Лескова – потенциал и уникальность русской души. Отличительные свойства русского человека он искал во всех сословиях и классах.

О проблеме русского человека Лесков говорил многократно: в письмах, в художественных и публицистических произведениях.

Многие критики упрекали писателя в том, что писатель закладывает в понятие «русская душа» только обличительные черты, забывая о достоинствах. М. О. Меньшиков дал характеристику типам, созданным Лесковым: они «излишне выпуклы и резки, а порой встречаются столь пошлые и уродливые типы» [15, 151].

Другой лагерь критиков считал, что писателя привлекали сильные характеры. Л. Я. Гуревич видела, что под пером Лескова создаются «только простые, мощные характеры, цельные натуры людей из народа» [4, 299].

Сам Лесков уверенно написал, что русского человека он знает «в самую его глубь» [12, 166]. И это утверждение имеет под собой основания, поскольку Лесков долго жил среди народа и смог узнать и полюбить его. С течением времени, разгадывая тайну национального характера, он пришёл к мысли, что русская натура «доброкачественна» [12, 166].

Наиболее ярко образ загадочной русской души отразился в сказе «Левша», где повествуется о трагической судьбе талантливого мастера из народа. Сам Лесков говорил: «Там, где стоит «левша», надо читать «русский народ». Писатель отражает в образе тульского гения сильные стороны русского народа и его слабости. Одной из самых главных черт русской души Лесков всегда считал *религиозность, набожность*. Перед выполнением сложной работы мастераовые, в первую очередь, «отслужили молебен у самой иконы» [11]. Религия для Левши – это вдохновение, это надежда на разрешение проблем и самая высшая сила. Герой повести «Очарованный странник» Иван Флягин также находил в молитве успокоение и исцеление душевных ран: «начнешь молиться... и молишься,

так молишься, что даже снег инда под коленами протает и где слезы падали – утром травку увидишь» [13, 55].

Движущей силой русской души Лесков считал постоянную *деятельность, стремление к труду*. Герои в произведениях писателя постоянно трудятся на благо общества, государства, часто меняют род занятий и оказываются способными ко многим видам деятельности. В труде они видят спасительную силу от невзгод, грусти и тоски.

У лесковских героев врожденным качеством является *чувство безграничной любви к Родине*. Левша в сказе является истинным патриотом, для которого Россия, пусть такая несправедливая и жестокая, является единственной обителью, райским уголком: «Мы к своей родине привержены, верно преданные» [11]. Оказавшись на чужой земле, сердце мастера затосковало: «...а я желаю скорее в родное место» [11]. На корабле герой все время «нетерпеливо в родную сторону смотрит» [11]. Иван Флягин из «Очарованного странника» тоже не представляет себя вне родной земли. Герой часто бывал вдали от Родины, но всегда его русская душа рвалась назад: «Зришь сам не знаешь куда, и вдруг перед тобой отколь ни возьмется обозначается монастырь или храм, и вспомнишь крещенную землю и заплачешь» [13, 53].

Качеством, объединяющим носителей русской души у Лескова, является *жертвенность*. Поступок во имя праведной цели не воспринимался героями как подвиг или великое событие. Жертвует Левша своей жизнью ради блага и имени России, жертвует собой Флягин во время войны на Кавказе, потому что ему «за народ очень помереть хочется» [13, 132].

О неуспокоенности русской души, её вечно мятущейся природе говорит мотив странничества, который является сквозным в творчестве Лескова. Его герои путешествуют, ищут себя, не находят и снова странствуют по этому миру.

Кроме этого, писатель подмечает в русском человеке склонность к мечте, странность в поведении, стремление начать всё с самого начала, боязнь сорваться, ошибиться, отсутствие самоуважения, беспредельную жажду чуда и чего-то сверхъестественного, в котором может проявиться свобода и ширь русской натуры.

В творческом наследии другого известного мастера психологизма Ф. М. Достоевского отчетливо представлена глубоко осмысленная концепция «русской души».

«Ф. М. Достоевский был до глубины русский человек и русский писатель. Его нельзя себе представить вне России. По нему можно разгадывать русскую душу. И сам он был загадкой русской природы. Он совмещал в себе всю противоречивость этой природы» [3].

В. Г. Распутин скажет о классике: «Федор Михайлович лучше всех сказал о русском человеке. Полнее, добрее, умнее, он защитил русского человека на многие и многие времена» [16].

Впервые в творчестве Достоевского словосочетание «русская душа» появляется в романе «Идиот», оно употребляется князем Мышкиным: «Но чужая душа потемки, и русская душа потемки; для многих потемки» [6, 232]. Взгляды писателя по вопросу «русской души» для многих поколений являются авторитетными и высокоуважаемыми.

«Изначально для Достоевского понятия «русский народ» и «русская душа» были синонимичны, но впоследствии он уже разводит эти понятия,

связывая с феноменом «русской души» не только русский народ, но и «русского человека» без учёта его социальной принадлежности» [1].

В «Дневнике писателя» Достоевский предлагал судить русский народ «не по тем мерзостям, которые он так часто делает, а по тем великим святым вещам, по которым он в самой мерзости своей постоянно вздыхает»[5]. Писатель предлагает рассмотреть «русскую душу» не со стороны ее простоты, а со стороны ее сложности.

Самое важное качество русской души – это *жертвенность*, желание и готовность прийти на помощь ближнему человеку, родному народу, России. Жертвуя собой во имя высоких духовных ценностей, русский человек чувствует себя счастливым. Ф. М. Достоевский очень высоко ставил это свойство: «Самовольное, совершенно сознательное и ничем не принужденное самопожертвование всего себя в пользу всех есть признак высочайшего развития личности» [8, 254]. В произведениях Достоевского это качество объединяет многих героев, среди которых Соня Мармеладова. Именно в ней сильнее всего развита потребность страдания русского человека, начало жертвенности, ощущение личной ответственности за все злое в мире.

Соня, решившись ради семьи пойти по «желтому билету», убивает себя как личность, но сохраняет свою чистоту. Во имя любви к семье девушка готова испытывать себя, переносить любые страдания. Соня наделена даром бесконечного сострадания к людям. Раскольников до глубины души потрясает судьба Сони. Она идет по другой, параллельной ему, дороге, смиряется и страдает. Образ ее жизни, мысли, мировоззрение строятся по законам самопожертвования. Она является воплощением человеческого страдания, бесконечных нравственных мук. Отсюда рождаются странные порывы Раскольникова: «Вдруг он быстро наклонился и, припав к полу, поцеловал её ногу» [7, 382]. Родион объясняет свой поступок испуганной до изумления девушке: «Я не тебе поклонился, я всему страданию человеческому поклонился» [7, 382].

Писатель связывает с концептом «русская душа» *сострадание и всепрощение*. Именно Соне обязан Раскольников духовным возрождением. Её чистая и глубокая душа оказалась способна в потерявшемся, запутавшемся человеке увидеть надежду на светлое будущее. По сути, отношение Сони к Раскольникову – это отношение Бога к погибшему морально человеку, то есть всепрощение. Она вернула Родиона к истине, вдохнула в него жизнь главами из Евангелия и рассказами собственной жизни.

Жертвенность, сострадание и всепрощение, как качества русской души, характерны для всех любимых героев Ф. М. Достоевского. Алеша Карамазов, Лев Мышкин, Иван Петрович – все эти герои забывают о себе, личном счастье ради благополучия и спокойствия других. Герои прощали недостатки близких, воскрешали к жизни убитых горем и падших людей, смирением, добротой, чистотой сердца они делали мир лучше, они прикасались к жизням других и везде оставляли неизгладимый след.

Важным качеством русской души Достоевский считал *детскую доверчивость, необычайную правдивость и чистоту*. Неслучайно в романе «Преступление и наказание» писатель не раз акцентировал внимание на то, что Соня казалась почти ребенком. Детский внешний облик девушки – отражение чистоты ее души. В другом романе – «Идиот» – князь Мышкин скажет: «Через детей душа лечится...» [6, 71].

«Противоречивость, ширь, необъятность, безграничность»[1, 5] – вот черты русского человека, которые, по мнению Ф. М. Достоевского, формируют нашу самобытность и уникальность. Тут можно усмотреть сходство мыслей писателей и философа Н. А. Бердяева, рассуждающего о предполагаемом воздействии «широких русских пространств» [2] на русского человека. Свидригайлов в «Преступлении и наказании» говорит Авдотье Романовне: «Русские люди вообще широкие люди, широкие, как их емя, и чрезвычайно склонны к фантастическому, к беспорядочному». Герой романа «Униженные и оскорбленные» так охарактеризует свою русскую душу: «Я ведь русская натура, неподдельная русская натура, патриот, люблю распахнуться» [9, 363]. Склонна к крайностям страстная душа Рогожина, феноменальное отсутствие меры мы видим у Дмитрия Карамазова, противоречив Раскольников, широки и безграничны Сонечка, князь Мышкин, Алеша Карамазов...

Осмысляя «русскую душу», писатель обращает внимание на её отличительную черту – «неуспокоенность, неустанное движение» [1, 4]. Герои Достоевского не просто неустанно куда-то движутся, они стремятся ввысь, постоянно развиваются, меняются, ошибаются, падают, разочаровываются, снова встают и идут дальше.

И Н. С. Лесков, и Ф. М. Достоевский строили концепцию «русской души» в своих произведениях, изображая людей совершенно разных сословий, материального положения и духовного развития. Им было важно показать панораму российского общества, создать общую картину, рассказать о почве, из которой вырастают истинно «русские души». Взгляды писателей были во многом сходны при описании комплекса черт, присущих русскому человеку. Лесков и Достоевский среди фундаментальных качеств выделяют, прежде всего, жертвенность, широту души, неуспокоенность, постоянное движение. Однако герои Лескова находятся все время в деятельности физической и в ней находят исцеление душевным ранам. Персонажей же Ф. М. Достоевского отличает неустанная мыслительная, духовная деятельность, в которой нет успокоения, скорее, наоборот. Чем больше человек занят процессами мыслительными, тем больше неразрешимых вопросов и противоречий возникает. Н. С. Лесков акцентирует внимание на патриотизме как врожденному качеству русского человека. Достоевский же выводит новое качество русской души, которое не заметил Лесков, – детскость. Герои его романов по-детски доверчивы, наивны, необычайно правдивы, чисты и местами беззащитны.

Таким образом, можно сделать вывод, что образ «русская душа» в понимании Н. С. Лескова и Ф. М. Достоевского во многом похожи, но наблюдаются и существенные отличия. Русский человек по Лескову – это исполнин, герой-праведник, неустанно желающий действовать на благо других людей и Родины, часто необразованный, простой, склонный к риску и до глубины души любящий Россию. У Достоевского же русский человек сделал шаг вперед в интеллектуальном развитии, воспитании и образовании. Это та же страстная и мятущаяся натура, но это уже по-детски восприимчивый, наивный интеллигент с неутолимой духовной деятельностью, с жадой к состраданию и всепрощению. Если у Лескова русский человек – это богатырь, то у Достоевского – это философ.

Список литературы

1. Аверина, Е. В. Русский национальный характер в понимании Ф. М. Достоевского / Е. В. Аверина // Вестник Тюменского государственного университета. – 2007. – №1 – С. 3–8.
2. Бердяев, Н. А. О власти пространств над русской душой [Электронный ресурс] / Н. А. Бердяев. – Режим доступа: http://krotov.info/library/02_b/berdyaev/1918_15_06.html
3. Бердяев, Н. А. Психология русского народа. Душа России [Электронный ресурс] / Н. А. Бердяев. – Режим доступа: <http://www.biografia.ru/arhiv/523.html>
4. Гуревич, Л. Я. Из воспоминаний о Н. С. Лескове (По поводу его Ф. М. Достоевского смерти) / Л. Я. Гуревич // Литература и эстетика. Критические опыты и этюды. – М.: Русская мысль, 1912. – С. 295–305.
5. Достоевский, Ф. М. Дневник писателя [Электронный ресурс] / Ф. М. Достоевский. – Режим доступа: http://az.lib.ru/d/dostoevskij_f_m/text_0500.shtml
6. Достоевский, Ф. М. Идиот / Ф. М. Достоевский. – М.: Издательство АСТ, 2016. – 621 с.
7. Достоевский, Ф. М. Преступление и наказание / Ф. М. Достоевский. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2015. – 672 с.
8. Достоевский, Ф. М. Статьи о русской литературе. Выписки и замечания / Ф. М. Достоевский. – М.-Берлин: Директ-Медиа, 2015. – 570 с.
9. Достоевский, Ф. М. Униженные и оскорбленные / Ф. М. Достоевский. – М.: Эксмо, 2012. – 480 с.
10. Дурьлин, С. Н. Николай Семенович Лесков. Опыт характеристики личности и религиозного творчества [Электронный ресурс] / С. Н. Дурьлин. – Режим доступа: <http://www.mirfilologa.ru/sergei-durilin/7-main/91-durylin-sn-nikolaj-semenovich-leskov-opyt-kharakteristiki-lichnosti-i-religioznogo-tvorchestva>
11. Лесков, Н. С. Левша [Электронный ресурс] / Н. С. Лесков. – Режим доступа: <http://rushist.com/index.php/rus-literature/3395-leskov-levsha-chitat-onlajn>
12. Лесков Н. С. Монашеские острова на Ладожском озере / Н. С. Лесков. – М.: Художественная литература, 1988. – 356 с.
13. Лесков, Н. С. Собрание сочинений в 6 т. / Н. С. Лесков. – М.: Правда, 1973. – Т. III – 446 с.
14. Лесков, Н. С. Собрание сочинений в 11 т. / Н. С. Лесков. – М.: Просвещение, 1958. – Т. X. – 415 с.
15. Меньшиков, М. О. Художественная проповедь / М. О. Меньшиков // Книжки недели. – М., 1894. – № 2. – С. 151.
16. Распутин, В. Г. Время Достоевского [Электронный ресурс] / В. Г. Распутин. – Режим доступа: <http://mspu.org.ua/pulicistika/6768-vremya-dostoevskogo-iz-vystupleniya-vrasputina.html>
17. Шмелев, А. Д. Широта русской души [Электронный ресурс] / А. Д. Шмелев. – Режим доступа: http://lib.ru/CULTURE/SHMELEW_A/shirota.txt

Abstract

The article deals with the analysis of different interpretations of the concept «Russian soul» in literary heritage of well-known masters of psychological insight – N. S. Leskov and F. M. Dostoyevsky. The article presents a comparison of the views of 20th-century writers on the nature of Russian people's soul. Common and different

features in comprehension of the uniqueness of this concept by Leskov and Dostoyevsky are revealed. The study of evolution of the concept «Russian soul» is very important for profound understanding of psychology, world outlook, way of life, culture and nature of Russian people. The research is significant because nowadays one-sidedness, ignoring of the spiritual sense of knowledge and its non-national character are listed among the main drawbacks of modern education and upbringing. Actualisation of notions about Russian idea, Russian national character and Russian soul in the content of humanitarian knowledge makes a great contribution to the revival and development of a national feeling.

Keywords: concept «Russian soul», continuity, activity-oriented approach, self-sacrificingness, philosophical concept, Russian literature of the 20th century, evolution of the concept

*Федякина Галина Сергеевна,
студент4 курса, Мордовский государственный
педагогический институт им. М.Е. Евсевьева (г. Саранск)
galya.fedyakina@yandex.ru*

*Научный руководитель – Уткина Татьяна Викторовна,
кандидат пед. наук, доцент кафедры литературы и методики обучения
литературе МГПИ им. М.Е. Евсевьева*

ЖЕРТВЕННАЯ ЛЮБОВЬ «МАЛЕНЬКОГО ЧЕЛОВЕКА» В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО (НА ПРИМЕРЕ РОМАНОВ «БЕДНЫЕ ЛЮДИ» И «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ»)

В статье рассмотрен концепт «любви» так называемого «маленького человека»; на примере произведений русской классики показано, как любовь влияет на внутреннюю психологию человека, доказано, что именно это чувство движет им и дает необходимые силы для дальнейшей жизни. Актуальность работы обусловлена тем, что вопрос о любви «маленького человека» в литературе волнует многих опытных читателей и исследователей, но попытки разобраться в этой области, дать свое видение по этому поводу почти не предпринимаются в современной науке.

Ключевые слова: «маленький человек», концепт «любовь», трагизм, драма любви, реализм, жертвенность, русская литература XIX века.

Конец XIX – начало XX века – особый, переломный период в истории социальной и художественной жизни России. Ощущение неизбежности социального кризиса, «чрезвычайности» времени, необходимости смены ценностей набирало все большие обороты. Народническая идеология потерпела крушение, и начался поиск новых идеологических концепций общественного развития [10, 15].

«Только в области искусства, в творчестве сердца, русский народ обнаружил изумительную силу, создав при наличии ужаснейших условий прекрасную литературу, удивительную живопись и оригинальную музыку,

которой восхищается весь мир. Замкнуты были уста народа, связаны крылья души, но сердце его родило десятки великих художников слова, звуков, красок», – писал А. М. Горький в своей статье «О русском искусстве» [6].

Щедрин называл художественную литературу «сокращенной вселенной» [4, 1].

Именно в это странную, но удивительную пору в русской литературе сформировался образ «маленького человека». С темой «маленького человека» в русской словесности связаны лучшие гуманистические традиции. Она вызывает живой интерес многих писателей: А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя, М. Ю. Лермонтова, Ф. М. Достоевского и др. Данная тематика всегда была актуальна, потому что ее главная задача состоит в отражении жизни простого человека с ее всевозможными переживаниями, проблемами, бедами и маленькими радостями.

Тип «маленького человека» в литературе характеризуется следующими чертами: такой герой не имеет знатного имени, он, как правило, беден и слаб, а вся его жизнь – это череда оскорблений от высших по статусу людей и пребывание в состоянии полного отчаянья.

«Маленький человек» не имеет служебного чина, высокого воинского звания и в силу этого ощущает на себе все бессилие перед жизненной реальией. Чаще всего, такой человек не может протестовать против враждебной системы.

В течение многих эпох к «маленькому человеку» складывалось порой презрительное отношение. Жестокое время и несправедливость царской власти заставили представителей данного типа стать замкнутыми и нелюдимыми. Они целиком и полностью уходили в свою душу, настрадавшуюся, с наболевшими проблемами той эпохи. «Маленькие люди» незаметно жили и незаметно умирали. Однако, иногда такие люди начинали бороться с несправедливостью общества, с устоявшимися негуманными взглядами, тем самым вырываясь из границ своего образа.

Ф. М. Достоевский – автор одной из ведущих тем русской литературы XIX века – темы «бедных людей», «униженных и оскорбленных» (не случайно он сам так и назвал два своих знаменитых произведения).

Он, вслед А. С. Пушкины и Н. В. Гоголем, продолжил исследовать внутренний мир «маленького человека», углубился в его душевное состояние. Писатель полагал, что «маленький человек» не заслуживает такого обращения, какое показано во многих произведениях. В «Бедных людях» «маленький человек» заговорил сам. Это был первый подобный роман в русской классической литературе.

Главный герой романа Ф. М. Достоевского «Бедные люди» – Макар Девушкин – бедный чиновник, придавленный горем, нуждой и социальным бесправием. Но в отличие от героев начала века персонаж, живущий в 40-х годах, уже стремится осознать свою жизнь и заявить о том, что у него, как и у любого человека, есть собственное достоинство.

Это Макару Девушкину принадлежат слова: «Я не хуже других, только так, не блещу ничем, лоску нет, но всё-таки я человек, сердцем и мыслями я человек» [8, 244].

Интересно отметить, что в числе книг, которые читает Макар Девушкин, «Шинель» Н. В. Гоголя и «Станционный смотритель» А. С. Пушкина. Девушкин возмущается, увидев в Акакии Акакиевиче себя (оба героя переписывали деловые бумаги), и, не желая мириться со своим положением, заявляет: «Я ведь и сам

знаю, что я немного делаю тем, что переписываю, да всё-таки я этим горжусь: я работаю, я пот проливаю» [8, 198].

В отличие от Акакия Акакиевича, он понимает ничтожность своей работы, и этим уже отличается от Башмачкина, но, увы, как и Башмачкин, тоже любит буквы и завитушки: «Письмо такое чёткое, хорошее, приятно смотреть, и его превосходительство довольны, я для них самые важные бумаги переписываю» [8, 200].

Помимо «Шинели», герой Ф. М. Достоевского читает ещё и «Станционный смотрителя», узнавая в пушкинских героях людей, сегодня живущих рядом с ним: «Я сам это видал, – это вот всё около меня живёт, хоть Тереза – да чего далеко ходить! – вот хотя бы и наш бедный чиновник, – ведь он, может быть, такой же Самсон Вырин, только у него другая фамилия, Горшков». Размышляя о себе и людях своего окружения, Девушкин задаёт вопрос: «Отчего это так всё случается, что вот хороший-то человек в запустении находится, а к другому кому счастье само напрашивается?» [8, 352]. Этот вопрос в середине XIX века оставался без ответа.

Книга наполнена остросоциальным смыслом, который проливает свет на критическое отношение автора к действительности. Он возмущен нищетой и бесправностью жителей «углов» и вседозволенностью высших чиновников и дворян. Оппозиционный настрой произведению придают не лозунги или призывы, а сюжет, который при всей своей обыденности потряс читателя описаниями и деталями жизни несчастных персонажей. К финалу становилось понятно, что несчастны они не личной драмой, а в силу несправедливости государственного строя. Но главная мысль романа «Бедные люди» выше политики. Она заключается в том, что и в таких бесчеловечных и жестоких реалиях нужно найти в себе силы любить искренно и беззаветно. Это чувство возвышает над враждебной действительностью даже маленького человека.

Кроме того, эта история хоть и заканчивается, на первый взгляд, не очень хорошо, имеет неоднозначный финал. Быков всё-таки раскаивается в содеянном. Он понимает, что умрет в одиночестве в окружении лицемерных врагов, если не обзаведется семьей. Им движет желание приобрести прямого наследника. Однако почему же его выбор пал на Вареньку – бесприданницу и сироту? Он мог бы рассчитывать на более выгодную невесту. Но все же он решает заглянуть старый грех и узаконить положение своей жертвы, ведь видит в ней все те добродетели, которые необходимы для создания семьи. Она-то точно не предаст и не обманет. В этом прозрении и есть основная идея романа «Бедные люди» – «маленькие люди» иногда оказываются большими сокровищами, которые необходимо разглядеть и уберечь. Они должны быть оценены по достоинству, а не сломлены и перемолоты в жерновах испытаний.

Достоевский дает нравственные уроки читателю в каждом своем произведении. В «Бедных людях» автор раскрывает сущность невзрачных и жалких героев в самом выгодном свете и словно предлагает нам оценить, как мы ошиблись бы в этом человеке, сделав выводы о нем по внешнему виду.

Недалекий и безвольный Макарь способен на подвиг самоотречения ради бескорыстного чувства к Варе, а окружающие коллеги и соседи видят в нем лишь неопрятного и нелепого клоуна. Для всех он только посмешище: на нем срывают злобу и оттачивают языки. Однако он не ожесточился от ударов судьбы и все

ещё способен выручить любого нуждающегося, отдав последнее. К примеру, он отдаст все свои деньги Горшкову только потому, что тому нечем кормить семью. Таким образом, писатель учит нас не судить по обертке, а глубже узнавать того, о ком идет речь, ведь он может быть достоин уважения и поддержки, а не зубоскальства. Так делает единственный положительный образ из высшего общества – начальник Девушкина, который дает ему деньги, спасая от нищеты.

Добродетель и искренне желание помочь служат героям верой и правдой, позволяя им вместе преодолевать все сложности жизни и оставаться при этом честными людьми. Любовь направляет их и подпитывает, давая силы бороться с проблемами. Тому же благородству души учит нас автор. Надо сохранить чистоту помыслов, жар сердца и моральные принципы, несмотря ни на что, и щедро одаривать ими тех, кто нуждается в поддержке. В этом и заключается богатство, которое возвышает и облагораживает даже бедняков.

Перед читателем возникает целая гамма чувств и переживаний в духе той сложной психологии, которая отличает характер самого Девушкина. Становится понятным, почему Ф. М. Достоевский назвал свой роман не «Бедняки», не «Бедные», а именно «Бедные люди», где значимы оба понятия.

Так, уже в первом своем произведении писатель приступил к решению той задачи, которую впоследствии определил так: при полном реализме открыть человека в человеке.

Затем тема «бедных людей», «униженных и оскорблённых», была продолжена автором в «Преступлении и наказании».

Здесь она прозвучала ещё сильнее. Ф. М. Достоевский показал нам и обратную сторону «маленького человека», показал, как нищета и униженность опустошают личность, приводят её к деградации. Местом действия писатель выбрал самую грязную часть старого Петербурга, клоаку столицы. На фоне этого пейзажа разворачивается перед нами жизнь главного героя Раскольникова, а также семьи мелкого чиновника Мармеладова, спивающегося с горя и теряющего человеческий облик.

Раскольников самолюбив, чувствителен и умен, атмосфера нищеты и несправедливости давит на него, вот почему в его голове рождается страшная и разрушительная теория. Она заключается в том, что люди делятся на низших («обыкновенных») и высших («собственно людей»). Первые нужны лишь для поддержания популяции людей, они бесполезны. Зато вторые двигают цивилизацию вперед, выдвигают совершенно новые идеи и цели, которых можно добиваться любыми средствами. К примеру, герой сравнивает себя с Наполеоном и приходит к выводу, что тоже способен менять мир и выставлять изменениям свою цену. В этом смысле он ничем не отличается от старухи-процентщицы, которая оценивала принесенные ей вещи. Как бы там ни было, эту теорию Родион решил проверить на себе, убив старуху-процентщицу и не только, избавив тысячи людей от ее произвола, и поправив собственное материальное положение.

Жизнь Родиона Раскольникова, главного героя романа, складывается не лучшим образом. Из родного гнезда, где его все любили, лелеяли его чувствительную и нервную натуру, он попал во враждебную жизнь. Герой учился на юридическом факультете, но ему пришлось покинуть университет из-за отсутствия денег. Бедность давит на героя во всем. Он красив внешне: «Он был замечательно хорош собою, с прекрасными темными глазами, темно-рус, ростом

выше среднего, тонок и строен», – но одет нищенски: «Он был до того худо одет, что иной, даже и привычный человек, посовестился бы днем выходить в таких лохмотьях на улицу» [7, 22].

Живет он в коморке, похожей на гроб. Нищета давила на самолюбие Родиона, он замкнулся в себе, перестал общаться с людьми, пришел к разрушительной теории, разрешавшей убийство, которое он и совершил. «Разве я старушонку убил? Я себя убил, а не старушонку! Тут так-таки разом и ухлопал себя, навеки!» [7, 223], – говорит Раскольников о своем поступке.

Герой не преступник, он не может хладнокровно лишить человека жизни. Но раскаяние не овладевало им. Его принудили к чистосердечному признанию, лишь страх разоблачения и понимание того, что он не исключительный человек, раз убийство «глупой, бессмысленной, ничтожной, злой, больной старушонки, никому не нужной и, напротив, всем вредной» чуть не лишило его рассудка. Однако Раскольников все же пришел к раскаянию и спасся. Как? На его пути появилась Соня Мармеладова.

Соня тоже погибшая, падшая. Эта худенькая, белокурая девушка с глубокими глазами, выражающая наивность и чистоту, вынуждена «идти по желтому билету». Героиня – настоящая мученица, она продает свое тело, чтоб обеспечить свою мачеху, её детей и отца-алкоголика. Соня, как и Родион, мыкается в коморке, где нет даже углов, она одета в лохмотья, также бледна и худа. Однако девушка не обвиняет мир в своем несчастье, а терпит и находит утешение в религии. Грязь, окружающая героиню, не касается её. Она способна сопереживать и жалеть, не упрекая и любя. Этого так не хватает Раскольникову, вот почему он признается в убийстве именно ей. Именно Соня следует за ним на каторгу, где старается скрасить его быт: «Она ведь и жила только одною его жизнью» [7, 602]. Девушка приводит героя к вере, к раскаянию и к спасению. Но и для нее благотворна смена обстановки. Соня становится уважаемой в городе модисткой, герои решают быть вместе после завершения каторжных работ и начать новую жизнь: «Семь лет, только семь лет! В начале своего счастья, в иные мгновения, они оба готовы были смотреть на эти семь лет, как на семь дней» [7, 589].

«Мы вместе прокляты, вместе и пойдем» [7, 448], – говорит Раскольников Соне. Но это оказалось не так. Они были вместе прокляты, но вместе и спаслись. И причина этому – любовь, которая действительно воскресила героев. Обоим она помогла спасти свою душу от греха и начать новую жизнь, выйдя из порочного круга несчастий. И Родион, и Соня пережили много разочарований и ударов судьбы, но любовь позволила им обрести смысл и преодолеть все трудности. Именно в ней, а также вере в Бога, по мнению Ф. М. Достоевского, и заключаются жизненная гармония и покой, которых так не хватает не только героям романа, но и нам, современным читателям.

В романе «Преступление и наказание» тема «маленького человека» раскрыта с особой страстью, с особой любовью к этим людям [14, 606].

Писатель хотел донести до читателей свои христианские представления о жизни: для гармонии в душе нужно жить нравственно, по заповедям, то есть не уступать гордыне, эгоизму и похоти, а делать добро людям, любить их, жертвуя даже своими интересами во благо общества.

«Преступление и наказание» – одно из величайших произведений мировой литературы, проникнутое гуманизмом и верой в человека. Несмотря на кажущуюся депрессивность повествования, в нем есть надежда на лучшее, на то, что всегда можно спастись и спасти.

Рассмотрев тему любви «маленьких людей» в творчестве Ф. М. Достоевского, мы пришли к выводу о том, что в произведениях писателя любовь жертвенная, но в то же время – счастливая, ведь герои его произведений счастливы, отдавая последнее своим близким людям.

Ф. М. Достоевский пристально и пронизательно вглядывался в душу «маленького человека». И это было новым словом не только в русской, но и во всей мировой литературе. Созданные им образы «маленьких людей» проникнуты духом протеста против социальной несправедливости, против унижения человека и верой в его высокое призвание.

Моральные и физические муки «маленьких людей», смерть и страдания – без этого не обходиться ни одно произведение Ф. М. Достоевского.

Мы считаем, что образы бедных, раздавленных обстоятельствами жизни людей, созданы автором для того, чтобы вызвать в читателе протест против социальной несправедливости, против унижения человека. Души «бедных людей» могут быть прекрасны, полны душевной щедрости и красоты, не сломенны тяжелейшими условиями жизни.

Миропонимание Ф. М. Достоевского базируется на одной непреходящей фундаментальной ценности – на любви к человеку, высокому гуманизме. Писатель опровергает социальные теории, в которых говорилось о необходимости и возможности пожертвовать жизнью нескольких людей ради счастья остальных. Ф. М. Достоевский считал, что все люди перед Богом равны, нет «маленьких» и «великих», каждый человек – это высшая ценность.

Список литературы

1. Андреев, Л. Рассказ о Сергее Петровиче / Л. Андреев. – М.: Эксмо, 2011. – 28 с.
2. Белинский В. Г. О русской повести и повестях г. Гоголя / В. Г. Белинский // Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: в 13 т. – М.: Изд-во АН СССР, 1953. – Т. 1. – С. 259–307.
3. Бердяев, Н. А. Откровения о человеке в творчестве Достоевского / Н. А. Бердяев. – М.: Вехи, 2012. – 12 с.
4. Бушмин, А. С. М. Е. Салтыков-Щедрин / А. С. Бушмин // История русской литературы: в 4 т. – Т. 3. – Л.: Наука, 1980. – С. 653–694..
5. Гауптман, Г. Перед заходом солнца / Г. Гауптман. – М.: Панорама, 1998. – 193 с.
6. Горький, М. О русском искусстве [Электронный ресурс] / М. Горький // Путь освобождения. 1917. № 1 от 15 июля. – Режим доступа: <http://gorkiy-lit.ru/gorkiy/articles/article-239.htm>
7. Достоевский, Ф. М. Преступления и наказания / Ф. М. Достоевский. – М.: Азбука, 2017. – 608 с.
8. Достоевский, Ф. М. Бедные люди / Ф. М. Достоевский. – М.: Азбука, 2017. – 384 с.
9. Мочульский, К. В. Великие русские писатели XIX века. [Электронный источник] / К. В. Мочульский. – Режим доступа: <https://knigogid.ru/books/356405-velikie-russkie-pisateli-xix-veka/toread>

10. Ревякин, А. И. История русской литературы 19 века / А. И. Ревякин. – М.: Просвещение, 1977. – 543 с.
11. Соколов, А. Г. История русской литературы конца XIX – начала XX века / А. Г. Соколов. – М.: Высшая школа, академия, 2000. – 432 с.
12. Турьянская, Б. И. «Литература в 9 классе» / Б. И. Турьянская. – М.: Русское слово, 2002 – 158 с.
13. Храмцев, Д. В. Пушкин и Достоевский [Электронный ресурс] / Д. В. Храмцев // Журнал Самиздат от 06.09.2004. – Режим доступа: http://samlib.ru/h/hramcew_d_w/588.shtml
14. 1400 новых золотых страниц / Под ред. Д. С. Антонова. – М.: Дом Славянской книги, 2005. – 1400 с.

Abstract

The article deals with the concept of love of the so-called “small man”. The influence of love on a person’s inner psychological state is illustrated by the examples found in Russian classical literature. It is proved that this feeling guides a person and provides all strengths necessary for further life. The research is significant because the issue of love of “a small man” in literature remains highly topical for many experienced readers and scholars. The attempt to find a solution to this problem and present a personal point of view on it have not been made in modern study of literature yet.

Keywords: “a small man”, the concept of love, tragic element, love drama, realism, self-sacrificingness, Russian literature of the 19th century

Хадынская Александра Анатольевна,

*канд. филол. наук, доцент кафедры
лингвистики и переводоведения,*

*Сургутский государственный университет (г. Сургут)
opus2000@mail.ru*

ОБРАЗ ПЕТЕРБУРГА В ЛИРИКЕ ДМИТРИЯ КЛЕНОВСКОГО

В статье рассматривается особенность образа Петербурга в творчестве поэта второй волны эмиграции Дмитрия Кленовского. Специфика авторской трансформации образа заключается в ориентации на акмеистическую традицию; отмечается апелляция к лирике акмеистов, особое значение приобретает трагическая фигура Н. Гумилева, которого поэт считал своим учителем. В авторской трактовке образа города главным становится его амбивалентность: сопряженность с тематикой смерти и, одновременно с этим, с жизнью в памяти эмигранта.

Ключевые слова: Дмитрий Кленовский, лирика эмиграции второй волны, образ Петербурга, петербургский текст, акмеистические традиции

Петербург представляет собой особый локус в русской литературной традиции, составляя в ней так называемый «петербургский текст» – масштабное

культурное явление, вышедшее далеко за пределы собственно художественного творчества. В настоящее время накоплен солидный литературоведческий багаж в области его изучения. Среди первых исследователей этого феномена назовем Н. П. Анциферова [1], Г. П. Федотова [10], Л. К. Долгополова [2]. Особо следует отметить фундаментальную работу В. Н. Топорова [8], в которой ученый важное место отвел «петербургскому мифу».

Изучением образа Петербурга на материале символистской и постсимволистской литературы занимались З. Г. Минц [5], Р. Д. Тименчик [7], Т. Н. Цивьян [7], усмотревшие в нем особые метаморфозы по сравнению с классическим его изображением в литературе XIX века. Заслуживает внимания мысль Р. Д. Тименчика о том, что XX век в трактовку образа города вносит свои важные коррективы: прежде всего, исчезает извечная оппозиция «Москва – Петербург», устойчивая на протяжении всего XIX века, в которой последний играл роль европейского города в противовес древней «столице-матушке», и причиной этого стало «синтезирующее, культурологическое сознание начала XX века» [6]. Петербург с начала XX века воспринимается уже как абсолютно отдельное, уникальное географическое и культурное пространство, самоценное по своей сути.

У каждого автора рождается свой образ Петербурга, при этом сохраняются определенные «родовые черты», определяющие его принадлежность к той или иной культурной трактовке. В. Н. Топоров среди подобных «общих мест» отмечал его антиномичность, «вписанность» в известную мифологическую оппозицию «жизнь – смерть». С одной стороны, это город, построенный «на костях» (отсылка к Петру I, которого народ за саму идею и ее чудовищную реализацию считал Антихристом), город с холодной и переменчивой погодой (сетования «теплолюбивого» Н. В. Гоголя), город, толкающий на преступления и провоцирующий болезни (Ф. М. Достоевский), город бездушных чиновников и бюрократов (у многих авторов). С другой стороны, это столичный бомонд, светская жизнь, средоточие денег, успеха и удачи, европейский стиль и уровень жизни (именно там следовало проявлять себя молодым честолюбивым людям, именно туда стремился из провинции Н. В. Гоголь, и, впрочем, не только он).

Кроме «участия» «хрестоматийных» текстов русской классической литературы, образ Петербурга составил и из его уникальной архитектуры: отдельные объекты получили статус новых архетипов и стали культурными символами (Летний сад, Медный всадник, сфинксы на мостах, Нева, Адмиралтейство и пр.). В «петербургский локус» оказались включенными и впрочем природные объекты: сады и парки, дворцы, острова и пригороды (Петергоф, Царское Село и др.).

Культура модернизма по-своему трансформировала образ Петербурга. Символисты, исходя из собственной мифологической концепции «города дьявола», стоящего на пороге своей гибели, наделили его чертами мистицизма, иллюзорности и иррациональности; остро ощущается гибельность его состояния, эсхатологичность и трагичность станут доминирующими чертами в его изображении (А. Блок, А. Белый и пр.), то есть символизм актуализирует в упомянутой выше оппозиции именно его «мortalную» сторону.

В трактовке же акмеистов город окунется в «живую стихию», начнет восприниматься, прежде всего, как архитектурный шедевр; в котором заплачут мраморные девы, зашепелят листво́й пейзажи, «оживут» памятники и горделиво «расправят» фасады соборы и дворцы. В поэзии акмеистов, ориентированной

на примат «вещественных» и «визуальных» искусств, Петербург предстанет зримым, ощутимым, полным красок, линий и запахов. В стихах известной «акмеистической триады» (Н. Гумилев, А. Ахматова, О. Мандельштам) городу отведено огромное место, равно как и Царскому Селу, которое в жизни каждого из них воспринималось как святое место.

Но если в лирике этих представителей акмеизма петербургская тема уже основательно изучена, то ее реализация в творчестве их ближайшего окружения («акмеистического круга») ещё редко удостоивается внимания исследователей. Нам было интересно проследить рефлексию «петербургского мифа» в поэзии русской эмиграции постакмеистического вектора, чтобы определить как наличие общих мест в трактовке образа города, так и проследить его авторские трансформации. Среди «наследников» акмеистической линии в поэзии русского зарубежья, у которых образ Петербурга представлен наиболее ярко, назовем Г. Иванова и Н. Оцупа; на этот предмет мы уже публиковали свои исследования [11; 13]. Еще одним поэтом, для которого Петербург являлся «культовым лоном», был Дмитрий Кленовский (1892–1976) – представитель эмиграции второй волны, чье имя еще не столь известно широкому читателю и пока не вызывает активного интереса у исследователей. Но его поэзия отличается особым свойством той самой «чистоты и ясности», что является яркой чертой акмеистической традиции, неслучайно после смерти Георгия Иванова он занял, по свидетельству многих современников, почетное место «лучшего поэта русского зарубежья».

Дмитрий Иосифович Кленовский был коренным петербуржцем, родился в «творческой» семье: его отец, Иосиф Евстафиевич Крачковский (до эмиграции поэт носил эту фамилию, пока не взял себе псевдоним), был академиком живописи, мать, Вера Николаевна Беккер, – художницей. Сам поэт учился в знаменитой Царскосельской Николаевской гимназии, но застал уже только годы ее заката, хотя успел, будучи младшеклассником, увидеть престарелого И. Анненского и гимназистов из старших классов – Н. Гумилева, Вс. Рождественского и братьев Оцупов. Кленовский закончил юридический факультет Петербургского университета, но во время учебы активно интересовался филологией, посещал лекции М. Волошина и А. Белого. В тяжелые революционные годы и в дальнейшем, вплоть до Великой Отечественной войны, поэт жил с матерью в Харькове (отец скончался ещё в 1914 году), работал в Радиотелеграфном агентстве. Поэт был ярким противником советской власти, поэтому в 1943 году, во время нацистской оккупации, пользуясь немецким происхождением своей жены, Маргариты Гутман, перебрался вместе с ней в Германию. Супруги попали сначала в лагерь для беженцев, а позже обосновались в местечке Траунштейн, в Баварии, где поселились в доме престарелых. Там они провели все оставшиеся годы и были похоронены на местном кладбище.

До эмиграции Кленовский выпустил единственный сборник («Палитра», 1916 г., опубликован в 1917 году), все последующие (их будет десять) написаны им за границей. Такая плодотворная работа в тяжелых условиях оторванности от родины удивляла самого автора. Разделяя понятия «родина» и «государство», поэт, осуждая устройство советской страны, был горячо предан первой и очень о ней тосковал. Вся его поэзия проникнута, как и у многих эмигрантов, заставших величие имперской России, острой ностальгией; поэт, как и все, писавшие за границей на русском языке, мечтал «вернуться в Россию стихами» (Г. Иванов).

Можно сказать, что это ему удалось: в 2011 году вышло в свет полное собрание стихотворений (единственное на данный момент), куда составителем и комментатором О. Коростелевым были включены все одиннадцать книг поэта, а также его биография и критические очерки о его стихах [4].

В предисловии к первому эмигрантскому сборнику «След жизни» (1950) Нина Берберова назвала Кленовского «последним царскоселом», намекая на его отчетливую акмеистическую ориентацию: «Воспитанный акмеизмом, Д. Кленовский с большой строгостью к самому себе находит свою форму <...> его вдохновение «умственно», как оно когда-то было умственно у Тютчева, у Ходасевича <...>. В поэзии своей он <...> размышляет. <...> Он – философ больших дорог, на которые его закинула страшная судьба русского человека. Вдоль и поперек Европы ходит он, этот поэт, выросший в тени Пушкина и Анненского, видевший в детстве Гумилева; он ходит, оваянный тяжелым, сумрачным вдохновением» [4, 569].

Образ родного Санкт-Петербурга мы обнаруживаем практически в каждом эмигрантском сборнике поэта. Этот город стал для него символом навсегда утраченной родины, местом духовного паломничества и памятью об исчезнувшей России. В круг петербургской темы входит не только описание самого города, но и Царского Села, гимназического детства поэта, его кумира Н. Гумилева, а также пушкинская тема, логически связанная с царскосельской.

Примечательно, что в первом сборнике «Палитра» мы не найдем «открытого», явного изображения города на Неве, косвенно упомянуты его «приметы», но больше это во многом подражательные стихи акмеистического толка, не «привязанные» к определенному локусу. Но уже в первом эмигрантском сборнике «След жизни», по точному замечанию критика, начинается описание настоящей «драмы Царского Села», которому Кленовский «пропел достойный реквием» [9].

Образ Царского Села подан у Кленовского в ретроспективном ключе, как и вся петербургская тематика, по принципу «было и стало», что вполне типично для эмигрантской трактовки этой темы. В стихотворении «Царскосельская гимназия» (1957), сб. «Прикосновенье» (1959) помимо акмеистически подробного описания здания и интерьеров упоминаются дорогие сердцу поэта люди (Анненский и Гумилев), ныне лежащие один «в гробу», другой «в яме», а «вместе с ними, смятые, в грязи, / Страницы с их казенными стихами» [4, 169]. Об этой же гимназии вспоминает лирический герой стихотворения «На одной из самых тихих улиц...» (1967), сб. «Певучая ноша» (1969), горько сожалея о том, что один остался живым из «царскоселов», остальных унесла война, и теперь свою миссию он видит в служении поэзии: «чтоб невыполненный долг солдата / Искупить я нынче песней смог» [4, 277]. Описывая город во время войны, поэт пишет об обстрелах святого для него места: «И Город муз навек обезображен / Артиллерийским залпом и стыдом» [4, 53]. Так, царскосельская тема оказывается связанной у Кленовского с темой смерти, утраты, исчезновения.

В стихотворении «Царскосельский сон» (1947) родная петербургская сторона упоминается как ушедшая в небытие, в призрачных фигурах на дорожках опустевшего парка угадываются его собратья по перу, акмеисты Н. Гумилев, А. Ахматова, О. Мандельштам, незримо присутствует и Пушкин, который «целует» предводителя Цеха поэтов в «окровавленный затылок»; их содружество названо «трагическим». В пространстве царскосельского парка «мертвецы выходят из могил», лирическому герою «страшно здесь», где «призраками бредит

тишина». Связь моральных черт с сомнологической темой не нова для эмигрантской литературы: например, она характерна для поздней экзистенциальной лирики Г. Иванова (см. об этом наша статья [12]. Принимая неизбежность происходящего, герой восклицает: «... И нету в мире сна / Страшнее и прекраснее, чем этот!» [4, 70–71].

Мотив «смертного сна» прослеживается и в других стихотворениях. Так, с Петербургом оказывается связана тема казни Н. Гумилева («Сон о казненном поэте», 1949). Столица описана в совершенно иной стилистике: город оказался обгажен кровью невинно убиенного, стал для него могилой, на которую «щерится притихший Петроград» [4, 122]. В стихотворении «Не забытое, не прощенное» (1955) поэт горько отметит, что власти «как волка стерегут» на невском берегу / Его и мертвого», он не находит этому оправдания и гневно восклицает: «Я всем простил, я все простил, / Но это – не могу!» [4, 141].

Образы Царского Села и Павловска дwoятся в сознании поэта, демонстрируя свое амбивалентное свойство: для него это не только смерть (всё утрачено, все умерли), но и жизнь (все сохранено в памяти). В сборнике «Навстречу небу» (1952) проявляется витальная сила петербургских образов: для лирического героя «эти дворцы, аллеи, шлюзы», «кувшины в бессмертных черепках / Откуда пили ласточки и музы» суть знаки поэзии, именно они научили его «жить цезурой стиха» [4, 112]. Следуя акмеистической установке, поэт ощущает жизнь через искусство в его «вещных проявлениях», ибо только оно способно вызвать в памяти город, которого уже нет в прежнем виде как реального локуса, он стал культурным символом.

В микроцикле-«триптихе» «Царскосельские стихи» из сборника «Неуловимый спутник» (1956) амбивалентность этого локуса проявляется в фиксации разности восприятия Царского Села в эмиграции и метрополии. В первом стихотворении микроцикла герой вспоминает былое величие этого места, когда «твой Гумилев был юношей веселым / Ахматова влюбленной гимназисткой, / А Иннокентий Анненский еще / Не задохнулся на твоём вокзале, / И даже Пушкин твой казался мне / Еще не мертвым и незрелым даже» [4, 137]. Во втором стихотворении это уже «казенных муз умолкший городок» с «обезглавленными музами», накрытый «несмыслимой бедой», но тем большую ценность он приобретает для эмигрантов, именно они сохраняют память о нем: «В чужой ночлежке нашего далека / К тебе мы ближе, чем ты сам к себе»; «Для нас одних звучат твои сады, / И шевелятся статуи»; и этот священный локус жив, пока жива память о нем: «Тебя там нет, – мы тоже знаем это! Ты вместе с нами странствуешь по свету / И вместе с нами – скоро! – ты умрешь» [4, 137–138]. В заключительном стихотворении микроцикла слышится горечь утраты, две строфы звучат как эпитафия на заброшенном памятнике, ибо «что-то стало там иначе», «какой-то гений отлетел» [4, 138].

Ностальгической тональностью окрашены строки об увядших на окне фиалках, что «выходили на Неву», да уже и «нет Невы» [4, 141]. В сборнике «Последнее» (1977) поэт признается: «Город Пушкин у меня в сознании / Царским не становится Селом, «Петроград с его тяжелой тризною / Петербургу нашему не брат / И уже совсем зловещим призраком / Нынешний маячит Ленинград». Для него современный город – «кладбище погубленных имен» [4, 387]. Собеседников у поэта не осталось, но, обращаясь к нынешним лениградцам-петербуржцам, поэт все же надеется, что он найдет их через поэзию,

что «кто-то петербургской белой ночью» «задумается» над его «строчкой» – эпитафией исчезнувшему городу.

Самые пронзительные строки о бывшей великой столице мы находим в микроцикле-«диптихе» «Стихи о Петербурге» (1957, 1960), сб. «Уходящие паруса» (1962). В первом стихотворении описан «тот Петербург, куда возврата нет», с Татьяной Пушкина, Незнакомкой Блока, «затерявшимся следом» Гумилева – ностальгическая картина безвозвратно ушедшего времени. Второе стихотворение построено на контрасте отрицания: «не петербургским сизокрылым днем», «не тот простор и тишина не та / Не те коня четыре у моста, / Не та ограда и не тот гранит, / И даже снег совсем не так лежит» «в том городе, где больше нам не быть»; а «тот Петербург» хранится в душе: «и петербургский сердца холодок», «и петербургской речи лад скупой». В финальной строке микроцикла самые точные и самые больно ранящие героя слова о любимом городе – «Наш Петербург, рассыпавшийся в прах» [4, 212]. В этом и горечь потери, и счастье обладания городом, хотя бы в памяти.

В создании образа Петербурга поэт проявил себя как наследник акмеистической традиции в эмигрантской литературе, о чем говорят не только упоминания связи собственных стихов с именами Гумилева, Ахматовой, Мандельштама и предтечи акмеизма И. Анненского, но и в самой поэтике, обращенности к вещным, зримым образам, архитектурным и скульптурным отсылкам, вниманию к деталям. В. В. Завалишин, выявляя эту особенность мироощущения поэта, писал: «Кленовский, сохраняя поэтическую технику предреволюционных акмеистов, продолжал с исключительной тщательностью шлифовать ее и благодаря этому – в ряде случаев – ее обновил...» [3]. Петербург Кленовского, отмеченный печатью умирания, тем не менее, благодаря своему поэтическому воплощению, продолжает быть объединяющим культурным знаком, тем самым городом, в котором все рассеянные по миру эмигранты, по О. Мандельштаму, «сойдутся снова».

Список литературы

1. Анциферов, Н. П. Душа Петербурга / Н. П. Анциферов. – Пг., 1922; Его же. Быль и миф Петербурга. – Пг., 1924.
2. Долгополов, Л. Мифо Петербургеи его преобразование в начале XX века / Л. Долгополов // Долгополов Л. Нарубеже веков. О русской литературе конца XIX – начала XX в. – Л., 1977. – С. 158–204.
3. Завалишин, В. Новый сборник Д. Кленовского / В. Завалишин // Новое русское слово. – 1962. – 27 февраля.
4. Кленовский, Д. И. Полное собрание стихотворений / под ред. О. Коростелева./ Д. И. Кленовский. – М.: Водолей, 2011. – 704 с. – (Серебряный век. Паралипоменон).
5. Минц, З. Г. «Петербургский текст» и русский символизм / З. Г. Минц, М. В. Безродный, А. А. Данилевский // Уч. зап. Тартуского гос. ун-та, 1984. – № 664. – С. 78–92.
6. Тименчик, Р. Д. «Поэтика Санкт-Петербурга» эпохи символизма/постсимволизма / Р. Д. Тименчик // Уч. зап. Тартуского гос. ун-та, 1984. – № 664. – С. 117–124.
7. Тименчик, Р. Д. Сны Блока и «петербургский текст» начала XX века / Р. Д. Тименчик, В. Н. Топоров, Т. Н. Цивьян // Тезисы I Всесоюзной (III) конференции «Творчество А.А. Блока и русская культура XX века». – Тарту, 1975. – С. 129–135.

8. Топоров, В. Н. Петербург и «Петербургский текст русской литературы» / В. Н. Топоров // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. – М.: Изд. группа «Прогресс»–«Культура», 1995. – С. 259–367.

9. Ульянов, Н. Д. Кленовский / Н. Д. Ульянов // Новый журнал. – 1960. – № 59. – С. 121–126.

10. Федотов, Г. П. Лицо России/ Г. П. Федотов // Федотов Г. П. Статьи 1918 – 1930. – 2-е издание. – YMCA-PRESS, Paris, 1988.

11. Хадынская, А. А. «Ветер с Невы...»: Петербург в поэзии Г. Иванова / А. А. Хадынская // Городская культура и город в культуре, Всероссийская научно-практ. конф. (2012, Самара). Мат-лы конф.: в 3 частях / М-во культуры РФ, СГАКИ / под ред. С. В. Соловьевой. – Самара: «Изд-во СГАКИ», 2013. – Ч.2. – С. 46–56.

12. Хадынская, А.А. «Сон всегда освобождение...»: символика сна в эмигрантской лирике Г. Иванова / А. А. Хадынская // Сюжетология и сюжетография. – 2016. – №2. – С. 56–63.

13. Хадынская, А. А. Экфрастическая природа образа Царского Села в поэме Н. Оцуа «Встреча» / А. А. Хадынская // Международный научно-исследовательский журнал. – №4(46). – Часть 4. – Екатеринбург, 2016. – С. 87–91.

Abstract

The article deals with the originality of the image of Petersburg in the work of Dmitry Klenovsky, the poet of the second wave of emigration. Specificity of the author's transformation of the image lies in the orientation to the acmeist tradition; an appeal to the lyrics of Acmeists is noted, the tragic figure of N. Gumilev, whom the poet regarded as his teacher, becomes important. In the author's interpretation of the image of the city its ambivalence gains particular significance: conjugation with the theme of death and, at the same time, with life in the memory of the emigrant.

Keywords: Dmitry Klenovsky, lyrics of the second wave of emigration, the image of Petersburg, the St. Petersburg text, acmeist traditions

Ольга Сергеевна Ханенко,

*аспирант 3 курса, Магнитогорский государственный
технический университет им. Г. И. Носова (г. Магнитогорск)*

osa-slovesnik@yandex.ru

Научный руководитель – Майя Леонидовна Бедрикова,

*канд. филол. наук, доцент кафедры
языкознания и литературоведения МГТУ им. Г. И. Носова*

ИСТОРИЧЕСКИЙ РОМАН НА РУБЕЖЕ XX–XXI ВВ.: К ВОПРОСУ О «ЖАНРОВОЙ ПАРАДИГМЕ»

Одной из ведущих составляющих литературного процесса традиционно рассматривается историческая тема. Историческая проза к. XX– н. XXI вв. отличается разнообразием форм использования исторического материала. В статье освещается не столько особенности жанра исторического романа,

в котором соблюдается парадигма жанровой формы, сколько его модификации в зависимости от авторских конкретных целей: притчи, фэнтези, утопии, фантастика, приключенческий роман.

Ключевые слова: исторический роман, историзм, жанр, парадигма

Современный литературный процесс невозможно представить без исторической прозы. В к. XX – н. XXI вв., как и в другие драматические периоды развития общества, создается множество произведений, опирающихся на исторический материал. И это неслучайно: на рубеже веков обществу необходимо обратиться к своему прошлому, раскрыть особенности национального характера, ответить на вопрос, какими нравственными ценностями необходимо руководствоваться в будущем. В свете новых представлений о действительности, сравнивая прошлую и современную картины мира, авторы исторической прозы осознают насущную необходимость «нового взгляда» на исторические события.

Одной из важнейших особенностей исторических произведений к. XX века является разнообразие их жанровых форм. Наряду с собственно историческим романом (в традиционном его понимании), в котором соблюдается парадигма романной жанровой формы, появляются произведения на историческую тему разнообразных жанровых модификаций: притча (Ф. Искандер), утопия и антиутопия (Т. Толстая), детектив (Б. Акунин), фантастика (А. Белянин). Ищут необычные жанровые модификации А. Бушков, А. Иванов (приключенческий роман), Э. Радзинский («познавательная» проза), Д. Трускиновская, Е. Хаецкая (обращение к компьютерным играм, фэнтези), Д. Быков, В. Шаров, В. Пелевин («игра» с историческим фактом).

В настоящее время отечественная историческая проза глубоко изучена литературоведами В. Оскоцким, А. Пауткиным, С. Петровым, Н. Щедриной и др. Большинство исследователей рассматривают исторический роман как роман, которому свойственна историчность (обращение к реальным фактам и событиям), забывая при этом о его настоящей жанровой сущности. Неотъемлемой составляющей исторического жанра является историзм, в основе которого, по А. Тартаковскому, лежит идея преемственности («связь времен»). Исследователи исторической прозы (по Л. Чмыхову), в основном, определяя её специфику, исходят из гносеологических принципов, т. е. обращаются к объекту творческого познания. И лишь некоторые – и к семиотической системе, к поэтике романа [7].

В к. XX века ряд литературоведов (Т. Колядич, О. Богданова, А. Коваленко, Ф. Капица), анализируя современную историческую прозу, рассматривают ее не с точки зрения содержания, а в плане структуры, жанровой парадигмы. Одни из них считают, что жанр – это «конструктивная парадигма художественного произведения», таким образом, каждый исторический роман представляет собой единое жанровое пространство. Писатель создает особый мир, развивающийся по своим пространственно-временным законам, населенный своими персонажами (подобный подход можно проследить в античной литературе). Другие при определении жанра учитывают и образную структуру произведения, и его композицию, и сюжет, и отношение к происходящему автору. В этом случае, бытование жанра зависит от исторических реалий, т. е.

на смену «устаревшим» жанрам приходят новые. Однако, на наш взгляд, выделяя один или нескольких жанровых признаков, исследователи исторического романа исключают возможность изучения текстового пространства произведения. Таким образом, появляется необходимость применения разнообразных критериев оценки исторического романа как жанра.

«Разновидности» исторической прозы рассмотрены в монографиях М. Абашевой и М. Звягиной. Авторы считают, что «жанр – динамичная конструкция, сочетающая компоненты других форм» [3]. В современной литературе доминирует авторское начало, которое закономерно приводит к появлению «авторских жанров» («повести-фэнтези», «романы-письма», «повести-эссе» и т.д.). Это определение («авторские жанры») позволяет многочисленным синтетическим жанрам, созданным на историческом материале, объединить в одной жанровой парадигме.

В статье Т. Колядич и Ф. Капицы «Историческая парадигма в современной прозе» анализируется творчество В. Шарова, Ю. Буйды, Д. Балашова, С. Смирнова, Ю. Давыдова и др. Так, романы В. Шарова («Воскресение Лазаря», «До и во время») позволяют говорить о появлении особого синтетического жанра «исторической фантазмагории», для которого характерны сложные сюжетные линии, соединяющие прошлое и настоящее, а также гротеск, мистика и пародия. «Мифотворцем» называет себя Ю. Буйда, автор романа «Борис и Глеб» и книги рассказов «Прусская невеста». Произведения, созданные на основе исторического материала, включают в себя откровенную мистификацию, мифологизацию исторических фигур. По мнению Т. Колядич, В. Шаров и Ю. Буйда – создатели псевдоисторических произведений. История для них становится фоном, на котором разворачиваются исторические события, далеко не всегда достоверные. Следовательно, ни о каком собственно историческом романе речь не ведется.

Произведения А. Королева, Ю. Буйды, П. Крусанова, В. Шарова – это своеобразная игровая ситуация, в которой разворачивается «историческое» действие в постмодернистской манере. По мнению А. Коваленко, «настало время для всестороннего и объективного осмысления места постмодернизма в современной культуре» [4]. У этих авторов история – лишь подтекст, а не события прошлого, отражающиеся в содержательном и структурном пространствах. Причина очевидна: создание исторической прозы – трудоемкий процесс, требующий глубокой погруженности в исторический материал. С другой стороны, данная проблема может быть связана и с абсолютно другим (современным) взглядом на происходящие исторические события, и, как следствие – новым историческим осмыслением современного процесса.

Однако надо отметить, что в современном литературном поле есть авторы, постоянно работающие по традиционным историческим канонам. Опираясь на опыт А. Солженицына («В круге первом», «Красное колесо»), А. Рыбакова («Страх», «Дети Арбата»), современные писатели смогли выразить иной взгляд на историю. Масштабность изображаемого, органическое соединение документальности, аналитических рассуждений и антастических элементов характерно для творчества Д. Балашова. Его историософский роман является закономерным явлением эпохи модернизма. Под историософским романом понимается роман, в котором «философски осмысленная история выступает

в качестве главного объекта повествования и, определяя некоторые формальные особенности текста, является в то же время основным его содержанием» [6]. В своих романах «Господин Великий Новгород», «Младший сын» Д. Балашов, благодаря тщательной работе с документальными источниками, сумел показать реальную панораму событий, привлекая как реальных, так и вымышленных персонажей (именно этого требует парадигма исторического романа), дополняя авторской исторической реконструкцией. В результате возникает ощущение «психологической достоверности».

С. Смирнов – автор авантюрно-исторического романа «Царьградский оборотень» – изображая древнеславянский мир, умело сочетает знания отечественной истории, авторскую мифологию, мировой фольклор, христианские сюжеты. И хотя такое соединение абсолютно несовместимых мотивов сближает его творчество с фэнтези, роман Смирнова – произведение, скорее всего, относящееся к исторической прозе, так как, в отличие от фэнтези, в нем рисуется конкретная историческая среда, реально существующие племена (описаны отношения между Византией и Древней Русью).

В творчестве И.Ефимова (1937 г.р.), русского писателя-философа и автора более десятка романов, жанр исторического романа представлен такими произведениями, как «Не мир, но меч» («Пелагий Британец»), «Новгородский толмач». И.Ефимов развивает традицию западной европейской и классической русской литературы в обращении к эпистолярному жанру. Обычно письма в историческом повествовании призваны подчеркнуть достоверность описываемых событий, позволяют представить историю «в лицах». Альбий Паулинос, «скромный писец» дворцовой канцелярии, необыкновенно живо воссоздает образ современного ему мира и образы современников. Именно поэтому, по мысли М. Бедриковой, возникают «совпадения» в ощущении «хода времени», в осмыслении проблемы «человек и история» [2].

Произведения А. Сегеня «Похоронный марш», «Державный» исследователи относят к «просветительскому» жанру, в котором автор весьма подробно описывает жизнь и быт русских людей к. XV века. Конкретные исторические события (Ледовое побоище, Невская битва) Сегень разнообразит невероятными романтическими историями, благодаря которым создается некая «моделированная» история.

Ю. Давыдов («Март», «Глухая пора листопада», «Бестселлер») всегда строго документален, но и для него исторические события лишь повод, в данном случае, повод для размышлений о собственной судьбе («Бестселлер» можно назвать «исповедальным», «автобиографическим» романом): прошлое не исчезло, оно в нем самом и в ассоциациях, возникающих в его сознании).

Несмотря на самобытность каждого из представленных авторов, на наш взгляд, их многое объединяет: творческий поиск (в том числе, и жанровый), разнообразие проблематики, умело выстроенный сюжет (стоит все же отметить, что для некоторых авторов присущи одинаковые сюжетные схемы), историософская рефлексия и авторский подход в изображении прошлого (современная проза откровенно нарративна).

Соединение разных жанров в границах одной исторической формы является отличительной жанровой тенденцией, приводящей к «размыванию» границ «традиционных» жанров и их модификаций. Полагаем, многие

современные авторы используют данный прием для наиболее адекватного выражения идейно-художественного содержания.

Рассмотренные примеры творчества авторов исторической прозы рубежа XX–XXI вв. позволяют выявить значимые для жанра исторического романа проблемы:

1. трансформация жанров (на смену собственно историческому роману пришли «романы-фэнтези», «романы-притчи», приключенческие романы и др.);
2. реконструкция исторического прошлого (принцип отстраненного изображения, взгляд на события минувшего глазами современника);
3. критерии оценки исторического романа;
4. авторский подход (объективный взгляд на прошлое сменился собственной трактовкой прошлого России);
5. методика описания литературного процесса;
6. развитие исторической прозы в эпоху постмодернизма.

Вследствие нарушений современными писателями жанрового канона исторического романа, влияния ряда факторов (авторская философия, принцип документальности и др.), возникают многочисленные проблемы в его дальнейшем развитии. Ясно одно, что в указанных новых обстоятельствах мы не можем применить понятие «исторический роман» к каждому произведению большой эпической формы, авторы которого используют исторический материал. В ряде случаев возможно использовать определение «романы на историческую тему»: в таких произведениях авторы стремятся не к исторически конкретному, достоверному воссозданию картины прошлого, а воспроизведению собственного восприятия этого «прошлого из настоящего». Сюжет подобных произведений не является хроникальным, он, скорее, тяготеет к концентрическому типу: развивается в соответствии с интригой, предложенной автором. Таким образом, исследователям современной «исторической прозы» приходится говорить об исторической форме, но не об историческом романе, с его жанровым канонам.

Список литературы

1. Абашева, М. Литература в поисках лица (русская проза в конце XX века: становление авторской идентичности) / Марина Абашева // Издательство Пермского университета. – 2001. – 320 с.

2. Бедрикова, М. Л. Особенности художественного осмысления советской эпохи в произведениях авторов русского зарубежья конца XX – начала XXI вв. (повести Б.Хазанова «Связь времен. Записки благодарного. В Старом Свете» И. Ефимова) / М. Л. Бедрикова // Русскоязычные писатели в современном мире / под ред. проф. М.М. Полехиной: сб. материалов Международ. науч. конференции «Русскоязычные писатели в современном мире: литература и культура русского зарубежья». – Вена: Венский Литератор. – 2014. – 268 с.

3. Звягина, М. Ю. Авторские жанровые формы в русской прозе конца XX в.: монография / М. Ю. Звягина. – Астрахань: Изд-во Астрахан. гос. пед. ун-та, 2001. – 179 с.

4. Коваленко, А. Г. Литература и постмодернизм : учеб. пособие / А. Г. Коваленко. // М.: Изд-во Рос. ун-та дружбы народов, 2004. – 142 с.

5. Колядич, Т. М., Капица, Ф. С. Историческая парадигма в современной прозе / Т. М. Колядич, Ф. С. Каприца // VIII Ручьевские чтения. Изменяющаяся Россия в литературном дискурсе: исторический, теоретический

и методологический аспекты: Сб. материалов международной научной конференции / сост. Ред. М. М. Полехина. – Магнитогорск: Изд-во Магнитогорского государственного университета, 2007. – С. 190–202.

6. Лагашина, О. Исторический роман Д. Мережковского и М. Алданова / О. Лагашина. – Тарту. – 2004. – 109 с.

7. Чмыхов, Л. М. Писатель и история: О сов. ист. романе 60-70-х гг. / Л. М. Чмыхов. – Ставрополь. – 1982. – 191 с.

Abstract

The main component of the literary process is traditionally a historical theme. The historical prose of the late XX – early XXI centuries is characterized by a variety of forms using historical facts. The article covers not only genre features of the historical novel, but also modifications depending on the author's specific goals: parables, fantasy, utopia, fantasy, adventure novel.

Keywords: historical novel, historicism, genre, paradigm

*Чимиери Кармен,
студент, Миланский государственный университет (г. Милан)
carmen.cimieri@libero.it*

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

ОСОБЕННОСТИ ВОСПРИЯТИЯ «КРЕЙЦЕРОВОЙ СОНАТЫ» Л. Н. ТОЛСТОГО ЕГО СОВРЕМЕННОКАМИ

В статье рассматривается проблема рецепции повести Л.Н. Толстого «Крейцера соната». Проанализированы особенности реакции современников на произведение Толстого, предложено объяснение, почему, несмотря на скандальный запрет, повесть нашла широкий отклик в читательской среде.

Ключевые слова: рецепция, повесть «Крейцера соната», скандал, сексуальное влечение, запрет, система ценностей

Повесть Л. Н. Толстого «Крейцера соната» [12; 15] задолго до публикации, благодаря спискам одной из её редакций, вызвала в обществе жаркие споры и даже стала причиной скандала. О произведении заговорили открыто уже в 1890 г., так, в еженедельнике «Неделя» появилась заметка со следующей информацией: «В Петербурге идут нескончаемые толки о “Крейцеровой сонате”. Черновой набросок ее, неотделанный, незаконченный, прошедший в публику благодаря медвежьей услужливости друзей Л. Н. Толстого, – даже этот черновой список сделался событием» [4, 198–199]. Общество раскололось на тех, кто хотел увидеть это произведение опубликованным, и тех, кто пытался этому противодействовать. Но даже среди последних толстовская история всколыхнула немало разговоров. Одним из таких был К. П. Победоносцев, обер-прокурор Синода и ближайший советник

императора Александра III, громогласно заявивший, что «Крейцера соната» относится к числу произведений «новейшего, вредного, пагубного направления» [6, 593], и немало сделавший для запрета печати этой книги. Однако Победоносцев увидел в «Крейцеровой сонате» и иное, признав определенные достоинства этого текста, с этими мыслями он поделился с Е. М. Феоктистовым, начальником Главного Управления по делам печати, в письме от 6 февраля 1890 г.: «Да, надо сказать ведь все, что тут написано, – правда, как в зеркале, хотя я написал бы то же самое совсем иначе, а так, как у него написано, – хоть и зеркало, но с пузырьком и оттого кривит. <...>Произведение могучее. И когда я спрашиваю себя, следует ли запретить его во имя нравственности, я не в силах ответить да» [7].

Главного героя повести «Крейцера соната», Позднышева, Толстой не стремится представить противоречиво, напротив, показывает, что его персонаж действует сообразно своим представлениям о жизни, пытаясь доказать собственную точку зрения, рассказывая в подтверждение свою историю, в послесловии же писатель подводит итоги, касающиеся уже не отдельной ситуации, связанной с героем, а наметившихся в обществе тенденций, об этом, в частности, размышляет П. Моллер [14]. По словам Толстого, на самом деле женщины украшают одежду, используют драгоценности, чтобы привлечь внимание невинных людей, неспособных противостоять сексуальному влечению. Оба – и мужчина, и женщина – виновны в отношениях, основанных только на плотской любви, следствием которых, по мысли Толстого, может стать лишь разочарование, причем и оно может длиться долго, сменяясь скукой и безразличием, а затем отвращением и, наконец, ненавистью. В своей повести Толстой осмысливает очень непростые, психологически сложные вопросы – добрые отношения, проблемы брака, плотской любви, целомудрия, сексуального влечения, верности, измены, развода и т. д. Проблема любви в конце XIX – нач. XX в. привлекает к себе повышенное внимание, в отличие от романтической традиции [1], представители этого периода предлагают принципиально иной взгляд на то, что называют любовью, это касается, например, В. Соловьева [11; 13], А. П. Чехова [1; 2], В. В. Розанова [8; 9; 10] и др. Ноне только обращение к этим темам, а сам подход Толстого в их осмыслении спровоцировали в обществе довольно много дискуссий.

Ещё в процессе работы над повестью в переписке с издателем «Посредника» (весьма популярного в интеллектуальной среде русского общества) В. Г. Чертковым Толстой дает согласие напечатать в его издании свою повесть о любви. За это волеизъявление автора в своём письме к нему от 30 мая Чертков благодарит его: «Меня очень обрадовало, – писал он, – то, что вы хотите отдать в наши народные издания вашу повесть о плотской любви». Однако когда «Крейцера соната» была почти готова, Толстой решил опубликовать её в популярном в Санкт-Петербурге еженедельнике П. А. Гайдебурова «Неделя». В письме к Черткову от 10 сентября 1889 г. он признавался, что почти завершил «Крейцерову сонату» и сообщал: «Думаю напечатать всё у Гайдебурова. У него без цензуры» [12, 591]. Целью такой публикации был охват максимально широкой читательской аудитории в кратчайшие сроки, привлекло Толстого и то, что издатель допускал перевод произведения без ограничений. Но и это решение не было реализовано, так как подобное

соглашение противоречило интересам графини Софьи Андреевны, жены автора, которая намеревалась опубликовать повесть в собрании произведений мужа (в 13 томе). Первых переводчиков попросили быть готовыми распространить эту работу и за рубежом.

Но Толстой вскоре передумал и решил опубликовать свою новую рукопись в сборнике произведений в честь своего умершего 26 декабря 1888 г. друга С.А. Юрьева, редактора «Русской мысли», чтобы помочь его семье. Именно в этот момент редактор «Недели» получил письмо от Комитета переписи населения Санкт-Петербурга, в котором его предупреждали, что при любых обстоятельствах публикация работы графа Толстого приведёт к уничтожению его как издателя. Это был не первый случай, когда офис петербургской цензуры не давал согласие напечатать «Крейцерову сонату», но в этом случае это было первое официальное предупреждение желающим её опубликовать. Повесть оказалась под цензурным запретом.

Постепенно все издатели закрыли свои двери для «Крейцеровой сонаты», не допуская юридической публикации, но тем не менее повесть продолжала распространяться неофициально. Это был настоящий скандал, и каждый почувствовал необходимость и даже обязанность поучаствовать в обсуждении вопроса, представляющего общественный интерес.

«Крейцера соната» продолжала распространяться среди членов русской интеллигенции. Критика жестко отзывалась относительно рукописи изначально, в последующем негатив только усилился настолько, что автор в другом обществе следовал за письмами от незнакомцев, написал «Послесловие», чтобы объяснить свои мысли и разъяснить, что он имел в виду.

Пресса, с одной стороны, не могла позволить себе игнорировать тему, вызвавшую такое волнение, но, с другой стороны, она не могла и пойти против правил цензуры, которая запретила публиковать эту историю.

Запрет на публикацию «Крейцеровой сонаты» удалось снять С. А. Толстой, когда она, добившись аудиенции с Александром III, получила с его стороны поддержку в решении этого вопроса.

После публикации повести в полном собрании сочинений Толстого её текст был переведен на несколько языков и позже был опубликован за рубежом с полным одобрением автора. Но во Франции повесть оказалась среди списка запрещенных книг.

Современные исследователи выделяют три основных направления общественной мысли в оценке «Крейцеровой сонаты»: первое то, которое следовало за «моралью 60-х годов», отраженной в работах Чернышевского, второе определялось влиянием творчества писателя Бьёрнсона, а третье связано было с христианской моралью.

Многие писатели начали публиковать статьи безкаких-либо явных ссылок к «Крейцеровой сонате», но все же высказывали свое мнение относительно тех тем, к которым обратился Толстой. Один из обсуждаемых вопросов касался положения женщины в семье. Вслед за Толстым многие задумались над тем, что женщины – это люди, которые необязательно должны зависеть от мужчин, что в браку супруга – это человек, с которым можно поделиться какими-то эмоциями, мыслями, а не просто тот, кто дает возможность получить удовольствие и комфорт.

Церковь считала, что история, рассказанная Толстым, подверглась цензуре за её содержание и за рассматриваемые темы, несмотря на то, что некоторые из церквей поддерживают идею абсолютной целомудренности во благо стремления к христианскому совершенству, объясненному автором. Одним из самых жестких оппонентов Толстого со стороны церкви, осудивших его повесть, был архиепископ Никанор [5].

А. П. Чехов также высказал свое мнение по поводу «Крейцеровой сонаты», считая, что в повести на самом деле писателю удалось воссоздать литературную панораму своего времени. Очень полезная получилась картина, написанная коллегой, считал Чехов, она была реалистичной и осуждала существующую действительность. В то же время, однако, история, о которой идет речь, содержала и то, что Чехов не любил в первую очередь; стереотипы и стигматизацию в описании общества.

О феномене «Крейцеровой сонаты» и об особенностях её рецепции современниками Толстого интересно высказался профессор славистики Болонского университета Мария Заламбани в своей монографии «L'istituzione del matrimonio in Tolstoj», в которой рассматривается матримониальная ситуация в России конца XIX века: «Не сдержанным, не взвешенным языком проповедника, оратора, философа, поэта, а бесцеремонно интимным языком врача самых сокровенных болезней человечества называет он по имени такие сокровенности, которые человечество привыкло таить в продолжение тысячелетий, как неназываемые, как *rudenda*» [16, 145]. Толстой в своей повести «Крейцера соната» затронул такие во многом болезненные вопросы семейной жизни, которые в современном ему обществе долгое время находились под негласным табу и требовали переосмысления, потому, наверно, и не оставило это произведение никого равнодушным.

Список литературы

1. Абрамзон, Т. Е., Зайцева, Т. Б., Рудакова, С. В. Романтическая концепция красоты в рассказе А. П. Чехова «Красавицы» / Т. Е. Абрамзон, Т. Б. Зайцева, С. В. Рудакова // Проблемы истории, филологии, культуры. – 2016. – № 2 (52). – С. 343–355.
2. Зайцева, Т. Б. Концепт «Любовь» в творчестве А. П. Чехова / Т. Б. Зайцева // Проблемы истории, филологии, культуры. – № 3. – 2011. – С. 705–710.
3. Литература русского предромантизма: мировоззрение, эстетика, поэтика: моногр. / Т. В. Федосеева, А. В. Моторин, А. И. Разживин, А. Н. Пашкуров, А. В. Петров, В. В. Биткинова, Н. И. Недашкова, Ю. Г. Дорофеева; под ред. Т. В. Федосеевой. – Рязань: РязГУ, 2012. – 492 с.
4. Неделя. С.-Петербургская газета. – 1890. – № 6. – С. 198–199.
5. Никанор, архиеп. Беседа о христианском супружестве против гр. Л. Толстого / архиеп. Никанор. – Одесса: Издание Афонского русского Пантелеймонова монастыря, 1890. – 56 с.
6. Победоносцев, К. П. Великая ложь нашею времени / К. П. Победоносцев. – М.: Русская книга, 1993. – 639 с.
7. Победоносцев, К. П. Письма к Е. М. Феоктистову / К. П. Победоносцев // Литературное наследство. – № 22 – 24. – М.: Журнально-газетное объединение, 1935. – С. 497–560.
8. Розанов, В. В. Люди лунного света / В. В. Розанов. – СПб.: [б.и.], 1913. – 306 с.

9. Розанов, В. В. Семейный вопрос в России: в 2 т. / В. В. Розанов. – СПб.: Тип. Меркушева, 1903 – Т. 2. – 516 с.

10. Синявский, А. Д. «Опавшие листья» В. В. Розанова / А. Д. Синявский. – Париж: Синтаксис, 1982. – 342 с.

11. Соловьев, В. С. Смысл любви / В. С. Соловьев // Сочинения: в 2 т. – М.: Мысль, 1988. – Т. 2.

12. Толстой, Л. Н. Полное собрание сочинений: в 90 т. / Л. Н. Толстой. – М.: Художественная литература, 1938. – Т. 27. Произведения 1889–1890 гг. – 762 с.

13. Шустикова, Ю. Н. Философско-этическая концепция любви в работах В. Соловьева / Ю. Н. Шустикова // Мировая литература глазами современной молодежи: сборник материалов III междунар. студенческой научно-практической конференции, 22 ноября 2017 г. / науч. ред. С. В. Рудакова. – Магнитогорск: Изд-во Магнитогорск. гос. техн. ун-та им. Г. И. Носова, 2017. – С. 227–230.

14. Moller, P. U. Postlude to the Kreutzer Sonata: Tolstoj and the Debate on Sexual Morality in Russian Literature in the 1890s. / P. U. Moller / Translated by John Kendal. Leiden. – New York, Copenhagen, and Cologne: Brill, 1988. – 346 p.

15. Tolstoj, L. N. Krejcerova sonata / L. N. Tolstoj. San Pietroburgo: Azbooka classica, 2005.

16. Zalambani, M. L'istituzione del matrimonio in Tolstoj: felicità familiare, Anna Karenina, La suonata a Kreutzer / M. Zalambani. – Firenze: Firenze university Press, 2015. – 206 p. – (Biblioteca di Studi slavistici; 27).

Abstract

In the article the problem of reception of the story by L.N. Tolstoj «The Kreutzer Sonata» is considered. Features of reaction of contemporaries to the work by Tolstoj are analysed, the explanation why, despite the scandalous ban, the story got a wide response in the reader's environment is offered.

Keywords: reception, the short story «The Kreutzer Sonata», scandal, sexual inclination, ban, system of values

Юлия Николаевна Шустикова,

*магистрант 2 курса, Магнитогорский государственный
технический университет им. Г. И. Носова (г. Магнитогорск)
july.shustikova2017@yandex.ru*

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

СВОЕОБРАЗИЕ РЕЛИГИОЗНО-ЭТИЧЕСКИХ НОРМ В ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ В. В. РОЗАНОВА

В. Розанов обращается в своих работах к осмыслению проблем пола, семьи, религии. Пол человека Розанов не связывает исключительно со сферой духа, а соотносит с природой. Определяя сущность выбора религиозно-

эстетических норм, Розанов настаивает на обращении к постулатам прежде всего Ветхого Завета, универсальной книгой взаимоотношений полов.

Ключевые слова: В. В. Розанов, религия, этика, нормы, Новый завет, Ветхий завет, Бог, человек, природа

Тема любви и пола напрямую переплетается у В. В. Розанова с темой христианства. Розанов во многом идеализирует семейный быт, акцентируя мысль на том, что главное в жизни любого человека – продолжить свой род. Автор книги «Люди лунного света» [4] обвиняет церковь в отрицании самого священного для человека, заявляя, что в христианском мире выделяются две константы – аскетизм, монастырь, которые противоречат логике человеческой жизни, ибо с ними соотносится отрицательное отношение браку.

Стоит отметить, что для Розанова монашество отнюдь не воспринимается исключительно как отрицательное явление; философ выступает против того, чтобы христиане считали монашество нормой или даже идеалом праведной христианской жизни.

Итог подобного аскетического мировоззрения, иночества, так отрицаемого самим автором, – это «бессеменность». Причины подобной «бессеменности» автор, как кажется, видит в самом Христе. Характерно, что самого Христа в своей книге Розанов объявляет «бесполом», то есть «неносителем» природного человеческого начала (определяющего сущность человека и его души). Именно Христос, по мнению Розанова, стал основоположником монашества и иночества: «"Бессеменное зачатие"<...> но что оно такое? Это «+0» пола, «-0» пола, или «±0» пола, как хотите, определайте, принимайте, но как только в половом месте вы поставили *значащую величину*, все равно *единицу* или *дробь*, поставили *что-нибудь*, – вы отвергли, ниспровергли Евангелие и христианизм. Самая его суть и есть «±0» пола» [5, 58]. Непорочное зачатие, как следствие – непогрешимость Христа, предполагает, что любое другое зачатие, в браке или вне его, порочно. Чтобы не быть грешным еще более, чем в младенчестве, человеку следует не только соблюдать 10 основных заповедей, но и не размножаться, не плодиться. Однако и здесь мы зайдем в тупик – человек уже рожден грешным, потому что зачатие не было непорочным, – круг замыкается, процесс бесконечен, и человечеству, как бы оно ни стремилось к самосовершенствованию, не искупить главного греха – момента зачатия. Сравнивая Ветхий Завет и Новый Завет, Розанов приходит в возмущение уже от их названий. Он спрашивал: неужели «слово Божие» может обветшать и устареть? Бог сказал: «Плодитесь и размножайтесь», – в этом Розанов видел цель и смысл человеческого существования.

Сколько в православии богов? Вопрос этот вполне может показаться странным. Конечно, один, но триединный: Бог-Отец, Бог-Сын, Бог-Святой Дух. А у Розанова – два Бога, мужская сторона Его и женская. Отсюда мыслитель и выводит различия полов в природном и человеческом мире. Однако Адам – лицо единичное, лишь позже из него (точнее, из Адамова ребра) выходит Ева, то есть Адам в скрытой форме был Адамо-Евою, самцом и в потенции самкой. Достаточно конкретными примерами из Библии, житий и других документов, автор «Людей лунного света» приводит читателя к мысли, что монашество (по Иисусу) противоречит нормам не только природы, но и самого Бога-отца.

Пол и половой акт, по мнению Розанова, – естественная, природная потребность человека, как любой другой «твари Божьей». Розанов отрицал и порицал чувство стыда после совокупления как противополоприродное, ненормальное чувство, как проявление аскетизма. Достаточно вспомнить, за что Бог изгнал из Эдема первых людей – за то, что «устыдились друг друга», сказал Адам Богу: «голос Твой я услышал в раю, и убоялся, потому что я наг, и скрылся».

Розанов обращается в поисках истины к Ветхому завету в первую очередь, а затем и к священным книгам иудеев. На материале ветхозаветного быта Розанов показывал исключительную важность сфер зачатия и рождения, демонстрировал их связанность с национальным культурным кодом. Философ предупреждал, бил тревогу, убеждая соотечественников, что нужно непременно восстановить живой контакт с миром Ветхого завета, с началами общей цивилизованности, заключенными в нем. Розанов писал: «Кто не любит человека в радости его – не любит и ни в чем. Вот с этой мыслью как справиться аскетизм? Кто не любит радости человека – не любит и самого человека» [7, 456].

Розанов показывает, что в христианстве, с его аскетической природой, половое воздержание как одно из лишений призвано воспитать дух и волю человека, так как новозаветное учение предполагает страдание на земле и искупление грехов предков ради рождения после смерти. В иудаизме есть жизнь, и в каждом последующем поколении есть продолжение жизни. В христианстве же есть лишения в мире земном, но возрождение в Царствии Небесном, смерть ради жизни, – в этом виделась Розановым суть философии аскетического самопожертвования.

Для Розанова в «Людах лунного света» тема семьи и пола сделалась точкой схождения язычества и Ветхого завета, двух, казалось бы, несовместимых миров. «Язычество, по Розанову, – это религия отцовства и материнства. Ветхий Завет евреев – это религия Бога – Отца, который заключил союз с людьми – со своими детьми, Отца, который опекает своих детей, заботится о них, наказывает и награждает. В Ветхом Завете, как и во всем Древнем Море, существовали семейные, патриархальные отношения между человеком и Богом. И Розанов хотел бы вернуть эти отношения. Но в своих мечтах о возвращённом рае, о возвращённом детстве человечества ему пришлось столкнуться не только с проблемами современности, но и с величайшей религией мира – с христианством. В лице Розанова религия Бога – Отца восстала против религии Бога – Сына» [9, 58].

Розанов обращается в поисках истины к Ветхому завету в первую очередь, а затем и к священным книгам иудеев. Постоянно сравнивая и переоценивая культуру христианства и «иудаизма», мыслитель находит качественное различие между отношениями полов в этих религиях. На материале ветхозаветного быта Розанов показывал исключительную важность сфер зачатия и рождения, демонстрировал их включения в национальный культурный код, необходимость того, чтобы они были структурно выделены как некий центр бытия. Философ предупреждал, бил тревогу, убеждая соотечественников, что нужно непременно восстановить живой контакт с миром Ветхого завета, с началами общей цивилизованности, заключенными в нем:

«В священную ночь с пятницы на субботу еврейские женщины стараются принять в себя материнство: но как самая суббота есть мистический их праздник, то и восприятие материнства совершается у них мистически и царственно. Бедные торговки и сплетницы шесть дней, несчастные процентщики и часовщики в дни труда и забот, – они среди свеч и огней и священных воспоминаний в вечер пятницы как бы становятся царями земли, рожают в себе царскую психологию, находят небесную душу – «возжигают свет новой жизни» не как свиньи и мы, а как цари и священники» [6, 98].

Преодолевая национальное самолюбие, Розанов смог признать, что гонимые, презираемые евреи есть на самом деле цари. Философ нашел в себе силы открыто призвать соотечественников отказаться от христианского посредничества, в результате которого был искажен, ошибочно перетолкован ветхозаветный дух. Он искренне верил, что тогда Россия сможет заново обратиться к этическим первоисточкам, то есть к самому иудаизму, и тем спасется. Розанов хотел непосредственного контакта с ветхозаветным миром, чтобы в российский культурный космос органично влились библейская мощь и чистота.

Розанов пишет, что «закон – это всегда берег; но и берег заливается наводнением, освежается наводнением; и закон был бы безжизненным в безжизненном, если бы иногда он не нарушался». Здесь речь идет о том, что нарушать субботу евреи могли, для этого существовали у них «утренние тамиды» при Храме, так называемые «жертвы за грех». Воздержание до ночи с пятницы на субботу было идеалом. Розанов не без грусти признает, что каждый еврейский закон «мудрее и любящее, чем все христианские законы», потому что не порождает в человеке соблазна солгать, утаить, убояться Суда Божьего.

Розанов сравнивает с Новым Заветом одну за другой священные книги евреев: Ветхий Завет (в частности Пятикнижие), Талмуд, Каббалу, – все они кладезь мудрости, которой так не хватает христианам.

Пятикнижие для Розанова – явление живое, активное, пульсирующее, то есть не ветхое, не мертвое, в высшей степени реальное, а одновременно и универсальное. Это не только законы Израиля, но и нормы человеческого общежития.

При характеристике и анализе Талмуда Розанов попытался максимально приблизиться в осмыслении ветхозаветных культов, он жаждал через них понять то обстоятельство, что народ Израиля, вопреки неумолимым законам истории, сохранился, выстоял, потерял внешнее (государственность), но пронес сквозь тысячелетия свои духовные национальные святыни. Причину этого Розанов видел во внутренних свойствах ветхозаветного мира, а потому он так стремился постигнуть его глубинную структуру, но не столько вычислить логически, сколько прозреть интуитивно.

Стремясь разгадать тайну вечности Израиля, Розанов мечтал найти путь, который приведет к спасению России. Евреи для него всегда были не просто нация среди наций, для него они представляли народом, одаренным как физиологически, сексуально, так ирелигиозно.

А. Синаевский, размышляя о жизненной и творческой драме В. В. Розанов, приходил к выводу, что она обусловлена рядом причин. Бунт против Христа, в котором современники обвинили Розанова, определяется тем, что, с одной стороны, как человек и мыслитель Розанов сформировался в лоне христианской традиции и православной Церкви. Однако для него, в отличие от многих

современников, Христос никогда не был «идеей», он не воспринимал его как некую абстракцию или миф. Синяевский считал, что только эмоциональность Розанова заставляла его порой в запальчивости заявлять о своём неверии в Христа. Так, можно вспомнить слова А. Ф. Лосева, который передавал свидетельство одного своего знакомого о том, как Розанов, по собственному желанию решивший поучаствовать однажды в Крестном ходе вокруг Сергиевой Лавры, в процессе выполнения этого ритуала признавался этому человеку: «А я ведь во Христа не верю! Я – то в Христа не верю!» [2].

Розанов – скептик по отношению к Христу, свято верит в Бога, своего «личного» Бога. Именно Бога он связывает с полом, священной сущностью для Розанова. Вот что он говорит: «Связь пола с Богом – большая, чем связь ума с Богом, даже чем связь совести с Богом, – выступает из того, что все а – сексуалисты обнаруживают себя и а – теистами. Те самые господа, как Бокль и Спенсер, как Писарев или Белинский, о «поле» сказавшие не больше слов, чем об Аргентинской республике, и, очевидно, не более о нем и думавшие, в то же время до того изумительно атеистичны, как бы никогда до них и вокруг них и не было никакой религии. Это буквально «некрещенные»: в каком – то странном, особенном смысле» [4, 117].

Таким образом, присущее Розанову «чувство Бога» неотделимо от другого, свойственного ему «чувства пола», проявляющегося в его поздних произведениях. Чувство пола не отторжимо у Розанова от чувства Бога, сливаясь с ним в единое чувство: в представлении Розанова вопросы религии и пола неразделимы; метафизика религии проецируется им именно на метафизику пола.

Церковь у автора неразрывно связана с двумя видами практик: первая – одухотворенным духовным действием, олицетворяемым религиозной практикой множества священников, искренне верящих, что выполняют свой долг перед паствой. Розанов всегда восхищался красотой православных культов, освящением в них земли, природы, церковным бытом. Второй тип связан с существованием «казенной», «официальной» церкви, из «самого теплого места на земле» переродившейся в чиновный иерархический аппарат, против которого и была направлена критика писателя.

Критика христианской церкви перерастает в борьбу Розанова с христианской религией, прежде всего, на почве неприятия мыслителем церковной морали, касающейся регулирования семейных, брачных отношений. Сущность христианства видится ему враждебной.

В русской Церкви Розанов был первым, кто от лица «всех угнетенных» выступил с открытым обличением узурпации духовной власти «людьми лунного света» и с исповеданием «религии семьи и рода», религиозного кредо, в котором семья, брак и половое соитие, составляющее основу брака, возводились в ранг абсолютных христианских ценностей. Он был первым, кто со всей остротой поставил перед русским обществом самый важный вопрос: откуда берет начало эта странная и губительная для народного самочувствия и здоровья уверенность Церкви в том, что любовь ко Христу несовместима с половой любовью, с теплом семейного очага, с нормально устроенной родовой жизнью? Первая попытка Розанова самому ответить на свой вопрос состояла в том, что это пустившее глубокие корни в русской духовности манихейское отвержение плоти он счел простым недоразумением, которое легко исправить, приведя православное

богословие, богослужебную практику и брачное законодательство в соответствие с первоначальным замыслом Божиим о браке. Но если в ранних работах Розанов выступает с критикой православия за изъязыны, в основном заимствованные из католицизма, и видит решение полового вопроса в опоре на православную основу, то в дальнейшем свои сомнения в состоятельности «исторического христианства» он перенёс на самую сущность христианства, приближаясь к Ветхому Завету.

Розанов поднял центральный вопрос, самый важный не только в индивидуальном развитии человека, но и во взаимоотношениях народа и Церкви, и не только в силу его практической, жизненной значимости, но и потому что отношение к полу стало главной, стратегической ошибкой христианского воспитания, определившей в самой значительной мере современный глобальный кризис христианства. Христианство не преобразило пол, не одухотворило половую плоть, наоборот, оно окончательно сделало пол хаотическим, отравило его.

Таким образом, своеобразие розановской концепции христианства заключается в попытке соединения христианства с элементами язычества, попытке, безусловно, неосуществимой, и в этом трагедия Розанова-мыслителя: он не мог выйти за пределы христианства, хотя его и отрицал; не мог окончательно отвергнуть Христа, хотя и боролся с ним.

Таким образом, мы видим, что Розанов очень тесно связал, даже растворил друг в друге три основные для него проблемы: пол, семью, религию. Показал, что невозможно ответить ни на один из вопросов, не касаясь другого, который в свою очередь тесно переплетен с третьим. В результате мы получаем некое розановское «триединство». Восторженное отношение мыслителя к вопросам пола и семьи смешивается со скептицизмом по отношению к церкви. Однако свежесть и новаторство мысли Розанова заключается именно в том, что он без отдыха вел поиски единственно верного решения судьбы русского народа и России там, где сам меньше всего ожидал его найти. Перебрав множество книг, он нашел и открыл для себя самую важную книгу человеческого бытия – Ветхий Завет. Обращаясь за помощью к иудаизму, он с болью осознавал, что путь к спасению души, тела и рода православному человеку отрезает именно тот Бог, Новый Завет которого он признает единственно верным.

Пол человека В. Розанов, в отличие, например, от поэтов XVIII века [1], романтиков [8; 9] и некоторых своих философов-современников [11; 12] не соотносит исключительно со сферой духа, а обнаруживает таинственную связь с природой, то есть, понимает его метафизически, потому рассматривает всё «остальное» в человеке как выражение и развитие тайны пола. Раскрывая проблему физически и нравственно здорового брака, писатель видит последний источник «порчи» современной цивилизации в том разложении семьи, которое подтачивает эту цивилизацию. Вдумываясь в то, как складывается судьба семьи в развитии христианской истории, Розанов сначала был склонен обвинять Церковь, «историческое христианство» в одностороннем уклоне в сторону аскетического «гнушения» миром. Но постепенно его взгляд меняется, он начинает переносить свои сомнения на самую сущность христианства. Таким образом, определяя сущность выбора религиозно-эстетических норм, Розанов настаивает на обращении к постулатам прежде всего Ветхого Завета, который

послужил человечеству универсальной книгой домоводства, человеческого общежития и взаимоотношений полов.

Список литературы

1. Абрамзон, Т. Е. Поэтические мифологии XVIII века: автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01 / Т. Е. Абрамзон. – М., 2004. – 48 с.
2. Лосев, А. Ф. Из бесед и воспоминаний [Электронный ресурс] / А. Ф. Лосев; подг. к печати В. Ерофеев // Студенческий меридиан. – 1988 – № 8–12. – Режим доступа: http://www.lib.ru/FILOSOF/LOSEW/besed.txt_with-big-pictures.html
3. Осинцева, К. А. Концепт «любовь» в художественной концептосфере русских писателей / К. А. Осинцева // Мировая литература глазами современной молодежи: сборник материалов III междунар. студенческой научно-практической конференции, 25 ноября 2016 г. / науч. ред. С. В. Рудакова. – Магнитогorsk: Изд-во Магнитогorsk. гос. техн. ун-та им. Г. И. Носова, 2017. – С. 66–71.
4. Розанов, В. В. Люди лунного света / В. В. Розанов. – СПб.: [б.и.], 1913. – 306 с.
5. Розанов, В. В. Опавшие листья. Короб первый / В. В. Розанов. – М.: АСТ, 2003. – 205 с.
6. Розанов, В. В. Семейный вопрос в России: в 2 т. / В. В. Розанов. – СПб.: Тип. Меркушева, 1903 – Т. 2. – 516 с.
7. Розанов, В. В. Сочинения / В. В. Розанов. – Л.: Советская Россия 1990. – 592 с.
8. Рудакова, С. В. К. Н. Батюшков и Е. А. Боратынский: «диалоги» с Парни / Рудакова С. В. // Libri Magistri. – 2015. – Т. 1. – С. 50–59.
9. Рудакова, С. В. Системность художественного мышления Е. А. Боратынского-лирика: дис. ... д-ра филологических наук: 10.01.01 / С. В. Рудакова. – Екатеринбург, 2014. – 555 с.
10. Синявский, А. Д. «Опавшие листья» В. В. Розанова / А. Д. Синявский. – Париж: Синтаксис, 1982. – 342 с.
11. Соловьев, В. С. Смысл любви / В. С. Соловьев // Сочинения. – М.: Мысль, 1988. – Т. 2.
12. Шустикова, Ю. Н. Философско-этическая концепция любви в работах В. Соловьева / Ю. Н. Шустикова // Мировая литература глазами современной молодежи: сборник материалов III междунар. студенческой научно-практической конференции, 22 ноября 2017 г. / науч. ред. С. В. Рудакова. – Магнитогorsk: Изд-во Магнитогorsk. гос. техн. ун-та им. Г. И. Носова, 2017. – С. 227–230.

Abstract

V. V. Rozanov addresses in his works the comprehension of the problems of sex, family, religion. Rozanov does not relate the person's sex exclusively to the sphere of the spirit, but relates it to nature. Defining the essence of the choice of religious and esthetic norms Rozanov insists on the appeal to postulates primarily of the Old Testament, the universal book of relationship between the sexes.

Keywords: V. V. Rozanov, religion, ethics, norms, New Testament, Old Testament, God, person, nature

Шокиржон Мамашарифович Эгамбердиев,
студент 1 курса, Воронежский государственный
медицинский университет им Н. Н. Бурденко (г. Воронеж)
vkornev48@yandex.ru

Научный руководитель – **Владимир Александрович Корнев,**
канд. филол. наук, старший преподаватель
кафедры русского языка ВГМУ им. Н. Н. Бурденко

СВОЕОБРАЗИЕ ТРАКТОВКИ АРХЕТИПА КНЯЗЯ ТЬМЫ В РОМАНЕ М. А. БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА»

В статье представлены результаты исследования генезиса образа и художественных функций одного из центральных персонажей романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» – Воланда, в сопоставлении с предшествующими трактовками архетипа дьявола в мировом литературном и музыкальном наследии.

Ключевые слова: князь тьмы, дьявол, Воланд, архетип, добро и зло

Чтобы понять своеобразие трактовки Булгаковым образа Воланда, необходимо обратиться к литературной родословной героя.

О преемственной связи Воланда с Мефистофелем гётевского «Фауста» свидетельствуют многочисленные аллюзии и реминисценции в тексте романа «Мастер и Маргарита» [3].

Так, пудель на трости Воланда несомненно восходит к «Фаусту» Гёте, где Мефистофель первоначально является Фаусту в облике черного пуделя. Председатель МАССОЛИТа пародийно уподобен французскому композитору Берлиозу, автору «Восьми сцен из Фауста» и оратории «Осуждение Фауста» [5]. Одним из литературных источников сцены в Варьете с дождем дьявольских денег, превращающихся потом в пустые бумажки («денежный дождь, все густея, достиг кресел, и зрители стали бумажки ловить» [1, 124]), является «Фауст», где во второй части Мефистофель, оказавшись вместе с Фаустом при дворе императора, изобретает бумажные деньги, которые «разлетелись врассыпную».

«...Траурный плащ, подбитый огненной материей <...> длинная шпага с поблескивающей золотой рукоятью» [1, 203] (далее упоминаются черное трико и черные остроносые туфли Воланда) – атрибуты оперного Мефистофеля.

В 1927 г. в альманахе приключений «Война золотом» был напечатан рассказ Александра Грина «Фанданго», в центре фабулы которого – появление в Петрограде зимой 1921 года группы экзотически одетых иностранцев. «Центральной фигурой группы был высокий человек в чёрном берете с страусовым белым пером, с шейной золотой цепью поверх бархатного плаща, подбитого горностаем. Острое лицо, рыжие усы, разошедшиеся иронической стрелкой, золотистая борода узким винтом, плавный и властный жест...» [2]. Прозу Грина Булгаков, судя по воспоминаниям друзей, не любил, что не исключало возможности взаимодействия [6, 388–389].

Из портрета сатаны Булгаков устранил важную традиционную черту – хромоту («ни на какую ногу описываемый не хромал»), однако другие традиционные черты Князя тьмы у Воланда присутствуют: преобладание

в костюме черных и серых тонов, черные волосы и брови, небольшой дефект в лице («рот какой-то кривой»), разные глаза), неопределенная национальность.

Таким образом, в портрете Воланда отразился ряд литературных источников. Но мы бы, вероятно, ошиблись, если бы решили, что Воланд у Булгакова лишь новое имя для того же характера, вариация знакомой мысли.

Как бы ни были различны прозвания сатаны, главное по традиции его занятие неизменно: без устали сеет он соблазн, разрушение и зло. И в этом смысле напрашивается самое легкое решение загадки, заданной Булгаковым читателю: быть может, автор имел в виду простое противоположение двух сил, извечно враждующих в мире – антитезу добра и зла, воплощенную на этот раз в фигурах Иешуа и Воланда.

Однако, присмотревшись внимательнее, можно убедиться, что для такой безусловной, как тень и свет, антитезы Воланду не хватает «черных» красок. «Не будешь ли ты так добр, – спрашивает Воланд посланца Иешуа, – подумать над вопросом: что бы делало твое добро, если бы не существовало зла, и как бы выглядела земля, если бы с нею исчезли тени? <...> Не хочешь ли ты ободрить весь Земной шар, снеся с него прочь все деревья и все живое из-за твоей фантазии наслаждаться голым светом?» [1, 156]. Этой апологии зла нельзя отказать в остроумии и даже диалектической ловкости. Может быть, автор и впрямь хочет уверить читателей, что раз уж зло – неразлучный спутник жизни, реальность, ничего не остается, как только благодарить судьбу за то, что оно существует в мире, и к этой безрадостной мысли клонится философия романа?

Между тем непосредственное чувство говорит нам, что в булгаковской «нечистой силе» есть что-то неоспоримо привлекательное. Воланд обладает своим мрачным обаянием, исполнен неторопливого достоинства, спокойствия и мудрости. Более того, он даже симпатичен, и это чисто эмоциональное впечатление требуется как-то объяснить. «Загримированный» автором под Мефистофеля, он в то же время мало напоминает традиционного демона зла, дьявола-искусителя.

Мефистофель у Гёте зол, эгоистичен и безнравствен. Он вкрадывается в доверие, орудует посредством вероломства, соблазняет грехом и с наслаждением губит попавшие в его сети невинные души. Он бросает Фауста в низкую чувственность, приводит его к лжесвидетельству, заставляет Гретхен утопить своего ребенка, подсыпает яд её матери, убивает благородного Валентина и злорадствует, глядя на дела рук своих. Но рядом с Мефистофелем в сложных соотношениях подчинения ему и соперничества с ним возникает у Гёте фигура Фауста – воплощение жажды познания, господства над природой, всемогущества человека, вознамерившегося открыть все тайны вселенной и познать всю низость и величие жизни. Фауст заимствует у Мефистофеля могущественную силу, но это сила не зла и разрушения, а познания и исследования. Гёте реабилитировал порыв к всеведению и всезнанию слишком долго считавшийся первородным грехом и злом мира, оставив дьяволу область деятельного зла, но отняв у него привилегию познания, отданного им человеку.

«Фауст» Гёте, как известно, в свою очередь восходит к фольклорным источникам – «Народной книге о Фаусте» Шписа (1587) и другим, еще более далеким преданиям о талантливом средневековом ученом, которого молва нарекла магом и волшебником. В трактате Леонгарта Турнейсена (1583)

перечислены дарования магов, которые «понимают кое-что в философии, как, например, доктор Фауст». Обращает на себя внимание, что тут дана как бы полная опись чудес, какие будут совершены в Москве булгаковским Воландом. Эти маги, говорит Турнейсен, могут «силой своего колдовского искусства превратить все, что человек держит в руках, в нечто иное, а также доставить в назначенный час и в условленное место любое известное лицо, как бы далеко оно ни находилось, да и сами они могут мгновенно переноситься, куда им только заблагорассудится. Могут они, кроме того, так рассказать все, что говорилось о них в их отсутствие, как если бы они сами присутствовали при разговоре и слышали его...»[7, 33]. Воланд у Булгакова способен проделывать все то, что приписывает доктору Фаусту старинная легенда. Но можно узнать в булгаковском герое и некоторые черты более позднего Фауста классической трагедии.

Поэтому, на наш взгляд, не будет преувеличением сказать, что Воланд как бы соединяет в себе дьявола Мефистофеля и мага Фауста с его страстью к исследованию и познанию.

В образе Воланда, каким он создан Булгаковым, явственен мотив деяния, протеста против рутины жизни, застоя, предрассудков. В своих московских похождениях он как бы осуществляет программу, какую задает Мефистофелю у Гёте господь бог в «Прологе на небесах». Заметим, что Мефистофель у Гёте не столько, однако, посланец благой силы, сколько повелитель теней, соблазнитель и разрушитель. Не зря Фауст бросает ему укор, что «вечному движению и спасительной творческой деятельности» он противопоставляет свой «ледяной чертов кулак».

Воланд Булгакова не таков. Он дает пример куда большего благомыслия и благородства, и даже неожиданного морализма.

Князь тьмы, дьявол, сатана, вельзевул, чертиздавна имели две основные роли, два призвания. Одно – смущать людей, вводить их в искушение, соблазнять, пускаться в разрушительное злодейство. Другое, более достойное – служить палачом порока, воздавать за грехи. Дьявол по обыкновению сам губит человеческую душу и сам же эту погубленную им душу с вожделием казнит и наказывает.

Воланд как бы намеренно суживает свои функции, он склонен не столько соблазнять, сколько наказывать, чем по преимуществу и заняты он и его спутники в Москве.

Слишком многих заделали действия злодейской шайки, отдающие, как было признано на следствии, «совершенно явственной чертовщиной, да ещё с примесью каких-то гипнотических фокусов и отчетливой уголовщины...». Одни погибли, другие натерпелись страху, третьи оказались в сумасшедшем доме. Но нельзя сказать, между тем, что наказания эти пали на головы вовсе безвинных жертв. Напротив, почти всегда читатель воспринимает их как должное. Они смущают резкостью и легкостью расправы, как будто дьявол, обремененный своим всемогуществом, не всегда умел рассчитать силу удара, но в общем отвечают естественному чувству справедливости, потому что все пострадавшие в этой необыкновенной истории из-за происков нечистой силы пострадали не совсем зря.

Иван Николаевич наказан безумием за плохие, фальшивые стихи, Стёпа Лиходеев – за безделье и разврат, преддомкома Босой – за взяточничество, Варенуха – за ложь, Семплеяров – за двоеженство, заведующий филиалом – за бюрократизм, дядя Берлиоза – за то, что он хапуга, буфетчик – за жульничество, Аннушка – за корысть, барон Майгель – за доносы.

Сам Воланд и его свита нисколько не скрывают, что едва ли не во всех своих действиях они руководствуются добродетельными и даже назидательными целями.

И уж совсем вразрез с ожиданиями читателя идет то, что у Воланда и его спутников есть еще и желание помочь людям, попавшим в беду, обиженным судьбою. Ведь это они соединяют Мастера и Маргариту, возвращают Мастеру его погибшую рукопись, так что для главных героев романа это не демоны зла, но скорее ангелы-хранители. В их поведении проглядывает порой нечто рыцарское, и нет ничего удивительного, что, когда колдовские черные кони уносят их из Москвы, участники Воландовой шайки обретают графически четкий облик героев старой немецкой баллады: скачет, тихо звеня золотой цепью, темно-фиолетовый рыцарь с мрачнейшим лицом, и мы с трудом узнаем в нем «втирушерегента», самозваного переводчика Коровьева, а рядом – закованный в стальные доспехи Азazelло и бывший кот Бегемот, «лучший шут, какой существовал когда-либо в мире», обернувшийся худеньким юношей, демоном-пажом.

В этом свете легче понять смысл эпитафии к роману, заимствованного Булгаковым из трагедии Гёте: «Так кто ж ты, наконец? – Я – часть той силы, что вечно хочет зла и вечно совершает благо».

Не лишено интереса то обстоятельство, что в «Фаусте» эти слова Мефистофеля несли совсем иной смысл, чем тот, какой они получили, будучи повторены на заглавной странице романа «Мастер и Маргарита». У Гёте слова Мефистофеля звучали лишь как увертка опытного спорщика. Дело в том, что «благо» в устах дьявола – это и есть зло. «Как понять эту загадку?» – спрашивает Фауст, имея в виду слова, вынесенные Булгаковым в эпитафию, и слышит цинический ответ: «Я дух, все отрицающий, и, поступая так, бываю совершенно прав, потому что все существующее кончается непременно гибелью, вследствие чего лучше было бы, если бы оно не существовало совсем. На этом основании все, что вы называете грехом, разрушением или, короче говоря, злом – моя настоящая стихия». У Булгакова слова о силе, «что вечно хочет зла и вечно совершает благо», несут иной смысл, более близкий буквальному. Автор «Мастера и Маргариты» как бы не желает понимать насмешку Мефистофеля. Он берет для своего Воланда эти слова всерьез – как девиз его деятельности.

Что значат в применении к Воланду слова: «вечно хочет зла»? Это значит, что Воланд воплощает в себе стихию сомнения, отрицания, скептицизма. Но какой смысл имеет тогда признание, что, даже пожелав зла, он «вечно совершает благо»? Тот, что в контраст к холодному и наглому Мефистофелю зло для героя Булгакова – не цель, а средство справиться с людскими пороками и несправедливостью. Воланд разбивает рутину жизни, наказывает подлость и неблагородство, унижает прохвостов, мелких и грязных людишек – плутов, мошенников, наушников, приобретает, и оттого парадоксальным для читателя образом выступает в конечном счете едва ли не слугою добра.

Так самобытно переосмыслен Булгаковым образ Воланда-Мефистофеля и его присных. Антитеза добра и зла в лице Воланда и Иешуа не состоялась.

Нагоняющий на непосвященных мрачный ужас, Воланд оказывается карающим мечом в руках справедливости и едва ли не носителем добра.

Список литературы

1. Булгаков, М. А. Избранное / М. А. Булгаков. – М.: Худож. лит., 1980. – 400 с.
2. Грин, А. С. Фанданго / А. С. Грин. – Симферополь: Крым, 1966. – 548 с.
3. Ковалев, Г. Ф. Воланд и его свита (Ономастические этюды) / Г. Ф. Ковалев // Вестник ВГУ. – Сер. 1. Гуманитарные науки. – 1996. – № 1. – С. 86–101.
4. Легенда о докторе Фаусте / Изд. подготовил В. М. Жирмунский. – 2-е, испр. изд. – М., Наука, 1978. – Ч. II / Перевод Р. В. Френкель. – («Литературные памятники»).
5. Соллертинский, И. И. Гектор Берлиоз / И. И. Соллертинский. – М.: Гос. муз. изд-во [Музгиз], 1932. – 56 с.
6. Чудакова, М. О. Жизнеописание Михаила Булгакова / М. О. Чудакова. – М.: Книга, 1988. – 669 с.
7. Leonhard, Thurneysser zum Thurn. Das ist ein Onomasticum und Interpretatio oder aussführliche Erklerung, Leonharten Thurneysers zum Thurn... Uber Etliche frembde und... unbekante Nomina, Verba, Proverbia, Dicta, Sylben, Character, und sonst Reden. Deren nicht allein in des theuren Philosophi und Medici Aurelii, Theophrasti, Paracelsi von Hohenheim. Sondern auch in anderer Authorum Schrifften... nach dem Alphabet verzeichnet. Das Ander theil... – Berlin : gedruckt durch Nicolaum Voltzen, 1583. – [6] ff., 188 pp., 8 ff. tab.; 2°.

Abstract

The article presents the results of the study of the genesis of the image and artistic functions of one of the central characters of the novel «Master and Margarita» by M. Bulgakov – Woland, in comparison with the previous interpretations of the devil's archetype in the world literary and musical heritage.

Keywords: the Prince of darkness, the devil, Woland, archetype, good and evil

Фанни Якаб,

*магистрант, Будапештский университет
им. Лоранда Этвёша (ЭЛТЭ), (г. Будапешт)
jfanni93@gmail.com*

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

ОБРАЗ СОБАКИ: СИМВОЛИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ, ИНТЕРПРЕТАЦИЯ (НА МАТЕРИАЛЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ РУССКИХ ПИСАТЕЛЕЙ КОНЦА XIX – ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX ВЕКА)

В статье представлен анализ символического значения образа собаки в различных аспектах. Автор рассматривает интерпретации данного образа (мифологические, библейские). В русской литературе образ собаки играет важнейшую роль в произведениях Чехова, Бунина, Куприна, Булгакова. Автор

утверждает: чтобы понять образ собаки, традицию его изображения в литературных произведениях, необходимо изучить психологию животного.

Ключевые слова: образ собаки, архетип животного, образ-символ, русская советская литература, М. Булгаков

В мировой художественной литературе персонажи нередко ассоциируются с образами животных, которых писатели наделяют мистическими качествами. В данном исследовании мы анализируем отношение различных авторов к архетипу собаки, особенности интерпретации черт характера животного. В русской литературе конца XIX – первой трети XX в. образ собаки часто встречается в произведениях Чехова, Бунина, Куприна, Булгакова. Обращение писателей к различным формам сознания, в том числе к сознанию животного, обусловлено поиском авторами ментальных констант, истоки которых – в «бессознательном» человечества. В литературном произведении актуальность образа животного обусловлена стремлением писателя многомерно и психологически достоверно воссоздать процесс саморефлексии и самоидентификации субъекта.

С древнейших времен и по настоящее время образ собаки связан с мифологическими и библейскими мотивами. В структуре литературных образов важны «вечные» символы, из которых они и формируется, например, Отец, Мать, Дитя и другие. Образ «собаки» входит в систему символических «вечных» образов, относится к «архетипу животного». В настоящее время этот образ в указанном выше аспекте ещё не получил должного осмысления и обобщения в литературоведении. В работе мы опираемся на подход, предложенный исследователями Ю. Г. Хазанкевич [4] и Жужа Хетени [5; 6; 10].

Отличие от человека, собака живёт во вневременном мире, в котором отсутствует временная перспектива. Если собака скучает, это означает, что переживать скуку ее научил человек, как, впрочем, и тоску, и нетерпение. Собака не знает о смерти, и потому душа ее не стареет. Подобно детям или пожилым людям, это животное обнаруживает собственные привычки и привязанности к людям, с которыми живет, к укладу жизни. Кроме завидного острого обоняния, верности, качеств охранника, способности дружить, быть партнером в делах хозяина, собака может быть умной, интеллигентной, кроткой, сильной и при этом способной выражать чувства, переживания. Не удивительно, что рядом с собакой человек не ощущает одиночества.

Фольклорный источник литературного образа собаки не тождествен первоисточнику, хотя фольклорный опыт всегда включается в читательское восприятие: он заставляет обратиться к прошлому – к истории человечества. У многих славянских народов собака издревле выступала в качестве тотема. Этот могучий зверь связан с образом волка. Он вызывал восхищение благодаря превосходным охотничьим качествам. Собака всегда была для человека опорой, была на его стороне. В древнейших культурах мы находим свидетельство тесной связи человека и собаки. Так, в Месопотамии волхвы полагали, что болезни переходят от человека к собаке. Древние ассирийцы делали маленькие скульптуры в форме фигурки собаки и закапывали под порогом дома, считая, что ее дух охраняет людей, следит, чтобы злые духи не смогли войти в дом [8, 16]. На Британских островах сохранились средневековые сказания о собаках, воплощающих зло. Свидетельства очевидцев запечатлены в англо-

саксонской хронике «Дикая охота» (1127 г.). Неизвестный монах поведал о стаях кошмарных псов (в средние века британцы их прозвали «легавые собаки Гавриила» или «звери пустыни»). Люди верили, что эти появляющиеся ночью страшные псы являются вестниками Страшного Суда, что нельзя смотреть им в глаза, так как собак отождествляли с беспокойными мертвыми, проклятыми душами [8, 114–115]. О связи собаки с потусторонним миром свидетельствует скандинавская мифология: они представлены как слуги Одина (или Вотану) [8, 114–115]. В простонародной среде бытует суеверие: собака, как и гроза, молния, – это наказание Божье. Пуритане видели в животном, явившемся людям по воле Всевышнего, воплощение собаки Сатаны [8, 194]. В Германии сохранилось верование: эти «псы ада» приходят, чтобы забрать души некрещенных детей [8, 229]. Зафиксированы примеры, когда собака служит злему человеку, злой душе, и в этих случаях она становится помощником злой души, волшебника или ведьмы [8, 277]. Последнее не является новым. Так, в сюжете о Фаусте черная собака появляется в качестве последователя доктора. Черный цвет означает принадлежность к потустороннему миру, что запечатлено в фольклорных источниках. Нечистота собаки, отношения ее с Сатаной обнаруживаются и в славянской мифологии, и в истории Фауста.

В апокрифе о том, как Бог сотворил Адама, есть фрагмент о злом вмешательстве Дьявола, который осквернил тело человека нечистотами, чтобы нарушить Божий замысел. «Окаянный дьявол, проклятый, разве ты не заслужил гибели? <...> Господь же, сняв с Адама всю грязь сатанинскую и смешав со Адамовыми слезами, сотворил собаку, и теслом очистил Адама от всех скверн. И, поставив собаку, повелел ей стеречь Адама <...>» [9]. Таким образом, в повествовании о сотворении Адама собака выступает верным другом человека. Исследователь А. П. Лопухин отмечает традицию использования слова «пёс» в качестве метафорического обозначения плохого человека, употребления в отрицательном контексте [3]. Это подтверждает Жужа Хетени [5, 139]. В легендах и иконографии Святого Христофора (первоначально его имя Офферу) изображали с собачьей головой. По легенде, это сакральный пес, который перевозит мертвых, двигаясь по границе потустороннего и реального мира. То есть пес соединяет в себе противоположные черты – посланника Бога и Дьявола [6, 136]. В восточной мифологии (китайской, японской) собака символизирует защиту. Собака способна чувствовать духов (в древнеримской мифологии), также образ связан со злыми духами в египетской, индуистской и греческой мифологии.

В литературе Нового времени сохраняются сказочные, аллегорические черты образа собаки, мотив превращения человека в животное. В русской литературе первоисточниками можно считать фольклорные произведения и древнерусскую литературу: былинку «Вавила и скоморохи», «Слово о полку Игореве». В рассказе А. Чехова «Каштанка» образ собаки символизирует человека из низших слоев общества. У И. Бунина в «Снах Чанга» Чанг – это собака-философ.

Сюжет повести М. Булгакова «Собачье сердце» содержит элементы фантастических произведений Г. Уэллса, которые вдохновляли автора [7, 13]. Экспозиция повести занимает значительный объем текста – это первая операция профессора Преображенского, который лечит собаку. Основная операция – она уже вторая по счету – происходит в середине произведения – это завязка.

Профессор вскрывает труп человека и собаки. В ходе третьей операции действие возвращается к исходной точке: профессор возвращает собаку к прежней жизни. Сатирический прием состоит в изображении мира с точки зрения животного: это каскад комических ситуаций, целью которых является осмеяние автором современного ему социума. Хетени Жужа отмечает, что дух революционной лаборатории, созданной профессором Преображенским, вполне соотносится с духом русской революции 1917 г. [6, 367]. В повести «Собачье сердце» интеллигент, профессор медицины, предпринял попытку создать нового человека новой эпохи путем пересадки гипофиза человека (Клима Чугункина) в тело собаки. В данном случае живая собака символизирует новый мир, а мертвый Чугункин – старый. Таким образом, прежний мир насаждается миру новому, что в результате приводит к хаосу. Профессор Преображенский насильственно проникает в новую эпоху с медицинским экспериментом. Человек Шариков – прототип нового человека нового режима. Шариков имеет две личности, которые по-разному проявляют свое отношение к профессору и обществу. Оба существа обнаруживают сильное отличие друг от друга на протяжении всей повести [7, 59]. Преображенский превращает собаку в человека-мыслителя. Значительное влияние на М. Булгакова оказали исторические реалии: Февральская, Октябрьская революции, военный коммунизм, НЭП. Символическим образом, кроме собаки Шарикова, в повести «Собачье сердце» является сам создатель нового человека – Преображенский, профессор, русский интеллигент, критикующий общественный порядок после 1917 г.

Изображение мира глазами животного (бывшего Чугункина), сатирическое воспроизведение подробностей его социализации в новом мире позволяют автору представить образ новорожденного человека в комическом свете. Перед читателем проходит целый ряд комических ситуаций. Сатирическое осмеяние построенного в результате революции 1917 г. нового мира Булгаков ведет с точки зрения высокой нравственности. Для автора произведения «Собачье сердце» важны такие человеческие качества, как способность сопереживать ближнему, добродушие, открытость. Для Булгакова социальное положение человека является второстепенным [5, 369]. Профессор Преображенский характеризуется как человек «порядка». В отличие от него, Шариков громко и часто играет на гитаре, его поступки стихийны. В человеческом облике он всё еще ведет себя, как животное. М. Л. Бедрикова акцентирует вопрос о человеческой «душе»: можно ли «реформировать душу человека»? [1, 179]. И. Хоуэлл указывает на связь эксперимента профессора с утопическими идеями времени: добиться не только омоложения организма стареющего человека, но создать «нового человека» (в духе Франкенштейна) [10, 554–562]. Абсурд предпринятого в большевистской России социального (в случае булгаковского героя – и биологического) эксперимента является в полной мере, когда Шариков, уверовавший в могущество «бумаги», ее особое значение для жизни, требует от своего «создателя» документ: «...Как же так без документа? Это уж – извиняюсь. Сами знаете, человеку без документов строго воспрещается существовать» [2, 183]. Посредством получения документа человек-собака осознает свои «права человека». В русском булгаковедении не раз отмечалось, что в повести «Собачье сердце» в образе Полиграфа Полиграфовича Шарикова писатель запечатлел не скрещенное существо (собака-человек), а создание, имеющее характерные черты собаки и волка. Метафора человека-волка

амбивалентна (Яблоков), идея человека-волка становится генеральной. Звучит мотив оборотничества, бытующего в фольклоре всех индоевропейских народов. Превращение Шарикова в человека – это своего рода антитеза преображению Христа. По сути, Булгаков составил новое Евангелие. Хетени Жужа прослеживает библейские мотивы: в Рождество собака переживает кризис, января существо произносит первое человеческое слово, что означает его вступление в человеческий род. Смерть человека Шарикова и воскрешение собаки совпадает с Пасхой [5, 375].

Для русских писателей, обращавшихся к образу собаки, важен аллегорический смысл данного образа, позволяющий передать острую социальную критику.

Список литературы:

1. Бедрикова, М. Л. Концепт «душа» в поздней прозе и публицистике В. Распутина / М. Л. Бедрикова // *LibriMagistri*. Литературный процесс: историческое и современное измерения. – 2015. – Вып. 1. – С.1 74–183.
2. Булгаков, М. Собачье сердце / М. Булгаков // Советская проза 20–30-х годов XX века: в 2 т. Т. 2: Замятин Е. Мы; Булгаков М. Собачье сердце; Олеша Ю. Зависть; Зощенко М. Сентиментальные повести. – М.: ТЕРРА-Книжный клуб, 2000. – С. 137–216.
3. Монастырская, Н. И создал Господь собаку: Что говорит христианство о четвероногих друзьях? [Электронный ресурс] / Н. И. Монастырская. – Режим доступа: <http://glorypets.ru/ru/news/single/566>
4. Хазанкович, Ю. Г. Архетип «волка» в фольклоре и литературе / Ю. Г. Хазанкович // Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки. – 2009. – Выпуск 4. – Т. 72. – С. 117–183.
5. Хетени, Жужа. Роковые сердца 20-х. О повести Булгакова «Собачье сердце» / Жужа Хетени // *Studia Slavica Hung.* – 2004. – № 49/3–4. – С. 365–379.
6. Хетени, Жужа. Из чего состоит живая собака? Покровнойлиниианабоковскихпсов // *Representations de l'animal dans la culture russe. Actes du colloque de Lausanne 2007. Section de langues et civilisations slaves.* – Université de Lausanne, 2010. – С. 131–146.
7. Mikolla, O.-M. «Разруха не в клозетах, а в головах»: Общественная критика в повести Михаила Булгакова «Собачье сердце» [Электронный ресурс] / О.-М. Mikolla. – Режим доступа: <https://www.doria.fi/bitstream/handle/10024/33773/gradu2007mikkola.pdf?sequence=1>
8. Misztikus történetek gyűjteménye – Évszázadok természetfeletti jelenségei, szerk [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.antikvarium.hu/konyv/hilary-evans-lola-sharon-davidson-misztikus-tortenetek-gyujtemenye-309978>
9. Hetényi, Zsuzsa. Legenda arról, hogyan teremttette meg az úr Ádámot – Óorosz apokrif [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.holmi.org/2008/09/legenda-arrol-hogyan-teremtette-meg-az-ur-adamot>
10. Howell, Y. Eugenics, Rejuvenation, and Bulgakov's Journey in to the Heart of Dogness / Y. Howell // *Slavic Review*. – 2006. – Vol. 65. – № 3. – P. 554–562.

Abstract

This article presents an analysis of symbolic meaning of dog's image in various aspects. The author considers the interpretation of this image (mythological, biblical).

The dog's image plays crucial role in works of Chekhov, Bunin, Kuprin, Bulgakov. The author claims that it is necessary to study the animal's psychology to understand the dog's image and tradition of this image in literary works.

Keywords: the image of a dog, the archetype of an animal, the image-symbol, Russian soviet literature, M. Bulgakov

*Надежда Андреевна Яковлева,
аспирант 2 курса, Южно-Уральский государственный
университет (г. Челябинск)
dream_for_work@mail.ru*

*Научный руководитель – Татьяна Федоровна Семьян,
доктор филол. наук, профессор кафедры
русского языка и литературы ЮУрГУ*

КОНЦЕПТ ДОРОГИ В ТВОРЧЕСТВЕ САШИ СОКОЛОВА

Реализация концепта пути-дороги в русской литературе представляет собой основную парадигму в моделировании художественного пространства. В творчестве Саши Соколова концепт дороги занимает одну из ключевых позиций. Статья посвящена исследованию концепта дороги и семантических близких ему образов и мотивов на разных уровнях организации произведения.

Ключевые слова: концепт пути, концепт дороги, Саша Соколов

Саша Соколов – автор, сумевший вписать своё имя в традиции русского постмодерна 80-х годов и в прозаическое наследие писателей третьей волны эмиграции. Его имя возникает при попытке легитимизировать современную прозу и вспоминается каждый раз, когда речь заходит о господствующей в литературе тенденции языковой игры.

Сквозными в творчестве писателя являются мотивы движения, пути/дороги в их разных модификациях, анализ которых позволяет говорить об аксиологическом и онтологическом наполнении его романов. В статье мы постарались проследить влияние концепта пути/дороги на идейно-художественную составляющую творческого наследия Саши Соколова.

Следует отметить, что впервые изучением концепта занялись лингвисты, а как самостоятельная категория он оформился в последние десятилетия. Этот же период ознаменован тенденцией к междисциплинарности, появлением литературоведческих работ, в которых введено понятие художественного концепта как элемента национальной художественной картины мира. В этом направлении можно отметить работы Л. В. Миллер «Художественный концепт как смысловая и эстетическая категория», В. Г. Зусман «Диалог и концепт в литературе. Литература и музыка», И. А. Тарасовой «Введение в когнитивную поэтику», А. С. Рослый «Данте в эстетике и поэзии акмеизма: система концептов (на материале творчества А. Ахматовой, Н. Гумилева, О. Мандельштама)».

В обширной работе «Антология концепта» дается следующее определение этого термина: «Концепт – принадлежность сознания человека, глобальная единица мыслительной деятельности, квант структурированного знания» [1, 7]. Уже из этого определения можно сделать вывод, что факт появления

определенного концепта напрямую зависит от историко-культурной парадигмы и от развития национального сознания в этот период.

Концепт дороги, в целом, является крайне важным для формирования русского семантического пространства языка и художественной идеи.

Концепт дороги всегда был близок русской литературе, благодаря неизмеримым просторам самой страны, которые неоднократно отмечали историки-философы В. О. Ключевский, Н. А. Бердяев. Подобный масштаб и ощущение безграничной свободы пространства порождает идейно-философский колорит произведений русской литературы. Так, концепт дороги впервые появился еще в период устного народного творчества (достаточно вспомнить русско-народные сказки, где герои отправляются в путешествие, стоят на перепутье и т.д.), а оформился в древнерусской литературе (поход «на землю половецкую» в «Слове о полку Игореве», «Хождение за три моря» Афанасия Никитина, путь из Москвы в Сибирь протопопа Аввакума и его семьи в «Житие протопопа Аввакума, им самим написанное»).

В русской литературе XIX–XX веков образ-символ дороги как жизненного пути трансформировался в более сложный – дорога как попытка переосмысления всей жизни главным героем или же, масштабнее, попытка переосмыслить исторический период целого народа.

М. М. Бахтин так пишет о пересекающихся дорогах, хранящих следы разных человеческих судеб: «На дороге («большой дороге») пересекаются в одной временной точке пространственные и временные пути много различнейших людей – представителей всех сословий, состояний, вероисповеданий, национальностей, возрастов. Здесь могут случайно встретиться те, кто нормально разъединен социальной иерархией и пространственной далью, здесь могут возникнуть любые контрасты, столкнуться и переплестись различные судьбы... Здесь время как бы вливается в пространство и течет по нему (образуя дороги), отсюда и такая богатая метафоризация пути-дороги: «жизненный путь», «вступить на новую дорогу», «исторический путь» метафоризация дороги разнообразна и многопланова» [6, 59].

М. М. Бахтин считает, что концепт пути-дороги в языковой картине мира – это способ связи двух пространственно-временных координат. Таким образом, «путь-дорога» становится не просто художественным символом, а категорией хронотопа, которая зачастую становится сюжетообразующей.

В традициях русского постмодернизма второй половины XX века закрепляется урбанизм, поэтому в художественной семантике постмодернизма активнее проступают образы, соотносимые с реальным пространством – образы города, дома, магистрали, железной дороги, поезда.

Образ дороги является символичным для творчества одного из основателей русского постмодернизма, Саши Соколова.

В работах М. Н. Липовецкого, И. С. Скоропановой, М. Эпштейна смысловая множественность авторского мировосприятия писателей постмодерна, и Саши Соколова в частности, демонстрируется благодаря игре с образами-символами.

В диссертационном исследовании М. Л. Кременцовой «Художественный мир Саши Соколова» отмечено многообразие приемов авторской реализации, проявляющейся в сквозных мотивах смерти, времени, любви, метафорических образах дома, реки и железной дороги.

В работе «Ассоциативные связи слова как основа создания образа в произведениях Саши Соколова» Т. Д. Брайниной рассмотрены индивидуальные

черты стиля писателя с точки зрения языкового новаторства: здесь концепты представлены в многообразии их значений – прямом, метафорическом и окказиональном.

Говоря о концепте пути в романе Саши Соколова «Школа для дураков», следует обратиться к образу дороги в мифологии, где движение символизирует путь в иной, загробный мир. Человек должен пройти путь смерти, пространствовать в буквальном смысле слова, тогда он выходит обновленным, вновь ожившим. Он не должен ни оглядываться на пройденный путь, ни возвращаться назад, ибо это означает снова умереть.

Вспомним дорогу к пруду, которая представляется в романе дорогой перерождения главного героя, раздвоения его сознания в цветок речной лилии, Нимфею: «К пруду вели, по сути дела, все тропинки и дорожки, все в нашей местности. И вот, вливаясь одна в другую, все тропинки вели в сторону пруда. В конце концов за несколько сот метров до берега они соединялись в одну прекрасную дорогу. И эта дорога шла немного покосами, а потом вступала в березовую рощу» [7, 9].

В данном случае дорога выступает как некий путь к перерождению, к духовной свободе. Главный герой, слабоумный мальчик, описывает момент осознания раздвоения его души в цветок речной лилии в начале романа и в конце, подчеркивая тем самым идейную значимость события и создавая кольцевую композицию.

Также важную роль в раскрытии идейной составляющей романа играет образ железной дороги: окольцовывая поселок, она замыкает в себе жителей, не давая вырваться из размеренного и запланированного хода событий. Внутри этого пространства сосуществуют реальный и загробный мир, очерченный рекой Летой. Там, на другом берегу, ученики спецшколы видят умершего учителя Савла Норвегова, на берегу этой же реки и происходит перерождение мальчика.

Таким образом, можно сделать вывод, что образ дороги в романе «Школа для дураков» не заключается в себе архетипичную идею перемен, предстоящего выбора – мир «Школы для дураков» ограничен и предельно: он «сдавливается» извне железными путями, внутри же все его тропы, малые и извилистые, ведут к загадочной реке, символизирующей некий переход в загробный мир. Именно поэтому мудрый учитель Савл Норвегов лейтмотивом в романе дает наставление своим ученикам: главное – ветер, он дарует свободу и несет изменения. «На свете нет ничего, на свете нет ничего, на свете нет ничего, кроме Ветра!» [7, 97].

Примечательно, что роман заканчивается продолжением пути: «Весело болтая и пересчитывая карманную мелочь, хлопая друг друга по плечу и насвистывая дурацкие песенки, мы выходим на тысяченогую улицу и чудесным образом превращаемся в прохожих» [7, 137]. Для читателя это дарит надежду на возможный выход героев из круга.

Путь как категория хронотопа потенциально включает в себе способность отождествляться с изменяющимся нравственно-психологическим состоянием героя, следующего по нему, а иногда и с изменениями целой культурной эпохи.

Так сюжет третьего романа Саши Соколова «Палисандрия» строится на полном переосмыслении исторического пути России XX века.

Проживая свой жизненный путь, главный герой, внучатый племянник Лаврентия Бери, Палисандр Дальберг, демонстрирует читателю альтернативную версию реальных исторических событий. В этом – стремление постмодернизма к полемизации в, казалось бы, уже определенных темах. Главная идея романа

раскрывается в насмешке автора, обращенной к мысли о предопределенности и прогрессивности развития русской истории. На деле же один человек, надежда и опора, являясь заложником этого глобального исторического движения, выбирает свою дорогу, усеянную любовными похождениями, корыстолюбием и тщеславием.

Таким образом, в романе «Палисандрия» концепт дороги выступает как идейно-художественный образ исторического развития всей России и жизни одного человека, а также в качестве сюжетообразующей линии, в основе которой постоянные перемещения главного героя по стране.

Полученные выводы позволяют говорить о художественных изменениях образа дороги в историко-культурной парадигме русской литературы. В творчестве русских постмодернистов, в частности в прозе Саши Соколова, любой архетипичный образ-символ представляет собой игру со смыслом, попытку иного взгляда на его смысловое значение и роль в тексте. Для Саши Соколова концепт дороги представился разным на каждом из этапов его творчества: от ограниченности и замкнутости мира в «Школе для дураков» и повторяющихся событий, образующих кольцевую композицию, к переосмыслению социально-философских тенденций развития всего общества, с помощью описания жизненного пути и путешествий главного героя в романе «Палисандрия».

Список литературы

1. Антология концептов / под ред. В. И. Карасика, И. А. Стернина. – Волгоград: Парадигма, 2005. – Т. 1. – 352 с.
2. Зусман, В. Г. Диалог и концепт в литературе. Литература и музыка / В. Г. Зусман – Новгород, 2001. – 168 с.
3. Ловчинский, Н. А. Образы пространства в современной русской постмодернистской поэзии автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. фил. наук: 10.01.01 / Н. А. Ловчинский. – Волгоград, 2004. – 208 с.
4. Миллер, Л. В. Художественный концепт как смысловая и эстетическая категория / Л. В. Миллер // Мир русского слова. – 2000. – № 4. – С. 39–45.
5. Рослый, А. С. Данте в эстетике и поэзии акмеизма: система концептов (на материале творчества А. Ахматовой, Н. Гумилева, О. Мандельштама): автореф. дис... канд. филол. наук: 10.01.01 / А. С. Рослый. – Ростов-на-Дону, 2006. – 210 с.
6. Сботова, С. В. Осмысление феномена пути в русской гуманитаристике XIX – XX (В.О. Ключевский, Н. А. Бердяев, М. М. Бахтин) / С. В. Сботова, М. В. Пац // Известия пензенского государственного педагогического университета им. В. Г. Белинского. – 2012. – № 27. – С. 58–61.
7. Соколов, С. Школа для дураков. Между собакой и волком. Палисандрия. Эссе / С. Соколов. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2011. – 608 с.
8. Тарасова, И. А. Введение в когнитивную поэтику / И. А. Тарасова – Саратов.: Научная книга, 2004. – 48 с.

Abstract

The realization of the way-road concept in Russian literature is the main paradigm in the artistic space modeling. In the work of Sasha Sokolov, the concept of the road takes one of the key positions. The article is devoted to the study of the concept of the road and semantically close to it images and motifs at different levels of the work organization.

Keywords: concept of the way, concept of the road, Sasha Sokolov

РАЗДЕЛ V. ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТЬ

*Ирина Александровна Абдуллина,
студент 2 курса, Южно-Уральский
государственный университет (г. Челябинск)
aia0807aia@gmail.com*

*Научный руководитель – Елена Валерьевна Канищева,
канд. филол. наук, доцент кафедры
русского языка и литературы ЮУрГУ.*

РЕЦЕПЦИЯ СТИХОТВОРЕНИЙ Э. АСАДОВА В ФИЛЬМЕ М. ЕФРЕМОВОЙ «Я ЛЮБИТЬ ТЕБЯ БУДУ, МОЖНО?» (2017 г.)

В статье проанализирована рецепция творчества Э. Асадова в современном кинематографе на примере картины М. Ефремовой «Я любить тебя буду, можно?» (2017 г.). Автор анализирует стихотворения поэта, ставшие основой диалогов героев фильма, размышляет о специфике концепции режиссера, о способах восприятия данного интермедиального эксперимента зрителем.

Ключевые слова: рецепция, интермедиальность, творчество Э. Асадова, кинематографическое искусство, экранизация

Кинематографическое искусство всегда уделяло особое внимание литературным сюжетам. Ежегодно в прокат выходят фильмы по классическим и современным рассказам, романам или повестям. В качестве примера можно привести сериал Сергея Урсуляка «Тихий Дон» (2015 г.), экранизацию романа Л. Н. Толстого «Война и мир» Тома Харпера (2016 г.) и многие другие. Особый интерес для исследования представляют варианты переосмысления, рецепции художественных произведений в кинематографическом искусстве. Мы рассмотрим специфику рецепции стихотворений Э. Асадова в фильме М. Ефремовой «Я любить тебя буду, можно?» (2017 г.).

Творчество Э. Асадов популярно с начала 1960-х годов. Его книги, выходившие 100-тысячными тиражами, моментально исчезали с прилавков книжных магазинов. Литературные вечера поэта на протяжении почти 40 лет проходили с неизменным аншлагом в крупнейших концертных залах страны, вмещавших до 3000 человек. Их постоянной участницей была супруга поэта–актриса, мастер художественного слова Галина Разумовская.

Уже несколько десятилетий книги Э. Асадова, едва выйдя из печати, сразу же становятся библиографической редкостью. Возможно, это происходит из-за того, что жизнь поэта в той или иной степени отражена в его произведениях. Но бывает порой, что судьба художника уже сама по себе является легендой, и в таком случае к ней проявляется особый читательский интерес. Жизнь Асадова как раз являет собой пример такой славной судьбы.

Эдуард Аркадьевич Асадов в 1941 году закончил 38-ю московскую школу, через неделю после выпускного вечера началась Великая Отечественная война. В ночь с 3 на 4 мая 1944 года в боях за Севастополь под Бельбеком писатель получил тяжелейшее ранение осколком снаряда в лицо. После продолжительного

лечения в госпиталях врачи не смогли сохранить ему глаза, и с того времени Э. Асадов был вынужден до конца жизни носить чёрную полумаску на лице.

В 1946 году поступил в Литературный институт им. А. М. Горького, который с отличием окончил в 1951 году. В том же году опубликовал первый сборник стихов «Светлая дорога» и был принят в члены КПСС и в Союз писателей.

Эдуард Асадов – автор более 45 книг, среди которых сборники стихотворений, прозаические рассказы и переводы поэтов Башкирии, Грузии, Калмыкии, Казахстана, Узбекистана.

Дмитрий Быков, известный русский публицист, писатель, кинокритик и литературный критик, отзывался о лирике этого автора следующим образом: «То, что стихи Асадова не выдерживают никакой критики с точки зрения литературных критериев, – вещь настолько очевидная, что доказывать её смешно. Это не поэзия, или, верней, другая поэзия. Подобные стихи пишут почти все читатели Асадова: библиотекариши, курсанты, офицерские дочки... Но ценности, утверждаемые им, – ценности нормальные, хорошие, и хотя я не люблю ни стихов Асадова, ни их читателей, – я глубоко уважаю его как человека» [2, 65].

Эдуард Асадов в своих стихотворениях обращался к лучшим человеческим качествам – к доброте, верности, благородству, великодушию, патриотизму, справедливости. Произведения он зачастую посвящал молодежи, стремясь передать новому поколению накопленный опыт. Тематически в его творчестве представлены стихи о любви, о дружбе, о войне, и др.

Любовная лирика Э. Асадова если и о наивных, первых, еще детских чувствах, то о таких, которые тут же перерастают в сложные, серьезные. Он пишет о том, что происходит «здесь и сейчас». У него немало гражданской, патриотической поэзии, однако любовная лирика Асадова стоит особняком от остальных его произведений.

Любовная лирика Асадова превозносит чувство. Любовь, описанная в его произведениях, абсолютно искренна, в ней нет фальши и наигранности. Он с волнением пытается разобраться в судьбе каждого лирического героя. И пусть он не может видеть их физически, душой поэт чувствует ещё лучше.

Не случайно творчество автора становится материалом для создания интермедialного пространства, появляются рецепции творчества автора в кинематографическом искусстве.

В 2017 году в Москве была снята уникальная картина «Я любить тебя буду, можно?», которая достойна войти не только в историю киноискусства, но и в историю поэзии. По замыслу Марии Ефремовой, режиссёра и сценариста, а также исполнительницы главной роли (Кати), все диалоги героев фильма – это стихи знаменитого советского незрячего поэта, Героя Советского Союза, Эдуарда Асадова. При этом автору картины удалось выстроить единую сюжетную линию. Стихи в фильме звучат как обычная речь: словами Э. Асадова герои разговаривают, ссорятся, мирятся, признаются в любви. Разрешение на использование стихов Асадова в картине «Я любить тебя буду, можно?» Марии дала его внучка Кристина.

Мария Ефремова в интервью онлайн-журналу «Окно в Москву» подчеркнула: «Асадов – один из моих самых любимых поэтов-лириков. Мне давно хотелось, чтобы стихи зазвучали по-другому, не нравились театральщина во время чтения поэзии. Сначала у меня возникла идея фильма,

где все диалоги произносятся стихами, именно произносятся, проговариваются, как обычные диалоги, а потом я решила, что это будет лирика Эдуарда Асадова. Как режиссер я ставлю интонации актерам, объясняю, как по-новому можно читать стихи. Получается, по сути, я придумала новый жанр... Пришлось серьезно потрудиться, чтобы поставить стихотворные строчки должным образом. Но в итоге действительно получилась внятная сюжетная линия» [3].

Выход фильма спровоцировал появление весьма неоднозначных отзывов. Например, в «Российской газете» проявилось следующее мнение: «Насколько странная, настолько и оригинальная – тут не поспоришь – концепция картины заключается в том, что все реплики героев представляют собой строчки из стихов советского поэта. Смотрится и звучит это несколько обескураживающе, а порой – чрезвычайно забавно, однако в известной смелости создателям ленты всё же отказать никак нельзя» [4].

Сюжет фильма достаточно прост. Катя уже несколько лет живет с гражданским мужем Вадимом. Его всё устраивает, а героине хочется узаконить отношения. Поводом к таким желаемым переменам становится свадьба близкой подруги. На девичнике Катя знакомится с журналистом Сергеем, который влюбляется в неё и начинает настойчиво ухаживать, только сердце Кати по-прежнему принадлежит Вадиму. Несмотря на то, что героиня уходит от гражданского мужа, Сергею не удается покорить девушку, зато Вадим, поняв, кого потерял, все-таки решает сделать предложение.

В фильме использовано 16 стихотворений Э. Асадова: «Остров романтики», «Как мне тебе понравится?», «Я могу тебя очень ждать», «Сколько длится у женщины личная жизнь», «Ты должна меня полюбить», «Разговор по существу», «Моя любовь», «Мне уже не 16, мама», «Был у меня соперник», «Виновники», «Если любовь уходит», «Друг без друга у нас получается всё». Все произведения относятся не к одному сборнику стихотворений, они написаны в разные годы. Важно, что в качестве реплик появляются только стихотворные строчки, все остальные слова или разговоры режиссер приглушает музыкой. Таким образом автор кинокартины концентрирует внимание только на лирических фрагментах.

Выбор стихотворений достаточно очевиден: это произведения любовной лирики. И именно любовная линия является основой сюжета фильма, определяет действия, переживания героев. Особняком стоит лишь стихотворение «Мне уже не 16, мама», рассказывающее о любви к матери. Появление его в фильме оправдано: разговор с матерью в тот момент играет важную сюжетную роль. После конфликта с Вадимом Катя остается одна. Ей тяжело, и единственным человеком, которому она может раскрыться, становится мама, которая дает героине советы и пытается ее поддержать. После этого разговора Катя исправляет свои ошибки и начинает действовать по-другому.

Приведем анализ особенностей функционирования литературного текста в фильме «Я любить тебя буду, можно?» на примере одного из стихотворений – «Я могу тебя очень ждать» (1968 г.).

КАТЯ: Я могу тебя очень ждать,
Долго-долго и верно-верно,
И ночами могу не спать
Год, и два, и всю жизнь, наверно!

ВАДИМ: Пусть листочки календаря
 Облетят, как листва у сада,
 КАТЯ: Только знать бы, что все не зря,
 Что тебе это вправду надо!
 Я могу за тобой идти
 По чащобам и перелазам,
 По пескам, без дорог почти,
 По горам, по любому пути,
 Где и черт не бывал ни разу!
 Все пройду, никого не коря,
 Одолею любые тревоги,
 Только знать бы, что все не зря,
 Что потом не предашь в дороге.
 ВАДИМ: Я могу для тебя отдать
 Все, что есть у меня и будет.
 Я могу за тебя принять
 Горечь злейших на свете судеб.
 Буду счастьем считать, даря
 Целый мир тебе ежечасно.
 КАТЯ: Только знать бы, что все не зря,
 Что люблю тебя не напрасно! [1, 106].

В цитируемом фрагменте мы указали соотнесенность строк стихотворения с репликами героев.

Интересно, что деление фраз по четверостишиям оказывается не принципиальным, важнее становится деление стихотворения на фразы по смыслу, для того, чтобы зрители поняли, что имеют в виду герои фильма. На примере данного стихотворения можно ярко продемонстрировать, что основная роль в диалогах отводится девушке, так как именно она является главной героиней, которая совершает выбор.

Важно также отметить, что в фильме меняется интонация стихотворения, герои вкладывают свои эмоции в зависимости от происходящей ситуации, если автор ориентировал стихотворение на спокойное, медитативное прочтение, то в кинокартине герои могут прочесть его с агрессией или же грустью, всё зависит от того, в какую ситуацию попали герои.

На сегодняшний день данный фильм единственный в специфике рецепции художественного текста, т. к. не всегда стихотворения можно выстроить в единую сюжетную линию, создать общую канву. Через произведения Э. Асадова идеально смогла отразиться концепция режиссера: они словно созданы для диалогов.

Возможность героев фильма «говорить» одним поэтическим текстом подчеркивает общность человеческого чувства, особую близость влюбленных друг другу, говорящих на одном «поэтическом» языке.

Список литературы

1. Асадов, Э. А. Все стихи о любви / Э. А. Асадов. – М.: АСТ, 2017. – 352 с.
2. Быков, Д. Л. Советская литература. Краткий курс / Д. Л. Быков. – М.: ПРОЗАИК, 2012. – 374 с.

3.Март, Д. «Я любить тебя буду, можно?»: В Москве снимают художественный фильм, в котором актёры говорят стихами Эдуарда Асадова [Электронный ресурс] / Д. Март // Окно в Москву. – 2016. – Режим доступа: http://oknovmoskvu.ru/kinolektoriy/news_post/ya-lyubit-tebya-budu-mozhno-v-moskve-snimyut-khudozhestvenniy-film-v-kotorom-aktery-govoryat-stikhami-eduarda-asadova.

4.Сосновский, Д. Я ругать тебя не буду, можно? [Электронный ресурс] / Д. Сосновский // Российская газета. Специальный проект «Кинократия». – 2017. – Режим доступа: <https://rg.ru/2017/06/15/vyshel-film-s-dialogami-sostoiaishchimi-iz-strochek-stihov-eduarda-asadova.html>

Abstract

The creativity of E. Asadov in modern cinema is analysed in the article. It is analysed on the example of M. Efremova's picture «I will love you, if it is possible?» (2017). The author analyses the poems which have become a basis of dialogues of heroes of the movie, reflects on specifics of the concept of the director and on the ways of perception of such experiment by the viewer.

Keywords: reception, intermediality, E. Asadov's creativity, cinema art, screen version of literature

Евгения Андреевна Анисимова,

*студент 2 курса, Магнитогорский государственный технический
университет им. Г. И. Носова (г. Магнитогорск)
evg.mgn@yandex.ru*

Татьяна Борисовна Зайцева,

*доктор филол. наук, Магнитогорский государственный технический
университет им. Г. И. Носова (г. Магнитогорск)
tbz@list.ru*

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

СМЫСЛ НАЗВАНИЯ РОМАНА Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ» И ОДНОИМЕННОЙ МАНГИ ОСАМУ ТЭДЗУКИ

Авторы статьи проводят сравнительный анализ романа русского классика и манги Осаму Тэдзуки, основателя этого вида искусства, раскрывая смысл категории «преступление». Авторы приходят к выводу, что преступление по Достоевскому – это преступление против христианских ценностей и против человеческой сущности. Пророческий сон Раскольникова становится в манге Тэдзуки страшной явью. И вина за всемирную катастрофу лежит не только на революционерах, но и на забавном «маленьком» человечке Раскольникове, который своими преступными действиями что-то расшатал во вселенной, породив хаос, всеобщую растерянность, разрушения в глобальном масштабе.

Ключевые слова: заглавие, роман Достоевского «Преступление и наказание», манга Осаму Тэдзуки «Преступление и наказание», категория преступления

Заглавие является важнейшим компонентом композиции, или так называемой рамы произведения. «Заглавие – первая, графически выделенная, строка текста, содержащая «имя» произведения. «Называя» и идентифицируя, заглавие не только обособляет, отграничивает «свой» текст от всех других, но и представляет его читателю» [7, 848], служит ключом для интерпретации художественного текста читателем, отражая авторский замысел, главную тему, идею, центральный конфликт произведения. С. Кржижановский писал, что «заглавие лишь постепенно, лист за листом, раскрывается в книгу, книга и есть – развернутое до конца заглавие, заглавие же – стянутая до объема двух-трех слов книга» [6, 7].

Согласно классификации И. Н. Сухих «Преступление и наказание» относится к заглавиям обобщенного типа: философским по содержанию, а по форме контрастным, полусным, содержащим антонимы [9, 276–278].

Смысл важнейших, противопоставленных друг другу философских категорий романа Ф. М. Достоевского, вынесенных в заглавие, раскрывается, если рассмотреть представления о преступлении и наказании как героев, так и самого автора, сопоставив при этом разные точки зрения. Необходимо затронуть возможные аспекты: юридический, психологический, нравственно-философский, религиозный. В силу ограниченности формата статьи мы остановимся преимущественно на категории «преступление».

Что значит «преступление» в романе Достоевского?

Роман создавался в 60-е годы, знаковые для России и в общественном и в литературном смысле. Это было время, когда человек начал понимать, что он является личностью, то есть помимо гражданских прав и обязанностей обладает правами и обязанностями *человека*, личными. Реформы Александра II ознаменовали переход от патриархального общества к буржуазному. В новых условиях особую ценность приобрели свобода и возможность личного выбора не только для избранных в социальном или культурном смысле, но для каждого, любого человека, вне зависимости от образования или сословной принадлежности. Переход к буржуазным отношениям усиливал значимость личных качеств человека: его предприимчивости, инициативности, умения попадать в ногу со временем. Человеку открывалось неограниченное число возможностей: ведь многое теперь зависело прежде всего от него самого.

60-е годы XIX века явственно обнаружили разрушение старой системы ценностей, поставили под сомнение патриархальные идеалы. «Теперь все помутилось», – писал Достоевский в романе «Преступление и наказание» [2, 380]. Писатель понял, что новое, *переходное* время ведет человека к свободе, но также осознал, чем чревата свобода без опоры на общечеловеческие ценности. «На фоне ослабления нормативных функций морально-правовых регуляторов логика действия традиционных ограничений человеческой активности стала вытесняться логикой вседозволенности» [1, 74].

Начиная с 60-х годов, предметом постоянных размышлений Достоевского «становятся личность и судьба человека, способного к преступлению как экзистенциальной аванюре» [1, 45].

Главный герой романа Раскольников видит, что общество устроено несправедливо, его совесть и человеколюбие заставляют задуматься над тем, что же можно изменить в мире, и новое время дает ему силы.

Главной причиной преступления стали не горе и нищета. «Если б только я зарезал из того что голоден был, <...> то я бы теперь... счастлив был», – говорит он после исполнения своего страшного замысла [2, 320]. Раскольников взвешивает в своей голове, что есть добро и зло, он чувствует в себе потребность и возможность что-то изменить, самому определяя, что есть добро и зло для людей.

Герой понимает, что в этом мире уже сложилось какое-то разделение людей, и он ищет истоки этого разделения, заглядывая в глубину человеческой природы и истории. Философские размышления героя выливаются в статью под названием «Опреступлении».

Раскольников создает теорию «наполеонов и вшей», предполагающую деление людей на разряды: те, кто имеет право, и те, кто подчиняется, «твари дрожащие». Он считал, что «наполеоны» имеют право на преступление и даже обязаны переступить через старые ценности, правила и, если понадобится, самих себя. Преступления как такового, в юридическом смысле, для Раскольникова *не существует*. Чтобы развивалось что-то новое, необходимо преодолевать людскую косность, невежество, неизбежное сопротивление развитию, и «наполеоны» могут пользоваться при этом любыми средствами. «Вши» и твари дрожащие – это люди несознательные, не имеющие высоких целей в жизни, это масса, которая просто живет, исторический фон. Преступление, по Раскольникову, таким образом означает начало нового, двигатель прогресса.

Преступление для Сони Мармеладовой, укорененной в христианской народной культуре, – это грех, нарушение божьих заповедей. Соня – добрая, но бедная девушка. Дабы прокормить семью, она зарабатывает деньги грязным и непристойным путем и потому считает себя грешницей, преступницей. Несмотря на это Соне удастся сохранить чистоту и бескорыстную любовь к людям, доброту, благодаря своей вере в Бога.

Соня не признает теорию Раскольникова: «Да какая ж это правда! О господи!...» [2, 322]. Разрешив себе убийство человека, Раскольников берет на себя функцию Бога, право решать судьбу человека, но Соня напоминает ему, что он только человек, и собственная совесть замучает его, если он не покается. Правда Сони Мармеладовой заключается в ее вере в Бога и надежде на божье милосердие и мудрость.

Разумихин точно оценивает преступление Раскольникова как «кровь по совести» [2, 205], то есть как право человека самому определять нравственные приоритеты, опровергая библейские заповеди. Он понимает, насколько это страшно, когда человек встает над добром и злом, делая эти понятия относительными. Именно таким предстает в романе Свидригайлов, чей ужасный конец обусловлен внутренней пустотой и мерзостью героя, – прожигателем жизни, развратником и убийцей, поставившим себя вне добра и зла.

Во сне Раскольникова в финале показан хаос, конец света: люди обезумели и начали убивать друг друга [2, 420]. Если каждый позволит себе «кровь по совести», в мире начнется полный хаос и неразбериха, человечество неизбежно погибнет, погубит само себя, предупреждает Достоевский.

Для Порфирия Петровича, пристава следственных дел, правоведа, преступление – это юридическая проблема. Убил – так будь наказан за это каторгой, тюрьмой. Но Порфирий сочувствует Раскольникову, потому что способен понять и больше: молодой человек переступил через самого себя, чуть было не загубив свою собственную жизнь, мучения совести Раскольникова становятся главным его наказанием.

Достоевский был убежденным последователем христианской религии, его идеалом был Христос. В 60-е годы в России обозначилась тенденция, давно заявившая себя на Западе [см.: 3, 66; 4, 35]: христианские ценности стали казаться не актуальными, даже банальными, нигилизм захватывал все слои общества. Отрицание Бога виделось Достоевскому крайней степенью нигилизма. Люди усомнились в христианских ценностях [5, 267].

Единственный выход для каждого человека, по Достоевскому, парадоксален: на своем личном опыте пережить религиозные сомнения, чтобы вернуться к христианству. «В снах отчетливо просматриваются контуры новой, трагической концепции всемирной истории – концепция исторического развития через всеобщую катастрофу» [10, 264]. На примере Раскольникова Достоевский хотел показать неизбежность отступничества и неизбежность возвращения в лоно христианства, но уже на новых основаниях, на лично пережитом. Человек сам должен прийти к убеждению, что христианские ценности незыблемы и остаются вечно живыми. Таким образом, преступление по Достоевскому – преступление против христианских ценностей и против человеческой сущности.

Осаму Тэдзука любил творчество русских писателей и русскую мультипликацию. Роман Достоевского он перечитывал несколько раз, по собственному признанию мангаки. Первый и единственный том его манги по мотивам романа «Преступление и наказание» вышел в 1953 году.

Манга – произведение, созданное особыми художественными средствами [8, 135], выражает особый авторский замысел, а значит, и смысл названия несколько иной, нежели в романе русского классика. При осмыслении заглавия нельзя не учитывать время написания манги и художественные традиции этого вида искусства.

Автор манги писал в послесловии, что описанный в романе Достоевского «разлагающийся мир и настроение конца века необычайно напоминали атмосферу, сложившуюся в послевоенной Японии» [11, 132]. Сюжет манги почти повторяет сюжет романа: Тэдзука оставил ключевые сцены, хотя поменял некоторые события местами. Мангака перенес действие романа во время правления Николая II, кардинально изменил конец и добавил новых персонажей, например, самого себя, что мы можем увидеть, например, на странице 92 и 93 манги: он изобразил себя со спины, а на следующей странице показано его лицо (он был немного пухлым в жизни, что и отразил в своей рисованной версии романа), а некоторые персонажи (младшие дети Мармеладовых, Лебезятников) исчезли.

В отличие от романа Достоевского основой манги «Преступление и наказание» становится *гротеск* – вид условной фантастической образности,

демонстративно нарушающий принципы правдоподобия, в котором причудливо и алогично сочетаются несочетаемые в реальности образные планы и художественные детали [7, 188](подчеркнем, что термин заимствован из изобразительного искусства).

Во-первых, герои манги сделаны визуально в мультяшных традициях, что поначалу, конечно, изумляет читателя, хорошо знакомого с классическим текстом Достоевского. Например, Раскольников – комический малыш с лицом Гавроша, в странном головном уборе, напоминающем фригийский колпак, лихо размахивает топором, напоминающим средневековую алебарду.

Соня – глазастая кругленькая брюнетка-скромница с огромным цветком в волосах, проповедует добро, настойчиво убеждает Раскольникова, что он совершил страшный грех и должен покаяться: «От Бога вы отошли, и вас Бог поразил и дьяволу предал» [11, 122].

Больше других изменился в манге Свидригайлов, вобравший в себя некоторые черты Лебезятникова, превратившийся в борца с богачами, революционера, подстрекателя бунта. Авантюрист Свидригайлов подбивает Раскольникова вступить в ряды бойцов народного фронта, однако что-то пробудилось уже в Раскольникове, что заставляет его отклонить предложение, несмотря на то, что Свидригайлов угрожает ему пистолетом: «Эти бунтовщики, как я, вообразили себя людьми необыкновенными. Как много их! И Свидригайлов ими верховодит! Они считают, что вольны делать все ради спасительной для человечества идеи, Сколько же крови они прольют!» [11, 124]

В финале манги Раскольников не попадает на каторгу, потому что весь мир, благодаря энергичным и безответственным действиям таких, как Свидригайлов, погружается в полный хаос, и каторги просто больше не существует. Почти никто не замечает и покаяния Раскольникова, все заняты личным спасением. Последние иллюстрации манги показывают поистине вселенскую катастрофу – это тщательно прописанные массовые сцены, сопровождающиеся звуковыми ремарками: бабах, тра-та-та-та, звуками выстрелов, взрывами, грохотом, криками, воплями людей [11, 128–131].

Первая и вторая мировая война показали правоту Достоевского, поставив под угрозу существование всего человечества. Пророческий сон Раскольникова становится в манге Тэдзуки страшной явью. И вина за всемирную катастрофу лежит не только на Свидригайлове, но и на «маленьком» человечке Раскольникове, который своими преступными действиями что-то расшатал во вселенной, породив хаос, всеобщую растерянность, разрушения в глобальном масштабе. Преступление Раскольникова, таким образом, в манге трактуется и как преступление против человечества, и как преступление против человечности.

Горький опыт двух войн позволяет Тэдзуке комически изображать своих персонажей, их поступки напоминают «пир во время чумы»: неслучайно большое внимание он уделяет сцене гротескных скандальных поминок у Мармеладовых [11, 91–95], где в образе гостей представил своих друзей [11, 132].

Герой в финале показан одиноким и растерянным бегущим в никуда, а значит, преступление Раскольникова становится его наказанием. Осаму Тэдзука вслед за Достоевским предупреждает читателей другой эпохи, что человек

не в праве лишать жизни другого человека ни под каким предлогом, иначе человечество прекратит свое существование.

Список литературы

1. Бачинин, В. А. Достоевский: метафизика преступления / В. А. Бачинин. – СПб.: Изд-во С.-Петербургского ун-та, 2001. – 426 с.
2. Достоевский, Ф. М. Преступление и наказание / Ф. М. Достоевский. – М.: Изд-во «Наука», 1970. – 809 с.
3. Зайцева, Т. Б. Категория отчаяния или «болезнь к смерти» в философии Сёрена Киркегора / Т. Б. Зайцева // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – № 11 (25): в 2-х ч. Ч.1. – Тамбов: Грамота, 2012. – С. 65–68.
4. Зайцева, Т. Б. Художественная антропология А. П. Чехова: экзистенциальный аспект (Чехов и Киркегор): автореферат дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01 / Т. Б. Зайцева. – Екатеринбург, 2015. – 42 с.
5. Зайцева, Т. Б. Чехов и Киркегор: к вопросу о типологических и генетических связях / Т. Б. Зайцева // Проблемы истории, филологии, культуры. – № 1. – 2012. – С. 265–274.
6. Кржижановский, С. Д. Собр. соч.: В 5 т. / С. Д. Кржижановский. – Т. 4: Поэтика заглавий. Философема о театре. Страны, которых нет. Фрагменты о Шекспире. Искусство эпиграфа (Пушкин). Драматургические приемы Бернарда Шоу. – СПб.: Simposium, 2006. – 843 с.
7. Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А. Н. Николюкина, Институт науч. информации по общественным наукам РАН. – М.: НПК «Интелвак», 2001. – 1600 стб.
8. Пономарева, Э. В. Русская манга: полемика с классикой и новый вид художественного произведения / Э. В. Пономарева // Русская литература глазами современной молодежи. – Магнитогорск: Изд-во Магнитогорск. гос. техн. ун-та им. Г. И. Носова, 2015. – С. 134–139.
9. Сухих, И. Н. Структура и смысл, Теория литературы для всех / И. Н. Сухих. – СПб.: Азбука, 2016. – 544 с.
10. Тихомиров, Б. Н. К осмыслению глубинной перспективы романа «Преступление и наказание» / Б. Н. Тихомиров // Достоевский в конце XX века / сост. К. А. Степанян. – М.: Классика плюс, 1996. – С. 251–269.
11. Тэдзука, О. «Преступление и наказание» / Осаму Тэдзука: пер. с яп. – Екатеринбург: Фабрика комиксов, 2012. – 136 с.

Abstract

The authors of the article conduct a comparative analysis of the novel by Russian classic and manga Osamu Tezuka, the founder of this art form, revealing the meaning of the category «crime». The authors conclude that the crime according to Dostoevsky is a crime against Christian values and against human nature. Raskolnikov's prophetic dream becomes a terrible reality in Tezuka's manga. And the blame for the global catastrophe lies not only on the revolutionaries, but also on the funny «little» man Raskolnikov, who with his criminal actions shattered something in the universe, creating chaos, general confusion and destruction on a global scale.

Keywords: title, Dostoevsky's novel «Crime and punishment», Osamu Tezuka's manga «Tsumi to Batsu», crime category

Сабина Адильовна Ахмедова,
студентка 1 курса, Магнитогорский государственный
технический университет им. Г. И. Носова (г. Магнитогорск)
akhmeedova@mail.ru

Алексей Владимирович Петров,
доктор филол. наук, профессор кафедры
языкознания и литературоведения МГТУ им. Г. И. Носова
alexpetrov72@mail.ru

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

ШОКОЛАДНЫЕ ПИРОЖНЫЕ, РУССКИЕ ПЕСНИ И ТАНГО: МИФОЛОГИЗАЦИЯ СОБЫТИЙ 17 ДЕКАБРЯ 1916 ГОДА В МЕМУАРАХ И КИНЕМАТОГРАФЕ

В статье на основе сопоставления репрезентаций образа Григория Распутина и факта его убийства, представленных в мемуарах Ф. Ф. Юсупова и В. М. Пуришкевича, в фильмах У. Эделя и Ж. Дайан, исследуются способы, формы и цели мифологизации исторической личности и событий 17 декабря 1916 года. Доказывается, что процессу мифологизации Распутина в мемуарах сопутствует его демифологизация, в то время как искусство кино тяготеет к ремифологизации, соответствующей запросам и ожиданиям современности.

Ключевые слова: убийство Григория Распутина, исторический миф, мифологизация, мемуары, кинематограф, интермедialность

На сегодняшний день фигура Григория Распутина является объектом интереса большинства медиа, в том числе художественной, научно-исторической и мемуарной литературы, СМИ, театра и кино. В репрезентации образа Распутина в целом преобладает акцент на отрицательных сторонах его характера, поведения, роли в российской истории, в жизни царской семьи и т. д. При этом и мемуаристы, и ученые, и литераторы, и режиссеры в равной почти степени оказываются создателями исторического мифа (см., например: [4; 10; 11]).

Среди многочисленных мифов о Распутине в современной массовой культуре одним из самых известных следует признать рассказ о его убийстве, созданный исполнителями и свидетелями этого убийства. Основой нашего исследования стали воспоминания Ф. Ф. Юсупова [4, IV, 103–214] и В. М. Пуришкевича [4, IV, 39–102], а также во многом основанные на них кинематографические версии – фильм «Rasputin: Dark Servant of Destiny» (1996) [11], снятый немецким и американским режиссёром Ули Эделем (Uli Edel), и «Raspoutine» (2011) [10] – французенки Жозе Дайан (Josée Dayan). Отметим, что экранизация 1996 г. была удостоена премий «Golden Globe Award» и «Emmy Award», в двух номинациях победу одержал британский актёр Алан Рикман (Alan Rickman), блестяще воплотивший на экране противоречивейший исторический образ.

Для понимания сути процесса мифологизации в разных видах искусства остановимся сперва на самих понятиях «миф» и «мифологизация»,

как они трактуются в современной науке, и выделим важнейшие приёмы мифологизации исторического феномена (личности, события и пр.).

Сущностная особенность мифа состоит в том, что в его основании могут лежать недостоверные факты, однако для «пользователей» той или иной мифологии невозможна сама постановка вопроса о достоверности или недостоверности исходной информации, на которой вырастает миф, – в последний можно только верить (см.: [2; 5; 9]). Мифологическая реальность успешно может создаваться при помощи как традиционных, так и современных медиасредств (литературы, изобразительного искусства, прессы, кинематографа и т. д.) [1; 2; 5; 8], она и воспринимается человеком как объективная истина. В книге Е. М. Мелетинского «Поэтика мифа» выделяются два типа мифологизации: демифологизация и ремифологизация. По мнению исследователя, культура, начиная с XVIII в., тяготеет к демифологизации прежних мифов, с XX в. её сменяет ремифологизация. Процесс ремифологизации включает в себя: 1) признание мифа вечно живым началом, продолжающим выполнять практическую функцию в современном обществе; 2) выделение в самом мифе его связи с ритуалом и концепцией вечного повторения; 3) максимальное сближение или даже отождествление мифа и ритуала с идеологией и психологией, а также с искусством [6, 28].

В данной статье на примере фигуры Григория Распутина мы рассмотрим процесс *мифологизации* и *демифологизации* его личности и факта его убийства в мемуарах и *ремифологизации* – в кинематографе.

Убийцы Распутина, князь Ф. Ф. Юсупов и известный политический деятель В. М. Пуришкевич, оставили каждый подробное описание событий 17 декабря 1916 г. Это два разных текста, объединённых некоторыми мотивами:

1) Юсупов всё внимание акцентирует на Распутине и его поведении, а Пуришкевич – на отдельных деталях; например, Пуришкевич точно называет американский марш «Янки-дудль» [4, IV, 83], звучащий в граммофоне во время прибытия Распутина, Юсупов же говорит о веселой американской «песенке» [4, IV, 178];

2) в мемуарах Юсупова отражены, почти в художественной форме, его эмоции, мысли, внутренние монологи, связанные с Распутиным; Пуришкевич в основном пишет о ходе событий, хотя и даёт, по своей привычке оратора, пафосную оценку роковой роли Распутина в истории России;

3) «вклеивание» цитат из разговора с Распутиным в текст мемуаров является неотъемлемой частью выразительной сцены, воссозданной Юсуповым (ср.: [5, 26]); Пуришкевичу подобный «метод» чужд;

4) Пуришкевич, в отличие от Юсупова, не пытается драматизировать и художественно расцвечивать произошедшие события.

Итак, действие происходит в комнате Юсупова, а фоном его, как отмечает Пуришкевич, является американский марш «Янки-дудль» [4, IV, 83]. Юсупов рисует Распутина человеком невероятной энергетики и вообще делает упор на «психологию» и «мистику» в их встрече. Так, он говорит о недоверчивости Распутина, о его «дьявольских глазах» и даже воссоздает его мысли: «Вот видишь, как ты ни стараешься, а ничего со мной поделать не можешь» [4, IV, 175]. При этом к определённым вещам, например, к шкафу с лабиринтом, Распутин проявляет интерес, осматривает его, «восхищаясь им, как ребенок» [4, IV, 173].

«Гостеприимный» Юсупов предлагает ему чай, бисквиты и вино. Пуришкевич указывает, что отравлены были пирожные с розовым кремом, а с шоколадным – нет [4, IV, 81–82], тогда как Юсупов называет первые «миндальными» и говорит, что отравленными были «шоколадные пирожки» [4, IV, 168–169]. От бисквитов и чая Распутин сначала отказывается, но потом, по версии Пуришкевича, выпивает две рюмки вина с ядом, закусывая их розовыми пирожными, а по версии Юсупова, сначала пьет чай и ест пирожки без яда: «Почему-то я дал ему бисквиты без яда. Уже позднее я взял тарелку с отравленными пирожками и предложил ему». То же происходит и с вином: «Почему и первую рюмку вина я дал ему без яда – тоже не знаю» [4, IV, 173–174]. Чтобы подать отравленное вино, Юсупов «как будто случайным движением» разбивает рюмку и наливает в новую, с цианистым калием, крымской мадеры; Распутин пьет «медленно, маленькими глотками, с особенным вкусом, присущим знатокам вина», но «яд не проявлял своей силы» [4, IV, 174]. Итак, в центре обеих историй – Юсупова и Пуришкевича – невероятное, фантастическое событие: цианистый калий на Распутина не действует. Лишь его взгляд вдруг выразил, как показалось Юсупову, «ненависть и злобу». Мемуарист начинает демонизировать свою жертву и чисто литературными средствами (ритмизация, эмпфаза, эпитеты и пр.) нагнетать драматизм:

«Никогда еще не видал я его таким страшным.

Он смотрел на меня дьявольскими глазами.

В эту минуту я его особенно ненавидел и готов был наброситься на него и задушить.

В комнате царил напряженная зловещая тишина» [4, IV, 174].

Здесь одна из кульминаций в рассказе Юсупова: он словно борется со вселенским злом: «Между нами шла как будто молчаливая, глухая борьба; она была ужасна. Еще одно мгновение, и я был бы побежден и уничтожен» [4, IV, 175]. После этого момента события уже неудержимо движутся к развязке; Юсупов как бы подчиняется неизбежности: себя он ощущает избранныком, а Распутина изображает жертвой: «Я прочел в его взоре новое, незнакомое мне выражение: что-то кроткое и покорное светилось в нем» [4, IV, 177].

В варианте Пуришкевича всё проще и потому убедительнее: каждый раз, поднимаясь к сообщникам в кабинет, чтобы посоветоваться, Юсупов всё больше и больше тревожится и предлагает наконец принять решение: «...нужно решать скорее, ибо гад выражает крайнее нетерпение тому, что графиня не приходит, и уже подозрительно относится ко мне» [4, IV, 86].

Только в мемуарах Юсупова находим и другой примечательный и очень «литературный» эпизод. Опьянённый цианистым калием Распутин просит его спеть «что-нибудь весёленькое»; Юсупов поет под гитару «какую-то грустную песню». «Станным и жутким казался мне мой собственный голос», – комментирует он пение второй песни и добавляет: «А что будет, если мои нервы не выдержат больше?» [4, IV, 175–176]. Сцена словно взята из дешёвой мелодрамы.

История подходит к своему завершению. Распутин предлагает Юсупову поехать к цыганам, рассуждает о душе и теле; Юсупов думает о судьбе и описывает очень эффектную сцену с хрустальным Распятием [4, IV, 177–178]. С задержками повествования, внутренними монологами, картинно застывшим

Распутиным – рассказ всё же добирается до почти незаметного: «Я выстрелил». Князь убивает не человека – животное: «Распутин заревел диким, звериным голосом и грузно повалился навзничь, на медвежью шкуру» [4, IV, 178].

В противовес всей этой романтической патетике Пуришкевич подчёркивает, что Юсупов, приняв решение самому убить Распутина, становился всё спокойнее и хладнокровнее. Вот как он обращается к Пуришкевичу: «В. М., вы ничего не будете иметь против того, чтобы я его застрелил, будь что будет? Это и скорее и проще». Не дослушав ответа, Юсупов «быстрым, решительным шагом подошел к своему письменному столу и, достав из ящика его браунинг небольшого формата, быстро повернулся и твердыми шагами направился по лестнице вниз» [4, IV, 86–87]. «Хронометраж» финальной сцены и степень насыщенности её разговорами убийцы и жертвы у Пуришкевича тоже иные. Реакция Юсупова на убийство также предстаёт другой: «... на шкуре белого медведя лежал умирающий Григорий Распутин, а над ним, держа револьвер в правой руке, заложенной за спину, совершенно спокойным стоял Юсупов, с чувством непередаваемой гадливости вглядываясь в лицо им убитого “старца”» [4, IV, 87].

XIII глава записок Юсупова заканчивается так: «Настроение у всех было повышенное. Мы верили, что событие это ночи спасет Россию от гибели и позора». И это очень похоже на то, о чём думали 115 лет назад другие заговорщики и «спасители отечества» – те, что убили императора Павла I (см.: [5, 17–66]). В дневнике Пуришкевича, в сцене, где он стоит и смотрит на труп Распутина, находим длинный патетический внутренний монолог о «негодяе», «околдовавшем» царя и царицу [4, IV, 88].

Для нас очевидно, что Юсупов и Пуришкевич создают «миф» о демонической личности, которая изменила ход русской истории, и о «подвигах героев» (подобных героям мифов и легенд), которые победили «чудовище» и спасли свою страну и свой народ (ср.: [5]). Образ Распутина наделяется качествами из мифологического комплекса представлений об антигерое, обладающем «чудесными» (демоническими) свойствами, способном к оборотничеству. В конечном счёте созданный убийцами «мифологический» сюжет начинает структурировать «коллективное сознание и всеобщую историю» [6, 339].

В 1996 и 2011 г. на экраны кинотеатров выходят фильмы о Григории Распутине, снятые У. Эделем и Ж. Дайан. В историческом фильме «время события» репрезентирует исторические координаты, в которых разворачивается тот или иной сюжет» [3, 15]. Перед обоими режиссёрами встала непростая задача отобрать из мемуарных и исторических источников нужный материал, переосмыслить его, подчиняясь логике иного «языка» – кинематографа, не боясь внести субъективный момент: реструктурировать события, нарушив их хронологию, предложить собственные идеи и представления о Распутине и русской истории.

Высказывания режиссёров в соответствующих эпизодах вполне соответствуют «времени наррации» [3, 15] в мемуарах: эпизод из фильма У. Эделя длится 4 минуты, Ж. Дайан – 5 минут и 30 секунд. В обоих фильмах действие начинается в комнате Юсупова. Войдя в помещение, он сразу предлагает Распутину крымской мадеры. Крупный план лица актера (А. Рикмана) позволяет зрителю проникнуть в душевную сферу героя (Распутина). Распутин испытывает недоверие к Юсупову, однако от вина не отказывается. В фильме Ж. Дайан Распутин (Ж. Депардьё) отказывается от вина. В мемуарной версии, напомним,

Распутину сначала предлагались пирожные и чай. Оба режиссёра выбирают более простое решение, при этом У. Эдель заставляет Юсупова и Распутина произнести маловероятный тост: «За Россию».

Звуковым фоном в эпизоде фильма У. Эделя становится игриво-задорная мелодия, условно похожая на ту «веселую американскую песенку» [4, IV, 178], которую упомянул Юсупов, а кинокартины Ж. Дайан – американский марш «Янки-дудль» [4, IV, 83], о котором пишет Пуришкевич. В процессе монтажа У. Эдель выбирает отдельные детали из мемуаров и акцентирует на них внимание. Таковы, например, отравленные коричневые (шоколадные) бисквиты, которые Юсупов (в фильме) предлагает Распутину. Ж. Дайан поступает схожим образом, следуя рассказу Юсупова [4, IV, 168–169].

С помощью крупного плана У. Эдель подводит зрителя к ключевой детали «мифа» об убийстве Распутина: цианистый калий на него не действует. Из шокового состояния Юсупова выводит грубый вопрос Распутина (А. Рикман): «Чего уставился?». Ж. Дайан детализирует по-своему: Распутин отказывается от бисквитов, считая, что «в них много сахара»; далее крупный план: Распутин (Ж. Депардьё) оборачивается и задумчиво просит у Юсупова «стаканчик» вина.

В мемуарах, особенно Юсупова, эта сцена передана чисто литературными средствами: портретированием, описанием эмоций действующих лиц, комментариями и пр. В фильмах отсутствуют эмоциональные внутренние монологи, и только У. Эдель делает фокус в некоторых кадрах на взглядах Юсупова (Д. Фрейн) и Распутина.

У. Эдель показывает, как Юсупов дважды покидает Распутина, чтобы сообщить своим сообщникам о том, что яд не действует. В первый раз доктор, давая Юсупову яд для Распутина, просит насыпать его в вино; во второй раз Пуришкевич предлагает вместе войти в комнату и убить Распутина. В фильме Ж. Дайан Юсупов один раз выходит к соучастникам убийства: передает известие ольме 2011 г. Пуришкевич отдаёт револьвер Юсупову, не произнеся ни единого слова, Юсупов перед уходом крестится, и на этом сцена заканчивается. В мемуарах «роль» Пуришкевича почти без слов; Юсупов, недослушав его, уходит к своему письменному столу, где лежит револьвер.

Далее, Распутин (А. Рикман) поёт русскую народную песню «Ах ты, степь широкая». Делает это актёр с немалым чувством, хотя и с акцентом. Поющий сибирский мужик, правда с римским профилем, даёт западному зрителю возможность погрузиться в атмосферу русской жизни, прочувствовать её. В мемуарах, как мы помним, некая «грустная песенка» дважды исполняется Юсуповым. Скорее всего, это один из популярных в 1916 г. романсов либо военно-патриотическая песенка с «чувствительным» сюжетом (см.: [7]). У Ж. Дайан песен никто не поёт, внимание же уделяется игре Юсупова на гитаре, почему-то с двойным грифом (такого экспоната в Юсуповском дворце в Петербурге нет). Игра обрывается музыкой танго: Распутин ставит пластинку и предлагает Юсупову: «Станцует?». Опылённый Распутин со страстью в глазах и движениях хватает Юсупова за талию. Танец поначалу состоит из медленных движений, затем перерастает в безумное кружение, и, наконец, танцуют они неистово. Как кажется, Ж. Дайан решила пофантазировать на тему «хлыстовского» прошлого Распутина, объединив её с известными воспоминаниями о трансвестизме Юсупова и о других странностях в поведении князя. Фактически же они танцуют т. н. квин-танго, как до этого танцевали его под знаменитую польскую мелодию «*To ostatnia niedziela*» (1935), известную у нас как «Утомленное солнце». Всё это привносит особый «французский»

аромат в атмосферу фильма. Любопытно, что в 2011 г. в Москве открывается первая школа квир-танго. Таким образом, фантазийная сцена танца, анахронизмы и мемуарные свидетельства, объединённые в небольшой «мифосюжет», неожиданно органично вписываются в современность.

Перед кровавой развязкой У. Эдель делает акцент на взгляде Распутина, а затем, после выстрела, «озвучивает» «звериный голос» жертвы. В фильме Ж. Дайан Распутин перед выстрелом дважды произносит с не совсем понятными интонациями имя убийцы: «Феликс». После выстрела в комнату входят Пуришкевич и доктор. В фильме 1996 г. Пуришкевич со всей силой начинает пинать Распутина, в фильме 2011 г. он никак не реагирует на происшедшее. Как отмечает в своих мемуарах Юсупов, после убийства «настроение у всех было повышенное» [4, IV, 179], но в фильмах актёры не демонстрируют эти патриотические «гордость» и «радость» от содеянного.

Итак, в основе мифологизации образа Распутина и факта его убийства лежат:

- 1) попытки мемуаристов создать литературными средствами особый «мифологический сюжет» о демоническом персонаже российской истории и «героях», победивших его в опасной и трудной «битве»;
- 2) повторение в кинематографических версиях этого «сюжета» с включением новых «мифов» и деталей;
- 3) стремление режиссёров к модернизации исторических событий;
- 4) использование в фильмах возможностей синтеза искусств (мемуарные свидетельства, музыка, пение, танец и пр.);
- 5) приём анахронизма.

Список литературы

1. Абрамзон, Т. Е., Петров, А. В. А. П. Сумароков – издатель журнала «Труdolюбивая Пчела»: факты и мифы (к 300-летию со дня рождения писателя) / Т. Е. Абрамзон, А. В. Петров // Научные ведомости Белгородского государственного университета. Гуманитарные науки. – 2018. – Т. 37. – № 1 (март). – С. 5–17.
2. Абрамзон, Т. Е. Поэтические мифологии XVIII века (Ломоносов. Сумароков. Херасков. Державин): Монография / Т. Е. Абрамзон. – Магнитогорск: Изд-во МаГУ, 2006. – 479 с.
3. Агафонова, Н. А. Общая теория кино и основы анализа фильма / Н. А. Агафонова. – Минск: Тесей, 2008. – 392 с.
4. Григорий Распутин: Сборник исторических материалов: в 4 т. / вступ. ст. В. Крюкова. – М.: ТЕРРА; «Книжная лавка – РТР», 1997.
5. Драма Д. С. Мережковского «Павел I»: контексты, интертексты, метатексты: коллективная монография / А. В. Петров, В. В. Цуркан, С. В. Рудакова, Т. Е. Абрамзон, Т. Б. Зайцева, А. П. Власкин; под ред. А. В. Петрова. – Магнитогорск, ООО «ВГ КАТРАН», 2017. – 182 с.
6. Мелетинский, Е. М. Поэтика мифа / Е. М. Мелетинский. – М.: Изд. фирма «Восточная литература» РАН, 2000. – 407 с.
7. Николаев, К. Популярная песни XX века в России 1916 год / Константин Николаев // Портал Стихи.ру. – Режим доступа: <http://www.stihi.ru/2014/06/18/3157>
8. Петров, А. В. Мифополитические формулы в манифестах и одах 1741–1742 гг. («мифология власти» в политической и литературной культурах в России XVIII века) / А. В. Петров // Проблемы истории, филологии, культуры. – 2011. – № 1. – С. 152–161.

9. Петров, А. В. «Увы, я всего только старый Державин!»: миф о XVIII веке в книге стихов «Блистательный Санкт-Петербург» Н. Я. Агнивцева / А. В. Петров // Поэтика Г. Р. Державина и литературные диалоги: коллективная монография / под ред. А. Н. Пашкурова, А. Ф. Галимулиной. – Казань: Изд-во Казан. ун-та, 2017. – С. 114–120.

10. Распутин [Видеозапись] / реж. Жозе Дайан; в ролях: Ж. Депардьё, Ф. Ардан, В. Машков; ВГТРК, В-TWEEN. – М: ВидеоСервис, 2013. – 1 вк. – Фильм вышел на экраны в 2011 г.

11. Распутин [Видеозапись] / реж. Ули Эдель; в ролях: А. Рикман, Г. Скаччи, И. Маккеллен; Rysher Entertainment. – М: Viking Video, 1996. – 1 вк. – Фильм вышел на экраны в 1996 г.

Abstract

The ways, forms and purposes of mythologization of a historical figure and the events of 17 December 1916 are examined in this article which is based on the comparison of Grigory Rasputin's image representations and the fact of his murder presented in F. F. Yusupov and V. M. Purishkevich's memoirs, in U. Edel and J. Dayan's films. This article makes the case that the process of Rasputin's mythologization in memoirs is accompanied by his demythologization, while the cinema art tends to remythologization complied with today's needs and expectations.

Keywords: Grigory Rasputin's murder, historical myth, mythologization, memoirs, cinematograph, intermediality

*Анастасия Алексеевна Бахольская,
студент 3 курса, Магнитогорский государственный
технического университета им. Г. И. Носова (г. Магнитогорск)
pepel.nastia97@gmail.com*

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

ЖИВОПИСНЫЙ ЭКФРАСИС В БАЛЛАДЕ Д. Г. РОССЕТТИ «НЕБЕСНАЯ ПОДРУГА»

В статье делается акцент на таком приеме создания литературного описания, как «экфрасис», под которым понимается, прежде всего, передача словесными средствами визуальных изображений. На примере баллады «Небесная подруга» английского художника и поэта Д. Г. Россетти рассматривается экфрасис как модель соединения живописного ряда и поэтического. При этом выделяются основные его структурные составляющие. Словесная живопись («роем-painting») была исполнена автором в прерафаэлитском духе, когда образ блаженной девы явился живым воплощением красоты, так часто встречаемый на его живописных полотнах.

Ключевые слова: экфрасис, Россетти, баллада, братство, живописный ряд, поэтический ряд, световые образы

Данте Габриэль Россетти, стоявший у истоков создания движения прерафаэлитов (Pre-Raphaelite Brotherhood), в первую очередь известен как автор многочисленных живописных полотен. Его картины «Благовещение» (1850), «Первая годовщина смерти Беатриче» (1853), «Портрет Элизабет Сиддал (1854), «Благовещение Пресвятой Богородицы» (1861), «Beata Beatrix» (1864), «Прозерпина» (1874) стали своего рода эталоном для нового художественного движения. Отказавшись от традиционного академического искусства, Д. Г. Россетти и его сподвижники пытались найти свой путь в искусстве. Движение прерафаэлитов стояло у истоков английского декаданса. А потребность в декадансе «человечество начинает испытывать в момент неопределенности, неуверенности, как правило, когда одна историческая эпоха исчерпала свои возможности, а другая еще не зародилась» [5, 150].

Прерафаэлиты явственно ощущали, что «в прошлое уходит старый миропорядок, целесообразная система мироздания, создававшаяся веками, казавшаяся такой незыблемой» [7, 150]. Стремясь противопоставить себя официальным художественным течениям, они отказывались работать в старых традициях. «Почему части композиции всегда должны быть вписаны в пирамиды? Почему больше всего света падает на главную фигуру? Почему один из углов картины всегда в тени?» – эти вопросы занимали У. Х. Ханта в 1849 году. Молодые художники ощущали на себе последствия промышленного переворота в Англии в середине XIX в. На их глазах постепенно изменялся образ жизни, подвергались изменению отношения человека и природы, всё больше людей начинали жить в пределах городского пространства. Когда члены движения громогласно заявили в журнале «Росток», что больше не желают изображать людей и природу отвлечённо прекрасными, а события – далёкими от действительности, то их эстетическая программа подверглась суровой атаке со стороны очень многих уважаемых в то время людей. Достаточно сказать, что среди этих критиков был и Ч. Диккенс, который обвинил художников в том, что они стремятся низвергнуть все основы жизни англичан.

Сложно представить, как сложилась бы судьба Д. Г. Россетти и его друзей, если бы на их стороне не оказался известный английский историк искусства Д. Рескин, который в «Таймс» дал высокую оценку их творчеству, сказав, что «со времен Альбрехта Дюрера не существует более серьезной и совершенной живописи» [9, 42].

Россетти, будучи человеком эксцентричным, изначально попытался привнести в это содружество черты таинственности и загадочности. Само понятие «братство» во многом было сродни закрытому, тайному сообществу, наподобие средневековых монашеских орденов, членами которых могли стать лишь строго посвященные. Важным моментом было и то, что число участников движения было ограничено цифрой семь, что намекало на определенный сакральный смысл. Не стоит забывать и тот факт, что первые свои картины прерафаэлиты подписывали таинственной монограммой P. R. B. (заглавные буквы от Pre-Raphaelite Brothers), понять которую мог только узкий круг избранных.

В тени знаменитых картин Д. Г. Россетти находится его поэзия, которая представлена в первую очередь в его сборнике сонетов «Дом жизни» (1870); сюда же следует добавить несколько стихотворений, которые посвящены знаменитым английским поэтам (Т. Чаттертон, У. Блейк, С. Кольридж, Дж. Китс

и П. Б. Шелли). Особняком стоит баллада Д. Г. Россетти «Небесная подруга» (The Blessed Damozel), своеобразный реквием поэта, оно было посвящено памяти его жены Элизабет Сиддел. «Примеривая на себя маску Данте, своего кумира, вдохновленный его поэзией, Россетти будет воскрешать черты своей возлюбленной как на картинах в облике Беатриче, так и в своих сонетах...» [6, 42].

К этому стихотворению, по нашему мнению, применимо такое понятие, как живописный экфрасис, под которым мы подразумеваем создание визуального художественного образа с помощью словесного описания.

И хотя изучение и толкование экфрасиса в различных контекстах началось лишь в начале XX века, но само это понятие оказалось задействовано ещё со времен античности. В классической древности «экфрасисом» назывались упражнения риториков, суть которых сводилась к описанию произведений изобразительного искусства – скульптуры или фрески. Существует ещё одна точка зрения, согласно которой под этим термином понималось любое описание, существовавшее в то время. Таким образом риторики тренировались в живописном описании всего того, что они могли увидеть или представить. Спустя некоторое время экфрасис становится самостоятельным явлением и выделяется как литературный жанр. Древнегреческий писатель и софист Филострат Старший в трактате «Картины» представил описание вымышленных картин, увиденных им якобы в Неаполе.

В литературоведении существует широкий и узкий вариант понимания экфрасиса. Гораздо чаще, исследуя тот или иной литературный материал, прибегают к узкому варианту, под которым в первую очередь понимают передачу словесными средствами визуальных изображений. Так, Г.Э. Лессинг еще в XVIII в. отмечал, что «писателю достаточно всего лишь назвать понятие, чтобы продемонстрировать его, а художник формирует наглядный образ, возбуждающий творческую фантазию и эмоции» [2, 368].

В основе экфрасиса лежит словесная трактовка изображения, при этом он помогает воздействовать на воображение читателя и правильно воспринимать заложенный в произведении подтекст. В трактовке современного исследователя А. В. Маркова, «экфрасис – это, прежде всего, нечто «живое», то есть «живое состояние», своего рода «разворачивание» картин и сцен» [3, 5]. Венгерский литературовед Ж. Хетени полагает, что основная функция экфрасиса состоит в использовании изображения в тексте, «то есть словесное изображение образа» [8, 162].

Что же касается использования этого термина в литературоведении, то, как считает Н. В. Брагинская, первоеупоминание экфрасиса, как словесного описания произведения искусства, мы находим в 1912 году в одной из работ П. Фридлендера, которая была посвящена памятникам византийской литературы. П. Фридлендер писал о том, что «путь экфрасиса пролегает от неточных, запутанных, даже фантастических описаний к точным, прозрачным адекватным, так сказать, научным» [1, 261].

Экфрасисы различаются и по объекту описания; они могут быть прямыми и косвенными. Под прямым экфрасисом понимается непосредственное описание объекта в тексте, когда автор «открыто указывает, что описывает картину, скульптуру, архитектурное сооружение, фотографию и тому подобные визуальные объекты» [10]. Ярким примером такого экфрасиса и является стихотворение Россетти «Небесная подруга», в котором автор пытается заставить

читателя вообразить картину, которой суждено будет появиться на свет только спустя некоторое время. Пройдет время и Россетти вернется к этому сюжету, напишет две картины под общим названием «Небесная подруга» (первая картина будет закончена в 1878 году, вторая картина под таким же названием будет представлена спустя год).

Основной мотив, который мы встречаем в этой балладе, это – вечность любви. Небесная дева вот уже десять ждет своего возлюбленного на небесах. При этом она созерцает Бога и ведет блаженную жизнь среди ангелов:

Она склонилась к золотой
Ограде в небесах.
Вся глубина вечерних вод
Была в ее глазах;
Три лилии в ее руке,
Семь звезд на волосах [4, 250].
(пер. М. Фромана)

Этот образ блаженной девы, надеющейся на воссоединение со своим возлюбленным в ином мире, – это не туманное и неопределенное видение, а живое воплощение красоты. Прорисованный в духе прерафаэлизма, он оказался необычайно трогательным и запоминающимся.

В данном случае мы можем наблюдать органическое единство текста и изображения, что является одной из магистральных тем в творчестве, как прерафаэлитов, так и их предшественников – романтиков. Россетти был поклонником художественных исканий Эдгара По, поэтому многие его стихотворения и живописные работы были подвержены влиянию со стороны этого американского писателя и «Небесная подруга» не является исключением.

Россетти полностью сохраняет телесный облик своей возлюбленной. Читатель вместе с героем почти физически ощущаем ее присутствие: нам слышатся ее рыдания («Она заплакала, прикрыв рукой сиянье глаз»), её голос («И голос был – как пенье звезд, / Поющих в вышине»), мы созерцаем её волосы («Волна распущенных волос / Желта, как рожь была»), мы вглядываемся её глаза («Вся глубина вечерних вод / Была в её глазах»). Всё это напоминает нам словесную живопись – «poem-painting», исполненную в чисто прерафаэлитском духе.

Экфрасис привлекает внимание к специфически живописным изобразительным средствам, таким как цвет, световые образы, пространственная организация описываемой картины. При внимательном прочтении можно обнаружить, что Россетти придаёт особое значение вопросу освещения и визуального восприятия событий в стихотворении. Описывая некоторые сцены, поэт словно бы «регулирует» освещение:

Она стояла на валу,
Где божий дом сиял;
У самой бездны на краю
Бог создал этот вал,
Так высоко, что солнца свет
Внизу – едва мерцал [4, 251].
(пер. М. Фромана)

Для писателя является важной проблема света. В пространстве стихотворения появляются более освещённые зоны, тёмные зоны, расставляются тени и полутени («У древа жизни ляжем с ним, / И нас прикроет тень»). Свет особым образом падает и на героев («И ангелов сквозь блеск лучей / К ней ринулась волна»).

Прерафаэлиты часто обращались к ботанике, вводя в изображение цветы и растения, объединяя их символическое значение с максимальной реалистичностью. Рассматриваемое стихотворение Россетти не является исключением, в нём изображаются и лилии, и белая роза, и осенняя листва.

В заключении хотелось бы сказать, что экфрасис в балладе Россетти «Небесная подруга» является явным и прозрачным элементом текста. Более того, мы пришли к выводу, что сам текст предстает как лирический комментарий к его будущим живописным полотнам.

Список литературы

1. Брагинская, Н. В. Экфрасис как тип текста. (К проблеме структурной классификации) / Н. В. Брагинская // Славянское и балканское языкознание. Карпато-восточнославянские параллели. – М.: Наука, 1977. – С. 259–283.
2. Лессинг, Г.Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии / Г. Э. Лессинг // Избранное. – М.: Худ. лит., 1980. – 574 с.
3. Марков, А. Поэзия до и после экфрасисов / А. Марков. – М.: Ridero, 2016. – 82 с.
4. Россетти, Д.Г. Дом жизни: Поэзия, проза / Д.Г. Россетти. – СПб.: Азбука-классика, 2005. – 560 с.
5. Савельев, К.Н. Декаданс и теории циклической истории / К. Н. Савельев // Libri Magistri. – 2015. – Т. 1. – С. 150–156.
6. Савельев, К.Н. Литература английского декаданса: истоки, становление, саморефлексия: автореф. дисс.... д-ра филол. наук: 10.01.03 / К. Н. Савельев. – М., 2008. – 35 с.
7. Савельев, К.Н. Тезаурусный подход и проблема переходных периодов / К.Н. Савельев // Libri Magistri. – 2017. – Т. 3. – С. 14–19.
8. Хетени Ж. Экфраза о двух концах – теоретическом и практическом. Тезисы несостоявшегося доклада / Ж. Хетени // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума. – М.: МИК, 2002. – С. 162–166.
9. Шестаков, В.П. Прерафаэлиты: мечты о красоте / В.П. Шестаков. – М., 2004. – 224 с.
10. Яценко, Е. В. «Любите живопись, поэты...». Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель [Электронный ресурс] / Е. В. Яценко // Вопросы философии. – 2011. – №11. – С. 47–58. – Режим доступа: http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=427

Abstract

The article focuses on such method of creating a literary description as «ecphrasis», which means, first of all, the transmission by visual means of visual images. On the example of the ballad «Heavenly Friend» of the English artist and poet D. G. Rossetti, we consider ecphrasis as a model of the connection of the pictorial and poetic series. At the same time, we single out its main structural components. The verbal painting («poem-painting») was performed by the author in the Pre-Raphaelite spirit, when the image of the blessed virgin was the living embodiment of beauty, so often found in his paintings.

Keywords: ecphrasis, Rossetti, ballad, brotherhood, pictorial series, poetic series, light images

Мария Сергеевна Давыденко,
студент 2 курса, Магнитогорский государственный технический
университет им. Г. И. Носова (г. Магнитогорск)
mariadvd20@gmail.com

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

ОСОБЕННОСТИ СИМВОЛИКИ МАНГИ ОСАМУ ТЭДЗУКИ «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ»

В статье рассматриваются особенности символики манги основоположника японских комиксов Осаму Тэдзуки, созданной по мотивам романа Ф. М. Достоевского. Автор статьи заостряет внимание на традиционной визуальной символике манги и показывает, как она трансформируется под влиянием художественного замысла русского предшественника. Особое внимание уделяется рассмотрению таких персонажей, как Раскольников, Соня Мармеладова, Порфирий Петрович. Раскрывается символический смысл отдельных деталей одежды, пространства, портрета персонажей, тщательно прорисованных мангакой. Автор статьи приходит к выводу, что Осаму Тэдзука сохраняет внутренние качества персонажей романа, бережно относится к художественному замыслу Достоевского и не пытается упростить его для читателей.

Ключевые слова: символика, символ, манга, Осаму Тэдзука, роман Достоевского «Преступление и наказание», персонажи Родион Раскольников, Соня Мармеладова, Порфирий Петрович

Манга Осаму Тэдзуки «Преступление и наказание» – уникальное произведение, написанное *по мотивам* романа-предсказания Ф. М. Достоевского, что не исключает бережного отношения к наследию русского классика. С одной стороны, истоки символики манги Тэдзуки надо искать в художественном мире Достоевского (например, символические образы порога, лестницы, Сенной площади, символика цвета), а с другой – манга строится на традиционных японских визуальных символах (особенности прорисовки носа, глаз, пространства, способов выражения слов и мыслей, символика цвета и т.д.).

В таком литературном явлении, как манга, существует безграничный набор символов, при помощи которых авторы – художники-мангаки – передают читателю свой замысел, характеризуя настроение или состояние персонажа, его внутренние качества, индивидуальные особенности отношений между разными героями, выражая подтекст ситуации или происходящего действия, и многое другое.

В России манга появилась не так давно, но быстро начала обретать популярность (см.: [8, 134-135]). Манга – это японские комиксы. Иллюстрации для манги всегда рисуются в черно-белом цвете, кроме обложки. А читается она строго справа налево! Это связано с японской письменностью.

В манге содержится большое количество разнообразных и интересных символов: лицо персонажа, его цвет волос, рост, одежда, различные жесты и даже

группа крови! Большие глаза в манге символизируют юный возраст, наивность или открытость персонажа, а вот глаза, нарисованные без зрачков, изображают гнев или ярость. Часто у героев изображаются глаза-спирали, этим автор показывает состояние головокружения или недомогания персонажа [см.: 7].

Другой пример – орган обоняния. В аниме или манге брызги из носа рисуют затем, чтобы показать сильное удивление героя и замешательство, а вот пузырьки из носа обозначают дремоту или сон. Руки и жесты тоже являются частью символики. Так мангака передает эмоции и характер своего героя. Кулак означает готовность к чему-либо, а сведение кончиков указательных пальцев – скромность, смущение [см.: 7].

Как правило, страницы манги рисуются неизменно в черно-белом варианте, но вот обложка всегда цветная. И читатели должны обратить внимание на цвет волос или одежды протагониста. В мире манги и аниме большое количество цветов волос: от классического черного до нежных пастельных или разноцветных и ярких причесок. Это все выглядит красочно и довольно увлекательно. Для каждого мангаки цвет волос означает характер, который дан персонажу. Желтые волосы означают дружелюбие и открытость. Коричневые волосы показывают преданность в дружбе. Персонаж с розовыми волосами отличается юным возрастом [2]. Что же касается черных волос, то здесь всё просто – это всего лишь черные волосы, особой символики как таковой, нет. Иногда мангака (автор манги) наделяет героям темным цветом волос с намерением показать, что этот типаж имел скрытое или плохое прошлое.

Цветовая гамма глаз имеет свою особенную символику. Цветов глаз, как и волос, огромное множество. Фиолетовые, зеленые, красные, желтые, серые, голубые, карие и огромное количество других цветов. Они все подчеркивают уникальный характер персонажа. Самые распространенные – это черные и карие оттенки глаз, как и волосы, особой символики они не имеют. Фиолетовые глаза означают особенность, специфичность и оригинальность персонажа. Красные глаза являются символом демона. Серые же показывают отстраненность героя [2].

Обложка манги всегда рисуется цветной. На ней изображены главный или главные герои. Читатель может рассмотреть каждую деталь атрибута персонажа: будь то цвет кожи, волос, одежды или обуви. Манга – это не только картинки, в ней присутствует текст, в котором мангака может пояснить или описать любой оттенок.

Неподготовленный читатель вряд ли поймет значение каждого символа, выраженного на бумаге. Для этого ему предстоит открыть словарь языка манги и тщательно изучить, что же значат те или иные символические детали, которые изобразил мангака в своем произведении. Чтобы в следующий раз с пониманием прочесть уже так полюбившуюся литературу.

Обратимся к манге Осаму Тэдзуки «Преступление и наказание» и к героям этой истории. Можно бесконечно описывать облик персонажей. Начать стоит с самой обложки: читатель видит красивую, обрамленную узорами, золотую рамку на черном фоне с изображением самого главного героя – Родиона Раскольникова. В руках он держит топор, а сзади него вспыхнуло пламя огня, огонь самого дьявола. Изображение такой зловещей ауры вокруг Раскольникова обозначает, что герой полон злых и ужасных намерений.

Одежда Раскольникова на обложке выполнена в черно-красных цветах, поистине адское сочетание. Традиционное представление: черный – цвет смерти, а красный символизирует кровь и опасность.

Японский мангака Осаму Тэдзука решил изменить образ шляпы Родиона из романа Федора Достоевского. Она не круглая, без дыр и пятен, а ее угол безобразно завален на бок. Напоминает шапочку якобинцев времен Великой французской революции: красного цвет, со свисающим набок с помпоном на конце. Фригийский колпак иронически намекает на бунтарские настроения главного героя, задумавшего перевернуть мир. Разглядывая внешний вид главного персонажа данной манги на обложке, можно заметить массивный шейный платок желтого цвета, сразу под подбородком нашего героя. Каково символическое значение этой детали одежды Раскольникова? В данном случае платок, повязанный на шее главного героя, означает, что персонаж собирается сделать кое-что ужасное или даже смертельное. Эта вещь оказалось неслучайным атрибутом Раскольникова. Как все знают, по роману Федора Михайловича Достоевского, Родион Раскольников убивает старуху-процентщицу. Таким незамысловатым предметом, как шейный платок, автор манги «Преступление и наказание» показывает читателям сущность главного персонажа. Этот самый платок как бы кричит: «вот, посмотрите, он совершил злодеяние, он убил, убил, убийца». Заметим, что Тэдзука сохраняет основную цветовую палитру Достоевского, на обложке в глаза бросаются два цвета – красный и желтый.

Что же касается старухи-процентщицы, то Алена Ивановна очень похожа на персонажа из другой вселенной – вселенной Диснея, а именно на старую ведьму из мультфильма «Белоснежка». Те же поседевшие волосы, тот же длинный и уродливый нос, вредная гадкая старушонка, даже ее накидка с капюшоном – точная копия злой ведьмы. И это легко объяснить: Осаму Тэдзука ориентировался на стиль Диснея, он заимствовал у него некоторые идеи, но, конечно, привносил много индивидуального в свою художественную концепцию.

Изучая мангу, рассматривая сюжет вместе с изображениями, невольно обращаешь внимание на непривычный графический стиль (предвестник аниме), на необычные и чудачковатые действия персонажей. Поражаешься то слишком длинному носу, который почти что достает до самого пола, то просто невероятной огромным глазам. Большие голубые глаза – деталь портрета Сони Мармеладовой в романе Достоевского [4, 251]. Эта особенность любимой героини Достоевского сохраняется в манге, но не полностью.

Первые иллюстрации нашей героини появляются чуть ли не в самом конце истории: она с маменькой (так Соня называет в манге Катерину Ивановну) шьет и моет одежду в одной маленькой комнатухе. Мачеха все упрекает своего мужа-пьяницу, да оплакивает свою молодость. Первым делом читателя привлекает взгляд Сони – это большие глаза, обрамленные длинными ресницами. Невозможно не любоваться ее милым личиком. Тут-то автор привносит свой вклад: Тэдзука превращает Соню из блондинки в брюнетку. Но, как уже известно, черные волосы особого символа не имеют. Следовательно, такая задумка в изменении цвета волос – просто прихоть автора. Возможно, темные волосы подчеркивают, что Соня – одна из многих. Или намекают на плохое прошлое.

В волосах героини можно заметить красивый четырёхлепестковый цветочек, который так похож на ветреницу, что означает искренность, прямоту и честность [1]. Он украшает девушку, а его символическое значение ярко характеризует дочь семейства Мармеладовых. В каком-то смысле цветок в манге заменяет знаменитый зеленый драдедамовый платок Мармеладовых – символ надежды.

Зная символику глаз, с легкостью можно определить тот или иной характер персонажа. Как мы видим, очи у нашей героини Сони большие, такие глаза рисуются у персонажей юного, молодого возраста, с чистым сердцем, отзывчивой душой и мягким характером. Скажем так, внешность Сони Мармеладовой совершенно другая, нежели в романе Достоевского, а вот черты характера остаются прежними, такими, какими мы помним из замечательного произведения русской литературы. Перед нами все та же Сонечка, которая готова жертвовать собой ради любимых и близких ей людей. В конце манги девушка отдает свой символ удачи и надежды Родиону Раскольникову. Она предлагает ему принять страдание, спуститься с лестницы на площадь и раскаяться в своих грехах. «Развитие Раскольникова под влиянием Сони Мармеладовой вообще более чем очевидно» [3, 203].

«Вольная фантазия» [9, 2] Осаму Тэдзуки кардинально меняет взгляд на замечательного персонажа Достоевского, Порфирия Петровича. На рисунках в манге внешность следователя совершенно отличается от той, к которой мы привыкли в романе. Это абсолютная противоположность того, что описывал Достоевский.

В романе Порфирий Петрович был «росту пониже среднего, полный и даже с брюшком, выбритый, без усов и без бакенбард, с плотно стриженными волосами на большой круглой голове, как-то особенно выпукло закругленной на затылке» [4, 194]. На иллюстрациях манги перед нами предстает неожиданно новый образ следователя: это уже не полный человек с ростом ниже среднего, а высокий, статный мужчина с усами и бакенбардами. Его лицо очень напоминает попугая какаду. Волосы героя похожи на величественный хохолок, а огромный нос – просто вылитый клюв, такой же массивный и загнутый.

Какаду очень умные, сообразительные и понятливые птицы. Таким и предстает наш опытный следователь. Он очень проницательный мужчина: сразу угадывает и распознает характер человека. «Преступник от меня психологически не убежит. Он у меня под вечным подозрением и страхом будет» [9, 108]. Так герой рассуждает об убийце старухи-процентщицы. Он точно знает психологию человека. Эти знания помогают ему при раскрытии дел. Как в романе, так и в манге Порфирий Петрович является действительно мудрым и грамотным следователем, хотя при этом имеет язвительный характер и часто прикидывается глупеньким, для того чтобы подозреваемый потерял бдительность и признался в своей вине. Так он справляется со своей основной задачей и распознает настоящего виновного.

Хочется отметить, что не только жесты, глаза, цвет волос или одежда имеют символическое значение. Большую роль как в манге Тэдзуки, так и в романе Достоевского играет предметный мир. Русский классик задумывал путь по лестнице как хождение между раем и адом. Такое передвижение вверх и вниз героя, или когда он останавливается на пороге, чтобы принять последнее решение, которое изменит его жизнь навсегда, ярко характеризует героя

Достоевского. Раскольников переступает некую грань, когда спускается в распивочную к Мармеладову или поднимается в комнату к старухе.

Обращаясь к значению символа «лестница», из специального словаря узнаем, что лестница обозначает «переход от одного плана бытия к другому, сообщение между Небесами с Землей в общих направлениях: восхождение человека и нисхождение божества. Лестница делает Небо доступным, но она может быть и убрана» [6, 179]. В манге лестница появляется чуть ли не на первых страницах. Главный герой в мыслях расписывает каждое свое действие: как он пойдет в ломбард, чтобы заложить часы покойного отца, как старуха заплатит всего полтора рубля, вместо четырех и как он будет ее проклинать. Все эти рассуждения в голове натолкнули нашего бедного студента на ужасное преступление: «Гадкая старушонка! Она недостойна жить!» [9, 9]. С такими мыслями Раскольников отправился совершать свою непростительную ошибку.

В конце манги, разговаривая с Соней, Родион признается в своем поступке. Соня молвит ему: «Страдание принять и искупить себя им. Спустишься с этой лестницы – там и площадь. Ступай, с Богом» [9, 126]. И вот, медленно шаг за шагом, Раскольников ступает вниз. Капельки пота на лице и волнообразные линии вдоль тела говорят о страхе, ужасе и нервозности. Но герой полон решительности раскаяться в своем грехе, об этом говорит его рука, сжатая в кулак. Что символизирует твёрдость и усилие над собой. Возможно, чтобы преобразиться, надо было дойти до предела.

Подводя итоги, можно сказать, что мангака Осаму Тэдзуки, безусловно, проделал большую и кропотливую работу. В своей вольной фантазии он сумел передать дух романа Фёдора Михайловича Достоевского, хотя полностью изменил внешний вид героев, сократил их количество, убрал лишние для визуального искусства действия, перестроил композицию произведения и финал манги. Что самое важное, «адаптируя роман для детей» [9, 132], автор оставляет внутренние качества и характеристики персонажей романа, бережно относится к художественному замыслу Достоевского и не пытается упростить его для читателей. Он очень надеялся, что после его творчества японцы захотят познакомиться с русским произведением и даже прочитать оригинал «Преступления и наказания» Достоевского. Через несколько лет мангу «Преступление и наказание» Осаму Тэдзуки даже начали изучать в школах.

Список литературы

1. Вирясова, Т. Японский язык цветов [Электронный ресурс] / Т. Вирясова // Флорибунда. – Режим доступа: <http://floribunda.ru/?a=95>
2. Воронова, В. Символика манги (манхвы) и аниме [Электронный ресурс] / В. Воронова // Вороний Терем. – Режим доступа: <https://www.tapatalk.com/groups/voronova/topic-t67.html>
3. Власкин, А. П. Образная система романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» в гендерном аспекте / А. П. Власкин, Т. Б. Зайцева, С. В. Рудакова // Проблемы истории, филологии, культуры. – 2017. – Т. 2. – № 56. – С. 196–205.
4. Достоевский, Ф. М. Преступление и наказание / Ф. М. Достоевский. – М.: Изд-во «Наука», 1970. – 809 с.
5. Катасонова, Е. Л. Тэдзука Осаму и его художественная «перестройка» [Электронный ресурс] / Е. Л. Катасонова // Мангалекторий (25.02.2013). – Режим доступа: <http://mangalectory.ru/articles/ml509>

6. Купер, Дж. Энциклопедия символов / Джеймс Купер. – М.: Золотой век, 1995. – 401 с.

7. Магера, Ю. А. Графико-символический язык манги / Ю. А. Магера // Мангалекторий [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://mangalectory.ru/glossary/ml310>

8. Пономарева, Э. В. Русская манга: полемика с классикой и новый вид художественного произведения / Э. В. Пономарева // Русская литература глазами современной молодежи. – Магнитогорск: Изд-во Магнитогорск. гос. техн. ун-та им. Г. И. Носова, 2015. — С. 134–139.

9. Тэдзука, О. Преступление и наказание / Осаму Тэдзука / пер. с яп. – Екатеринбург: Фабрика комиксов, 2012. – 136 с.

Abstract

The article examines the features of the symbolism of the Japanese manga which is based on the novel of Feodor Dostoevsky «Crime and punishment». The manga was written by Osamu Tezuka – the founder of Japanese manga comics. The author of article focuses on the traditional visual symbology of the manga and shows how it is transformed under the influence of the artistic conception of the Russian writer. Special attention is paid to characters such as Raskolnikov, Sonya Marmeladova and Porfiry Petrovich. M. S. Davydenko analyzes the symbolic meaning of individual details of clothing, space, portrait of characters, carefully drawn by mangaka. The author comes to the conclusion that Osamu Tezuka retains the inner qualities of the characters of the novel, respects Dostoevsky's artistic conception and does not try to simplify it for readers.

Keywords: symbology, symbol, manga, Osamu Tezuka, Dostoevsky's novel «Crime and punishment», the characters Rodion Raskolnikov, Sonya Marmeladova, Porfiry Petrovich

*Дарья Витальевна Дарвина,
студентка 1 курса, Магнитогорский государственный
технический университет им. Г. И. Носова (г. Магнитогорск)
dariyadr@mail.ru*

*Алексей Владимирович Петров,
доктор филол. наук, профессор кафедры
языкознания и литературоведения МГТУ им. Г. И. Носова
alexpetrov72@mail.ru
Научный руководитель – Алексей Владимирович Петров,
доктор филол. наук, профессор кафедры языкознания
и литературоведения МГТУ им. Г. И. Носова*

РОМАН Л. Н. ТОЛСТОГО «АННА КАРЕНИНА» В ИНТЕРМЕДИАЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ КИНЕМАТОГРАФА (АНАЛИЗ ЭПИЗОДА: Ч. 1, ГЛ. XXIX)

В статье посредством интермедиального анализа выявляются общие и своеобразные средства выразительности, используемые советским режиссёром

А. Г. Зархи и британским режиссёром Д. Райтом в визуализации эпизода («Возвращение Анны в поезде в Петербург») из романа Л. Н. Толстого «Анна Каренина». Отмечается, что Зархи тяготеет к психологизму, опираясь при этом на мимику актрисы, а Райт акцентирует внимание на образах-символах и стремится максимально сблизить эмоциональные состояния актёра и зрителя.

Ключевые слова: роман «Анна Каренина», Л. Н. Толстой, экранизация классики, интермедальность, А. Г. Зархи, Д. Райт

Проблема бытования литературных текстов в современном мире, характеризующемся активным ростом, совершенствованием средств производства, хранения и обработки информации, приобретает особую актуальность. В связи с этим особенно остро стоит вопрос о трансформации исходных смыслов литературного первоисточника, а также о возможности их сохранения при перекодировании иными медиа в другую информационную среду. Обработка текстов писателя средствами иной эстетической природы в любом случае представляется плодотворной, поскольку она являет собой новую форму бытования литературы, во многом обусловленную историческим фактом перехода человечества в информационную эпоху [см.: 4, 10–14].

Взаимодействие различных видов искусства, многообразие форм этого взаимодействия являет собой феномен интермедальности. Каждый вид искусства является носителем своего уникального языка, поэтому на пересечении друг с другом они создают новое интертекстуальное и мультимедийное пространство. Примером такого «нового пространства» является экранизация литературных произведений.

Какова сущность родства кино и литературы как видов искусства? Их объединяет, в частности, принцип повествовательности. Литература повествует словом, кинематограф – изображением. В нашу эпоху именно экранизация является наиболее эффективным способом приобщения аудитории к классической литературе. Но это вовсе не означает, что литературный первоисточник больше не представляет никакой ценности, напротив – именно анализ различий между языком литературы и языком кинематографа вызывает у современных исследователей повышенный интерес [см.: 1, 5–11; 5].

Особым вниманием в этом отношении пользуется творчество Льва Николаевича Толстого. В XX–XXI вв. оно окончательно перешло на экраны кинотеатров. Количество фильмов, снятых, например, по его роману «Анна Каренина», поражает: их не менее 34 (включая немое кино, сериалы, фильмы-балеты). Наше внимание привлекли главным образом два фильма: советский 1967 г. [2], который считается хрестоматийным, и британский 2012 г. [3]. Режиссёрами их являются соответственно А. Г. Зархи и Д. Райт.

Известно, что литература уступает кино в визуализации, но превосходит в детализации, в наличии авторских комментариев – пояснений и уточнений «от автора». Отсюда невозможность при экранизации буквально следовать за литературным текстом и, значит, необходимость поиска других средств образности и выразительности [см.: 5].

Задача нашей статьи – на примере эпизода «Возвращение Анны в Петербург» в романе (Ч. 1, гл. XXIX) и в двух названных кинофильмах выявить специфику и возможности каждого из видов искусства, обратить внимание

на естественные ограничения, налагаемые на них их эстетической природой, и найти те общие и особенные средства выразительности, которые использует каждый из режиссёров, визуализируя данный эпизод.

Начнём с комплексного анализа интересующей нас главы в романе Л. Н. Толстого, который будет направлен на рассмотрение всех деталей, образов, речевых форм (монологов, диалогов, описаний, рассуждений), пейзажей, интерьеров, портретов и проч., которые могут подвергнуться визуализации в кинофильме.

Анна возвращается в Петербург, не зная, что Вронский едет тем же поездом. «Ну, всё кончено, и слава богу!» – такой репликой героини начинается XXIX глава. Она говорит эти слова, не подозревая, что эта поездка навсегда изменит её жизнь, ведь именно с неё во внутренней жизни Анны начнут происходить пока ещё не осознаваемые ею перемены.

Перед нами женщина, сидящая на диванчике в полусвещённом спальном вагоне. Мы узнаём о предмете её размышлений при помощи внутреннего монолога героини, автор при этом находится в роли беспристрастного наблюдателя и комментирует малейшие движения мысли Анны. В первые минуты в поезде она думает о сыне и муже. Красный мешочек на коленях героини – важная деталь, которую невозможно оставить без внимания. В этом мешочке она хранит свои интимные ночные принадлежности (ночной чепчик, батистовые платки). Открывая его, Анна словно вытаскивает из своей души всё самое личное и сокровенное. Кроме подушечки, она вынимает из него ещё один важный предмет – ножик, которым собирается разрезать английский роман, извлеченный из того же мешочка. «Гладкий ножик служит ключом в фиктивный романый мир, где Анна желала бы видеть себя», – замечает по этому поводу Б. Леннkvист [6, 23].

Кроме неё и Аннушки в вагоне находятся 4 женщины: три дамы, одна из которых больна, и толстая старуха. Сперва всё происходящее вокруг мешает Анне сконцентрироваться на чтении: «Сначала мешала возня и ходьба; потом, когда тронулся поезд, нельзя было не прислушаться к звукам; потом снег, бивший в левое окно и налипавший на стекло, и вид закутанного, мимо прошедшего кондуктора, занесенного снегом с одной стороны, и разговоры о том, какая теперь страшная метель на дворе...» [9, 151]. Но вскоре она привыкает к царящей вокруг суматохе: внешние факторы, отвлекающие её, подчиняются ритму («то же и то же»), и, чем чаще они повторяются, тем меньше она их замечает. Анна принимается за чтение.

Толстой на мгновение сосредотачивает внимание на дремлющей Аннушке и её перчатках, которыми она держит красный мешочек Анны. Дырка на одной из них символизирует, как нам представляется, будущий позор героини, потерю ею чести.

Автор снова переносит внимание на читающую Анну, однако теперь оказывается, что ей неприятно читать. Почему? «Ей слишком самой хотелось жить», – комментирует Толстой. Происходит слияние существующего и желаемого, своего и чужого, реального и придуманного. Внутренний монолог героини начинается с чувства внезапно нахлынувшего стыда: «Герой романа уже начинал достигать своего английского счастья, баронетства и имени, и Анна желала с ним вместе ехать в это имение, как вдруг она почувствовала, что ему должно быть стыдно и что ей стыдно этого самого» [9, 151]. Анна начинает искать причину этого стыда, который оскорбляет и удивляет её, так как страсть,

возникшая к Вронскому, ещё не вполне ею осознана. Анна перестает читать, и вновь появляется значимая деталь – ножик, который она крепко сжимает в своих руках. Концентрация на ножике помогает героине рационально взглянуть на свои переживания: «Нет, стыдного ничего не было». Она начинает перебирать свои воспоминания о Москве, и, как только вспоминает о Вронском, чувство стыда усиливается: «Её отношение к Вронскому описывается в форме старой детской игры: что-то прячут, и, когда ищущий приближается к спрятанной вещи, ему говорят «тепло, очень тепло, горячо» [6, 53]. Анна начинает засыпать себя вопросами, в основе которых лежит сознательное отрицание испытываемых ею чувств.

Анна пытается снова вернуться к чтению, но не может. В поле ее зрения вновь оказывается ножик, которым она проводит по стеклу, после чего прикладывает его к щеке. Холодная поверхность ножа и жар щеки Анны служат своеобразными метафорами: холод – голос отрезвляющего разума, жар – огонь погительной страсти.

Чувство стыда сменяется чувством внезапной радости: любовь, выражающаяся в чувстве беспричинного счастья, торжествует. Толстой обращает внимание на внутреннее напряжение героини: «Она чувствовала, что нервы её, как струны, натягиваются всё туже и туже на какие-то завинчивающиеся колышки» [9, 152]. Струны, конечно, порвутся, но позже. Вихрь забытья охватывает Анну, границы реальности становятся размытыми, в голове героини всё перемешивается, её состояние напоминает бред. Душевная жизнь изображается Толстым в её крайних проявлениях, в момент наибольшей психологической напряженности. Писатель показывает всю глубину и противоречия внутренней жизни человека. В своём знаменитом исследовании Д. С. Мережковский отмечал в этой связи в привычных для себя метафизических антитезах: «Л. Толстой есть величайший изобразитель этого не телесного и не духовного, а именно телесно-духовного – «душевного человека» – той стороны плоти, которая обращена к духу, и той стороны духа, которая обращена к плоти, – таинственной области, где совершается борьба между Зверем и Богом в человеке: это ведь и есть борьба и трагедия всей его собственной жизни...» [7, 103].

Анна снимает пелерину тёплого платья: она «в душе приближается к тому огню, который скоро овладеет ею полностью, но который уже начинает выражаться физически» [6, 51]. При виде вошедшего истопника она на минуту возвращается к действительности, после чего снова забывается: ей начинают мерещиться странные вещи, похожие на кошмар, ассоциативно связанные с несчастным случаем на железной дороге, произошедшем при первой её встрече с Вронским: мужик с длинной талией, черное облако, скрип и стук, красный огонь, старушка с протянутыми ногами. Выражение «протягивать ноги» служит предсказанием смерти героини, причиной которой станет Вронский. «Анна почувствовала, что она провалилась» [9, 153], но это не страшит, а, напротив, радует её. Странное состояние счастья, в котором находится Анна, объясняется тем, что она почувствовала дыхание новой жизни, которая лишена искусственности и серости, а наполнена чем-то ещё не вполне понятным ей, но уже влекущим к себе.

Очень интересен ракурс, с которого писатель изображает внутреннюю жизнь героини во время её поездки. «Сцена в поезде – это глубже, чем «камера», наведенная на душу героини, – пишет О. Сливичкая, – это прямое изображение промежуточных психических состояний: полуявь – полусон, ясное сознание – бредовое сознание. Всё двойственно. Всё вихрь. Такова природа страсти, на пороге которой находится Анна» [8, 342]. Она уже влюблена и стоит в начале сложного пути, с которого нельзя свернуть, но ещё не может себе в этом признаться.

Глава завершается выходом Анны из вагона. Бушующая метель и ветер, с которыми она борется, олицетворяют злую стихию, ту пагубную страсть, которая до самой смерти будет преследовать её. Сейчас в ней ещё есть сила сопротивляться, но день за днём она будет иссякать.

Таким образом, все вышеупомянутые детали (мешочек, ножик, английский роман, порванная перчатка на руке Аннушки), а также сомнения и бред, кошмары и видения, жар и холод являются указанием на будущие мучения героини, связанные с объектом её страсти – Вронским. Перелом свершился в пользу чувства, и обратного пути нет, судьба героини предreshена.

Насколько точно и верно удалось передать смысл рассмотренного эпизода известному советскому режиссеру А. Г. Зархи в его фильме «Анна Каренина», где роль Анны исполняет Татьяна Самойлова?

Средства выразительности, используемые кинематографом, значительно отличаются от художественных возможностей литературы, с чем связана сложность воссоздания на экране тех исходных смыслов, которые присущи литературному первоисточнику.

Общая длительность интересующей нас сцены в данной экранизации составляет одну минуту. При изображении героини в кадре используется средний план, именно поэтому фигура Анны представлена на две трети, т. е. по пояс. «Функциональное предназначение среднего плана – уточнение, аккумуляция, концентрация», – отмечает Н. А. Агафонова [1, 24]. Таким образом зритель может сконцентрироваться на мимике героини: сначала её лицо спокойно, потом оно освещается счастливой улыбкой; глаза полуприкрыты; затем Анна откидывает голову к стене и, вероятно, думает о Вронском; улыбка исчезает с ее лица; встревоженная чем-то, Анна на миг приоткрывает глаза и вновь закрывает их; губы остаются полуоткрытыми. Читатель романа не может проследить за выражением лица героини, его изменениями, движениями её тела. Альтернативой в данном случае служит описание внутренних состояний человека, при помощи которого можно воссоздать в воображении любой образ.

Кроме фигуры самой Анны, в кадр попадают диван, на котором она сидит, стена и часть окна вагона. Ракурс, с которого снимается героиня, преимущественно наклонный. Он создает переход вертикально-горизонтального строя кадра в диагональный – неустойчивый и напряжённый [1, 27]. Освещение скудное, созданное при помощи искусственной подсветки. Объектив камеры обращается на Аннушку, спящую на диване в положении сидя. Но фигура Аннушки здесь не главная, т. к. помимо неё в кадр входит столик, на котором помещён один из важных предметов всей сцены – мешочек героини.

Камера не задерживается и, продолжая свой путь полукругом слева направо, на миг останавливается на запоясывающемся истопнике, запечатлённом в полный рост, и затем резко возвращается на лицо Анны, теперь изображаемое

крупным планом. «Обычно крупный план стремится к статике, нейтрализуя внешнее движение», – пишет Н. А. Агафонова [1, 25]. Создается возможность максимальной концентрации на определенном объекте (предмете). Крупный план позволяет зрителю через «внешнее» приблизиться к внутреннему миру героя, проследить за малейшими движениями его души. Легкая улыбка на лице Анны свидетельствует о сладостном состоянии полузабытья, в котором она находится. Вырывает её из этого забытья голос кондуктора, который извещает о прибытии поезда на станцию «Бологое». Камера направляется на фонарь и лицо кондуктора, потом снова переключается на Анну. Вновь крупный план, Анна кладет руку на грудь, будто освобождая себя этим движением от тяжёлого вздоха. Объектив переходит на Аннушку, следующий кадр соединяет Анну и Аннушку – девушка помогает ей одеться, при этом Анна изображается со спины.

Единственный случай задействования звучащей речи в данном эпизоде – диалог с кондуктором. Анна при выходе из вагона изображается «низким ракурсом» [1, 27], что создает эффект возвышения, приподнятости объекта над окружающим. Она уходит от объектива по прямой, как бы удаляясь от зрителя и разрывая с ним установленную в вагоне эмоциональную связь.

Чем трактовка данного эпизода в фильме отличается от первоисточника? В нём прежде всего отсутствуют такие важные для Толстого детали, как английский роман и ножик, не показана и порванная перчатка Аннушки. Из всех романских деталей режиссёр сохранил только красный мешочек. Длительность сцены объективно слишком мала, чтобы убедительно, так, как это делает Толстой в романе, проследить внутреннюю борьбу Анны, уловить смену её мыслей и эмоциональных состояний. Лишь по мимике можно догадаться, что её мысли заняты Вронским. Выражению встревоженности на лице героини «аккомпанируют» напряжённые звуки. Бледный цвет лица при её пробуждении служит знаком свершившегося в ней переворота. Единственные слова, которые произносит Анна, адресованы кондуктору, а не Аннушке, как в романе. В итоге впечатление от интересующего нас эпизода в кинофильме 1967 г. оказывается неоднозначным: слишком сжатое по времени изображение данной сцены, отсутствие внутренних монологов и описания, точнее, изображения «брёда» Анны не позволяют до конца понять ее чувства и не отражают сути происходящих в ней перемен. Однако эпизод, когда Анна выходит из вагона и идет навстречу бушующей метели, поражает своей выразительностью: свист ветра, падающий снег, резко выделяющаяся фигура, удаляющаяся от камеры, – всё это делает зрителя соучастником наблюдаемых им событий, заставляет окунуться в атмосферу входящей в жизнь Анны разрушительной страсти.

У Д. Райта этот же эпизод занимает всего около 40 секунд. Сцена начинается с увеличенного изображения английского романа, который читает героиня, затем мы видим её крупным планом. По встревоженному взгляду Анны, скользящему по буквам, можно судить о её душевном смятении (вероятно, в этот момент она испытывает чувство стыда, описанное Толстым). Камера внезапно переключается на движущиеся колёса поезда, тоже снятые укрупнённым планом, после чего возвращается к лицу героини, которая, судя по прикрытым глазам и беспокойному дыханию, начинает приближаться к состоянию, граничащему с бредом. В кадре появляется важная деталь – ножик, и здесь, как и в романе, Анна прикладывает его гладкую поверхность к своей щеке, чтобы избавиться

от внутреннего огня страсти, сжигающего её изнутри. Всё это время съёмка осуществляется нейтральным ракурсом, что создаёт эффект естественности, натуральности «объекта» [1, 27] И снова резкий, секундный показ движущихся в искрах колёс поезда, затем ретроспективный кадр –танец Вронского и Кити, и опять колёса, и снова увеличенное изображение английского романа, и опять Кити и Вронский, и снова искры в колёсах.

Основным способом создания данного эпизода является междукадровый монтаж (соединение между собой монтажных кадров, фраз в целостный экранный «текст»): «Междукадровый монтаж есть обнажение внешней конструирующей функции: он позволяет резко менять степень концентрации действия, акцентировать смысловую деталь, быстро наращивать драматическое и эмоциональное напряжение. С его помощью экранное повествование приобретает драматизм, конфликт – предельную интенсивность» [1, 40]. Попеременный показ Анны и колёс мчащегося поезда не только способствует нарастанию эмоционального напряжения у зрителя, но и выполняет проспективно-символическую смысловую нагрузку: Анна погибнет, бросившись под поезд. Сценическое действие достигает здесь кульминации, и затем напряжение идёт на спад. Очнувшись, Анна слышит голос кондуктора, который повторяет: «Станция Бологое, Бологое, господа». Недолго задержавшись на изображении средним планом тяжело дышащей Анны, режиссёр снова концентрирует внимание зрителя на колёсах поезда. Анна выходит из вагона, спускается по ступенькам и полной грудью вдыхает свежий морозный воздух.

Что из романной сцены не нашло отражения в фильме Д. Райта? В нём, прежде всего, отсутствует одна из важнейших деталей – красный мешочек Анны, не показана и Аннушка со своей порванной перчаткой. Отсутствие такой детали, как мешочек, создатели кинофильма попытались восполнить с помощью двух других, не менее важных предметов: английского романа и ножика. В момент, когда Анна прикладывает к своей щеке гладкую холодную поверхность ножа, создаётся ощущение, что режиссёр буквально следует за текстом Толстого. Именно здесь у зрителя возникает чувство близости с героиней, между ним и Анной устанавливается эмоциональный контакт. Несмотря на то, что длительность данного эпизода невелика, режиссёру удалось если не в полной мере, то в значительной степени отразить всю глубину переживаний Анны. Такого результата он сумел достичь преимущественно при помощи междукадрового монтажа и увеличенного масштаба изображаемых предметов и действий. Мимика Анны достаточно выразительна: беспокойство и страх, стыд и тревога, сомнение и потерянности – всю эту гамму чувств можно проследить по одному только выражению глаз героини. Интересно, что какая-либо речь в данной сцене отсутствует. Возможно, режиссёр не захотел разрушать созданный вокруг Анны ореол таинственной напряженности. Наше личное впечатление от данного эпизода сводится к ощущению полного отождествления с героиней. Связь зрителя с Анной становится настолько сильна, что все переживаемые ею чувства становятся предметом его переживаний.

Подведём итоги:

1. Глубина раскрытия смысла литературного первоисточника не зависит от длительности эпизода и экранизации в целом.

2. Вместо «слова» – диалогов и монологов, авторских описаний и рассуждений – режиссёры предпочитают использовать мимику актёров,

крупные и прочие «планы», монтаж, игру цветом, звуком и другие художественные и технические возможности кинематографа.

3. Трансформация литературного текста в кинотекст неизбежно влечет за собой некоторые неточности и сокращения, обусловленные использованием режиссёрами языка другого искусства – кинематографа.

4. Изображая движения душевной жизни Анны, А. Г. Зархи, режиссёр старой советской школы, преимущественно опирается на мимику актрисы. Современный режиссёр Д. Райт, во-первых, акцентирует внимание на образах-символах, оказываясь в этом ближе к тексту романа и замыслу Толстого; во-вторых, стремится максимально сблизить эмоциональные состояния актёра и зрителя.

Список литературы

1. Агафонова, Н. А. Общая теория кино и основы анализа фильма / Н. А. Агафонова. – Минск: Тесей, 2008. – 392 с.

2. Анна Каренина [Видеозапись] / реж. Александр Зархи; в ролях: Т. Самойлова, Н. Гриценко, В. Лановой; Мосфильм. – М.: Новый диск, 2012. – 1 вк. – Фильм вышел на экраны в 1967 г.

3. Анна Каренина [Видеозапись] / реж. Джо Райт; в ролях: К. Найтли, Д. Лоу, А. Тейлор-Джонсон; FocusFeatures. – М.: Двадцатый Век Фокс СНГ, 2013. – 1 вк. – Фильм вышел на экраны в 2012 г.

4. Асеева, С. А. Философско-антропологические аспекты художественного творчества Л. Н. Толстого в контексте феномена интермедialности: дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / С. А. Асеева. – М., 2017. – 375 с.

5. Дарвина, Д. В., Петров, А. В. Образ Алексея Александровича Каренина в романе Л. Н. Толстого «Анна Каренина» и в экранизации Д. Райта «Анна Каренина»: интермедialный анализ / Д. В. Дарвина, А. В. Петров // Мировая литература глазами современной молодежи: сборник материалов III междунар. студенеч. научно-практ. конференции, 22 ноября 2017 г. / науч. ред. С. В. Рудакова. – Магнитогорск: Изд-во МГТУ им. Г. И. Носова, 2017. – С. 26–32.

6. Леннkvист, Б. Путешествие вглубь романа. Лев Толстой: Анна Каренина / Барбара Леннkvист. – М.: Языки славянской культуры, 2010. – 128 с.

7. Мережковский, Д. С. Л. Толстой и Достоевский / Д. С. Мережковский. – М.: Наука, 2000. – 588 с.

8. Сливцкая, О. Истина в движение / Ольга Сливцкая. – СПб.: Амфора, 2009. – 443 с.

9. Толстой, Л. Н. Анна Каренина: Роман. Том 1 / Л. Н. Толстой. – СПб.: Лениздат, 2014. – 640 с.

Abstract

The article reveals general and original means of expressiveness used by soviet director A. Zarkhi and British director J. Wright through intermedia analysis in the visualization of the episode («Anna's return in a train to St. Petersburg») from L. N. Tolstoy's novel «Anna Karenina». It notes that Zarkhi tends to psychologism, relying on the facial expressions of the actress, while Wright focuses attention on the images-symbols and seeks to bring together the emotional states of the actor and the viewer maximally.

Keywords: the novel «Anna Karenina», L. N. Tolstoy, screen version of classics, intermediality, A. G. Zarkhi, J. Wright

*Андрей Владимирович Казикин,
магистрант 1 курса, Магнитогорский государственный
технический университет им. Г. И. Носова
gabrielsylargray@yandex.ru
(г. Магнитогорск)*

*Алексей Владимирович Петров,
доктор филол. наук, профессор кафедры языкознания
и литературоведения МГТУ им. Г. И. Носова
alexpetrov72@mail.ru
Научный руководитель – Алексей Владимирович Петров,
доктор филол. наук, профессор кафедры языкознания
и литературоведения МГТУ им. Г. И. Носова*

«В МИРЕ НЕ СУЩЕСТВУЕТ ТОЛЬКО ЧЕРНОГО И ТОЛЬКО БЕЛОГО...»: РОМАН-ФЭНТЕЗИ П. НЕССА «ГОЛОС МОНСТРА» И ЕГО ЭКРАНИЗАЦИЯ

В статье посредством интермедийного анализа сравниваются роман-фэнтези П. Несса «Голос Монстра» и его экранизация. Некоторые отличия сюжета киноверсии от сюжета книги не затрагивают общего для писателя и режиссера нравственно-философского посыла: нельзя закрывать глаза на проблемы реального мира, какими бы сложными они ни были, и человеческого существования в нём.

Ключевые слова: П. Несс, «Голос Монстра», фэнтези, экранизация, интермедийность

Литературу фэнтези можно рассматривать как вид современной детско-юношеской литературы, хотя и взрослые читатели также могут найти в фэнтези что-то близкое себе, например, важные нравственно-философские и религиозно-философские вопросы человеческого существования и нетривиальное их решение. Таков, в частности, роман Патрика Несса «Голос Монстра» (2011) [5], экранизированный в 2016 г. режиссером Хуаном Антонио Байона [2]. Книга и фильм, адресованные детям, исследуют «взрослые» проблемы в аллегорической форме, и эти иносказания, возможно, не всегда понятны детской и подростковой аудитории. «Голос Монстра» легче воспринимается взрослыми, однако, как считают некоторые критики фильма, у него нет своей аудитории, поскольку он слишком серьезен для детей и слишком прост для взрослых. Сценарий фильма был написан самим автором книги. Важной для изучения, следовательно, в фильме «Голос Монстра» оказывается проблема визуализации, «перевода» с языка литературы на язык кино.

В «Голосе Монстра» рассказывается история о тринадцатилетнем мальчике Коноре о'Мэлли (Льюис МакДугалл), «который уже не ребенок, но ещё и не мужчина», как сообщает закадровый голос в начале фильма. Мальчик вынужден сам заниматься домашними делами, поскольку его мать (Фелисити Джонс) больна раком. В начале фильма Конор видит кошмарный сон о том, что находящееся рядом с его домом сельское кладбище вместе с небольшой церковью разрушается землетрясением и мать мальчика затягивает в образовавшуюся воронку. Конор пытается ее спасти, но у него это не получается.

По сюжету Конор отказывается признавать, что его мать умирает. И когда к ним приезжает бабушка (Сигурни Уивер), чтобы забрать внука к себе домой, он уверяет, что этого не потребуется, поскольку мать скоро поправится. С бабушкой у Конора напряженные отношения – она слишком строгая. В школе Конор находится в роли изгоя, его никто не замечает, кроме одноклассника Гарри (Джеймс Мелвилл), который иногда бьет его после уроков, чему Конор не сопротивляется.

Однажды после того, как Конор посмотрел со своей матерью старый голливудский фильм о Кинг Конге, к нему является Монстр. В фильме Монстр – это ожившее тисовое дерево, растущее на близлежащем кладбище. Монстр появляется в 00:07. Во время своего первого появления он говорит Конору, в чем заключается его миссия: Монстр должен рассказать три истории, но не сразу, а постепенно, и в конце Конор расскажет ему «свою».

Истории Монстра аллегоричны и нравственно амбивалентны. В них нет однозначно положительных или отрицательных героев, поэтому Конор понимает их не сразу. Эти истории о людях, которые поступали странно и, на первый взгляд, безнравственно и даже преступно. Благодаря первым двум историям – о принце, который убил свою возлюбленную, чтобы править королевством, и о знахаре, который не вылечил детей священника, поскольку тот отказался от своих убеждений, – позволяют Конору понять, что во взрослом мире всё непросто. После этого мальчик перестает осуждать отца (Тоби Кеббелл), который оставил семью.

Наконец приходит время для третьей истории. Монстр рассказывает её мальчику в школьной столовой. Это история о невидимке, который хотел быть видимым. Конор узнаёт в истории себя и понимает, что он находится в изоляции. Невидимкой назвал мальчика Гарри – единственный, кто продолжал замечать его. Но, подойдя к Конору в столовой, он сказал, что теперь тот исчез и для него. После истории Монстра Конор набрасывается на Гарри и избивает его.

Тем временем матери Конора, которая находится в больнице, становится хуже. Она при смерти, но Конор по-прежнему отказывается это признать и злиться на неё. Вскоре после этого появляется Монстр и вынуждает Конора признать, что на самом деле он желает смерти матери, поскольку хочет, чтобы её и его страдания прекратились. Конор признаёт это и эту возможность, перестав её отрицать. Мать мальчика умирает в 00:07.

Финал фильма можно назвать открытым. Конор переезжает к бабушке, которая приготовила для него спальню матери, и видит в этой комнате альбом с её детскими рисунками. Листая его, Конор обнаруживает сначала рисунок, изображающий Кинг Конга, затем – Монстра из тисового дерева, а потом и всех персонажей первых двух историй.

Прежде чем перейти к сравнению экранизации с книгой, необходимо сказать о том, каковы общие стилистические особенности фильма. Его стилистика довольно мрачна, а цветовая гамма – тёмная, приглушённых тонов. Игра актеров – одно из главных достоинств фильма, особенно хорошо передает негативные эмоции Конора сыгравший эту роль Льюис МакДугалл. Анимированные вставки-истории сделаны таким образом, чтобы контраст между реальностью и фантазией был максимально заметен. Жестокость этих историй

подчёркнута режиссёром. Помимо анимированных историй, визуально интересны анимация титров и рисунки Конора и его матери.

Несмотря на то, что сценарий писал сам автор романа, различия в сюжете между экранизацией и первоисточником есть.

Во-первых, в книге Конор не видит, кого удерживает от падения в пропасть в своем кошмаре. Он понимает это только во время четвёртой истории. Зритель же с первых кадров фильма понимает, что мальчик боится потерять свою мать.

Во-вторых, в фильме опущен мотив наказания, связанный с тем, что у Конора плохие отношения с одноклассниками. Невидимкой он стал после того, как по школе разнёсся слух о болезни его матери. Учителя перестали от него что-то требовать, а одноклассники стали отдаляться. В итоге он оказался в одиночестве. С тех пор как Конору стал сниться кошмар, Гарри стал задира́ть мальчика, бить его. Конор при этом не сопротивляется, и в фильме не разъясняется почему. В книге это объясняется следующим образом: у Конора возникает потребность в наказании. Она проявляется уже тогда, когда Конор крушит дом бабушки, а после спрашивает у отца с надеждой: «Ты меня не накажешь?» Отец не видит в этом смысла. Когда Конор нападает на Гарри за то, что тот назвал его невидимкой, он тем самым не просто выражает желание стать видимым – Гарри был единственным, кто продолжал его замечать, и, если бы он тоже отстранился, Конор лишился бы наказания, которое, как ему казалось, он заслужил. Во время разговора с директором школы после этого случая Конор всё ещё надеется на наказание, но и директор его не наказывает [2].

В-третьих, в фильме Монстр выглядит как ожившее тисовое дерево, тогда как в книге это сам дух природы: «У меня было столько же имен, сколько лет я прожил! – проревело чудовище. – Некоторые называют меня Герном-Охотником. Некоторые – Чернуном. Другие просто – Зеленым человеком ... – Кто я? – громко повторило чудовище. – Я спинной хребет, на котором стоят горы! Мои слезы – воды рек! Мои легкие – дыхание ветра! Я волк, убивающий оленя; ястреб, убивающий мышь; паук, убивающий муху! Я олень, мышь и муха, которые идут в пищу! Я змей мира, поедающий свой хвост! Я – олицетворение всего неприрученного и неукротимого! – Я – воплощение этой дикой земли – пришел к тебе, Конор» [5]. Такой абстрактный образ сложно визуализировать, и аниматоры обратились к образу тисового дерева, имеющемуся в книге.

В остальном сюжет передан без серьёзных изменений.

Сходств между экранизацией и первоисточником значительно больше, чем различий. Важно то, что в фильме Монстру оставлены его ключевые фразы-афоризмы: «Ты пишешь свою жизнь не словами. Ты пишешь её поступками. Не важно то, о чем ты думаешь. Важно только то, что ты делаешь»; «Не имеет значения, что ты думаешь. В мыслях ты противоречишь себе сотни раз за день»; «В мире не существует только черного и только белого. Нет идеальных героев и ужасных злодеев. Большинство людей всегда остаются где-то посередине» [2].

Мы полагаем, что Монстр ни в книге, ни в фильме не является некой фантастической сущностью, скорее, его создало воображение мальчика. Во время первого своего появления Монстр говорит, что пришёл, чтобы помочь Конору. Герой осознаёт, что сам придумал Монстра, но до последнего не понимает, с какой целью. Таким образом, Монстр – порождение защитных механизмов

психики – помогает мальчику понять и принять ту информацию, которую он вытеснил из своего сознания.

Ещё один элемент фантастического в «Голосе Монстра» – это ментальная связь Конора с матерью. В фильме показано, что в детстве мать учила мальчика рисовать монстров, они вместе смотрели фильм о Кинг Конге. После сцены с рисунками в альбоме зритель начинает колебаться: может быть, Монстр являлся и матери Конора в детстве? Может быть, это она направила Монстра к мальчику? Или же Конор сам интерпретировал рисунки таким образом, хотя их сюжеты были совсем иными?

Кассовые сборы от фильма были не такими высокими, как ожидалось [4], но критики тем не менее восприняли фильм позитивно. Выделяя преимущества экранизации перед книгой, они делали акцент на эмоциональную составляющую фильма: отмечалось, что он может растрогать зрителей. По мнению кинокритика Антона Долина, «идеальная аудитория картины – ровесники и ровесницы Конора, которые учатся ничему не бояться (для них это идеальный учебник), и склонные к сентиментальности взрослые» [5]. К достоинствам фильма относили и то, что, несмотря на тяжелый сюжет, он не оставляет негативного впечатления и может визуально захватить как детей, так и взрослых [6]. События фильма показываются глазами мальчика, и создателем удаётся передать именно детский взгляд на вещи [7]. Актер, сыгравший Конора, сумел показать разные состояния героя: когда тот скрывает свою боль или, наоборот, прямо её демонстрирует [8; 9].

Правда, некоторые критики выразили недовольство фильмом. Он показался им недостаточно трогательным, а его идея – неглубокой. «Голос Монстра» называли в этой связи «искусственно слезоточивым фэнтези о дружбе мальчика и дерева», подчеркивая, что изначальная демонстрация Монстра как плода фантазии Конора обесценивает идею произведения [10].

Стоит отметить, что книга П. Нэсса базируется на сюжете, который придумала, но не успела развить больная раком коллега писателя. Это позволяет увидеть другую перспективу в «Голосе Монстра»: возможно, создательница идеи не могла смириться с тем, как её смерть будет воспринята ребенком. Тем не менее «светлая» сторона фантастического в этом произведении связана именно с Конором. Благодаря Монстру он принимает противоречивость и нравственную неоднозначность собственных мыслей. Для этого ему нужно было выслушать три истории Монстра.

Фантастический персонаж не уводит Конора от реального мира, а делает восприятие этого мира мальчиком менее болезненным, помогает смириться с предстоящей утратой и осознать свою роль «невидимки» в школе. Без Монстра Конор ожидал наказания извне, но никто не мог наказать его так, чтобы он почувствовал свою вину и осознал её. Тем более, Конор не был виновным, а его мысли не были преступными. Таким образом, Монстр подвёл Конора к тому, к чему мальчик не мог привыкнуть сам, с чем не мог смириться.

«Голос Монстра», хотя по сути и является подростковым фэнтези, содержит довольно серьёзный нравственно-философский посыл. Очевидно, что фэнтези отнюдь не всегда является бегством от реальности. Зачастую оно, наоборот, становится способом более глубокого осознания нашей реальности и возможностей человека в ней.

Список литературы

1. Богданов, В. «Голос монстра»: пронзительная история о смирении с неизбежным [Электронный ресурс] / В. Богданов // Новый взгляд. – Режим доступа: <http://www.newlookmedia.ru/?p=52711>
2. Голос Монстра (AMonsterCalls) [Видеозапись] / реж. Хуан Антонио Байона; в ролях: Льюис МакДугалл, Фелсити Джонс, Сигурни Уивер, Тоби Кеббелл; Paramount Films. – М.: Премьер-видеофильм, 2016. – 1 вк. – Фильм вышел на экраны в 2016 г.
3. Долин, А. «Голос монстра»: сказка не для слабонервных [Электронный ресурс] / А. Долин // Вести FM. – Режим доступа: <http://radiovesti.ru/brand/61178/episode/1465726/>
4. Корсаков, Д. «Голос монстра» не слышен ни взрослым, ни детям [Электронный ресурс] / Д. Корсаков // Ведомости. – Режим доступа: <http://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2017/02/01/675657-golos-monstra>
5. Несс, П. Голос монстра / П. Несс. – М.: РИПОЛ классик, 2017. – 208 с.
6. Рузаев, Д. «Голос монстра» [Электронный ресурс] / Д. Рузаев // Time Out. – Режим доступа: <http://www.timeout.ru/msk/artwork/360248/review>
7. Что не показали в фильме «Голос монстра». Объяснение смысла [Электронный ресурс] // YouTube. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=nkN5MM2kcOs>
8. Cenzlinder, Neil. 'A Monster Calls', Offering a Boy a Lifeline [Electronic resource] / Neil Cenzlinder // The New York Times. – Режим доступа: <https://www.nytimes.com/2016/12/22/movies/a-monster-calls-review.html>
9. Ide, Wendy. 'A Monster Calls' Review – Wrenchingly Effective [Electronic resource] / Wendy Ide // The Guardian. – Режим доступа: <https://www.theguardian.com/film/2017/jan/08/a-monster-calls-review-film-patrick-ness-adaptation>
10. Macnab, Geoffrey. 'A Monster Calls' Review: Emotionally Searing Film Which isn't Afraid to Let the Monster out [Electronic resource] / Geoffrey Macnab // Independent. – Режим доступа: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/reviews/a-monster-calls-review-film-liam-neeson-tree-felicity-jones-a7500131.html>
11. Robey, Tim. 'A Monster Calls' Review: A Luscious, Painterly Fantasy Overcast with Sadness [Electronic resource] / Tim Robey // The Telegraph. – Режим доступа: <http://www.telegraph.co.uk/films/0/monster-calls-review-luscious-painterly-fantasy-overcast-sadness/>

Abstract

The article compares P. Ness's fantasy novel «The Voice of the Monster» and its film adaptation by means of an intermedial analysis. Some differences of the plot of the movie from the plot of the book do not affect the moral-philosophical message that is the same for the writer and the director: we cannot close our eyes to real-world problems, however complex they may be, and human existence in it.

Keywords: P. Ness, «Monster Voice», fantasy, literary adaptation, intermediality

*Дарья Вячеславовна Мальцева,
магистрант 1 курса, Южно-Уральский государственный
университет (г. Челябинск)
danliu@yandex.ru*

*Научный руководитель – Татьяна Федоровна Семьян,
доктор филол. наук, профессор кафедры
русского языка и литературы ЮУрГУ*

ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТЬ В ТВОРЧЕСТВЕ В. СИГАРЕВА

В статье проанализирована интермедialная поэтика творчества В. Сигарева на примере киносценария «Волчок» и снятого по нему одноименного фильма: анализируется синтез текстов, кинематографическая поэтика, что позволяет охарактеризовать особенности интермедialной стратегии драматурга

Ключевые слова: пьеса, кинематографическая поэтика, интермедialность, авторская стратегия

В 2006 году А. Ханзен-Лёве в своей монографии «Интермедialность в модернизме» закрепил определение термина «интермедialность». По теории интермедialности пересекающиеся в тексте «слова» могут быть выражены не только словами, но и любым другим элементом художественной формы – звуком, цветом, объемом и т. д. Специфический элемент художественной формы того или иного вида искусства определяется, с позиции теории интермедialности, как «медиум» (мн. ч. «медиа») [5, 68].

Искусство всегда рассказывает человеку о нём самом, его реальной и воображаемой жизни, о взаимоотношениях с другими людьми и миром. Соответственно, именно в тематике бытия человека наиболее ярко раскрывается проблематика интермедialных авторских стратегий взаимодействий экстрахудожественного характера.

Интермедialная авторская стратегия Василия Сигарева базируется на его личном творческом и жизненном опыте. Помимо стези драматурга он реализовал себя еще как режиссер и сценарист.

В произведениях В. Сигарева можно выделить такие острые социальные проблемы, как брошенные дети, алкоголизация населения, низкий уровень жизни и высокая смертность.

Стиль Сигарева критики называли «новый народный реализм». В данном термине раскрывается та правда жизни, которую передает Сигарев через свои произведения: все аспекты человеческого бытия, даже самые неприглядные, и их крайние состояния: любовь и ненависть, жизнь и смерть.

Проблемы, которые он рассматривает в произведениях, связаны с моментами из его биографии и биографии его близких. Так, история, лежащая в основе киносценария «Волчок», принадлежит его гражданской жене – Яне Трояновой.

Когда журналисты спрашивают о том, имеет ли сценарий отношение к её биографии, Троянова отвечает: «Когда мы с Сигаревым познакомились, у нас быстро завязалась дружба, и я начала откровенничать о своём детстве. Наверное, первый раз в жизни. Я не любила об этом разговаривать. Его это царпануло, он стал писать сценарий, писал его два года. Поначалу он писал сценарий просто

о девочке, потом я стала рассказывать о своей маме, и он понял, что девочка не существует без мамы. У нас еще его украли – не конкретно сценарий, а компьютер. Просто обворовали квартиру. Но мы поняли, что это правильно и стали писать заново историю дочери и матери. Я не могу сказать, что это моя биография. Настоящий писатель, драматург так не работает. Там теперь очень много Сигарева, и как ребенка, и как отца» [4].

Киносценарий «Волчок» Василий Сигарев написал в 2006 году и в этом же году текст был впервые опубликован. В 2009 году была снята одноименная психологическая драма, в которой В. Сигарев выступил в качестве режиссера, выражая авторское прочтение этой истории на экране. «Волчок» был удостоен 12 наград, в числе которых: премия киноведов и кинокритиков «Белый слон» за «остросоциальную тему и манеру изложения», главный приз и приз им. Горина за лучший сценарий на ОРКФ «Кинотавр», приз за лучший международный художественный фильм на Международном кинофестивале в Цюрихе.

Произведения Сигарева – битекстуальны. Битекстуальность – синтез в рамках одного художественного произведения двух текстов разных видов искусства. Двойственность проявляется и в пьесах, и в киносценариях драматурга за счет монтажности и кинематографичности текста. Эти особенности задают читателю ритм и динамику, создавая опорные точки при прочтении.

Исследователь И. А. Мартянова считает, что киносценарий по самой своей сути предстает как структура бинарная: одной стороной повернутая к литературе, а другой – к кинематографу. Его основные разновидности (оригинальный и вторичный сценарии) обладают общими свойствами, представляя собой динамический тип литературного текста с монтажным принципом композиции, ориентированный на перевод в семиотическую систему киноискусства [1, 44].

И Мартянова определяет кинематографическая поэтику как характеристику текста с монтажной техникой композиции, в котором различными, но прежде всего композиционно-синтаксическими средствами изображается динамическая ситуация наблюдения [1, 7].

Кинематографичность «Волчка» обусловлена не столько влиянием кинематографа, сколько потребностью драматурга динамизировать изображение наблюдаемого. Им руководит желание влиять на восприятие читателя-зрителя, осуществляя неожиданные повороты за счет смены пространства, сжатия и растягивания времени текста и вариации крупных планов.

Кинематографическая поэтика Сигарева осознано построена на активном применении разных видов монтажа. Монтажные фрагменты драматурга организованы со сдвигом в сторону показа наблюдаемого или слышимого, с низкой степенью обнаружения своего присутствия.

Например, взяв на себя функции и оператора, и комментатора, Сигарев руководит зрительным восприятием:

«Перед ней стоит мать. Её жалкий призрак. Грязный, засаленный, с павшими глазами и драными кроссовками. На губе у призрака шрам, на теле дерматиновый плащ. В руке у призрака полиэтиленовый пакет».

В ремарках Сигарева фиксируются ключевые моменты, и реализуется логика развития. Профессор филологии Т. Ф. Семьян относит ремарки Сигарева

к зоне расширения границ. Во-первых, расширяются жанрово-родовые границы, так как драма сближается с эпосом – в детализации, в описательности:

«Мешочек с пирожками падает с колен девочки на пол.

Десятки ног за несколько минут превращают его в месиво.

Девочка молча наблюдает за этим превращением.

Слезы катятся у неё по щекам.

Записка летит на пол.

А толпа продолжает своё хаотичное движение. Она льется, меняет цвет от серого к темно-серому, то вдруг окрашивается прожилками красного или синего, она гудит, она клоочет, она вскрикивает, она то ускоряется, то замедляет свой ход, она то густеет, то редет, она откликается на призывы диктора, она не откликается ни на какие другие призывы. Она страшна и смешна. Она однолика и разнообразна.

И вдруг она исчезает.

За окнами вокзала ночь.

Гаснут фонари» [3, 285].

Во-вторых, расширяется авторское поле, которое создает рассказ вне действия, но в тоже время появляется ощущение, наличие рядом повествователя. Она позволяет драматургу быть со зрителем почти без посредников, что увеличивает объем ремарки в значительной степени. Выход на открытый контакт с адресатом происходит за счет процессов говорения, в котором присутствуют простая, обыденная речь, риторические вопросы и повествование от первого лица [2, 45].

Приведенный выше фрагмент предает напряженный ритм и быстрый темп динамичного развертывания событий. Реализация этого фрейма в тексте литературного киносценария порождает стилистический эффект отстранения: хаотичное движение – льется – гудит – клоочет – ускоряет и замедляет – густеет и редет, – в результате чего возникает дифференциация собственно движения изображаемого объекта и его показа в тексте киносценария. Именно это сложное изображение кино физической динамики является результатом интермедальной стратегии драматурга.

Авторская стратегия интермедальности Сигарева является глубоко личным результатом осмысления и зависит от его эстетических принципов и особенностей биографии.

Список литературы

1. Мартянова, И. А. Киновек русского текста: парадокс литературной кинематографичности / И. А. Мартянова – СПб.: САГА, 2002. – 240 с.
2. Семьян, Т. Ф. Новейшая отечественная проза и драматургия: учебное пособие / Т. Ф. Семьян. – Челябинск: Циперо, 2014. – 77 с.
3. Сигарев, В. В. Жизнь. Пьесы и сценарии / В. В. Сигарев / сост. Н. В. Колтышева. – Екатеринбург: Журнал «Урал», 2012. – 360 с.
4. Сигарев, В. В. Официальный сайт фильма «Волчок» [Электронный ресурс] / Сигарев В. В. – Режим доступа: <http://volchok-film.vsigarev.ru/>, свободный – Загл. с экрана. – Яз. рус.
5. Ханзи-Леви, А. А. Интермедальность в русской культуре. От символизма к авангарду / А. А. Ханзен-Леви / пер. с англ. Б. Скуратов – М.: РГГУ, 2016 – 504 с.

Abstract

The article analyzes the intermedial poetic of V. Sigarev's creativity based on the example of the screenplay «Volchok» and the film of the same name. The synthesis of texts and cinematographic poetics are studied, which allows characterizing the features of the playwright's intermedial strategy.

Keywords: play, cinematographic poetics, intermediality, author's strategy

*Анастасия Александровна Логинова,
студент 1 курса, Магнитогорский государственный
технический университет им. Г. И. Носова (г. Магнитогорск)
zyzyu_ua@mail.ru*

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

ПРИНЦИП ЗОЛОТОГО СЕЧЕНИЯ В РОК-ПОЭЗИИ ДИАНЫ АРБЕНИНОЙ (НА МАТЕРИАЛЕ АЛЬБОМА «МАЛЬЧИК НА ШАРЕ»)

В данной статье принцип золотого сечения используется для поиска и анализа концептуально значимых фрагментов песен Дианы Арбениной из рок-альбома «Мальчик на шаре». Обнаружено, что ведущей темой альбома является поиск выхода из неразрешимых жизненных противоречий – необходимость борьбы с одиночеством, отчаянием и смертью за любовь, счастье и жизнь.

Ключевые слова: золотое сечение, числа Фибоначчи, Диана Арбенина, рок-поэзия, альбом «Мальчик на шаре»

Золотое сечение, или божественная, золотая пропорция, – это математически проверяемый критерий и даже принцип гармонии и совершенства, который применим ко всем явлениям живой природы и ко многим рукотворным феноменам, прежде всего к произведениям искусства. Этим соотношением пользовались, как осознанно, так и бессознательно, многие деятели науки и искусства, начиная с античности: Пифагор, строители храмов и скульпторы, Рафаэль и Боттичелли, Леонардо да Винчи и Микеланджело, И. С. Бах и П. И. Чайковский, А. С. Пушкин и М. Ю. Лермонтов, а также другие великие художники [2; 3]. Так что же такое золотое сечение? Его обозначают как коэффициент Φ , он составляет иррациональное число 1,618033989..., округлённо 1,618. Этот коэффициент связан также с *числами Фибоначчи*. Каждое число в этой последовательности получается из суммы двух предыдущих чисел. Соответственно, это 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144, 233 и т. д.

Целью нашей работы является поиск золотой пропорции в песнях известной современной российской рок-певицы и поэта Дианы Арбениной. Материалом наших наблюдений мы выбрали альбом «Мальчик на шаре» (2014 г.). Всего в альбоме 13 песен.

1) Брамс. Песня состоит из 217 слов и 37 строк, делится на 6 строф: 1-я – 31 слово, 2-я – 36 слов, 3-я – 34, 4-я – 41, 5-я – 36, 6-я – 39. Золотое сечение

«говорит» – *младенец*, и в этом есть смысл, ведь песня рассказывает о том, что прошлое останется с тобой навсегда и не нужно думать о людях, которые оставили тебя. Возможно, это некий призыв начать жизнь с чистого листа, ведь младенец – это новая жизнь. Значимой строкой оказывается *Ты еще жив, я жива. Чту уроки*. Она повествует о том, что двое расстались, они оба живы, но отношения между ними изменились, и так же изменилось мировоззрение героини.

2) Адреналин. Песня состоит из 110 слов и 47 строк, делится на 4 строфы: 1-я – 40 слов, 2-я – 15 слов, 3-я – 40, 4-я – 15. При делении 110 на 1,618 мы получили 68 – слово *прикажут*. Строка, которую мы нашли путем деления 47 на 1,618, состоит всего из одного слова – *стоит*. Обратимся к смыслу песни. Он – в размышлениях о том, нужно ли пытаться изменить свою жизнь, если не видишь смысла ее продолжать. Но слово-строка говорит нам об обратном: необходимо искать смысл в жизни несмотря ни на что. В свою очередь «золотое» слово отрицает эту мысль. Как кажется, сама Арбенина не находит здесь ответа...

3) Горыгоры. Песня состоит из 274 слов и 39 строк, делится на 11 строф: 1-я – 34 слова, 2-я – 25 слов, 3-я – 15, 4-я – 26, 5-я – 26, 6-я – 30, 7-я – 25, 8-я – 28, 9-я – 13, 10-я – 26, 11-я – 26. Разделив количество слов на «божественное» число, мы получим 169, это слово – *меня*. Оставим пока его. Смысл данной песни заключается в том, что разлука не вечна и нужно учиться верить в хорошее. Важной для нас в этой песне может оказаться «золотая» строчка *Разлука разлукой. Мы встретимся скоро*. Можно сказать, что в этой строке сконцентрирован весь пафос песни. Вернемся к нашему слову: такое ощущение, что Арбенина как бы говорит: «Научите *меня* верить в хорошее».

4) Ma vie. Песня состоит из 206 слов и 28 строк. При делении 206 на 1,618 получается число 127, это – слово *один*. Это песня о страсти, которую испытывает женщина к мужчине. Ее желание осуществилось именно в эту *единственную* ночь: *Только один раз в жизни знала, что смерть стоит страсти, а страсть смерти, и это было в ту ночь*, поёт Арбенина. При делении 28 на 1,618 получаем строку *И шея, и подушечки пальцев, и как Вы кричите, и близко ресницы*. Вероятно, именно это было важным для нее в ту ночь.

5) Табак. Песня состоит из 153 слов и 26 строк, делится на 7 строф: 1-я – 21 слово, 2-я – 29 слов, 3-я – 20, 4-я – 29, 5-я – 19 слов, 6-я – 29 слов, 7-я – 6 слов. Золотое сечение указывает на глагол *молчит*. Это песня о случайной встрече мужчины и женщины, о несовпадении их взглядов на жизнь. Он нашел в ней (героине) смысл жизни, но она уходит от него. Слово *молчит* прямо указывает на то, что мужчина всё еще что-то чувствует к женщине, но недостаток внимания с её стороны отталкивает его, и со временем его сердце тоже начинает *молчать* по отношению к женщине. Это подтверждает строка *Птицу не словить*, найденная с помощью золотой пропорции. В сущности, этой строкой из трех слов можно описать весь сюжет песни.

6) Архитектор. Песня состоит из 150 слов и 36 строк, делится на 7 строф: 1-я – 32 слова, 2-я – 20 слов, 3-я – 15, 4-я – 18, 5-я – 17, 6-я – 28, 7-я – 20. При делении общего количества слов на 1,618 мы получаем 92 – порядковый номер слова *колодезь*, которое находится в «золотой» строке *Велубь колодезь и вглубь пети*. Обратимся к смыслу песни. Она – о любви и желании жить. Как же *колодезь* и *любовь* могут быть связаны? Любовь как колодезь, прыгнув

в него, выбраться будет непросто, неслучайно тут присутствует *петля* – образ смерти. Но ведь песня о желании жить? Другими словами, в выделенной нами строке речь идет о выборе между жизнью и смертью.

7) **Ау.** 1-я строфа состоит из 19 слов, 2-я – из 21 слова, 3-я – из 30 слов, 4-я – из 21 слова, 5-я – из 17 слов, 6-я – из 30 слов. Всего в песне 26 строк. Если разделить 26 на число золотого сечения 1,618, то получим 16. Это номер строки, которая, предположительно, в смысловом отношении является переломной, ключевой, кульминационной и т. д. Но сразу скажем: этого может и не произойти, что будет означать отсутствие золотой пропорции в произведении. *Мы видимся редко*, повествует Арбенина, и сразу после этой фразы песня приобретает грустный оттенок: *И августом пахнет печаль океана ... большая планета прощается с летом*. При делении 142 (количество слов в песне) на 1,618 получаем 88 (87,76), это порядковый номер слова, которое может быть идейно важным, как-то по-особому «нагруженным» в песне. Это слово *редко*. На первый взгляд, оно не несет никакой идейной нагрузки, пока мы не обратимся к смыслу песни. Это песня о любви как чувстве космического масштаба, которое встречается крайне *редко*, и многие люди, говорит Арбенина, проживают жизнь, так и не познав его.

8) **Волны.** Песня состоит из 21 строки, и это – число Фибоначчи. В 1-й строфе – 16 слов, во 2-й – тоже 16, в 3-й – 24, в 4-й – 20, в 5-й – 20, в 6-й – 15. При делении количества строк на коэффициент Φ получаем 13 – другое число Фибоначчи. Проверим, является ли строка под этим номером семантически важной: *Волны не могут бежать назад*. Волны – это колебательные движения воды, и самое интересное, что вода вместе с волнами не движется, она остается на месте, а волны, достигая берега, теряют свою силу и утихают. Под волнами, вероятно, понимается любовь, а также чувства. Влюблённые не меняются в процессе своего «пути», меняются их чувства, которые, как и волны, должны утихнуть. Но Арбенина так не считает: *могут* – это слово мы получаем при делении общего количества слов на 1,618. Возможно, певица хочет сказать, что не все волны в конце пути разбиваются, некоторые продолжают жить, как и чувства.

9) **Ну.** Песня состоит из 180 слов, 60 строк, делится на 7 строф: 1-я – 21 слово, 2-я – 5 слов, 3-я – 46, 4-я – 31, 5-я – 5, 6-я – 46, 7-я – 26. «Золотым» словом оказался предлог *В*; прокомментировать это мы никак не можем. Эта песня о любви с первого взгляда, которая не получила продолжения, и сколько бы героиня Арбениной ни пыталась найти ее, все тщетно. 37-я строка, найденная по закону золотого сечения, – *В Нью-Йорке полседьмого*. Вероятно, скрытое значение этой строки связано с тем, что именно полет в Нью-Йорк стал дебютным для этой любви и что героям отпущено на их чувство немного времени.

10) **Фиеста.** Песня состоит из 265 слов, 32 строк, делится на 7 строф: 1-я – 37 слов, 2-я – 35 слов, 3-я – 37, 4-я – 35, 5-я – 38, 6-я – 35, 7-я – 48. Слово, которое мы нашли путем деления 265 на 1,618, – *пусть*. «Золотая» строка – *Я может по составу крови немного поближе к звездам*. Упоминание о звездах встретится в песне «Клуб 27», там героиня будет готова к встрече со *звездами*. «Фиеста» – песня о любви-борьбе, однако ближе к концу появляется фраза *прощай оружие!*

здравствуй фиеста! Вероятно, к этому времени героиня пустила все на самотек, о чем и говорит нам ключевое слово *пусть*.

11) Дтнж. Песня состоит из 131 слова и 28 строк. Делится на 5 строф: 1-я – 19 слов, 2-я – 30 слов, 3-я – 22, 4-я – 30, 5-я – 30. Слово, которое мы получаем при делении 131 на 1,618, – *тобой*. Главным в этой песне является мотив любви как основы жизни. «Золотой» строкой оказывается *Где-то уже весна и будет лето*. Весна это не просто время года, это надежда на что-то лучшее, начало новой жизни. Если соединить строку и слово, которые мы нашли, получается, что героиня живет своим возлюбленным.

12) Клуб 27. Песня состоит из 162 слов, 38 строк, в ней 6 строф: 1-я содержит 23 слова, 2-я – 12 слов, 3-я и 4-я – по 24 слова, 5-я – 40, 6-я – 39. При делении 38 на «золотое» число получаем 23 (близко к числу Фибоначчи). Посмотрим, насколько значима эта строка – *И дотянусь до звезд*. Перед нами некий вызов смерти, это становится понятно из предыдущей строки *Стреляй, я встану в полный рост*. Героиня готова к приходу смерти. Значимым словом может быть прилагательное *полный*, которое мы нашли путем деления 162 на 1,618. *Встану в полный рост*, повествует нам Арбенина, то есть ее героиня в этот самый момент готова пойти на встречу со всей «компанией» Клуба 27. В этот «клуб» входят музыканты, покинувшие наш мир в возрасте 27 лет. В одном из своих интервью Арбенина сказала, что эта песня посвящена тем, кто создавал музыкальную культуру, в частности Курту Кобейну. Вероятно, «золотая» строка говорит нам о том, что Арбенина причисляет и себя к этому списку.

13) Брату. Песня состоит из 118 слов, 29 строк, делится на 7 строф: 1-я – 19 слов, 2-я – 21 слово, 3-я – 14, 4-я – 17, 5-я – 17, 6-я – 14, 7-я – 16. «Золотым» словом в ней оказывается *спит*, ведь это песня о нежелании взрослеть, о том, что пора детства сродни волшебному сну. «Золотая» строка – *Спит обмелевший город*. На наш взгляд, эта строка не несет особой смысловой нагрузки, и это значит, что божественная пропорция в песне «не работает».

Количество песен в альбоме «Мальчик на шаре» соответствует числу Фибоначчи – 13. Разделив количество песен на 1,618, мы получаем 8. Обратимся к песне под этим номером. Эта песня – «Волны». В ней образ волн используется как метафора женщины, ее природы, ее чувств. Весь этот альбом пропитан «волнами» душевных переживаний, в этой песне – вся Диана Арбенина.

Список литературы

1. Васютинский, Н. А. Золотая пропорция / Н. А. Васютинский. – М.: Молодая гвардия, 1990. – 238 с.
2. Доберштейн, В. Ю. «Золотое сечение» в поэзии / В. Ю. Доберштейн // Вестник КГУ им. Н. А. Некрасова. – 2008. – № 2. – С. 205–206.
3. Принцип золотого сечения и его проявление в музыке композиторов-классиков // HintFox.com. Информационный портал. – Режим доступа: <http://www.hintfox.com/article/printsip-zolotogo-sechenija-i-ego-projavlenie-v-myzi-ke-kompozitorov-klassikov.html>
4. Тексты песен (слова) группы Ночные Снайперы // GL5.RU ©2006–2018. – Режим доступа: https://www.gl5.ru/nochnie_snaipery.html

Abstract

In this article, the principle of the Golden section is used to search and analyze the conceptually significant fragments of Diana Arbenina's songs from the rock album «The Boy on the Orb». It was found that the leading theme of the album is the search for the way out of unsolvable life collisions – the necessity to cope with loneliness, despair and death for the sake of love, happiness and life.

Keywords: the golden section, the Fibonacci numbers, Diana Arbenina, rock poetry, the album «The Boy on the Orb»

*Ксения Ивановна Одинцова,
Маргарита Владимировна Олюнина,
магистранты 2 курса, Московский педагогический
государственный университет (г. Москва)
refluer@gmail.com
margooljunina@mail.ru*

*Научный руководитель – Солдаткина Янина Викторовна,
доктор филол. наук, профессор кафедры
русской литературы МПГУ*

ОБРАЗ КИЦУНЭ В ОДНОИМЕННОЙ ПЕСНЕ ГРУППЫ «МЕЛЬНИЦА»

В данном исследовании будет рассмотрена актуализация фольклорной темы традиционного для японской культуры образа оборотня-лисы, кичунэ, который становится своеобразной оболочкой для глубокого противопоставления природных сил в современной рок-поэзии на примере группы «Мельница». Образ кичунэ в альбоме «Химера» – не просто заимствование лисы-оборотня из японского фольклора, но символическое изображение гармоничной любви, восточного символа инь-ян, единения образов воды и огня.

Ключевые слова: рок-поэзия, группа «Мельница», кичунэ, оборотничество

В современных исследованиях отмечается особая поэтичность русской рок-поэзии, в ней разрабатываются литературные темы и образы, поэтому она воспринимается как наследница классической литературы. Говоря о творчестве группы «Мельница», необходимо отметить, что солистка и создательница преобладающего количества текстов песен, Наталья О'Шей, известная под псевдонимом Хелависа, получила классическое филологическое образование и является знатоком кельтской мифологии. Сама она считает, что тексты песен – это совершенно особый литературный жанр, не равнозначный поэзии: «на мой взгляд, песня должна восприниматься как единое целое, как совокупность музыки, текста, аранжировки и общего чувства, которое из всего этого возникает» [5, 46], в интервью она прибегает к англоязычному термину «сонграйтинг». Таким образом, Хелависа еще раз подчеркивает синкретичность

жанра рок-поэзии. В нашей статье мы обратимся к литературной составляющей и проанализируем песню «Кицунэ».

Вообще, в текстах группы намеренно присутствуют аллюзии на мировую литературу, причем выбираются архетипические образы: «Мне нравится думать, что мои песни представляют собой кусочки мифов современного и даже вневременного мифологического сознания» [6]. Последний альбом группы, «Химера», совершенно особый – он составляет диптих с предыдущим альбомом «Алхимия», их объединяют общие темы и музыкальные решения. На наш взгляд, он посвящён теме любви, при этом любви абсолютно гармоничной, которая достигается через единение несовместимого. В каждой песне представлены дихотомические образы, противоборствующие силы воды (льда, зимы) и огня (пламени, лета)¹. Они в своём слиянии отсылают нас к восточной традиции инь и ян, которые и есть идеальная гармония мужского и женского, светлого и тёмного. Статья посвящена только одной песне, так как нас заинтересовало проявление этой оппозиции, приводящей к гармонии, с помощью использования образа из японского фольклора. Стоит отметить, что «Мельница» уже использовала сюжеты об оборотнях в своем творчестве («Оборотень», «Невеста полоза»), но обращение к восточному персонажу необычно, для текстов характерны аллюзии на европейскую литературу и фольклор.

Лиса является значимым фольклорным персонажем не только для Европы, но и для Востока: кумихо, кицунэ, девятихвостый лис встречаются в преданиях Вьетнама, Кореи, Китая и Японии. Кицунэ относят к ёкаям – сверхъестественным существам японской мифологии, нечисти. Позже образ лисы включался и трансформировался в таких религиозных верованиях, как синтоизм и буддизм. Говоря о лисицах-оборотнях в японской традиции, пожалуй, прежде всего стоит вспомнить об одном из главных синтоистских божеств изобилия, риса (и знаковых культур вообще), лис, промышленности, житейского успеха – Инари. Изначально Инари была Богиней Риса и плодородия, но в XI веке ее стали связывать с Божеством Лисы, которому приписывались в большинстве случаев злые поступки. Несмотря на это, Инари иногда проявляет себя и как доброе божество, которое может излечить кашель и простуду, принести богатство нуждающимся и откликнуться на молитвы женщин о ребенке.

Инари нередко вознаграждает людей за любое проявление доброты к лисам. Из-за тесных ассоциаций с кицунэ Инари часто представляется людьми в образе лисы; однако, и синтоистские, и буддийские священники отрицают правильность таких представлений. Инари также может являться в облике змеи или дракона, а в одной из сказок она является злему человеку в образе гигантского паука, чтобы преподать тому урок.

В японской школе буддизма Сингон лиса считалась почитаемым животным, ведь на нем ездил носительница высшего знания Дакини.

Кицунэ, связанная по своему происхождению с богиней плодородия (именно лисы были посланницами Инари на земле и её слугами), сохранила

¹См. данные образы, проявившие себя в большой или меньшей степени: песни «Кицунэ», «Любовь во время зимы», «Обряд», «Список кораблей», «Изоolda», «Тристан» и т.д.

данное «плодородное» начало. Однако постепенно образ трансформировался, становясь символом роковой любовницы, демона-искусителя. В подобных историях героям обычно являются юный мужчина и кицунэ, принявшая вид женщины. Иногда кицунэ приписывается роль соблазнительницы, что роднит их с европейскими суккубами, но чаще всего основа сюжета приобретает романтический характер. В таких историях мужчина обычно женится на красавице (не зная, что это лиса) и придаёт большое значение её преданности, однако финал оказывается трагическим: обнаружением лисьей сущности, после чего кицунэ должна покинуть своего мужа. Здесь стоит упомянуть, что кицунэ может оборачиваться человеком по достижению зрелости (50 или 100 лет в зависимости от легенды) и это связано с традиционным для любого фольклора обрядом инициации. Кроме того, из этого следует, что лисы-оборотни мудры, и это также является их отличительной чертой.

Наконец, образ кицунэ всегда связан с водой и огнём. В первом случае стоит привести поверье о лисах, которые, принимая облик людей, могут быть вычислены с помощью собак или же отражения в воде: вместо прекрасной девы возёрной глади отразится кицунэ. Что касается огня, то он, будучи символом страсти, жара и, как следствие, плодородия, подчиняется лисам.

Все основные функции образа, о которых мы упомянули выше, присутствуют и в песне «Кицунэ». В первом же четверостишии появляется мотив зимы, воды – т.е. символ инь, соответствующий женскому началу, хотя и противопоставленный огню, которым может управлять кицунэ: «Льдистым днем друг к другу прильнем, / Вместе пойдем ко дну. / Брат-свиристель, позови нам метель, / Злую лесную луну». Первые строки указывают на гармоничность образа, соединяющего в себе и тeneвую, и солнечную часть. Во всей песне просматривается основной сюжет типичной охоты на лис-оборотней, которые, скрываясь от собак, словно насылают морок: «Шорохом сов укрыться от псов – / Им не заметить нас. / Хвостом к хвосту, вдвоем в пустоту, / Снова, в который раз <...> Искры ночей все горячее, / Плавится хрупкий наст, / Занялся мох, но наш лисий бог – / Он не оставит нас...». Лисий бог здесь, очевидно, Инари, о которой мы говорили выше. Припев указывает на единение двух душ, воскрешает образ лисы не как роковой любовницы, но как идеальной возлюбленной: «Спешу за мной, дыши со мной, / Узнай мою свободу, / Иди, не стой, на запах мой, / Испей меня, как воду». Было сказано ранее, что традиционным является сюжет, в котором функционирует кицунэ и человеческий юноша, однако в песне «Мельницы» мы скорее наблюдаем двух лисиц, мужского и женского пола, что нехарактерно для японской мифологии: «Хвостом к хвосту, вдвоем в пустоту, / Снова, в который раз». Здесь, возможно, оказывает влияние старинное японское предание о свадьбе лис: когда идёт кицунэ но ёмэри («слепой дождь»), лисы-оборотни праздную свадьбу. При этом несчастный, которому не повезёт оказаться рядом, будет сурово наказан.

В фольклорных текстах не упоминается, как выглядят лисы в обликах девушек, отмечается лишь их красота, грациозность и обольстительность. Однако, согласно японским канонам, мы можем предположить, что кицунэ, чтобы не выделяться, обладала традиционной внешностью: вороными волосами

и карими (или чёрными) глазами. Однако в песне ее портрет несколько иной: «Как зелена в глазах глубина», из чего мы можем сделать вывод, что на образ кицунэ в данном случае оказала влияние европейская традиция, в которой ведьма обычно предстаёт рыжеволосой и зеленоглазой.

В образном ряду вновь присутствует сочетание инь («Как уголь, черно моё кимоно») и ян (мужское начало: «Твоё, как снег, бело»), которые, благодаря единению возлюбленных, как бы сливаются, взаимопроникают друг в друга, становясь гармоничнее – уже Инь становится огнём («как уголь»), а Ян – водой («как снег»). «Мне кажется, что это одна из самых позитивных песен на альбоме. Она очень танцевальная, очень про любовь. В плане музыки я мальчиков совершенно замучила с ней» [3], – признается Хелависа в своем интервью.

Стоит отметить, что «Кицунэ» находится между песнями «Волчья луна» и «Любовь во время зимы», т.е. является продолжением темы оборотничества и предшествует ключевой песне сборника, посвященной также любви.

Итак, образ кицунэ в альбоме «Химера» – не просто лиса-оборотень из японского фольклора, но символическое изображение гармонии в любви, восточного символа инь-ян, который, по сути своей, – постоянное движение и взаимопонимание («Испей меня, как воду» – «Чтоб пить тебя, как воду»).

Образ инь-ян возникает не случайно, Хелависа так говорит об этом: «Кроме того, “Алхимия” для меня более “яньский” диск, а “Химера” – более “иньский»» [3], и уточняет, что «Химера» более «навический» альбом, т.е. о потустороннем. Также в интервью Хелависа отмечает, что песня «Кицунэ» уже была написана во время работы над предыдущим диском, но придержена для этого.

Подводя итоги, мы можем сделать вывод, что образ кицунэ в альбоме «Химера» – не просто заимствование лисы-оборотня из японского фольклора, но символическое изображение гармонии в любви, восточного символа инь-ян, единения образов воды и огня, которые находятся в постоянном диалоге, движении.

Список литературы

- 1.Алимов,И. А. Бесы, лисы, духи в текстах сунского Китая / И. А. Алимов. – СПб.: Наука, 2008. –284 с.
- 2.Дэвис, Х. Мифы и легенды Японии / пер. с англ. О. Д. Сидоровой / Х. Дэвис. – М.: ЗАО Центрполиграф, 2012. – 379 с.
- 3.О’Шей Наталья. Рождение Химеры [Электронный ресурс] / Наталья О’Шей. – Режим доступа: http://www.inrock.ru/interviews/melnitsa_2016
- 4.Пу Сун-лин. Лисьи чары. Монахи-волшебники / Сун-Лин Пу. – М.: Восточная литература, 2008.
- 5.Суриков Вячеслав. О чём поёт Хелависа [Электронный ресурс]. Режим доступа:https://vk.com/doc4537144_442425428?hash=406e167b5faf7a5cfc&dl=4aa0e56c93b541244
- 6
- 6.Хелависа: «Я оперирую мифами и теоретическим колдовством» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://vz.ru/culture/2006/10/7/51879.html>
- 7.Smyers, Karen Ann. The Fox and the Jewel: Shared and Private Meanings in Contemporary Japanese Inari Worship. – Honolulu: University of Hawaii Press, 1999.

Abstract

In this study, we consider the actualization of the folklore theme of the traditional Japanese culture of the werefox image, kitsune, which becomes a kind of shell for the deep opposition of natural forces in contemporary rock poetry, using the example of the «Melnitsa» group. The image of kitsune in the album «Chimera» is not just a borrowing of a werefox from Japanese folklore, but a symbolic image of harmonious love, the eastern symbol of yin-yang, the unification of images of water and fire.

Keywords: rock poetry, group «Melnitsa», kitsune, were-animals

*Кирилл Александрович Хабиров,
студент 3 курса, Магнитогорский государственный
технический университет им. Г.И. Носова (г. Магнитогорск)
xvbirow@gmail.com*

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

ПРОБЛЕМА ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТИ: АНАЛИЗ ПРОИЗВЕДЕНИЯ КИНОИНДУСТРИИ 2000-Х ГГ. (МНОГОСЕРИЙНЫЙ ФИЛЬМ «НАСТОЯЩИЙ ДЕТЕКТИВ» (1 СЕЗОН))

В статье автор выявляет и анализирует функционирование интертекста в многосерийном фильме «Настоящий детектив» (1 сезон). Основное внимание уделено интертекстуальности системы образов (образ города Каркоза, Король в Желтом, главный герой РастКоул), межтекстовым связям на уровне сюжета и мотива. Проводится анализ цитатного слоя сериала. Автор статьи рассматривает интертекстуальные связи литературного и кинематографического произведений.

Ключевые слова: «Настоящий детектив», интертекстуальность, межтекстовые связи, интертекстуальные связи литературного и кинематографического произведений

Художественный фильм есть результат общего труда сценариста и режиссера. Являясь документом, киносценарий в то же время обладает качествами литературного произведения. У киногероев, любимых миллионами зрителей, есть литературные образы-прототипы. У каждого актера, сыгравшего роль, накапливается уникальный опыт воплощения образа героя, свой секрет популярности у зрителя. Проблема интертекстуальности чаще актуализируется в связи с собирательными образами: собирательный портрет героя, полюбоившегося зрителям в одном фильме, в дальнейшем продолжает «оживать» в новых фильмах, новых ролях, раскрывая новые грани в каждом новом исполнении, в очередной режиссерской интерпретации.

Ник Пиццолатто, автор сценария многосерийного фильма «Настоящий детектив» и одновременно его режиссер, создаёт образ «честного детектива», столь популярного у кинозрителя. Для воссоздания иллюзии реальности автор прибегает к эклектике. Мир многосерийного фильма «Настоящий детектив» – это южная

готика, мистическая атмосфера «киногеничного» штата Луизиана желто-зелёных тонов, в которой соседствуют последователи Худу, Томас Лиготти, Роберт Чамберс, Фридрих Ницше, Сёрен Кьеркегор, Стивен Кинг и Марди Гра. Южная готика – жанровое изобретение целой плеяды американских писателей первой половины XX века, самые характерные представители – Уильям Фолкнер с его рассказами, «Сарторис», «Шум и ярость» и «Авессалом, Авессалом!», в меньшей, например, Трумен Капоте с мрачной книгой «Другие голоса, другие комнаты». В своих романах авторы использовали приемы, характерные для классического готического романа. Герои так же склонны к пороку и саморазрушению, а обстоятельства сюжета мистические, отчасти гротескные. Только действие происходит уже не в декорациях готического замка, а на юге США. Снимать кино (в основном, экранизации) в такой же манере стали лет на десять позже и, что занятно, одним из первых режиссеров, кто сделал это, оказался Жан Ренуар (его первый американский фильм «Стоячая вода»). За ним последовали Элиа Казан («Трамвай “Желание”»), Луис Бунюэль («Девушка»), Роберт Маллиган («Убить пересмешника») и другие.

Образ города порока, греха, или проклятого города, широко известен в культуре как постоянно присутствующая мифологема, предстающая универсальным символом и одновременно производящая смыслы и функционирования символов. В мифах, в фольклоре, в религии наиболее устойчивыми оказываются образы проклятого города, города греха и порока, города-ада. Вспомним, что первый город был построен Каином (братоубийцей), поэтому так часто негативные смыслы и аккумулируются вокруг этого образа, где собирается зло всего мира, проявляются все пороки и язвы цивилизации. В городе трудно удержаться от бесчисленных соблазнов и грехов, он несет проклятие и погибель, примеры таких городов – Вавилон, Содом и Гоморра.

Стоит отметить и тот факт, что образ города в культуре зачастую связан с потусторонним миром, миром мертвых. Порталом в иной мир служат метро, канализация, катакомбы, подземелье. В подобном городе всё предстает искусственным, ложным, мертвым. В проклятом городе легко погибнуть и умереть без покаяния. Таким образ города и воссоздан в сериале «Настоящий детектив».

Каркоза – трансцендентный, проклятый город из сборника рассказов Роберта Чамберса «Король в Желтом» (противоположность Шамбале и «утопическому благочестивому Беловодью» [8, 1-2]. Каркоза не является выдумкой Чамберса. За четыре года до создания «Короля» другой хоррор-писатель, Амброз Бирс, выпускает рассказ «Житель Каркозы», в котором город фигурирует как таинственное место рождения главного героя. Актуализируется мотив «повторяющегося времени» в сериале, так как герой после смерти вновь возвращается в тот же город. Далее в «Короле» Каркоза приобретает ещё более зловещий смысл. Город расположен не на Земле, а в звёздном скоплении Гиад, т.е. «служит окном в иной мир» [2, 45-51]. Перед смертью Реджи Леду в сериале говорит Расту: «Теперь ты в Каркозе». В пьесе «Король в желтом» действие происходит в мире под двумя солнцами и черными звездами. Звезды – повторяющийся мотив в сериале. Они были в дневнике Доры (мёртвая девушка в начале сериала, которая, находясь около дерева, сама стала натиформой)

и присутствовали символически – в виде татуировки у её подруги. Звёзды фигурируют даже в названии пива, которое пьёт главный герой, – «LoneStar».

Обратимся ко второй серии «Seeing Things» «Настоящего детектива», что переводится как «Галлюцинации». При анализе второй серии мы выявили интертекстуальные связи на уровне образов. В дневниках Доры Лэнг упоминается некий Король в Желтом. «Король в Желтом» – это некая пьеса, книга, после прочтения которой люди сходят с ума. «У ее ног лежала эта злополучная книга и раскрыта она была на второй части. Одного взгляда на Тэсси было достаточно, чтобы понять, что уже слишком поздно. Она успела раскрыть “Короля в желтом”» [3, 5].

Также «Король в Желтом» упоминается в работах Говарда Лавкрафта, и представлен он там как Хастур. Схожий персонаж существует и во вселенной Стивена Кинга, там он именуется как Алый Король или Король в Алом (фильм «Тёмная башня»). Приведу отрывок из работы «Король в жёлтом»: «Падая, я услышал, как вскрикнула Тэсси, и душа вылетела из её тела, и в это мгновение я страстно желал одного – последовать за ней, ибо знал, что Король в желтом уже распахнул свою изорванную мантию, и теперь оставалось только молиться Богу» [3, 6].

Вместе с двухтомником Упанишад и очередной книжкой Ницше на полках склада Раста Коула немало куда более экзистенциальных, нигилистических, натуралистических [7, 612–616] и полезных для работы книг по криминалистике. Среди них – известный труд Джона Дугласа, Роберта Ресслера и Энн Берджесс «Sexual Homicide: Patterns and Motives» – настольная книга каждого профайлера ФБР. Стоит заметить, что в атмосфере, создаваемой этими книгами, витает мысль Эриха Фромма: «чем больше я накапливаю знаний о том, что не есть Бог, тем больше приближаюсь к пониманию, что есть Бог» [6, 100], она прослеживается и в речи главного героя, и в обстановке его квартиры.

Помимо указанных выше текстовых и кинематографических источников, повлиявших на создателей сериала, стоит также отметить Стивена Кинга. Стивен Кинг – лучший из тех, кто вытаскивал на свет самые потаенные страхи. Монстры Кинга – это монстры особой категории, бесчеловечные, окруженные аурой мистики и тайны, это зло высшего уровня. Они – наши внутренние демоны. Ещё до финала сериала нам представили столько потенциально опасных героев, что разгадка тайны отошла на задний план – в этом мире по-кинговски и так много грязи.

При анализе образа главного героя мы обратили внимание, что он есть некая проекция философских идей датского философа Сёрена Кьеркегора, чей трактат «Страх и трепет» посвящён возможностям веры в Бога в современных условиях. Герой трактата, Авраам, рыцарь веры, согласившийся принести сына в жертву ради Бога, – это противопоставление современному человеку, который не способен даже в самых экстремальных условиях выйти за рамки этического. Рыцарь одинок, его тяжело понять окружающим. Таким героем и является Раст Коул. Ник Пиццолатто при создании образов главных героев сериала, Раста Коула и Марти Харта, попытался развезть «романтический флёр» вокруг фигуры частного детектива – странствующего рыцаря в плаще современного покроя, наглядно показав его беспомощность перед лицом господствующего в мире зла, от которого он и сам едва в силах удержаться.

Список литературы

1. Андреева, С. Л., Жанровые признаки антиутопии в повести Ю. Давыдова «Африканский вариант» / С. Л. Андреева, М. Л. Бедрикова // Вестник Томского гос. университета. Филология. – 2017. – №49. – С.113–135.
2. Бирс, Амброс. Житель Каркозы [Электронный ресурс] / Амброс Бирс / Пер. с англ. Н. Л. Рахмановой. – Режим доступа: <http://litra.pro/strazhmeretveca/birs-ambroz/read/22>
3. Терещенко, В. «Желтый знак и другие рассказы» / Сер. Библиотека ужасов / Вадим Терещенко, Сюзанна Алукард, К. Форрестер, Дон Масилло, Роберт Чамберс, Г. Ф. Лавкрафт, Роберт Блох. – М.: Вербо, 1992. – 80 с.
4. Введение в теорию интертекстуальности: Пер. с фр. / Общ. ред. и вступ. Г. К. Косикова. Изд. 2-е. – М.: ЛЕНАНД, 2015. – 240 с.
5. Ильин, И. П. Постструктурализм, деконструктивизм, постмодернизм / И. П. Ильин. – М.: Интрада, 1996. – 256 с.
6. Фромм, Э. Искусство любить / Э. Фромм; [пер. с англ. А. В. Александровой]. – Москва: Издательство АСТ, 2017. – 221, [3] с.
7. Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. Николюкина. – М.: НПК «Интелвак», 2001. – 1600 с.
8. Полеванов, В. П. За убегающим горизонтом Шамбалы / В. П. Полеванов // Наука и жизнь: Периодический научно-популярный журнал. – Вып. 12. – Москва, 2009. – С. 116–122.

Abstract

In the article the author reveals and analyzes the functioning of intertexts in the serial film «True Detective» (season 1). The main attention is paid to the intertextuality of the system of images (the image of the city of Carcosa, the King in Yellow, the main character of Rust Cohle), intertextual relations at the level of the plot and the motive. The analysis of the quotation layer of the series is carried out. The author of the article considers intertextual relations of literary and cinematographic works.

Keywords: True Detective, intertextuality, intertextual relations, intertextual relations of literary and cinematographic works

*Матвей Александрович Шолохов,
студент 1 курса, Южно-Уральский
государственный университет (г. Челябинск)
mat-74@mail.ru*

*Научный руководитель – Наталья Львовна Зыховская,
доктор филол. наук, профессор кафедры
русского языка и литературы ЮУрГУ*

ОСОБЕННОСТИ ТРАНСФОРМАЦИИ ИДЕЙНО-ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОДЕРЖАНИЯ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ В КИНОКАРТИНЕ (НА МАТЕРИАЛЕ РАССКАЗА АРТУРА КЛАРКА «ЧАСОВОЙ» И ФИЛЬМА СТЭНЛИ КУБРИКА «2001: КОСМИЧЕСКАЯ ОДИССЕЯ»)

В статье исследуется взаимосвязь рассказа Артура Кларка «Часовой» (1951) и художественного фильма Стэнли Кубрика «2001: Космическая одиссея»

(1968). Автор статьи рассматривает возможности переноса философско-художественного содержания рассказа в кинокартину. Отмечается, что авторский замысел литературного первоисточника неизменно трансформируется, поскольку сценарист выступает не просто редактором, но и соавтором нового текста. При создании кинотекста перед режиссером и сценаристом стоит задача вычленить из многочисленных трактовок литературного произведения соответствующие собственному видению и органично объединить со своими идеями и образами. В статье также объясняется механизм обновления и трансформации культурных кодов, возникающих при визуальном воплощении Кубриком идейно-художественного содержания рассказа Кларка.

Ключевые слова: Кубрик, Кларк, Космическая одиссея, экранизация

Рассказ «Часовой» («The Sentinel») был написан известным американским писателем-фантастом, входящим в «большую тройку» научных фантастов XX века (Айзек Азимов, Роберт Хайнлайн), Артуром Кларком в 1948 году и опубликован в 1951 году (журнал «10 фантастических рассказов», США). Кинокартина режиссера Стэнли Кубрика «2001: Космическая Одиссея» («2001: A Space Odyssey») вышла в свет в 1968 году, а сценарий был написан совместно Кубриком и Кларком.

Сопоставление литературного произведения и фильма представляет особый интерес потому, что рассказ – это малая прозаическая форма, а «Космическая одиссея» – полный метр продолжительностью 2,5 часа. В связи с существенной разницей объемов философско-художественное и сюжетное содержание рассказа при превращении в кинотекст неизбежно расширяется, углубляется, наполняется новыми смыслами.

Сюжет рассказа Артура Кларка «Часовой» развивается вокруг экспедиции ученых, мирно странствующих по Луне. Нарратором является ученый-геолог, который случайно видит на одной из скал неестественно сверкающий объект. Конечно же, человеческое любопытство приводит исследователя на плато. И там он видит объект – «сверкающую конструкцию грубо-пирамидальной формы в два человеческих роста» [2, 412]. Рассказчик сразу понимает, что это нечто – дело рук цивилизации, чуждой землянам. Сначала он думает, что это остатки существовавшей когда-то на Луне цивилизации, недалеко ушедшей от земного уровня развития. Но почти сразу понимает, что заблуждается: «Теперь я осознал, что увидел предмет, подобный которому человеческий род не создавал на протяжении своего развития. Это было не здание, а машина, и ее защищали силы, бросившие вызов Вечности» [2, 413]. Сооружение было окружено невидимым полем, защищавшим его от всех внешних повреждений. И такой вызов вечности, сам факт того, что устройство простояло здесь нетронутым миллионы лет, завораживает главного героя. Он представляет себе цивилизацию, некогда построившую этот объект, предполагает, кем инопланетяне были, зачем странствовали по Вселенной. И самое главное – что привело их на Луну, с какой целью они оставили здесь следы своего существования: «Эти пилигримы, должно быть, поглядывали на Землю, безопасно вращаясь в узкой зоне между огнем и льдом, и, возможно, они догадывались, что в далеком будущем на Земле, наиболее любимой Солнцем, зародится мысль; но неисчислимое количество звезд, возможно, помешает им прийти к Земле снова. И поэтому они оставили

здесь часового, одного из миллионов ему подобных, разбросанных по вселенной, дабы наблюдать за всеми мирами, обещающими зарождение жизни. Это был маяк, который из глубины веков сигнализировал о том, что он еще не обнаружен» [2, 413].

Центральной в рассказе становится тема существования жизни за пределами нашей планеты. Субъект повествования задается вопросами, кем были гости и что искали во Вселенной, но сама инопланетная цивилизация возникает только в образе пирамиды как памятника ее существования. Произведение заканчивается мыслью: «Теперь вы понимаете, почему хрустальную, кристаллическую многогранную пирамиду воздвигли на Луне, а не на Земле. Создателей не интересовали народы, недавно сбросившие одежду дикарей. Наша цивилизация представляла бы для них интерес только в том случае, если бы люди доказали способность выжить – выйти в космос и оторваться от своей колыбели Земли» [2, 413]. Финал остается открытым: существует ли эта загадочная цивилизация до сих пор? С какой целью она оставила на Луне этого «часового»? Может быть, теперь, когда люди достигли нужного этапа развития, таинственные пришельцы вернуться, чтобы вступить с нами в контакт? Все эти вопросы Кларк оставляет без ответа.

Темы и идеи, изначально заложенные Кларком в рассказ, перетекали в кинопостановку, но при этом значительно расширились и углубились: если в «Часовом» центральной является тема *существования* инопланетной разумной жизни, а сами пришельцы в произведении не появляются, то в «Одиссее» основной становится тема *контакта* с цивилизацией, превосходящей человеческую. Незнакомый разум здесь приобретает более конкретный (и в то же время более абстрактный) облик, и поэтому становится более сложным образом. С темой контакта связана главная проблема – *эволюция* человечества и *влияние* на нее более развитого разума.

«Космическую одиссею» можно условно поделить на три части, символизирующие три этапа развития человечества (некоторые исследователи выявляют метафоричное значение заглавного кадра: находящиеся на одной линии Солнце, Земля и Луна, олицетворяющие эти три этапа).

Открывает кинокартину глава «Встреча на заре человечества». Название, выведенное режиссером на экран, неслучайно: оно отсылает нас к названию другого рассказа Кларка – «Встреча на заре истории» (о символичности этой отсылки мы поговорим чуть позднее). В первой части фильма мы видим жизнь австралопитеков, далеких предков человека: они охотятся, дерутся с враждебными племенами, ночами трясутся от страха перед хищниками – в общем, ведут себя как типичные животные. Но всё меняется в одно утро, когда перед испуганными обезьянами возникает нечто удивительное. Черный прямоугольный параллелепипед с соотношением стороны 1:4:9, артефакт неизвестного происхождения, самый сложный и самый глубокий образ в фильме, один из самых невероятных образов в истории кино – Монолит. Любопытство, перемежающееся со страхом, тянет предков человека к странному объекту, они дотрагиваются до него. Далее визуальное повествование реализуется в том, что уже почти человек берет кость и превращает ее в настоящее орудие – как добычи пищи, так и убийства себе подобных. В этом раскрывается пророческая идея: всегда ли прогресс должен сопровождаться убийствами? Таким образом, Монолит, воплощение неизвестной силы, становится двигателем эволюции и помогает человеку перейти на следующий этап существования.

Вторая часть кинокартины начинается с удивительно изящной монтажной склейки: австралопитек подбрасывает в воздух кость, первое и самое простое орудие человечества. В полете она превращается в космический корабль, невероятное сложное и великое достижение человеческого ума. Затем следует сама красивая часть фильма – космический вальс. Корабли и космические станции элегантно кружатся под классическую музыку – так Кубрик показывает, чего достигло человечество на следующем этапе развития (это также и реализация режиссерских возможностей в плане спецэффектов). В этой части впервые появляются люди как действующие лица. Ученый Хейвуд Флойд, прообраз главного героя «Часового», прибывает на лунную станцию с секретным поручением. Люди столкнулись с тем, чего еще никогда не видели, – обнаружили еще один Монолит. Эта сцена на Луне является сюжетным заимствованием из рассказа Кларка, но и она видоизменяется режиссером: загадочный объект, найденный под поверхностью Луны, не закрыт никаким полем. Люди спокойно подходят к нему и, следуя своему любопытству, дотрагиваются до сооружения. Здесь прослеживается параллель со сценой в первой части – сценаристы показывают нам, что люди и австралопитеки совершенно одинаковы, они бессильны перед Монолитом.

Далее нам уже показывают экспедицию на космическом корабле «Дискавери», который мчится к Юпитеру, чтобы исследовать обнаруженный на его орбите еще один Монолит. Сценаристы вводят еще одну проблему – искусственный интеллект. Суперкомпьютер HAL 9000 восстает против экипажа, думая, что его хотят отключить. Здесь Кубрик снова акцентирует внимание зрителя на проблемах технической эволюции.

В результате конфликта с компьютером выживает лишь один астронавт – Дейв Боумен. Он узнает о цели своей экспедиции и решает сам направиться изучать Монолит. Начинается финальная, третья часть фильма, обозначенная на экране как «Юпитер, или За пределами бесконечности». Вся эта глава представляет собой концентрацию сюрреализма и философии Кубрика, требующей субъективного восприятия. Герой пролетает сквозь «Звездные Врата» (кстати, одноименный фильм Роланда Эмериха неоднократно ссылается на «Космическую одиссею») и оказывается в совершенно неожиданном месте – комнате отеля в стиле XVIII века. Используя сюрреалистичные приемы монтажа, Кубрик показывает ускоренное старение Боумена. И вот он, уже умирающий, видит перед собой последний, четвертый в этом фильме Монолит. Тот превращает героя в «Звездное дитя» – эмбрион с серьезными глазами. Финальные кадры фильма: Дитя переносится на орбиту Земли и под сопровождение главной музыкальной темы фильма, симфонической поэмы «Так говорил Заратустра» Рихарда Штрауса, смотрит на место, бывшее когда-то его домом.

Выбор такого музыкального сопровождения неслучаен. Все три части фильма – этапы развития человечества (на это указывает и само название фильма «Космическая одиссея» – это жизненный путь всего человечества). От создания первого орудия труда – к космическим кораблям. Столь неоднозначный финал вкупе с музыкальной поэмой, отсылающей нас к идеям Фридриха Ницше, символизируют новый этап развития нашего вида: духовное перерождение и превращение человека в Сверхчеловека. Ранее была упомянута символичность названия первой части «Встреча на заре человека». Исследователи считают [1],

что это обозначение не только первого раздела (интересно, но первая и вторая части не разделены на экране титром), но и всего фильма в принципе: этапы развития человека до перерождения – лишь заря человечества. Мы не можем знать, что будет дальше. Неслучайна здесь и отсылка к названию другого рассказа Кларка – «Встреча на заре истории» [2, 679]. В этом произведении люди прилетают на планету с невысокоразвитым обществом, вступают с ними в контакт и отдают орудия труда. Такая ассоциация неслучайна. Для Кубрика наиболее важна в «Одиссее» идея *влияния на эволюцию*.

Ведь что мы знаем о Монолите? Это нечто абсолютно абстрактное, неизвестное, что влияет на ход развития человечества. Такое описание вызывает ассоциации с человеческим понятием Бога. Именно о таком восприятии Кубрик говорил в своих интервью: «...концепция Бога лежит в самом сердце *«Одиссеи»*, но это не традиционный антропоморфный образ Бога. Я не верю ни одной из монотеистических религий на Земле, но верю, что можно выстроить интригующее научное определение Бога. <...> Во вселенной, вероятно, существуют миллиарды планет, где разумная жизнь на более низком в сравнении с нашим уровне. Но другие миллиарды находятся на таком уровне, до которого нам сотни и тысячи миллионов лет эволюции. Только представьте: если всего за несколько тысячелетий человек сделал просто гигантские технологические шаги – всего за какие-то секунды в хронологии вселенной – какого эволюционного развития могли добиться более древние формы жизни? Они могли продвинуться от биологических видов – хрупких вместилищ для разума – до бессмертных механических существ, а потом, через бесчисленную вечность, выйти из “куколки” материи и стать существами из чистой энергии и духа. Их потенциал был бы безграничен, а интеллект непостижим людьми» [4, 115]. То есть Монолит – это не просто инопланетянин, но и воплощение Великого разума, такого, понять и описать который человек просто не в состоянии. Сама суть восприятия также важна для Кубрика, он отмечал в интервью необходимость субъективного и чувственного переживания того, что происходит на экране, а не описания и объяснения этого словами: «Посыл фильма не облечён в словесную форму. *«Одиссея»* – прежде всего невербальный опыт. Из почти ста пятидесяти минут фильма лишь в сорока есть диалоги. Я стремился создать визуальное переживание, чьё эмоциональное и философское содержание уклонилась бы от вербализированной классификации и проникло непосредственно в подсознание» [4, 115]. Киновед Мишель Шион в своей работе «Кинематографическая одиссея Кубрика» [5] утверждает, что космический монолит – метафора всеобъемлющая, а потому самым главным элементов, заложенным внутри фильма, является *интерпретация* как явление. Наталья Самутина в рецензии на исследование Шиона [3] называет Монолит «символом самой интерпретации, миллиона возможностей, равным образом отскакивающих от его гладкой поверхности».

Таким образом, тема существования инопланетного разума, выраженная с некоторой недосказанностью Артуром Кларком в рассказе «Часовой», в кинофильме «2001: Космическая одиссея» разрастается до темы контакта человека и иной жизни, затем до эволюции человечества и, в конце концов, влияния на эволюцию извне. Здесь инопланетный разум проявляет себя сам,

отталкиваясь от недвижимого образа в рассказе. Но к финалу фильма лейтмотивом звучат вопросы, поднятые Кларком: что представляет собой превосходящий нас разум? Зачем он прибыл к людям? (В фильме возникает ещё один вопрос: с какой целью он помогает человечеству в его эволюции?) И самый главный вопрос: сможем ли мы понять и описать то, что воплощено недвижимой каменной плитой – молчаливым и загадочным Монолитом?

Итак, начиная свое исследование с небольшого рассказа, мы добрались до изучения философии самого восприятия – проблемы интерпретации. Это говорит о том, что малая форма, становясь основой для визуального произведения, дает толчок к развитию огромного множества тем, проблем и мотивов, а потому ее изучение должно быть неотделимо от исследования конечного произведения, в нашем случае кинотекста.

Список литературы

1. Дединский, С. «Если вы поймете фильм, значит, мы потерпели неудачу» [Электронный ресурс] / С. Дединский // Интернет-издание DistantlightTV. – Режим доступа: distantlight.tv/index.php/ru/component/k2/item/11
2. Кларк, А. Девять миллиардов имен Бога. Сборник рассказов / А. Кларк. – М.: Эксмо, 2010. – 708 с.
3. Самутина, Н. «Книга о фильме» [Электронный ресурс] / Н. Самутина // Журнал «Синий Диван». – Вып. № 3. – Режим доступа: <http://sinijdivan.narod.ru/sd3rez3>
4. Phillips, Gene. D. Stanley Kubrick. Interviews. Univerciry Press of Mississippi, 2001. – 208 p.
5. ChionMichel. Kubrick's Cinema Odyssey / MichelChion. Trans. by Claudia Gorbman. – L.: BFI, 2001.

Abstract

The article deals with the interrelation of Arthur Clarks' story «The Sentry» (1951) and the feature film by Stanley Kubrick «2001: A Space Odyssey» (1968). The author of the article considers the possibilities of transfer of philosophical, aesthetic and artistic content of the story into the movie. Notably, the author's plan of the literary primary source is steadily transformed as the screenwriter acts not just as an editor, but also as a coauthor of the new text. While making the film script, the director and the screenwriter are faced with the task to get isolated from numerous interpretations of the literary work due to their own vision and to integrate ideas and images properly. The article focuses on the mechanism of renewing and transforming the cultural codes that emerge when Kubrick visualises and personifies idealistic and artistic content of Clark's story.

Keywords: Kubrick, Clark, Space Odyssey, film adaptation

*Екатерина Андреевна Шумакова,
студент 2 курса, Самарский государственный
социально-педагогический университет (г. Самара)
shumakova.e@sgspsu.ru*

*Научный руководитель – Элла Александровна Радаева,
доктор филол. наук, доцент кафедры филологии СГСПУ*

РОМАН ТРУМЕНА КАПОТЕ «ЗАВТРАК У ТИФФАНИ» И ЭКРАНИЗАЦИЯ БЛЭЙКА ЭДВАРДСА: ФЕНОМЕН УСПЕХА

В статье рассматривается проблема экранизации литературного произведения с точки зрения режиссерского видения на примере фильма «Завтрак у Тиффани», снятого по мотивам одноименного романа Трумена Капоте. Отражены особенности преломления художественной действительности романа через призму восприятия режиссера. Автором проведен анализ образа главной героини как нового типа киноперсонажа, через который раскрываются различия в видении режиссера и писателя.

Ключевые слова: Трумен Капоте, Блейк Эвардс, нарратив, экранизация, «Завтрак у Тиффани»

Романтическая комедия «Завтрак у Тиффани» стала культовым фильмом в мировом киноискусстве. Зрители по всему миру узнают крылатые выражения и знаменитые кадры из картины Блэйка Эдвардса. История, которая поражает своей искренностью, легкостью и при этом глубоким психологизмом, имела успех у современников вызывает восхищение зрителей по сей день. «Завтрак у Тиффани» породил собой множество кинолент о девушках, покоряющих большой город, а Одри Хепберн, сыгравшая главную роль, стала образцом стиля и женственности. Центральная тема фильма – поиск себя и своего места в мире, в мелодраматической комедии появился ярко выраженный внутренний конфликт героев, приближающий жанр «Завтрака у Тиффани» к психологической драме.

Первые кадры картины стали самыми узнаваемыми: девушка в маленьком черном платье открывает дверь такси перед роскошным ювелирным магазином Тиффани, а на фоне играет знаменитый саундтрек Moon River, получивший премии Оскар и Грэмми. Из картины «Завтрак у Тиффани» киноиндустрия унаследовала новый тип героини: авантюристка, ищущая свое место в роскошном мире большого города. Действие разворачивается в Нью-Йорке 40-х годов, Холлидей Голайтли, главная героиня «Завтрака у Тиффани», приезжает сюда искать свое счастье. Ее прошлое туманно, и о нем девушка предпочитает не говорить. Один из гостей её дома упоминает о том, что её появление остается для всех тайной, хоть и очевидна её принадлежность к простым людям из провинции: «Но уже свой стиль, за живое берет. Несмотря на очки, несмотря на то, что стоит ей рот раскрыть, и не поймешь – не то деревенщина, не то сезонница. Я до сих пор не понял, откуда она взялась. И думаю, никому не понять. Врет как сивый мерин, наверно, сама забыла откуда».

Она мечтает стать частью высокого общества, прочно заняв в нем место. Само имя – Холлидэй – отражает её веселый нрав и беззаботное существование. На её визитной карточке указано «путешествующая», и действительно, быт

героини создает впечатление временности её пребывания в городе: «Спальня её была под стать гостиной, в ней царил тот же бивачный дух: чемоданы, коробки – все упаковано и готово в дорогу, как пожитки преступника, за которым гонятся по пятам власти». Даже у кота, живущего с ней, нет имени, просто потому, что она считает его «своим попутчиком», с которым рано или поздно придется расстаться. И она действительно не нашла еще того места, где могла бы чувствовать себя как дома. У Холли было трудное детство, из которого она вынесла горестные воспоминания, она слишком рано повзрослела и, оказавшись одна в чужом городе, словно утверждает свое право быть по-детски беззаботной и непосредственной. Для героини мир Тиффани – то место, где среди роскоши и красоты нет печали и несчастий, с которыми она сталкивалась когда-то. Тиффани – идеальный образец счастливой жизни, о котором она говорит: «Когда я найду себе место, где будет так же спокойно и уютно, как в Тиффани, тогда я куплю себе мебель и дам имя коту». Но пока она лишь «путешествующая» девушка в поисках идеальной жизни, где она могла бы забыть о страхах и обидах прошлого. Поэтому она стремится к состоятельным людям с высоким положением в обществе. Но и это общество ей не близко. Красивая фантазия, связанная с Тиффани, не воплощается в жизни. Ни один из этих людей не вызывает у нее искренней привязанности, создается ощущение пустоты каждого из них. В хронотопе романа героине не место, иллюзорность возможности ее жизни здесь подтверждается ещё и тем, что «Холли» не её настоящее имя. «Холли» – лишь её образ, маска, которая, как клетка, не даёт ей свободы, не даёт ей быть собой. Но и истинное её имя – Луламей – уже не принадлежит ей, ведь она бежала от прошлого, а вместе с ним и от этого имени. У девушки как будто нет своего имени, и она не знает, кем является, чего ищет и сможет ли быть счастливой. Из-за внутренних противоречий, из-за трагического непонимания своего места в мире героиня стремится скрыться от реальности, не смотреть в глаза своим страхам. В нарративе её персонаж появляется в солнцезащитных очках, отделяющих ее от мира, телефон – вестник внешнего мира – спрятан в чемодане, так она бежит от встречи с реальностью, и лишь во сне в сознании героини пробуждаются истинные переживания и страхи. В этом состоянии она не может удержать случайную фразу, обращенную к далекому брату: «Фред, мне так холодно здесь». Так мы понимаем, что Холли несчастлива там, где она надеялась найти свое место. Люди, окружающие ее, не создают впечатления живых людей, а скорее напоминают карнавальные маски. Их незначительность и словно несуществование в сознании героини подтверждается теми обращениями, которыми она их наделяет: это не имена, а ласковые прозвища (милый, дорогой).

Важная деталь художественного мира – клетка. Героиня дарит её герою-повествователю с просьбой: «Только обещай мне, обещай, что никогда никого туда не посадишь». В этих словах звучит отчаянное желание быть свободной и счастливой. Холли осознает себя запертой в клетке: столь желанную свободу ей не удастся почувствовать из-за воспоминаний прошлого и зависимого положения в настоящем. Теперь желание счастья не связано в ее сознании с Нью-Йорком: она понимает, что этот город не принес ей того, что она искала. Счастье в понимании героини напрямую связано с определенным городом или другим человеком, она грезит о далекой, незнакомой Мексике, которая должна подарить

ей счастье, ждет встречи с братом, от которого ожидает защиты, как это было в детстве. Холли не может повзрослеть и взять ответственность за свою жизнь на себя. Она доверчива, не задумывается о последствиях своих посещений тюрьмы с передачами непонятных сообщений незнакомому человеку, ей достаточно того, что этот человек относится к ней с теплом, которого ей не хватило в детстве. Стоит вспомнить ту детскую непосредственность, с которой она просит Фреда принести ей клятву, укусив свой собственный локоть, или неожиданно произносит слова: «давай украдем что-нибудь!». Но детство осталось в прошлом, а бегство от себя и зависимость от другого человека никому ещё не приносили счастья. Иллюзии Холли разбиваются о реальность, её брат, надежда на счастье, погибает на войне. И если в романе она так и останется вечно «путешествующей», бегущей от себя, так и не осознает, что счастье нужно искать внутри себя, а не в других людях, то режиссерское видение дополнило героиню, сделало ее более совершенной. В фильме мы увидим, что уже на пороге бегства в Бразилию Холли вдруг осознает, что счастье там, где можно быть собой, рядом с любящим человеком. Именно для этого режиссеру необходимо было сделать образ нарративного безымянного персонажа полноценным героем. Поэтому в экранизации появляется Пол Варжак, неудачливый писатель, живущий в одном доме с Холли, и с первых дней знакомства готовый заботиться о ней. Именно он говорит ей самые важные слова, которые помогли ей понять саму себя: «Ты сама смастерила свою клетку, и в Цюрихе или Сомали она не заканчивается! Куда ни беги, ты всё равно прибежишь к самой себе!»

И лишь повествователя, который в романе обезличен, а в мелодраме, наоборот, является одной из центральных фигур, Холли именует «Фредом». Казалось бы, причина этому проста: герой похож на ее брата Фреда, поэтому она легкомысленно произносит фразу, ставшую знаменитой после экранизации: «Кстати, можно вас звать Фредом?», но в этом кроется и другой смысл. Все лучшие воспоминания своей жизни Холли связывает со своим братом. В романе ее привязанность к Фреду представлена как зависимость, любовь как к мужчине, брату и другу одновременно. В данном случае описывается один из самых сильных видов зависимости – эмоциональная. Чувство опустошенности, собственной ненужности, отсутствие возможности самореализоваться в привлекательной деятельности – все это ведет к тому, что человек ищет источник постоянных удовольствий, чтобы заполнить пустоту внутри. Таким источником чаще всего становится другой человек, в данном произведении мужчина. Рядом с ним можно отвлечься от проблем своей тонкой души, наполнить себя смыслом. Поэтому, когда она дает такое имя своему новому соседу, это может значить установившееся между ними доверие и её симпатию к нему. Холли называет его не просто случайным именем, как своего очередного ухажера, а именем своих воспоминаний, греющих её душу. Именно это понимание, искреннюю дружбу, в которой героиня могла проявить себя настоящую, режиссер фильма видит веской причиной для соединения двух героев. И если в романе центральную позицию занимает Холли и ее драма, то в экранизации мы видим двух главных героев: писатель-нарратор приобретает имя, свою историю жизни и свои пороки, которые связывают его с Холли ещё более прочными узами. Он становится человеком, с самого начала берущим героиню под опеку. Именно поэтому Блэйк Эдвардс дарит зрителям счастливый

конец: он видит в персонаже Пола Варжака шанс Холли быть счастливой. Здесь наиболее заметна разница между видением режиссера и писателя. Трумен Капоте не видит возможности для героини найти саму себя в нью-йоркском мире, потому что она бежит от себя и не может найти опоры, а Блэйк Эдвардс вносит в «Завтрак у Тиффани» оптимистическое видение: у Холли хватает сил принять себя и полюбить человека не из придуманного ею роскошного мира, а из настоящего, в котором они оба смогут быть счастливы, соединившись, несмотря на ошибки прошлого. Так режиссерское видение насыщает экранизацию романа новыми идеями. Только вместе герои смогли осознать несостоятельность своих жизненных ориентиров, научили друг друга быть верными себе, ценить свою жизнь, искать счастья в самих себе и не ориентироваться на призрачные идеалы.

Список литературы

1. Капоте, Трумен «Завтрак у Тиффани» [Электронный ресурс] / Трумен Капоте. – Режим доступа: <http://e-koncept.ru/2016/86060.htm>
2. Перминова, Е. И. Использование сравнения и антитезы для создания целостного образа главной героини в новелле Трумена Капоте «Завтрак у Тиффани» / Е. И. Перминова // Научно-методический электронный журнал «Концепт». – 2016. – Т. XI. – С. 276–280.

Abstract

The article deals with the problem of the film adaptation of the literary work from the position of the Director on the example of the film «Breakfast at Tiffany's», based on the novel by Truman Capote. Specific features of refraction of artistic reality of the novel are reflected through the prism of the Director's perception. The author analyzes the image of the main character as a new type of film, through which the differences in the vision of the Director and the Writer are revealed.

Keywords: Truman Capote, Blake Edwards, narrative, film adaptation, «Breakfast at Tiffany's»

РАЗДЕЛ VI. ЛИНГВИСТИЧЕСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ЦИФРОВУЮ ЭПОХУ

*Анна Александровна Асабина,
студентка 4 курса, Башкирский
государственный университет (г. Уфа)
asabina.anneta@mail.ru*

*Научный руководитель – Фания Саитгалиевна Кудряшева,
канд. филол. наук, доцент кафедры
немецкой и французской филологии БГУ*

ПЕРЕВОД ФРАЗЕОЛОГИЧЕСКИХ ЕДИНИЦ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ

В статье рассматриваются особенности и приёмы перевода фразеологических единиц с французского языка на русский на материале французских художественных текстов. Объектом исследования стали сказки Шарля Перро из сборника «Charles Perrault: Peaud'âne. Contes» и их переводы на русский язык из сборника «Сказки Матушки Гусыни» Ш. Перро.

Ключевые слова: перевод, фразеологическая единица, художественный текст, способы перевода, фразеологический эквивалент, фразеологический аналог, описательный перевод, калькирование

Фразеологические единицы являются единицами лингвокультурного и когнитивного порядка, отражающими национальный менталитет и выражающими национальный опыт. В последние годы проблема фразеологизмов приобретает особую актуальность, так как помимо лингвокультурологов и когнитивистов ею стали заниматься переводоведы. Актуальность исследования состоит, прежде всего, в том, что перевод фразеологических единиц представляет одну из самых сложных и интересных проблем в рамках современной теории перевода. Основной задачей процесса перевода является сохранение национального колорита с учётом современных стратегий перевода.

Согласно словарю лингвистических терминов О. С. Ахмановой фразеологическая единица (автоматизированная фраза, идиома, идиоматическое выражение, неделимое словосочетание, неразложимое сочетание слов, англ. phraseological unit, locution, phrase, formula) – словосочетание, в котором семантическая монолитность довлеет над структурной раздельностью составляющих его элементов, вследствие чего оно функционирует в составе предложения как эквивалент отдельного слова [1, 503].

Фразеологические единицы обладают некоторыми общими свойствами, отличающими их от свободных словосочетаний. Н. М. Шанский выделил следующие характерные признаки ФЕ: 1) воспроизводимость: фразеологическая единица не создаётся каждый раз заново, а присутствует в языке в готовом виде; 2) семантическая целостность: значение фразеологической единицы не совпадает со значением каждого из составляющих её отдельных слов; 3) раздельно-оформленность: компоненты фразеологического выражения являются словами,

значение которых в той или иной степени затемнено или потеряно; 4) устойчивость: это степень слитности компонентов фразеологизма, возможность либо невозможность изменений во фразеологизме [7, 86].

Существует множество различных классификаций фразеологических единиц. Одна из самых известных принадлежит В. В. Виноградову. Она основывается на семантической слитности и структурной устойчивости компонентов. В. В. Виноградов разделяет все фразеологизмы на три группы: 1) фразеологические сочетания; в этом типе одно слово входит в сочетание в своем связанном значении, тогда как значение второго свободно; 2) фразеологические единства (метафорические единицы) – мотивированные единицы с единым целостным значением, возникающим из слияния значений лексических компонентов, фразеологическое единство семантически мотивировано, обладает образностью; под мотивированностью фразеологического значения понимается его синхронная связь с буквальными значениями компонентов; фразеологические единства допускают вставку других слов; 3) фразеологические сращения, или идиомы, – немотивированные единицы, их значение никак не связано со значениями компонентов и не выводится из них [2, 68]. В дальнейшем данную классификацию дополнил Н. М. Шанский, добавив к трем названным видам ФЕ четвертый: 4) фразеологические выражения – воспроизводимые устойчивые сочетания слов, а также закрепленные узусом цитаты, поговорки и непероосмысленные пословицы [7, 45].

Сложность лексического материала требует тщательного подбора способов его перевода. Большинство исследователей (В. Н. Комиссаров, Л. Ф. Дмитриева, С. Е. Кунцевич, Е. А. Мартинкевич, Н. Ф. Смирнова) выделяют четыре основных соответствия фразеологизмов в ИЯ и ПЯ.

Первый тип соответствий обычно называют *фразеологическими эквивалентами*. В этом случае в ПЯ существует фразеологическая единица, сходная по всем параметрам с фразеологической единицей оригинала [3, 134]. При анализе текста французских сказок использование метода полного эквивалента встречалось крайне редко, поскольку существует малое количество пар фразеологизмов в двух языках, имеющих одинаковое значение и одинаковое лексическое наполнение. Рассмотрим примеры использования данного способа перевода:

(1) Unhomme riche avait une femme qui tomba malade et quand elle se sentit sa fin proche, elle appela à son chevet son unique fille et lui dit...

Случилось как-то, что жена одного богатого человека заболела, и когда она *почувствовала, что ее конец близок*, то позвала к своей постели единственную дочку и сказала...

Перевод слова «prochain» во французско-русском словаре имеет следующие значения: 1) «близкий, расположенный поблизости, ближайший»; 2) «будущий; предстоящий»; 3) «непосредственный, прямой (о причине и т. п.)»; 4) «ближний» [4, 268]. Исходя из этого полагаем, что словосочетания «близкий конец» и «une fin prochaine» полностью идентичны в лексическом значении и являются полными фразеологическими эквивалентами.

(2) Enveloppez-vous de cette peau, sortez de ce palais, et *allez tant que la terre pourra vous porter*. Lorsqu'on sacrifie tout à la vertu, les dieux savent en récompenser.

Завернись в ослиную шкуру и поскорее *уйди пока земля несёт тебя*. С собой ты ничего не бери: сундук с твоими платьями будет следовать за тобой под землей.

В данном примере наблюдается абсолютная фразеологическая эквивалентность, так как каждое слово в двух представленных фразеологических единицах полностью совпадает со своим эквивалентом в языке перевода. Использование **фразеологического эквивалента** позволяет полнее передать иноязычный фразеологизм, и переводчик в первую очередь старается перевести любую единицу именно с помощью эквивалента. Однако необходимо учитывать два фактора, ограничивающих возможность применения такого способа перевода. Прежде всего, существует весьма малое количество фразеологических эквивалентов такого типа. Чаще всего они обнаруживаются у так называемых интернациональных фразеологизмов, заимствованных обоими языками из какого-нибудь третьего языка. Во-вторых, при заимствовании обоими языками одной и той же фразеологической единицы её значение в одном из них может трансформироваться, что в результате влечет за собой появление «ложных друзей переводчика» – фразеологизмов, сходных по форме, но разных по содержанию.

Второй тип фразеологических соответствий представляют так называемые **фразеологические аналоги**. При отсутствии фразеологического эквивалента, следует подобрать в ПЯ фразеологизм с таким же переносным значением, основанном на ином образе [3, 134]. Исследование показало, что во французских сказках метод фразеологического аналога является преобладающим.

(3) *Il était une fois* un roi si grand, si aimé de ses peuples, si respecté de tous ses voisins et de ses alliés, qu'on pouvait dire qu'il était le plus heureux de tous les monarques.

Жил-был король, такой могущественный и богатый, что короли соседних государств не только уважали и почитали его, но даже побаивались.

В приведённом примере содержатся традиционные зачины сказок во французском и русском языках. Лексические значения французских и русских фразеологических единиц совпадают, хотя они основаны на разных образах, так как дословный перевод фразы «*Il était une fois*» – «был один раз» не совпадает с фразеологизмом «жил-был». Следовательно, зачины сказок причисляют к фразеологическим аналогам.

(4) *Un chat et une souris vivaient ensemble dans un grenier en toute amitié.*

Рассказывают, что в древние времена кошка и мышь **были закадычными друзьями**.

Французское словосочетание «*vivre dans un grenier en toute amitié*» (жить в полной дружбе) передано через русский фразеологизм «быть закадычными друзьями». Французская фразеологическая единица построена из глагола, обстоятельства образа действия и обстоятельства места (жить как? – в полной дружбе, жить где? – на чердаке), тогда как в русской фразеологической единице переводчик ставит акцент на определении (друзья какие? – закадычные), что делает фразеологическую единицу более образной. Следовательно, переводчик сохраняет смысл фразы, но делает ее экспрессивнее и красочнее, то есть меняет её образность. Данное утверждение позволяет отнести рассматриваемые ФЕ к фразеологическим аналогам.

Использование **фразеологических аналогов** обеспечивает достаточно высокую степень эквивалентности, однако и здесь существуют некоторые

проблемы. Согласно В. Н. Комиссарову, необходимо сохранить эмоциональные и стилистические особенности фразеологизма, при этом следует учитывать стилистическую неравноценность некоторых аналоговых фразеологизмов и национальную окраску фразеологических единиц [3, 134].

В целях передачи смысла фразеологической единицы, не имеющей в русском языке ни аналога, ни эквивалента и не подлежащей дословному переводу, переводчику необходимо прибегнуть к **описательному переводу** [3, 135]. Исследование материала показало достаточно частое использование описательного перевода, например:

(5) Honteusedecetajustement, ellesedécarrassalevisageetlesmains, qui devinrent**plusblanchesquel'ivoire**.

Принцесса заперлась в своей комнатухе, сбросила ослиную шкуру, вымыла лицо и руки, **и прежняя красота её вернулась**.

В русском языке трудно подобрать аналог французской фразеологической единицы, где красота сравнивается с белым цветом, поскольку в русском языке красота ассоциируется главным образом с красным цветом. В толковом словаре Д. Н. Ушакова дается такое определение слову «белый» 1. «Цвета снега или мела; противоп. черный». 2. «Светлый». 3. «Белокожий» [6, 246]. Поскольку возникает трудность с подбором фразеологизма, для передачи смысла переводчик применяет описательный перевод.

Многие фразеологические единицы несут культурную информацию национального характера, поэтому в их состав часто входит безэквивалентная лексика. Чтобы передать национальное своеобразие французской фразеологии, целесообразно применение дословного перевода, или **калькирования**, которое возможно лишь в том случае, если в результате калькирования получается выражение, образность и национальный колорит которого легко воспринимается русским читателем и не создает впечатления неестественности и несоответствия нормам русского языка [3, 136]. Метод калькирования при анализе перевода фразеологических единиц во французских сказках Шарля Перро не обнаружен.

В ходе анализа способов актуализации фразеологизмов в художественном тексте выяснилось, что при переводе фразеологических единиц переводчики **чаще всего прибегают к методу фразеологического аналога и к описательному переводу**. Этот факт подтверждает, что русский и французский языки – языки с различной образностью, русский и французский народы – народы с различным образным мышлением. Многообразие приемов перевода фразеологических единиц ещё раз дает нам понять, что каждый язык по-своему уникален и богат, поскольку он отражает национальную картину страны с ее традициями и особенностями. Все эти факты выводят нас на более широкое понятие равноценности языков в образном, экспрессивном и эмоциональном планах.

В данной работе произведен анализ способов перевода фразеологических единиц в художественных текстах, а именно во французских сказках Шарля Перро, в то время как фразеологизмы используются во многих других жанрах и стилях литературы. Следовательно, тема обширна и многогранна и может быть продолжена в разных направлениях.

Список литературы

1. Ахманова, О. С. Словарь лингвистических терминов / О. С. Ахманова. – М.: Советская энциклопедия, 1966.– 606 с.

2. Виноградов, В. В. Русский язык / В. В. Виноградов. – М.: Наука, 1972. – 639 с.
3. Комиссаров, В. Н. Слово о переводе / В. Н. Комиссаров. – М.: Международные отношения, 1973. – 314 с.
4. Раевская, О. Е. Французско-русский словарь / О. Е. Раевская. – М.: РУССО, 2002. – 365 с.
5. Перро, Ш. Сказки Матушки Гусыни. пер. с фр. А. Фёдорова, Л. Успенского, С. Боброва; Ил. Г. Доре. – М.: Астра, 1993. – 318 с.
6. Ушаков, Д. Н. Толковый словарь русского языка: в 3 т. на основе 4-х томного издания 1948 г. / Д. Н. Ушаков. – М.: Вече, Си ЭТС, 2001. – 1216 с.
7. Шанский, Н. М. Фразеология современного русского языка / Н. М. Шанский. – М.: Высшая школа, 1985. – 160 с.
8. Charles Perrault: Peaud'âne. Contes. Éditions Rencontre, Illustration de couverture: Gustave Doré. – Paris, 1968. – 112 с.

Abstract

The article is about the features and the methods of translating the phraseological units from French into Russian in French literary texts. The object of the research is Charles Perrot's fairy tales. It is studied in what way and how adequately the French phraseological units found in the French literary texts (in Charles Perrot's fairy tales) are translated into Russian.

Keywords: translation of phraseological units, phraseological unit, literary text, translation method, equivalent, phraseological analog, descriptive translation, calques

*Данелия Алексеевна Кудымова,
студент 5 курса, Пермский государственный
гуманитарно-педагогический университет (г. Пермь)
danelia-95@mail.ru*

*Научный руководитель – Елена Евгеньевна Бразговская,
доктор филол. наук, профессор
кафедры общего языкознания ПГГПУ*

«СЛОВАРЬ НЕПЕРЕВОДИМОСТЕЙ» БАРБАРЫ КАССЕН КАК СЕМАНТИЧЕСКИЙ ЛАБИРИНТ

«Словарь непереводимостей» Б. Кассен создан на материале текстов европейских философов и обращён к проблеме семантической амбивалентности философских терминов. Нас интересует серия парадоксов, связанных со структурной организацией Словаря и подходом его авторов к переводу философских текстов.

Ключевые слова: Словарь непереводимостей, перевод, философские термины, семантические поля

Вводные замечания

«Словарь непереводимостей» (2004) [8] – большая работа французского филолога и философа Барбары Кассен, которым она как автор идеи и редактор занималась на протяжении 10 лет. В нём рассматривается проблема семантической амбивалентности терминов философии, что составляет основную проблему перевода и интерпретации текстов этого дискурса. В данной работе мы обращаемся к серии парадоксов, связанных со структурной организацией словаря и точкой зрения его авторов на проблему перевода философских текстов. Эти тексты не столько переводятся с языка на язык, сколько претерпевают процедуру «объективации мысли на другом языке» [1, 54], то есть приращение знания на каждом повороте истории мысли. В итоге это уточняет наше собственное представление о том, что такое перевод. Сам Словарь уже переведен на многие языки мира. Мы проанализировали выпуски на английском [7], украинском [6] и русском [3] языках.

Структурная организация Словаря

В Словаре содержится 400 статей. Заглавные понятия, в свою очередь, определяются через понятийные синонимы и антонимы (4000 слов и выражений), взятые из 15 языков (иврита, греческого, арабского, латинского, немецкого, английского, баскского, испанского, французского, итальянского, норвежского, португальского, шведского, русского, украинского). Структурная организация Словаря отлична во французском, английском, украинском и русскоязычных изданиях. В англоязычном издании (как и во французском оригинале) в оглавлении отсутствует обычный алфавитный указатель: словарные статьи группируются по авторам-переводчикам (Стивен Рэндалл, Кристиан Хуберт и др.), а уже в каждой группе терминов принят алфавитный порядок. В изданиях на славянских языках структура Словаря более сложна и интересна. Здесь термины распределены по темам (онтология, эпистемология, время и др.), а первая часть Словаря – это «портреты» языков европейской философии – английского, немецкого, французского, а также древнегреческого, латинского, древнееврейского. «Портреты» языков включены не случайно. Кажется, что философия – сестра универсальной логики. Однако авторы Словаря явно поддерживают идею лингвистической относительности – «онтологического национализма», гения языков. Каждый язык оказывается мировоззрением, которое ловит мир в свои сети. В силу разницы между семантическими структурами отдельных языков философские понятия развиваются в их пространстве неодинаково, накладывая отпечаток и на развитие самой философской мысли.

В качестве структурной особенности Словаря мы также отмечаем отсутствие жесткого канона, по которому строятся словарные статьи. Как правило, их структура включает название статьи (термин и варианты его перевода), краткое определение понятия (описание основной философской проблемы, связанной с этим термином), вариативный подход к интерпретации понятия и библиографию. В процессе интерпретации понятий авторы свободны в выборе методологии: интерпретативный метод, сопоставительный (с привлечением материала других языков), ассоциативный и др. Показательной будет статья о французском слове *sens* (чувство, смысл), которое связывается с латинским *sensus* и греческим *nous*, с немецкими *Sinn*, *Bedeutung*, с английскими

meaning и *sense* и др. Словарные статьи также отличаются композиционной разнородностью: они осложнены многочисленными филологическими и историческими вставками, экскурсами, комментариями. Таким образом, используется также и метатекстовый метод, а сам Словарь становится огромным понятийным семиозисом-метатекстом. Во всех изданиях Словаря для интерпретации терминов используется мультязычный текстовый материал (Словарь как модель Вавилонского многоязычия).

При составлении словарной статьи авторы опираются на «Словарь индоевропейских социальных терминов» Эмиля Бенвениста [2], прибегая к ассоциативному принципу описания. Открыв Словарь, читатель увидит *поле взаимодействия*, где каждое слово опутывается сетью бесконечных смыслов, межязыковых соответствий и разветвлений. Словарь, таким образом, становится семантическим лабиринтом со многими входами и выходами, где вариативность интерпретации термина объясняется выбранной дорогой: через какие промежуточные понятия-описания мы будем продвигаться. В качестве примера – интерпретация понятия *beauty*, в семантическом пространстве которого позицию центра/периферии занимают различные значения, в зависимости от того, в контексте каких описаний мы рассматриваем *красоту* (*эстетика, искусство, образ, удовольствие, любовь, классическое, возвышенное* и др.). Так мы видим в действии позицию авторов Словаря «в выставлении <...> семантической сети против изолированного понятия» [4, 14].

Прагматика Словаря

Несмотря на парадоксальное название, «Словарь непереводамостей» в первую очередь обращён к переводчикам философских текстов. Конечно, он не предлагает перевода «непереводамостей», то есть формальных соответствий по типу *sign* – *знак*. Напротив, Словарь расширяет семантику переводимой единицы, вводя каждый термин в контекст истории идей. Вот почему к Словарю могут обратиться также и философы, семиотики, культурологи, психологи, филологи, специалисты в области междисциплинарных исследований. Анализ структуры Словаря позволяет сделать вывод о том, что переводчик философских текстов должен выполнять для читателя роль нити Ариадны в лабиринте самой философии. Так, вариативность значений термина можно актуализировать в предисловии/послесловии переводчика, его комментариях и сносках к переведённому тексту.

Некоторые выводы

«Несоизмеримость языков не означает их несопоставимость» [5, 62], и доказательством этого служит Словарь Барбары Кассен. «Словарь непереводамостей» – это руководство по переводу и интерпретации философских текстов, в котором создаются семантические карты философских терминов, расширяющие наши представления о соотносимых с ними понятиях.

Список литературы

1. Автономова, Н. С. Познание и перевод. Опыты философии языка / Н. С. Автономова. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2008. – 702 с.
2. Бенвенист, Э. Словарь индоевропейских социальных терминов / Э. Бенвенист. – М.: Прогресс-Универс, 1995. – 456 с.
3. Европейский словарь философий: Лексикон непереводамостей. Том первый. – К.: Дух і літера, 2015. – 576 с.

4. Европейский словарь философий: Лексикон непереводаемостей. Том первый. – К.: Дух і літера, 2015. – 576 с.
5. Эко, У. Сказать почти то же самое. Опыты о переводе / У. Эко; пер. с ит. А. Коваля. – М.: АСТ: CORPUS, 2015. – 733 с.
6. Європейський словник філософій: лексикон неперекаданостей. Том перший. – К.: Дух і літера, 2011. – 576 с.
7. Dictionary of Untranslatables: A Philosophical Lexicon / ed. Barbara Cassin / trans. Steven Rendall. – Princeton Oxford: Princeton University Press, 2014. – 1339 p.
8. Vocabulaire européen des philosophies: Dictionnaire des intraduisibles / Sous la direction de B. Cassin. Paris: Seuil, 2004.

Abstract

«Dictionary of Untranslatables» is based on the material of European philosophers' texts and is devoted to the problem of semantic ambivalence of philosophical terms. In the article we turn to a series of paradoxes which are connected with the structural organization of the Dictionary and the authors' approach to translating philosophical texts.

Keywords: Dictionary of Untranslatables, translation, philosophical terms, semantic fields

Ксения Павловна Лаева,

*магистрант 2 курса, Магнитогорский государственный
технический университет им. Г. И. Носова (г. Магнитогорск)
ksy-laeva@mail.ru*

*Научный руководитель – Светлана Викторовна Харитонова,
канд. пед. наук, доцент кафедры языкознания
и литературоведения МГТУ им. Г. И. Носова*

АНГЛОЯЗЫЧНАЯ ЛЕКСИКА В РЕКЛАМНЫХ СЛОГАНАХ В РОССИЙСКИХ СМИ – ОСОБЕННОСТИ ПЕРЕВОДА

Данная статья посвящена лингвистическим особенностям перевода английских рекламных слоганов, встречающихся в российских СМИ. В статье авторы рассматривают понятие «слоган», проводят анализ перевода рекламных слоганов, связанных со средствами массовой информации. Объектом исследования являются англоязычные рекламные слоганы. Предметом исследования являются лингвистические особенности при переводе данных слоганов. Выводы в статье показывают, что отличительной чертой хорошего перевода английского слогана является гармоничное соединение основных рекламных идей со средствами выражения, которые данной идее соответствуют.

Ключевые слова: реклама, слоган, рекламное сообщение, перевод

В настоящее время с увеличением количества рекламы, все чаще в нашей жизни появляется рекламный текст. Реклама является неотъемлемым атрибутом любой предпринимательской деятельности, выполняя огромную роль в продвижении товаров на рынке. В отечественной и современной литературе встречается множество определений рекламы: ее рассматривают как бизнес,

как вид искусства как форму коммуникации. Во многих определениях отмечается, что реклама – это вид деятельности, целью которой является реализация бытовых или других задач промышленных, сервисных предприятий и общественных организаций.

В современном мире рост массового производства, международное развитие торговых отношений являются основными составляющими глобализации рынка, в котором реклама играет важную роль. Реклама значима и в сфере маркетинга экономики и товарно-денежных отношений. Реклама также тесно связана со средствами массовой информации, которые предлагают конкретные рекламные лозунги.

Изучение данной темы важно из-за высокой распространенности рекламных лозунгов. Реклама – это массовая коммуникация, в России часто возникает проблема перевода оригинального слогана и его адаптации в русском языке, поскольку большинство рекламодателей в нашей стране являются иностранными компаниями.

Для русскоязычного населения слово «слоган» является относительно новым явлением. «Слоган» – термин, пришедший на русский язык из английского, первоначально распространялся среди американских рекламодателей. Слово «слоган» происходит от гэльского (*sluagh-gairm* – «боевой клич»), и в современном смысле оно было впервые использовано в 1880 году [2, 28].

Слоганы можно разделить по цели, которую они преследуют. Выделяются:

1) имиджевые слоганы, выражающие смысл философии компании, бренда, товара или услуги и обычно имеют более «серьезные интонации»;

2) слоганы торговой марки, нацеленные на увеличение продаж и, следовательно, часто обращены к уникальному коммерческому продукту, поэтому частов переводе имеют элементы языковой игры [1, 34].

Слоган – самая запоминающаяся и лаконичная фраза, которая передает основную идею рекламной кампании в яркой, образной форме. Слоган должен иметь следующие характеристики: легкость запоминания, оригинальность, способность вызывать интерес. Удачные слоганы не только легко запоминаются и становятся частью языковой среды, но и активно меняют ее. Внимание потребителей привлекает не только красивый внешний вид рекламы, популярность рекламируемого продукта или услуги также сильно зависят от стилистических и лингвистических средств. Эффективность всей рекламной кампании во многом зависит от языкового дизайна рекламного слогана, и её успех зависит от того, как лозунг повлияет на отношение к бренду или продукту [2, 57–58].

Перевод слогана несколько отличается по форме и языковым средствам от литературного перевода. При переводе слогана на первый план выдвигается коммуникативная часть исходного текста. В процессе перевода переводчик должен решать как чисто лингвистические, языковые проблемы, вызванные различиями в семантической структуре и особенностями использования двух языков в процессе коммуникации, так и проблемы социолингвистической адаптации текста.

Английский язык – аналитический язык, а русский – синтетический. Исходя из этого, можно сделать вывод, что значение фразы, которое

на английском языке выражается через изменения формальных характеристик слов, на русском языке передаётся посредством сочетания значений нескольких слов.

При переводе английских рекламных слоганов, в некоторых случаях, оригинальную цитату не переводят, а придают ей «семантическую эквивалентность» [2, 67].

При переводе рекламного сообщения переводчику часто приходится пересоздавать текст. Например: *Maybe she's born with it. Maybe it's Maybelline – Ты от Мейбилин! (Maybelline)* [4].

Наиболее значимые характеристики англоязычного слогана рекламных роликов можно отнести к частому использованию императивной формы глагола, что значительно повышает динамику рекламы.

Изучив английские рекламные слоганы, мы выделили основные глаголы, которые чаще всего используются в императиве: *buy, try, ask, get, see, call, feel, taste, watch, smell, find, listen, drive, let, look, drink, do, discover, start, enjoy* [3].

Анализ русских слоганов показывает примерно столько же императивных глаголов: приходите, покупайте, смотрите, управляйте, открывайте, попробуйте: *Ask For More – Бери от жизни все (Pepsi)* [4].

Кроме этого, использование лексических повторений (таких как анафора и эпифора) – одно из наиболее распространенных явлений при переводе слоганов. При переводе таких английских слоганов на русский язык необходимо сохранить структуру фразы и использовать те же художественные средства, что и в оригинале. Например: *I am what I am – Я тот, кто я есть (Reebok)* [4].

В процессе перевода английских слоганов описываются различные свойства рекламируемого продукта с помощью прилагательных и наречий – размер, форма, качество продукта, а также ощущения, которые вызывает данный продукт. Наиболее распространенные английские прилагательные, используемые в слоганах, включают: *natural, innocent, passionate, romantic, mysterious, good, best, free, fresh, wonderful, special, fine, big, great, real, easy, bright, extra, rich, gold*.

В русских переводах используют следующие прилагательные: *хороший, лучший, богатый, удивительный, отличный, первый, свежий, особый, сложный, необычный, в отличие от обычных* и т.д. [3].

Прилагательное «new» широко используется, его можно найти почти в каждом рекламном тексте. На русский язык это слово часто переводится следующим образом: *новинка, новый, первый, революционный* и др.

Как и в английских слоганах, так и в их российских аналогах часто используются личные и притяжательные местоимения 2-го лица, которые усиливают рекламную привлекательность, например: *You're the boss. – Ты здесь главный (Burger King)* [4]. *We keep your promises – Мы исполняем ваши обещания (DHL)*.

Использование стилистических фигур и тропов в переводе английских слоганов помогает создать определенный тон рекламного обращения, позволяет передать качество и преимущества рекламируемого объекта:

– *Maybe she's born with it. Maybe it's Maybelline – Ты от Мейбилин* (аллитерация);

– *Sharp minds, sharp products – Идеи Sharp в изделиях Sharp* (повтор);

– *Have a break, have a Kit-Kat – Есть перерыв. Есть Кит-Кат* (анафора);

– *Our jeans fit your genes* (омонимы).

Некоторые английские слоганы становятся настолько популярными и узнаваемыми, что потребителю не требуется знать их перевода. Например:

–*Diamond is Forever* (De Beers)

–*Just Do It!* (Nike) [4].

Таким образом, можно сделать вывод, что слоган – это особый вид текста, для перевода и адаптации которого переводчик должен приложить немало усилий. Отличительной особенностью хорошего перевода английского слогана является гармоничное сочетание основных рекламных идей со средствами выражения, которые наиболее точно соответствуют данной идее. Чем более оригинально звучит переведенный слоган, тем больше вероятность того, что его запомнят потребители, что и является основной целью перевода любого слогана.

Список литературы:

1. Лутц, И. Рождение слогана. Рекламные технологии / И. Лутц. – М., 1999. – 357 с.
2. Тюрина, С. Ю. О понятиях рекламный дискурс и рекламный текст / С. Ю. Тюрина. – М., 2009. – 285 с.
3. Mundy, Edwards Ch.. Retail Advertising and Sales Promotion / Edwards Ch. Mundy. – N.Y., 1981 – 321 с.
4. ADME – «100 лучших слоганов мировой рекламы» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.adme.ru>

Abstract

This article is devoted to linguistic features of English advertising slogans translation in Russian mass media. In the article the authors consider the concept of «slogan», analyze the translation of advertising slogans associated with the media. The object of the research is the English advertising slogans. The subject of the research is linguistic features in the translation of these slogans. In conclusion, a harmonious combination of the main advertising ideas with the means of expression is the important feature of a correct translation of the English slogans.

Keywords: advertising, slogan, advertising message, translation

Менищикова Ирина Юрьевна,

*студент 4 курса, Магнитогорский государственный
технический университет им. Г. И. Носова (г. Магнитогорск)
miu1995@ya.ru*

Царан Александр Александрович,

*кандидат пед. наук, доцент кафедры
языкознания и литературоведения МГТУ им. Г. И. Носова
aatsaran@mail.ru*

*Научный руководитель – Царан Александр Александрович,
кандидат пед. наук, доцент кафедры языкознания
и литературоведения МГТУ им. Г. И. Носова*

ОСОБЕННОСТИ НАИМЕНОВАНИЯ ГЕРОЕВ В РОМАНЕ М. ПЕТРОСЯН «ДОМ, В КОТОРОМ...»

В данной работе рассматривается проблема внутритекстовой субъектной организации текста в романе Мариам Петросян «Дом, в котором...». При написании романа автор отходит от традиционных наименований героев.

Имя собственное не является идентификатором героев. Наименование становится средством параметризации персонажа по различным признакам. Отличительная черта романа – наличие двух-трёх имен у одного действующего персонажа.

Ключевые слова: имя, идентификация, наименование

Проблема внутритекстовой субъектной организации текста была поставлена в работах В. В. Степановой. Исследователь пишет: «Внутритекстовая субъектная организация текста – это особый объект исследования, методика которого ориентирована на анализ целого текста» [4, 120]. Функция индивидуализации субъекта, которую выполняют в литературной коммуникации собственные имена, ограничивает их «семантическое богатство», поскольку внутритекстовые референциональные связи закрепляют за именем собственным лишь те элементы информации о субъекте, носящем это имя, из которых складывается совокупность его признаков, возникающих в процессе развертывания текста [4, 253]. Текстовая универсалия – образ персонажа – соотносится с языковой моделью, отражающей русскую традицию называть имя, отчество и фамилию. Обеспечивают эту модель только личные имена собственные [1, 171]. Но при анализе текста романа нами было выявлено, что имя собственное не является идентификатором героев. В романе «Дом, в котором...» наименование становится средством параметризации персонажа по различным признакам.

Для нашего исследования были выбраны два противоположных друг другу героя книги – Лорд и Слепой. С помощью сплошной выборки лексем, именующих персонажей, мы выделили несколько видов классификаций. Основной способ именования для Лорда обусловлен особенностями его внешности. Наиболее частотное «имя» нашего персонажа именно «Лорд». Данный персонаж не является англичанином, который обладает высшим дворянским титулом. Здесь идет прямая отсылка к внешности. Мы видим, что отличительная черта Лорда в Доме – это красота. Он не просто красивый, а «нечеловечески красивый»:

«Там, над расписными кофейными чашками, сидели колясники четвертой. Лорд – медововолосый и сероглазый, красивый, как эльфийский король <...>».

«Стоящий Лорд легок, как пушинка».

«Золотоголовый недоуменно оглядывается, словно осознает, наконец, что все это время здесь было более шумно».

«Вообще в присутствии полыхающего очами, нечеловечески красивого Лорда я бы на ее месте потерял дар речи».

Следующее по частоте наименование героя – это «Эльф». Здесь мы можем определить, что красота персонажа граничит с ирреальностью.

Возьмем статью из Толкового словаря С. И. Ожегова, Н. Ю. Шведовой:

Эльф, -а, лс. В германской мифологии; сказочное, воздушное существо, дух. <...>.

Благодаря такому определению героя, мы понимаем, что Лорд – это чаще добрый по отношению к окружающим человек. «Воздушное существо» – отсылка к тому, что физически герой не крупный, невысокий, как бы «бестелесный». И здесь мы видим характеристику героя – «сказочный». Сразу вспоминается замечательная характеристика человека – «сказочно красивый». Лексема «Эльф» часто употребляется с прилагательными. Например, «прекрасный», «рассветный», «злой», «живой»:

«Через полчаса после Слепого вернулся Лорд. Рассветный эльф, обмотанный эластичным бинтом».

«С особым злорадством она отметила, что волосы у него вовсе не белые. И уж, конечно, никаких листьев и цветов на щеках. Но она поняла и то, чего они добивались, обесцвечивая волосы и рисуя эти листья. Впервые поняла. Увидев живого эльфа».

«Человек, непривычный к Злому Эльфу, в его присутствии теряется, погребенный под кучей комплексов».

Как мы писали выше, «Эльф», потому что сказочно красивый. Новнашем примере мы видим отсылку и к характеру героя – «злой». В романе наш Эльф злой из-за своей красоты, необыкновенная внешность мешает герою жить. Стоит отметить, что на протяжении всего повествования Лорд бывает злым только в тех ситуациях, когда кто-то обращает пристальное внимание на его внешность. Такое словосочетание как «эльфийский король» дает понять нам, что персонаж самый красивый, он Король эльфов, выше него никого нет:

«Там, над расписными кофейными чашками, сидели колясники четвертой. Лорд – медововолосый и сероглазый, красивый, как эльфийский король<...>»

Благодаря высказываниям других героев мы выяснили, что Лорд неоднозначный персонаж. Он может быть тихим, незаметным и спокойным:

«Мельком гляжу на смятый плед в углу кровати, где сидел застывший дракон».

Совершенно выбивается из нашего списка такое наименование, как «Лилия». Если брать словарное значение, то ничего схожего с героем нет:

ЛИЛИЯ, -и; ж. Луковичное растение с прямым стеблем и крупными цветками в виде колокола (Большой толковый словарь).

Но следуя логике предыдущей классификации, мы понимаем, что автор имел в виду тонкость и хрупкость цветка, что также свойственны герою:

«На полусыром своем драконе я процарапываю их кончиком ножа – кривые геральдические лилии – где только можно, а когда заканчиваю, дракон – уже не просто дракон, а Лорд, потому что лилия – это Лорд, если хочешь нарисовать его быстро и понятно всем».

И последнее наименование основывается на роли, положении Лорда в Доме – «Состайник»:

«Когда на моих глазах состайник наливается самомнением, оскотинивается и жирно прищуривается, я, по-вашему, должен молчать».

В книге Мариам Петросян все персонажи делятся на стаи. «Фазаны», «Псы», «Птицы», «Крысы», а стая, в которой находится наш герой, никак не называется. Просто четвертая, по номеру комнаты, в которой они обитают.

Второй наш герой – полная противоположность Лорду, это Слепой.

Слепой – самое частотное наименование данного персонажа. Герой на самом деле слеп:

«Что такое «видеть», Слепой не понимал. А поняв умом, не мог представить».

Несмотря на физическую неполноценность, Слепой отлично ориентируется в пространстве. У него сильно развито звериное чутье, помогающее не наткнуться на предметы при ходьбе.

Второй наиболее частотный способ наименования героя – это «Вожак»:

«Как скажешь, – покладисто соглашается вождь».

«Видишь ли, – подмигнул он мне, – наш вождь – долгих ему лет вожжества – слеп как крот<...>».

«Разнести ему щиколотку вдребезги, чтобы любимый вождь надолго охромел».

Мы выяснили, что наш персонаж главный, он Вождь.

Наименование «Вождь» у героев имеет положительную коннотацию: он «наш», «любимый». Он главный, потому что нет людей, одного с ним уровня. Состайники приняли главенство нашего героя, он не только главный в Доме, он их Вождь

Обратимся к Толковому словарю Ожегова:

Вождь

-а, м. 1. Человек, к-рый ведёт за собой кого-н. (обычно многих), указывает путь. Местный житель – в. по болотным тропам. 2. Человек, водящий слепого, поводырь. В. у слепого. 3. Человек, возглавляющий какое-н. общественное движение, активно действующую группу. 4. Животное, ведущее за собой стаю, группу. В. собачьей упряжки.

Здесь мы выявляем некоторую закономерность. Напомним, что первое имя героя – Слепой. Толковый словарь Ожегова говорит нам, что одно из значений слова «вождь» – водящий слепого. Персонаж Мариам Петросян «водит» не только себя, но и свою «стаю», опять же, из словаря Ожегова – «Животное, ведущее за собой стаю». Нашему Вождю в книге приписывается свойство оборотничества:

«Это длилось недолго, а потом Слепой убежал в чащу обнюхивать мишусты стволы, скакать по влажным листьям и кататься по земле<...>Он перескочил ручей, не замочив лап, покружил по прибрежной кромке, нашёл лужу и вылакал её с головастиками».

Именно из-за того, что наш герой оборотень, он может жить и без зрения. Вот откуда берётся его звериное чутьё.

По смыслу с «Вождём» схож и такой способ персонализации, как «Хозяин»:

«Идиот! Перед тобой хозяин Дома!»

Здесь положение в Доме повышается. Герой не только Вождь своей стаи, он Хозяин Дома.

В процессе исследования мы выяснили, что в тексте присутствует некоторая особенность, а именно несоответствие внешних и внутренних признаков. Это явление мы видим на примере Слепого: герой слеп, и вроде бы должен быть беспомощен. Должен сидеть в своей комнате, а выходить только под ручку с кем-либо. Но все абсолютно наоборот, наш персонаж самый главный в стае, в Доме. Он имеет авторитет среди состайников и воспитателей.

«Безликость» нашего героя, незаметность, отсутствие зрения несколько не мешают быть Хозяином.

И, как полная противоположность предыдущего героя, Лорд. Вопреки своей яркой внешности он не лидер. Чаще сам старается быть незаметным:

«Силуэт на подоконнике закопшился, плотнее задерживая занавеску».

Как мы писали выше, Лорд злится, когда кто-либо обращает пристальное внимание на его эльфийскую внешность. Именно красота заставляет нашего героя «прятаться».

Поменять бы героям положение в Доме или внешность, и всё станет на свои места, но такая деталь добавляет роману Мариам Петросян некоторую особенность.

Мы провели анализ по проблеме субъектной организации лексической структуры в тексте (на материале романа Мариам Петросян «Дом, в котором...»).

Таким образом, с помощью сплошной выборки лексем, именующих персонажей, мы выделили несколько способов наименования героев: по внешности, ирреальным способностям, по положению в Доме.

Список литературы

1. Давыдова, Л. В. Собственное имя в лексической структуре речи персонажа (тема «знакомство») Сборник. Слово. Семантика. Текст / Л. В. Давыдова. – СПб.: Изд-во РГПУ им. Герцена, 2002. – 171 с.

2. Петросян, М. Дом, в котором / М. Петросян. – М.: Livebook, Гятри, 2009. – 960 с.

3. Слово. Семантика. Текст: Сб. научных трудов, посвященный юбилею проф. В. В. Степановой / отв. ред. В. Д. Черняк. – СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2002. – 250 с.

4. Степанова, В. В. Слово в тексте. Из лекций по функциональной лексикологии / В. В. Степанова. – СПб.: Наука, САГА, 2006. – 272 с.

Abstract

In this article, the problem of the textual organization of text in the novel «The House in which ...» by Mariam Petrosyan is considered. When writing a novel, the author departs from the traditional names of heroes. The proper name is not the identifier of the heroes. The name is a means of characterization of the character on various grounds. A distinctive feature of the novel is that one and the same character has two or three different names.

Keywords: name, identification, name

Эмилия Вадимовна Мирасова,

студент 4 курса, Башкирский государственный университет (г. Уфа)

emtochka1@bk.ru

Научный руководитель – Фания Саитовна Кудряшева,

канд. филол. наук, доцент кафедры французского языка БашГУ

КЛАССИФИКАЦИЯ ПЕРЕВОДЧЕСКИХ ОШИБОК (НА МАТЕРИАЛЕ ПЕРЕВОДА ПОВЕСТИ А.С. ПУШКИНА «МЕТЕЛЬ» НА ФРАНЦУЗСКИЙ ЯЗЫК)

В данной статье рассмотрены классификации ошибок, возникающих в процессе перевода. Проанализирован перевод повести А. С. Пушкина, выполненный М. Витмей на французский язык, найдены примеры переводческих погрешностей. Также были рассмотрены причины их возникновения. Для устранения выявленных погрешности к каждому примеру приведен вариант

перевода, который, по нашему мнению, является адекватным и обеспечивает более целостное восприятие текста читателем.

Ключевые слова: переводческие ошибки, искажения, неточности, неясности, этапы, уровни перевода, повесть «Метель», М. Витмэй

В рамках межкультурной коммуникации происходят лексические преобразования в переводе художественного произведения, которые искажают иногда аутентичный текст и являются причиной погрешностей перевода, которые необходимо устранить.

Существует много классификаций переводческих ошибок. В данной работе будут рассматриваться классификации, составленные такими лингвистами-переводоведами, как Л. К. Латышев, Н. К. Гарбовский, В. В. Сдобников и другие.

Тема нашей статьи «Классификация переводческих ошибок». В рамках данного исследования рассматриваются причины возникновения переводческих ошибок, классификации переводческих ошибок, проводится их анализ в переводе М. Витмэй повести А. С. Пушкина «Метель» на французский язык, предлагаются варианты перевода для устранения переводческих погрешностей.

Актуальность данной работы вызвана возрастающим интересом российских и зарубежных читателей к литературным произведениям русских классиков девятнадцатого века и их переводам на французский язык, а также появлением большого количества переводов, которые не всегда точны по своему содержанию и структуре. Анализ этих работ поможет повысить их качество и донести до адресата коммуникативную цель исходного текста.

В качестве **объекта исследования** была выбрана повесть А. С. Пушкина «Метель» в переводе М. Витмэй на французский язык.

Предметом исследования являются способы устранения переводческих ошибок на материале повести А. С. Пушкина «Метель» (1831г.) в переводе М. Витмэй.

Цель нашего исследования – сравнить и сопоставить языковую структуру текста повести А. С. Пушкина «Метель» и её перевод на французский язык для выявления переводческих ошибок, а также предложить свои варианты перевода для устранения этих погрешностей.

Материалом исследования является оригинал повести А. С. Пушкина «Метель», 1831 г. и его перевод на французский язык М. Витмэй.

В данном исследовании были использованы теоретические, эмпирические и общелогические методы исследования, такие как анализ и синтез теоретического материала по теме исследования, метод системного подхода, метод классификации, метод качественного сравнения, метод аналогии и другие.

Тема переводческих ошибок рассматривается в работах многих лингвистов. Одним из первых об этом говорит известный переводовед А. В. Фёдоров. Он пишет о необходимости сохранения «смысловой ёмкости художественного произведения», его национального колорита. Более того он уверен, что перед переводчиком «также встает вопрос о передаче исторического колорита подлинника» [7, 284].

Современные лингвисты в связи с большим объёмом переводов в постсоветский период стали обращать внимание на их качество и анализ

переводческих ошибок. Так М. В. Авксентьевская пишет: «При переводе художественных текстов переводчику нужно избрать такую форму в языке перевода, которая произвела бы на читателя такое же воздействие, как и форма в языке оригинала» [1, 16–17]. Неслучайно она обращает наше внимание на то, что воздействие текста перевода должно быть максимально приближенным к тому, на которое рассчитывает сам автор. Одинаковое воздействие текстов оригинала и перевода является одной из составляющих выполнения коммуникативной интенции исходного текста.

Другой переводовед Л. К. Латышев, обращая своё внимание на семантические ошибки, пишет: «Из всех недочетов в языковом оформлении ПТ семантические ошибки оставляют наиболее неприятное впечатление, ибо свидетельствуют о том, что у автора не все в порядке с языковой логикой» [6, 98]. Действительно, в первую очередь мы обращаем внимание на содержание текста, и если в переводе выявляются грубые ошибки в содержании, то редактору приходится читать оригинал и подвергать неверный сегмент текста тщательной корректировке или в более серьезных случаях заново его переводить.

Классификация ошибок Л. К. Латышева является одной из самых распространенных в теории перевода. Именно на неё опираются ведущие ученые-лингвисты. В основе данной классификации – специфика и степень воздействия ошибки на адресата перевода.

Согласно Л. К. Латышеву переводческие ошибки можно разделить на следующие категории:

1. Искажение – категория переводческой ошибки, которая «существенно дезинформирует адресата относительно того, что на самом деле сказано в исходном тексте» [6, 235]. Искажение является одной из самых грубых ошибок перевода, в результате которой смысл исходного текста существенно меняется, и получатель текста перевода оказывается дезинформированным.

2. Неточности дезинформируют получателя перевода в отношении деталей, частей предмета высказывания. Неточности, так же как и искажения, возникают на стадии анализа исходного текста, когда переводчик неправильно понимает содержание. Данная категория ошибки также может являться следствием того, что переводчик не нашел эквивалент, то есть появляется на этапе синтеза. Однако стоит учитывать, что неточности несут меньшую степень дезинформации, чем искажения.

3. Неясности – функционально-содержательный изъян перевода, затемняющий смысл высказывания. В данном случае воздействие, оказанное на адресата в результате ошибки, является не столько дезинформирующим, сколько дезориентирующим. В результате неясностей содержание текста перевода оказывается несколько затуманенным.

4. Нормативно-языковые и нормативно-речевые ошибки затрудняют восприятие и осложняют коммуникацию. К ним относятся нарушения лексико-семантической сочетаемости слов. Нарушением узуса считаются ошибки в предложном управлении и в употреблении союзов. К узуальным ошибкам также относится несоблюдение традиционного способа передачи реалий, а также произвольный перенос названий реалий из одной культурно-исторической традиции в другую. Важно указать, что к нормативно-языковым и нормативно-

речевым ошибкам не относятся намеренные отклонения от литературной нормы.

5. Стилистические ошибки, – «функционально-немотивированное употребление языковых единиц, не соответствующих общей стилистической тональности текста» [6, 237]. То есть в данном случае переводчик использует слово, выражение или стилистическое средство, которые не соответствуют по своим функционально-языковым свойствам той жанрово-стилистической разновидности текстов, к которой принадлежит перевод [5, 235–238].

Классификация Н. К. Гарбовского основывается на двух этапах перевода, на которых возникают ошибки: этап расшифровки смыслов и этап перевыражения системы смыслов.

1. Ошибки, возникающие на первом этапе перевода, т.е. на этапе расшифровки смыслов, могут затрагивать все аспекты текста (прагматический, семантический и синтаксический) и возникать на разных уровнях речевой цепи, т.е. когда единицей ориентирования оказываются разные по своей протяженности и структуре знаки. Структурная типология уровней логико-смысловой структуры включает уровни: а) простого понятия; б) сложного понятия; в) суждения; г) представления о предметной ситуации.

2. Ошибки на этапе перевыражения системы смыслов возникают прежде всего из-за недостаточного владения языком перевода, неспособностью подобрать нужный эквивалент [4, 515–527].

Согласно В. В. Сдобникову, перед переводчиком стоят две основные задачи: передать коммуникативную интенцию автора исходного текста и оказать на адресата воздействие, максимально приближенное к тому, на которое рассчитывает сам автор. Учитывая вышесказанное, можно заключить, что В. В. Сдобников в качестве единицы перевода рассматривает текст оригинала. Однако переводчик должен учитывать не только коммуникативное назначение текста, но также особенности культуры, менталитета получателей, как исходного текста, так и текста перевода.

Исходя из этого, В. В. Сдобников выделяет следующие типы ошибок:

1. Несоответствие содержанию оригинала, выявляемое на уровне отдельного предложения;

2. Несоответствие норме и узусу переводящего языка;

3. Несоответствие коммуникативной интенции автора оригинала [6, 56].

В нашей работе представлен анализ погрешностей во французском переводе повести А. С. Пушкина «Метель», осуществлённом М. Витмэй. Данная повесть входит в сборник «Повести покойного Ивана Петровича Белкина». Повесть «Метель» отличает от других изобилие философских размышлений и романтических раздумий автора. Центральной темой в повести становятся взаимоотношения человека и Рока. Автор показывает в своём произведении, как по воле судьбы меняются люди, описывает их представление о жизни и стремления к идеалу. Эта повесть популярна не только в России, её читают и в других странах, в том числе во Франции. Существует множество переводов повести «Метель» на французский язык. Но, изучив несколько переводческих работ, мы решили выбрать в качестве основы для практической части перевод, выполненный М. Витмэй. Это решение напрямую связано с тем,

что в её переводе было обнаружено наибольшее количество примеров погрешностей.

Найденные примеры переводческих ошибок были разделены согласно приведенным выше классификациям. Классификация переводческих ошибок по Л. К. Латышеву основывается на степени воздействия ошибки на получателя. Во франкоязычной версии произведения А. С. Пушкина «Метель» были обнаружены неточности и неясности. Примеры ошибок приведены в таблице 1. Рассмотрим некоторые из них.

Таблица 1.

Классификация переводческих ошибок по Л.К. Латышеву

Аутентичный текст на русском языке	Перевод русского текста на французский язык	Тип переводческой ошибки	Предложенный вариант перевода
Многие прочили её за себя	Nombreux aspiraient à en faire la conquête.	Неясность	Nom-breux voulaient l'épouser
Жил в своем поместье	Vivait sur sa terre	Искажение	Vivait dans sa propriété

Ошибки, приведенные выше, не являются грубыми, однако они затемняют смысл оригинального текста. В первом примере у переводчика возникла трудность с пониманием смысла высказывания «прочить за себя», которое означает «хотеть взять в жёны/мужья кого-либо». М. Витмэй же использовала фразу «faire la conquête», что переводится «завоевать сердце». Очевидно, что такой вариант перевода является неверным, поэтому в данном случае предпочтительнее использовать дословный перевод.

Во втором примере переводчик заменил понятие «поместье» на более обобщенный вариант «земля». Однако во французском языке слово «la terre» имеет множество значений, среди которых основными являются: земля, земной шар, территория, участок земли. Таким образом, можно отметить, что такой перевод будет носить довольно обобщенный характер и может сформировать не совсем правильное представление у получателя текста. В данном случае вариант «la propriété» больше подходит, так как имеет более узкое значение. А значение «земельный участок» является одним из его основных.

Рассмотрим примеры переводческих ошибок, совершенных М. Витмэй, опираясь на классификацию Н. К. Гарбовского. Как уже было отмечено, Н. К. Гарбовский подразделяет ошибки на два этапа: этап расшифровки смыслов и этап их выражения. На первом этапе возникновение погрешностей связано с тем, что переводчик не до конца понимает смысл того или иного высказывания или предложения оригинального текста. Н. К. Гарбовский подразделяет первый этап на несколько уровней: 1) простого понятия («знак» – «понятие»); 2) сложного понятия («знак» – «сложное понятие»); 3) суждения («знак» – «суждение»); 4) представления о предметной ситуации. На втором этапе ошибки возникают тогда, когда переводчик понял смысл высказывания, но не смог подобрать правильный эквивалент. В таблице 2 рассмотрены ошибки, совершенные переводчиком и варианты их устранения.

Таблица 2. Классификация ошибок по Н. К. Гарбовскому

Аутентичный текст на русском языке	Перевод русского текста на французский язык	Тип переводческой ошибки	Предложенный вариант перевода
Бедный армейский прапорщик	Un pauvre aspirant	Уровень простого понятия	Un pauvre enseigne
Обвенчаться с ним	Se marier avec lui	Уровень простого понятия	Se marier à l'église avec lui
Тыверновчере угорела	Ta cheminée a dû fumer hier	Уровень суждения	Probable-ent tu t'es asphyxiée hier par le gaz
А для себя велел заложить маленькие сани на одну лошадь	Puis il fit atteler pour lui-même un léger traîneau un cheval	Уровень перефразирования смыслов	Puis il fit atteler pour lui-même un petit traîneau un cheval

Первые два примера, представленные выше, относятся к ошибкам, возникающим на первом этапе перевода, а именно на уровне простого понятия. Например, «прапорщик» на французский язык переводится «enseigne». Вариант «aspirant», который был приведен М. Витмэй, обозначает «курсант», поэтому является неверным, так как звание курсанта на ранг ниже звания прапорщика. Во втором примере переводчик заменил слово «обвенчаться» на французское «se marier», что в переводе означает «жениться, выходить замуж». Однако нужно учитывать, что смысл у слов «обвенчаться» и «жениться» разный: жениться можно несколько раз, а венчаться – только один и только в церкви. В целом, эти примеры можно отнести к уровню простого понятия, так как в данном случае переводчик присваивает понятию другой смысл, нежели оно заключает в себе.

Третий пример также можно рассматривать в рамках первого этапа перевода, однако эта ошибка возникает на уровне суждения, так как речь идёт не о простом понятии, а о целом предложении. Перевод, предложенный М. Витмэй, на русском языке звучит «У твоей печки была плохая тяга». Мы решили заменить его на дословный, что является, с нашей точки зрения, более точным переводом.

Последние два примера характерны для этапа перефразирования смыслов. Обычно ошибки на этом этапе связаны с неправильным подбором эквивалентов. В первом случае переводчик заменил словосочетание «маленькие сани» на «легкие сани», что не совсем верно, так как маленькие сани могут быть тоже тяжелыми. Во втором случае М. Витмэй перевела слово «приставать» как «boîter», что означает «хромать». Однако в данном случае слово «приставать» является устаревшим, а его основным значением является «уставать», образовавшееся с помощью замены приставки. Для устранения искажения смысла фрагмента лучше употребить глагол «fatiguer» – «уставать».

Классификация, приведенная В. В. Сдобниковым, основывается на прагматике текста. Напомним, что В. В. Сдобников выделяет следующие типы ошибок: 1) Несоответствие содержанию оригинала, выявляемое на уровне

отдельного предложения; 2) Несоответствие норме и узусу переводящего языка; 3) Несоответствие коммуникативной интенции автора оригинала.

В этой работе будут приведены примеры двух типов ошибок: несоответствие содержанию оригинала и несоответствие коммуникативной интенции автора. Примеры ошибок представлены в таблице 3.

Таблица 3.

Классификация переводческих ошибок по В. В. Сдобникову

Аутентичный текст на русском языке	Перевод русского текста на французский язык	Тип переводческой ошибки	Предложенный вариант перевода
Но мне ещё остается исполнить тяжелую обязанность, открыть ужасную тайну...	Mais il me reste à accomplir un pénible devoir, à vous révéler le terrible secret...	Несоответствие содержанию оригинала	Mais il me reste à accomplir un pénible devoir, à vous révéler le terrible mystère...
Родители запретили дочери о нем и думать...	Les parents avaient interdit à leur fille de songer même à la possibilité d'un tel mariage...	Несоответствие коммуникативной интенции автора	Les parents avaient interdit à leur fille de songer même à lui...

В первом примере в тексте оригинала речь идет о тайне. В переводящем языке употреблено слово «секрет». Однако слово «тайна», несет в себе более сокровенный, возвышенный смысл. Мы предлагаем перевод «mystère». Он более точно передаёт эмоциональную окраску предложения. В следующем примере допущена вольность со стороны переводчика. Выражения «думать о ком-то» и «думать о возможности брака» не являются идентичными по смыслу. Тем не менее, в данном случае эта ошибка не будет сильной погрешностью, так как при его рассмотрении в контексте всего произведения смысл предложения в исходном варианте и в варианте перевода не будет сильно отличаться. Для достижения более точного перевода мы предлагаем сделать дословный перевод.

Во время анализа перевода М. Витмэй были найдены примеры ошибок по всем классификациям, представленным в теоретической части. Тщательно изучив природу ошибок, мы пришли к выводу, что основными причинами, которые повлияли на качество перевода, являются: трудность перевода реалий, различие в языковой картине мира, отсутствие информации в области культурной жизни, недостаточное знание переводчиком особенностей развития русского народа.

Сделанные М. Витмэй ошибки не являются грубыми и не искажают целостного восприятия произведения. Однако предложенные нами варианты делают текст более эквивалентным и придают ему больше русского колорита.

Список литературы

1. Авксентьевская, М. В. Введение в теорию перевода / М. В. Авксентьевская. – СПб.: ИВЭСЭП, Знание, 2009. – 63 с..
2. Гак, В. Г. Теория и практика перевода / В. Г. Гак. – М.: Интердиалект +, 2000. – 456 с.
3. Гак, В. Г. Новый французско-русский словарь / В. Г. Гак, Г. А. Ганшина. – М.: Русский язык, 1998. – 1174.
4. Гарбовский, Н. К. Теория перевода / Н. К. Гарбовский. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2007. – 544 с.
5. Комиссаров, В. Н. Современное переводоведение / В. Н. Комиссаров. – М.: ЭТС, 2001. – 424 с.
6. Латышев, Л. К. Курс перевода: эквивалентность перевода и способы её достижения / Л. К. Латышев. – М.: «Международные отношения», 1981. – 248 с.
7. Пушкин, А. С. Повести покойного Ивана Петровича Белкина. – [Электронный ресурс] / А. С. Пушкин. – Режим доступа: <http://www.lib.ru/litra/PUSHKIN/belkin.txt>
8. Сдобников, В. В. Переводческие несоответствия: коммуникативно-функциональный подход / В. В. Сдобников. // Язык, коммуникация и социальная среда. – 2007. – №5 – С.29–36.
9. Фёдоров, А. В. Основы общей теории перевода / А. В. Фёдоров. – М.: Высшая школа, 1983. – 303 с.
10. Фёдоров, А. И. Фразеологический словарь русского литературного языка / А. В. Фёдоров. – М.: Астрель, АСТ, 2008. – 467 с.
11. Pouchkine Alexandre. Récits de feu Ivan Pétrovitch Belkine. – [Электронный ресурс] / Alexandre Pouchkine. – Режим доступа: <http://www.twirpx.com/file/1074308/>

Abstract

The article describes the classification of errors that occur during translation process. We have analyzed the translation of the novel written by Alexander Pushkin and its translation into French by M. Vitmay and found examples of translation errors. We have also examined the reasons of these errors. In order to eliminate these errors, we give our own variant of translation for each example, which, in our opinion, is more adequate and, at the same time, provides a more holistic perception of the text by the reader.

Keywords: translation errors, distortions, inaccuracies, ambiguities, stages and levels of the translation, the story «the Blizzard», M. Vitmay

*Виолетта Олеговна Пастухова,
студент4 курса, Магнитогорский государственный технический
университет им. Г. И. Носова(г. Магнитогорск)
violettapastuhova@mail.ru*

*Научный руководитель – Александр Александрович Царан,
канд. пед. наук, доцент кафедры языкознания
и литературоведения МГТУ им. Г. И. Носова*

НЕОСВОЕННЫЕ АНГЛИЙСКИЕ ЗАИМСТВОВАНИЯ В СОВРЕМЕННОМ СПОРТИВНОМ ДИСКУРСЕ

В данной статье проанализирована специфика использования неосвоенной лексики в публицистических текстах спортивного дискурса. Приведены примеры использования неосвоенной лексики в русском языке и доказан факт медленного освоения данного пласта лексики. На основе анализа выделены причины неосвоения слов англоязычного происхождения.

Ключевые слова: заимствования, неосвоение, лексика, спортивный дискурс, публицистические тексты, тематика, русский эквивалент, термины, англицизмы

Языковое заимствование является естественным процессом. На протяжении веков в состав русского языка с разной интенсивностью проникали слова и выражения из других языков. Процесс заимствования сам по себе не представляет ничего нового, поскольку существует на всём протяжении формирования языка. Однако нельзя не отметить, что в некоторые периоды он настолько активизируется, что иностранная лексика начинает агрессивно вторгаться в повседневное общение, вытесняя привычные слова.

Не существует такого языка, который был бы совершенно свободен от иноязычных влияний. Распространение англицизмов носит не только масштабный характер, затрагивая практически все сферы жизни современного российского общества, но отличается интенсивностью заимствования и разнообразием заимствуемых элементов. Проникновение англицизмов охватывает разнообразные аудитории – подростковую, молодежную, зрелую; различные общественные сферы – рекламу, масс-медиа, художественную литературу, кино, музыку, изобразительное искусство и т.д. Помимо этого проникновение англицизмов в русский язык происходит в сфере политики, экономики, образования, медицины и спорта. В данной работе будут изучены англицизмы современного спортивного дискурса в публицистических текстах.

Актуальность настоящей статьи заключается в широком и ускоренном распространении и проникновении англоязычной лексики в русский язык. Интерес к проблеме обозначился в лингвистической науке еще в конце XIX века, но особой интенсивности достиг ко второй половине XX и в начале XXI столетия.

Процессы появления и функционирования в языке заимствованных слов, их постепенной адаптации на разных уровнях языковой системы неоднократно становились объектом теоретического осмысления ученых и, прежде всего, в плане классификации заимствований-новообразований. В разные годы понятию заимствованной лексики и терминологии как особой языковой проблеме были посвящены работы таких лингвистов, как В. В. Виноградов, В. С. Бондаренко,

Н. С. Валгина, Г. М. Гак, В. П. Даниленко, Т. С. Коготкова, Т. В. Крючкова, В. М. Лейчик, Д. Н. Шмелев, Л. Н. Крысин, чьи публикации будут рассмотрены в данной работе, и другие. Иноязычное влияние на русский язык в изучаемый период более многообразно и интенсивно, чем в предшествующие десятилетия XX века. Несмотря на все возрастающую заинтересованность ученых в исследовании данной проблемы, она до сих пор представляет собой открытый к диспутам вопрос.

Как известно, активное распространение заимствованной лексики в наше время в большинстве случаев начинается с профессиональной сферы, через специалистов той или иной отрасли или посредством СМИ, внедряющих «новые слова».

По этой причине материалом исследования послужила выборка терминов из публицистических текстов, имеющих отношение к различным видам спорта. Использованные тексты были взяты из газет «Магнитогорский металл» и «Спорт Экспресс». Для классификации тексты были разделены на четыре группы в зависимости от вида спорта: индивидуальные зимние виды спорта, индивидуальные летние виды спорта, командные летние виды спорта и командные зимние виды спорта. Индивидуальные зимние виды спорта представляют бобслей, кёрлинг и сноубординг, командные зимние виды спорта – хоккей.

Произведен подсчет количества заимствованных слов в текстах и выведен процент данной лексики. Лексика индивидуальных зимних видов спорта была отобрана из трёх статей. Количество заимствованных слов – 78 из 1504. Это составляет 3,1%. Слова в текстах о командных зимних видах спорта выбраны из трёх статей. Количество слов – 62 из 1432. Это составляет 4,3%. Из всего массива заимствованных из английского языка слов было обнаружено 224 слова (из 4661), что составляет 4,8%.

«Несклоняемые существительные немногочисленны, однако, несмотря на их грамматическую неосвоенность русским языком, они весьма употребительны». Неосвоенной лексики в исследованных текстах оказалось немного. Всего во всем объеме слов 6% неосвоенной лексики. Лексика была выявлена только в публикациях о зимних видах спорта: индивидуальных и командных. В первой группе данной лексики оказалось больше, чем во второй. Однако если рассчитать процентное соотношение неосвоенных слов и остальных заимствованных слов, то в первой группе можно наблюдать 9% лексики, а второй 10%. Тем не менее, в первую группу вошли биг-эйр, борд-кросс, дабл-микст, хаф-пайп, гард («Кардгард» – этим странным словом, составленным из английских слов «кард» – карточка и «гард» охрана, американские специалисты называли систему, сделавшую ненужными обычные замки и ключи в гостиницах). Данное слово употребляется с 1800 года. За 200 лет слово так не освоилось. Сфера функционирования – в основном художественная (45,5%) и публицистическая (нехудожественная) (42,5%). Употребляется в основном в статьях (27%) и романах (27%). Тематика текстов, в которых используется данное слово, – это нет темы (45,5%), путешествия (18%), политика и общественная жизнь (9%), спорт (6%) и др. Скип (Руководит командой Ольга Андрианова, а играют Ольга Жаркова (капитан команды или «скип»), Нкеирука Езех (вице-скип), Анастасия Скултан (первый номер), Яна Некрасова (второй номер) и Анжела Тюваева (запасная). Данное слово употребляется с 1800 года. Сфера функционирования – в основном публицистическая (нехудожественная) (80%).

Употребляется в основном в статьях (30%), заметках (20%) и хронике (20%). Тематика текстов, в которых используется данное слово, – это политика и общественная жизнь (40%), спорт (20%) и др. Энд (Но голова на то и дадена, чтобы прочиститься и прийти к выводу – дети они на всю жизнь. Хэппизнд. Дочь повзрослела.). Данное слово употребляется с 1800 года. Сфера функционирования – в основном публицистическая (нехудожественная) (56%). Употребляется в основном в статьях (27%) и романах (20%). Тематика текстов, в которых используется данное слово, – это нет темы (43%), политика и общественная жизнь (10%), искусство и культура (6,6%) и др. Тема спорт занимает 9 место (1,65%).

Неосвоенной лексики во второй группе оказалось по количеству немного меньше. Плей-офф (Сегодня пройдёт жеребьёвка четверть финалов, каждый из тех, кто пробился в плей-офф, узнает имя своего соперника). Данное слово употребляется с 1800 года. Сфера функционирования – в основном публицистическая (нехудожественная) (96%). Употребляется в основном в статьях (79%) и заметках (11%). Тематика текстов, в которых используется данное слово, – это, в первую очередь, спорт (95%). Уик-энд (Я ездил сюда каждый уик-энд, наблюдал за игроками, маркёрами, автоматами и делал подсчёты). Данное слово употребляется с 1800 года. Сфера функционирования – в основном публицистическая (нехудожественная) (79%). Употребляется в основном в статьях (38%), отчетах (15%) и заметках (8%). Тематика текстов, в которых используется данное слово, – это спорт (30%), нет темы (25,5%), искусство и культура (12%) и др. Хет-трик (Защитники ЦСКА так и не смогли нейтрализовать бразильского нападающего немцев Графите, сделавшего хет-трик). Данное слово употребляется с 1800 года. Сфера функционирования – в основном публицистическая (нехудожественная) (73%). Употребляется в основном в статьях (46,5%) и форумах (20%). Тематика текстов, в которых используется данное слово, – это (на 80%) спорт. Лайф (Издатели попробовал и переделать портал в «гражданский лайф-стайл» – это тоже не удалось, и японский проект закрыли окончательно). Данное слово употребляется с 1800 года. Сфера функционирования – в основном публицистическая (нехудожественная) (68%). Употребляется в основном в статьях (32%) и мемуарах (10%). Тематика текстов, в которых используется данное слово, – это нет темы (24,5%), политика и общественная жизнь (22%), искусство и культура (10%) и др. Тема спорта в совокупности с темами бизнес, коммерция, экономика, финансы занимает 8 место (2,5%). Овертайм (Поэтому, я считаю, что ему необходимо дать дополнительное время, так сказать, овертайм). Данное слово употребляется с 1800 года. Сферы функционирования – в основном реклама (54%) и публицистическая (нехудожественная) (31%). Употребляется главным образом в анонсах (54%), статьях (15%) и мемуарах (15%). Тематика текстов, в которых используется данное слово, – это спорт (77%) и нет темы (23%). Твиттер (Якобы, собираются с самого верха запретить губернаторам чирикать в «Твиттер»). Данное слово употребляется с 1800 года. Сфера функционирования – в основном художественная (40%) и публицистическая (нехудожественная) (34%). Употребляется в основном в романах (40%) и статьях (23%). Тематика текстов, в которых используется данное слово – это нет темы (40%), наука и технологии

в совокупности с темами бизнес, коммерция, экономика, финансы (14%) и др. Тема спорта занимает 13 место (2,86%).

Теперь распределим слова на группы по тематике их использования для анализа: нет темы – гард, энд, уик-энд (также, как и в теме «спорт»); спорт – плэй-офф, уик-энд, хэт-трик, овертайм; другие темы – скип, лайф, твиттер. По моему мнению, данные слова имеют достаточно узкую семантику, в связи с этим они осваиваются либо достаточно медленно, либо не осваиваются совсем. Например, слова, которые используются в текстах, темы которых не определены, априори не могут стремительно развиваться в русском языке. Слова со спортивной семантикой не осваиваются, так как их использование заключено исключительно в рамки данной тематики. Отметим, что слова используются в своем начальном варианте, не изменяются, и их значение совпадает со значением языка-носителя. Однако почти все слова можно заменить русскими эквивалентами: гард – охрана, энд – конец, уик-энд – выходные дни, плэй-офф – игра на выбывание, хэт-трик – третий гол, забитый одним игроком за одну игру, овертайм – дополнительное время, скип – капитан команды (как было в примере), лайф – жизнь. Единственный термин, который невозможно заменить русским словом, – это твиттер, так как это название сайта. Разумеется, можно расшифровать его и использовать описание или пояснение, но это не совсем удобно. Но стоит добавить, что помимо всех этих терминов в текстах были также обнаружены аббревиатура и устойчивое выражение, которые были записаны по-английски: аббревиатура IBSF, расшифровывающаяся как International Bobsleigh and Skeleton Federation, и выражение holeinone. Они также имеют русские эквиваленты: «Международная федерация бобслея и скелетона» и «одним ударом попасть в лунку».

Некоторые исследователи выделяют такую причину заимствования и неосвоения лексики, как отсутствие данного термина или его эквивалента в заимствующем языке. Однако этот аргумент в данном исследовании был опровержен.

По результатам анализа, можно предположить, что слова в текстах используются на английском языке или не осваиваются по причине того, что английский язык на сегодняшний день имеет большое распространение. Всё больше слов транслитерируют с английского на русский и заменяют ими русские термины. Помимо этого, причиной неосвоения может быть то, что в большинстве случаев, когда подбирались русские эквиваленты, неосвоенные слова имели по сравнению с ними более ёмкую форму (например, плэй-офф, хэт-трик, овертайм).

После проведенных исследований, стало очевидно, что в публицистических текстах содержится примерно 5% заимствованных из на освоенную и неосвоенную лексику. Интересным моментом стал факт того, что неосвоенная лексика присутствует только в зимних видах спорта (и индивидуальных, и командных). Необходимо также обратить внимание на то, что эмпирический материал для был отобран из газет Магнитогорска и России, что говорит о том, что исследовался набор слов актуальных и часто используемых сегодня. Этот материал тщательно проанализирован, результаты исследования представлены.

Список литературы

1. Баш, Л. М. Дифференциация термина «заимствование»: хронологический и этимологический аспекты / Л. М. Баш // Вестник Московского университета. – 1989. – № 9. – С. 22–34.
2. Бойко, С. А. Англицизмы в современном русском языке: лингвоэкологический аспект / С. А. Бойко // Экология языка и коммуникативная практика. – 2014. – № 2. – С. 32–43.
3. Бойко, С. А. Англицизмы в современном русском языке: что и чем заимствуется? / С.А. Бойко // Известия Иркутской государственной экономической академии. – 2012. – № 1. – С. 232–235.
4. Бойко, С. А. Глубина проникновения англицизмов в современный русский язык / С. А. Бойко // Известия Иркутской государственной экономической академии. – 2015. – № 3. – С. 735–737.
5. Брейтер, М. А. Англицизмы в русском языке: история и перспективы: пособие для иностранных студентов-русистов / М. А. Брейтер. – Владивосток: Диалог-МГУ, 1997.
6. Витковская, Л.В. Проблемы ассимиляции заимствований в современных лингвистических теориях / Л.В Витковская, Ю.А Дубовский, А. Д. Климентьева // Русский язык и межкультурная коммуникация. – 2013. – № 1. – С. 28–38.
7. Володарская, Э.Ф. Заимствования как отражение русско-английских контактов / Э. Ф. Володарская // Вопросы языкознания. – 2002. – № 4. – С. 102–104.
8. Гончарова, Л.М. Иноязычная лексика в туризме: мода или необходимость? / Л.М. Гончарова // Русская речь. – 2011. – № 5. – С. 57–62.
9. Клещина, Н.Н. Новые слова в английском языке и заимствование англицизмов в русском языке / Н.Н. Клещина // Власть. – 2015. – № 1. – С. 99–102.
10. Крысин, Л.П. Иноязычные слова в современной жизни / Л. П. Крысин // Русский язык конца XX столетия. – М.: Наука, 1996. – С. 142–161.
11. Крысин, Л.П. Иноязычные слова в современном русском языке / Л.П. Крысин. – М.: Наука, 1968.
12. Крысин, Л.П. Лексическое заимствование и калькирование в русском языке последних десятилетий / Л.П. Крысин // Вопросы языкознания. – 2002. – №6. – С. 32–33.
13. Крысин, Л.П. О некоторых новых типах слов в русском языке: слова-«кентавры» / Л.П. Крысин // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. – 2010. – № 4 – С. 575–579.
14. Новикова, О.О. Процесс прямого лексического заимствования из английского языка в современный русский литературный язык / О. О. Новикова // Человек в мире культуры. – 2014. – Вып. 4. – С. 55–58.
15. Панькин, В.М. Языковые контакты: краткий словарь для студентов гуманитар. спец. / В. М. Панькин, А.В. Филиппов. – М.: ФЛИНТА: Наука, 2011. – 160 с.
16. Ферм, Л. Особенности развития русской лексики в новейший период: на материале газет / Л. Ферм. – Уппсала: Альмквист и Вискселл, 1994. – С. 212.
17. Фонетические и морфологические признаки заимствованных слов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://scicenter.online/>

18. Чэнь, Ю. Иноязычные заимствования в современном русском языке / Ю. Чэнь // Вестник Новосибирского государственного педагогического университета. – 2015. – №6. – С. 86-93.

19. Шатуновский, И. Б. Семантика предложения и нерелевантные слова / И. Б. Шатуновский. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. – 400 с.

Abstract

The article deals with the specific of using unassimilated vocabulary in journalistic texts of sport discourse. There are examples of using unassimilated vocabulary in Russian. The fact of the slow assimilation of this kind of vocabulary is proved. On the basis of this analysis, the reasons of the fact that anglicized words are not assimilated in Russian are singled out.

Keywords: borrowings, non-acquisition, vocabulary, sports discourse, journalistic texts, subjects, Russian equivalent, terms, anglicisms

Лаура Пикколо,

*студент, Миланский государственный университет (г. Милан)
laura.piccolo96@gmail.com*

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

ОСОБЕННОСТИ СОВРЕМЕННОГО ПЕРЕВОДА ПОВЕСТИ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «БЕЛЫЕ НОЧИ» НА ИТАЛЬЯНСКИЙ ЯЗЫК (АНАЛИЗ ЭПИЗОДА ВСТРЕЧИ ГЕРОЕВ)

Проанализирована сцена встречи мечтателя с главной героиней повести Ф. М. Достоевского «Белые ночи». Выявлено несколько лингвистических особенностей перевода на итальянский язык.

Ключевые слова: Достоевский, «Белые ночи», формы глагольных конструкций, время, перифразы

Одним из популярных русских классиков в Италии является Ф. М. Достоевский, имя которого впервые прозвучало в итальянской прессе в журнале «Rivista contemporanea» в 1869 в статье [7]. Об этом говорит и сформировавшееся за долгие десятилетия итальянское достоевскоеведение, являющееся органичной частью общемирового процесса изучения наследия русского писателя. Особенности восприятия творчества Достоевского итальянскими исследователями были рассмотрены в работах Стефано Алоэ [1; 2]. И в Италии, и в мировом сообществе Достоевский воспринимается как выразитель русского самосознания, на что обратил внимание Ф.Ф. Бережков: «Никого из иностранных авторов не переводят с такой тщательностью, никого не переиздают в таком огромном количестве, никого с таким жаром не читают и не изучают, как Достоевского» [3, 203]. Перевод – это «важнейшее средство межкультурной коммуникации, когда средствами одного языка выражаются

мысли носителей иного языка» [6, 67]. Наследие Достоевского увлекает переводчиков разных стран, в том числе и Италии, где, начиная со второй половины XIX века, сформировалась серьезная переводческая традиция.

Интерес к автору не ослабевает, о чём свидетельствуют всё новые переводы произведений этого русского писателя. Привлекают многих не только знаковые романы Достоевского («Преступление и наказание», «Идиот», «Братья Карамазовы», «Бесы»), но и те тексты, что стоят несколько в стороне, к таковым можно отнести повесть «Белые ночи». Показателен в этом отношении тот факт, что первая экранизация данной истории Достоевского (предложившая двойной перевод – с русского на итальянский, с языка вербального искусства на язык кинематографический) была создана итальянским режиссером Висконти, и только несколько лет спустя появился русский фильм по мотивам этой повести, автором которого стал советский режиссер Пырьев.

О магнетической привлекательности «Белых ночей» для итальянской культуры свидетельствует и наличие нескольких художественных переводов, появившихся уже в XXI в. [9; 10; 11; 12]. Мы остановились на переводе EvaAmendolaKuhn, так как «Белые ночи», переведенные этим автором, с 2009 по 2015 были трижды переизданы, что, как нам показалось, свидетельствует об определенной успешности данной работы.

Возьмем для анализа небольшой фрагмент из повести Достоевского и сравним его с переводом.

«В сторонке, *прислонившись* к перилам канала, стояла женщина; *прислонившись* на решетку, она, по-видимому, очень внимательно *смотрела* на мутную воду канала. Она была одета в премиленькой желтой шляпке и в кокетливой черной мантильке. «Это девушка, и непременно брюнетка», – *подумал* я. Она, *кажется*, не *слыхала* шагов моих, даже не *шевельнулась*, когда я *прошел* мимо, *затаив* дыхание и с сильно забившимся сердцем. «Странно! – *подумал* я, – верно, она о чем-нибудь очень *задумалась*», и вдруг я *остановился* как *вкопанный*. Мне *послышалось* глухое рыдание. Да! я не *обманулся*: девушка плакала, и через минуту еще и еще всхлипывание. Боже мой! У меня *сердце* *сжалось*».

И как я ни робок с женщинами, *но ведь это была такая минута!*.. Я воротился, *шагнул* к ней и непременно бы *произнес*: «Сударыня!» – если б только не *знал*, что это восклицание уже тысячу раз *произносилось* во всех русских *великосветских* романах. Это одно и *остановило* меня. Но покамест я *приискивал* слово, девушка *очнулась*, *оглянулась*, *спохватилась*, *потупилась* и *скользнула* мимо меня по набережной. Я тотчас же *пошел* вслед за ней, но она *догадалась*, *оставила* набережную, *перешла* через улицу и *пошла* по тротуару. Я не *посмел* *перейти* через улицу. Сердце мое *трепетало*, как у *пойманной* птички. Вдруг один случай *пришел* ко мне на помощь» (выделено нами – Л. П.) [4].

И перевод: «*Appoggiata alla balaustra del canale, stava, in disparte, una donna; coi gomiti appoggiati sulla ringhiera scrutava con attenzione l'acqua torbida del canale. Aveva in capo un graziosissimo cappellino giallo e teneva sulle spalle una mantellina nera. «È una fanciulla e senza dubbio è bruna», pensai. Sembrava che non avesse inteso i miei passi, non si era neanche mossa quando le ero passato accanto trattenendo il respiro e col cuore che mi batteva fortemente. «È strano! – pensai; – certamente lei è immersa profondamente nei suoi pensieri», e ad un tratto mi fermai come colpito da un fulmine. Al mio orecchio giungeva il suono di singhiozzi trattenuti.*

Инфatti non mi ero *ingannato*: la giovane *piangeva* e dopo un minuto vi fu un altro singhiozzo. Dio mio! *Mi sentistiringere il cuore*.

E per quanto fossi timido con le donne *mi sentii costretto a ritornare indietro. Feci un passo* verso di lei e, senza dubbio, *avrei detto*: «Signora!» – *se non avessi saputo* che una simile esclamazione *è stata già pronunciata* mille volte in tutti i romanzi russi *che parlano dell'alta società*. Solo questo fatto *mi trattenne*. Ma mentre mi sforzavo di trovare una parola adatta, la giovane si era *riavuta, si era guardata intorno e, ripreso* il dominio su stessa, *aveva chinato il capo* ed era *scivolata via scansandosi da me*, e *incamminandosi* sul lungofiume. La *seguì subito*, ma lei lo *indovinò, lasciò* il lungofiume, *attraversò* la strada e *s'avviò* sul marciapiede. Non *osai attraversare* la strada. Il cuore mi *tremava* in petto come quello di un uccellino *catturato*. Ad un tratto un caso mi *venne* in aiuto» (выделенными – Л. П.) [8].

В тексте Достоевского используются глаголы прошедшего времени совершенного вида, в итальянском языке используются время «Imperfetto» и «Passato Remoto». В итальянском языке нет разницы между совершенным и несовершенным видом, в рассматриваемом переводе в большинстве случаев обнаруживается соответствие между несовершенным и имперфекто и совершенным и пассато ремото. Итальянский переводчик нюансы смысла истории Достоевского передает через использование глаголов в определенном (прошедшем) времени, а не через изменение видов глаголов.

В рассматриваемом переводе интересен подход к переводу некоторых писательских словесных конструкций. Так, например, Достоевский, описывая Настеньку, героиню, с которой впервые встречается Мечтатель, вводит в текст фразу: «она о чем-нибудь очень задумалась». В итальянском переводе Евы Амандолы Кухн появляется выражение «*lei è immersa profondamente nei suoi pensieri*». Это конструкция строится совсем не так, как в русском оригинальном тексте. В русском языке есть глагол *задуматься о чем-л.* Но по-итальянски так сказать невозможно, в этом языке используется предлог *nei*, чтобы передать мыслительный процесс, который протекает в сознании человека, внутри него. Глагола, аутентичного *задуматься*, в итальянском нет, потому переводчик вынужден использовать перифразы.

Другая конструкция: «я *остановился как вкопанный*», в итальянском переводе ей соответствует фраза «*mi fermai come colpito da un fulmine*». В русской фразе используется причастие в сравнительном обороте, но в итальянском языке такой формы нет, потому вновь переводчик вынужден обратиться к перифразу; у него нет возможности, используя только одно слово, объяснить понятие из русского источника для своего читателя.

«Мне *поплышало* глухое рыдание» – «*Al mio orecchio giungeva il suono di singhiozzi trattenuti*». В переводимой фразе, чтобы ввести местоимением *me*, нужно внести более точную информацию, указав *моим ушам* – «*alle mie orecchie*».

«У меня *сердце сжалось*» – «*Mi senti stringere il cuore*». Вместо конструкции «у меня» по-итальянски нужно указать субъект «я», поэтому меняется сама конструкция фразы, если дословно переводить с итальянского, то фраза будет звучать уже несколько по-иному: «я *чувствовал, как сжалось мое сердце*».

«И как я ни робок с женщинами, но ведь это была такая минута!.. Я воротился, шагнулней» – «E per quanto fossi timido con le donne mi sentii costretto a ritornare indietro. Feci un passo verso di lei».

При переводе этой фразы Достоевского русская конструкция изменилась кардинально. Переводчик отказался от устаревшей формы русского глагола «воротился», вычеркнул из своего варианта и достаточно эмоциональный глагол «шагнул». Взамен эти характеристики действий героя Достоевского была предложена более нейтральная информация, в переводе на русский язык звучащая так: «я чувствовал себя вынужденным вернуться».

Даже этот небольшой фрагмент перевода повести Достоевского показывает, как сложен художественный перевод. Потому, наверное, не можем полностью согласиться с утверждением В. А. Жуковского, еще в 1809 г. заявившего: «Переводчик в прозе есть раб; переводчик в стихах – соперник» [5]. Как видим, чтобы по-итальянски использовать одно русское слово, например, глагол или существительное, нужно, почти всегда, искать перифраз, невозможно создать достойный, близкий к оригиналу текст без этого, потому что необходимо учитывать и объяснять все оттенки значения, которые есть в русском слове. Наверное, не случайно, в итальянском языке переводчик – это, в том числе, и интерпретатор (interprete). Уже в начальной сцене повести «Белые ночи» проявляется сложность языка Достоевского, требующая от переводчика не только знания лингвистического материала, но и умения понять мысль автора, прочувствовать атмосферу, в которой находятся его герои, уловить логику авторского повествования. Наверное, именно поэтому так много переводов произведений Достоевского: каждый, обращаясь к этому писателю, пытается открыть для себя и для читателя мир этого автора, разгадать его секрет.

Список литературы

- 1.Алоэ, С. Dostoevskiana. Материалы к библиографии трудов) о Достоевском в итальянской критике (1980–2012 гг.) / С. Алоэ // Достоевский: Материалы и исследования. – Т. 20. – СПб., 2013. – С. 528–560.
- 2.Алоэ, С. Достоевский в итальянской критике / С. Алоэ // Достоевский: Материалы и исследования. – Т. 20. – СПб., 2013. – С. 3–24.
- 3.Бережков, Ф. Ф. Достоевский на Западе (1916–1928): К 190-летию со дня рождения Ф.М. Достоевского // Нева. – 2011. – № 5. – С. 203–232.
- 4.Достоевский, Ф. М. Белые ночи [Электронный ресурс] / Ф. М. Достоевский. – Режим доступа: http://az.lib.ru/d/dostoevskij_f_m/text_0230.shtml
- 5.Жуковский, В. А. О басне и баснях Крылова / В. А. Жуковский // Жуковский В. А. Собр. соч.: в 4 т. – М.; Л.: Худож. лит., 1959–1960. – Т. 4. Одиссея. Художественная проза. Критические статьи. Письма. 1960. – С. 410.
- 6.Рудакова, Т. В. Проблема художественного перевода / Т. В. Рудакова // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. – 2016. – № 7–3. – С. 67–69.
- 7.A...ff // Rivista contemporanea. – 1869. – Agosto. – P. 271–277.
- 8.Dostoyevsky Fyodor. Le notti bianche/ Fyodor Dostoyevsky / Eva Amendola Kuhn (Translator). – Ugo Mursia Editore, 2015. – 3° edizione. – 136 p.
- 9.Dostoyevsky Fyodor. Le notti bianche / Fyodor Dostoyevsky / Luisa De Nardis (Translator). – Newton Compton, 2013. – 124 p.

10. Dostoyevsky, F. Le notti bianche/ Fyodor Dostoyevsky /Eva Amendola Kuhn (Translator). – Ugo Mursia Editore, 2009. – 136 p.
11. Dostoyevsky, F. Le notti bianche / Fyodor Dostoyevsky / G. Spindel (Translator)., 2010
12. Dostoyevsky, F. Le notti bianche / Fyodor Dostoyevsky / Teresa Ciampolini (Translator). – Club degli Audiolettori, 2010.

Abstract

The scene of a meeting of the dreamer with the main character of the novel «White nights» by F. M. Dostoyevsky is analysed. Several linguistic features of the translation into Italian are revealed.

Keywords: Dostoyevsky, «White nights», forms of verbal designs, time, periphrases

Наталья Сергеевна Трайнюк,

*студент 5 курса Самарского государственного социально-педагогического университета (г. Самара)
traynyuk@mail.ru*

Научный руководитель Винаида Николаевна Бакалова,

доктор филол. наук, профессор кафедры русского языка, культуры речи и методики их преподавания СГСПУ

КОНТРАСТ В РАССКАЗЕ К. Г. ПАУСТОВСКОГО «КОТ-ВОРЮГА»: ЯЗЫКОВАЯ РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ И ФУНКЦИИ

В статье представляется целостное изучение контраста как приема, организующего нарратив литературного произведения и определяющего его идейную направленность на примере рассказа К.Г. Паустовского «Кот-ворюга».

Ключевые слова: контраст, имплицитность, контекст.

В творчестве К. Г. Паустовского определённое место занимают юмористические рассказы одновременно воспитательного и философского значения. «Кот-ворюга» является именно таким произведением. Адресованный детям младшего школьного возраста, он не теряет своей актуальности и для других читателей.

Путь выражения контраста в рассказе «Кот-ворюга» тесно связан с понятием контекста: автор практически не даёт формально выраженных оппозиций, предлагая читателю вдуматься в значение, на первый взгляд, незамысловатых событий сюжета. О.Н. Емельянова в энциклопедическом словаре-справочнике «Выразительные средства русского языка и речевые ошибки и недочёты» под редакцией А. П. Сковородникова определяет подтекст как «комплекс скрытых, подспудных, неявно выраженных смыслов текста, возникающих на основе сочетания и взаимодействия явно выраженных единиц разных языковых уровней»[8, 232] Такое определение позволяет соотнести понятие контраста с имплицитностью, определённой В. Д. Стариченко как

«скрытость, неразвёрнутость каких-либо фактов языка»[6, 210]. Именно при помощи категории подтекста контраст реализуется в рассказе «Кот-ворюга», в котором повествуется о борьбе людей с проказами бездомного рыжего кота. Произведение пронизано доброй иронией и мягким юмором автора, наблюдающего за повадками братьев наших меньших. Он представляет их при помощи олицетворения, наделения животных человеческими чертами: кот «теряет всякую совесть» и «воет», он «бродяга» и «бандит», куры «стонут». Первую половину рассказа занимает описание выходок кота: он ворует продукты, открывает банку с червями, вытаскивает кулан окуней. «Мы пришли в отчаяние», – так автор описывает состояние своё и своих приятелей.

Принципом построения рассказа является контраст добра и зла. Он выражен имплицитно, скрыт в тексте. Однако его возможно обнаружить припомощи детального анализа. Так, отрицательное начало, порождающее грубость и насилие, выражено лишь одним словом «*выдрать*». Согласно «Малому академическому словарю русского языка», данный глагол имеет помету «разговорный» и обозначает действия «высечь», «наказать»[3, 156]. Его произносит рассказчик, высказав своё предположение о возможном наказании для кота-ворюги. Иными словами, герой на проказы животного предлагает ответить насилием. Подобные намерения у героев уже возникали и ранее: «*Мы поклялись поймать кота и вздуть его за бандитские проделки*». Глагол «вздуть», также имеющий разговорную помету, считается синонимом к выше упомянутому «выдрать». Но вразумит ли наказание рыжего бандита? Эту меру воздействия отрицает Лёнька, сын сапожника. Он отвечает: «*Не поможет... У него с детства характер такой. Попробуйте его накормить как следует*». Это единственный способ выражения основного контраста произведения, в котором глаголы «выдрать» и «накормить» оказываются, согласно концепции Г. В. Андреевой, потенциальными контрастивами, реализующимися только в пределах текста. Далее выбор сострадания и сочувствия реализуется действиями героев: «*Мы последовали этому совету, стащили кота в чулан и дали ему замечательный ужин: жареную свинину, заливное из окуней, творожники и сметану*».

Имплицитное выражение основного контраста в тексте произведения порождает некоторые возможности оппозиционности эксплицитного частного характера, которые проявляются в описании внешности кота, его поведения, смене прозвища, развитии сюжета произведения. Контрасты второго порядка реализуют функцию доказательства авторской позиции зависимости поведения животного от отношения к нему.

Проследим реализацию контрастов на уровне целого текста в характеристике поведения героев и животного. В начале повествования отношения между ними враждебные: кот ворует у рыбаков все съестные припасы, а мужчины планируют наказать его за такие проделки. Далее героям удается поймать Ворюгу, и перед ними возникает выбор: наказать животное или дать ему приют. Выбрав последнее, рыбаки видят полную смену поведения кота: он становится хранителем дома и преданным защитником его обитателей.

Развитие сюжета отражено в таблице №1:

Таблица №1 «Сюжетная организация рассказа»

Этапы развития сюжета	Их реализация в тексте
Экспозиция	Первичное описание kota, представление его предыдущих проделок: неоднократное воровство еды, разрытие банки с червями, похищение кукуна с окунями. Злость рыбаков на животное.
Завязка	Кража колбасы котом, ловля его с берёзы.
Развитие действия.	Описание дома рыбаков, их времяпровождения.
Кульминация	Удачный отлов kota. Спор о его наказании.
Развязка.	Кормление kota и смена поведения kota.

Из приведённой таблицы видно, что реализация контраста в качестве способа организации художественного произведения совпадает с развитием сюжета: экспозиция, завязка и развитие действия совпадают с описанием того, как действуют на животное безразличие и злость людей (он ворует, портит имущество), кульминация представляет собой переломный момент выбора героев и границу добра и зла в произведении, развязка же показывает ответ животного на ласку людей. Доброе начало одерживает верх над злым.

Зримой иллюстрацией зла по отношению к животному становится «портрет» kota. У него «разорвано ухо», «отрублен кусок грязного хвоста», сам кот «тощий». Таков результат жестокости людей, оставивших живое существо на произвол судьбы. Постоянно воровать kota заставила жизненная ситуация. Бездомному коту нужно было выжить любой ценой. Всю первую часть составляет описание его действий: «обворовывал нас каждую ночь», «ловко прятался», «разрыл...банку», «украл<...>кусок колбасы». В этих глаголах прослеживается аллитерация согласного [р]. Согласно концепции А. П. Журавлёва, исследуемому звуку наиболее присущи негативные признаки «плохой», «сильный», «грубый», «тяжелый», что соотносится с первоначальной поведенческой характеристикой животного. После обретения животным дома меняется и его описание. Это уже не «бандит» и «босаяк», а степенный хранитель очага. При описании действий накормленного kota используются следующие глаголы: «фыркал», «тёрся», «пожевал хвост», «выплюнул его», «растянулся», «захрапел»; а в эпизоде с воровством кур: «прокрался», «прыгнул на кур», «требовал благодарности». Вместе с оставшимся звуком [р] (что возможно трактовать как описание решительного характера животного), довольно частотно употребляющийся в них, появляются глухие [н], [м], [к], [с], [ф], в которых, по А. П. Журавлёву, увеличивается коэффициент относительно положительных признаков «хороший», «лёгкий», «нежный», «добрый»[4, 103].

Следовательно, и на фонетическом уровне наблюдается контрастность в действиях kota. Таким образом, во второй части рассказа видно заметное смягчение повадок и характера животного, что отражает результат доброго отношения к животному. Этот же вывод позволяет сделать и толкование лексического значения некоторых слов. В первой части рассказа наблюдается повтор в использовании глагола «воровать» и его форм, во второй же части эта лексема отсутствует, заменяясь различными глаголами движения, обозначающими активные действия kota по охране имущества пригравших его людей.

В раскрытии функции основного контраста участвует даже смена прозвища животного. Первое обозначение рыжего kota указано в заглавии

приложением [«ворюга». Его корень соотносится с глаголами действия кота в начале рассказа («воровать» и его формы). Показательно и значения суффикса -юг-, трактуемого в «Современном толковом словаре русского языка» под редакцией Т.Ф. Ефремовой как «словообразовательная единица, образующая имена существительные общего рода, которые обозначают лиц по их признакам или действиям обычно с презрительно-увеличительным оттенком»[3, 105] Примечательно и употребление звонких звуков [в], [р] и [з], дающих, по концепции Журавлёва, значимость по критериям «плохой», «грубый», «сложный»[4, 103].

Впоследствии новые хозяева дают Ворюге кличку Миллиционер («Мы переименовали его из Ворюги в Миллиционера»). Эти диаметрально противоположные характеристики точно описывают смену поведения кота: из разбойника и нарушителя порядка он стал «сторожем» и «хозяином», по словам автора. Наличие сонорных звуков [м] и [л] определяет теперь значимость характеристик типа «безопасный», «активный», «подвижный», что так же, как и фонетический анализ лексем, обозначающих действия, даёт возможность сделать вывод о неизменности активности животного при смене направленности его поступков (из разорительных в сохраняющие).

Таким образом, в рассказе «Кот-ворюга» имплицитное выражение контраста становится средством проявления авторской позиции по отношению людей к животным как «братьям нашим меньшим».

Список литературы

1. Аврасин, В. М. Контраст в тексте: сущность и основы типологии / В. М. Аврасин // Структура языкового сознания: Сб. статей. – М.: Наука, 1990. – С. 128–138.
2. Голякова, Л.А. Подтекст как полидетерминированное явление: монография / Л. А.Голякова. – Пермь: Изд-во Перм. ун-та, 1999. –208 с.
3. Ефремова, Т. Ф. Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный [Электронный ресурс] / Т. Ф. Ефремовой. – М.: Русский язык, 2000. – Режим доступа: <http://www.efremova.info/>
4. Журавлёв, А. П. Звук и смысл / А. П. Журавлёв. – М.: Просвещение, 1991. –177 с.
5. Новиков, Л. А. Контраст / Л. А. Новиков // Энциклопедия. Русский язык. / Гл. ред. Ю.Н. Караулов. – М.: Большая Российская энциклопедия, 1998. – С. 198–211.
6. Стариченок, В.Д. Большой лингвистический словарь / В. Д. Стариченок. – Ростов н/Д: Феникс, 2008. –811 с.
7. Торосян, М.С. Феномен контраста в аспекте концептуальной организации художественного произведения (на материале языка послевоенной прозы): дис.....канд. фил. наук: 10.02.19 / М. С. Торосян. – Ставрополь, 2005. – 168 с.
8. Энциклопедический словарь-справочник. Выразительные средства русского языка и ошибки и недочёты / под ред. А. П. Сковородникова. – М.: Флинта, 2009. – 479 с.

Abstract

The article presents a holistic study of contrast as a method that organizes a narrative of a literary work and defines its ideological orientation on the example of a story K.G. Paustovsky's «Cat-thief.»

Keywords: contrast, implication, context

**ИНФОРМАЦИЯ О V МЕЖДУНАРОДНОЙ МОЛОДЕЖНОЙ
НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ
«МИРОВАЯ ЛИТЕРАТУРА ГЛАЗАМИ СОВРЕМЕННОЙ МОЛОДЕЖИ»**

Приглашаем бакалавров, магистрантов, аспирантов, молодых преподавателей учреждений высшего и среднего образования принять участие в работе молодежной V международной научно-практической конференции **«Мировая литература глазами современной молодежи. Цифровая эпоха».**

Срок проведения: 17-19 сентября 2019 г.

Цель и задачи конференции:

- изучить основные направления в развитии цифровой гуманитаристики (Digital Humanities);
- проанализировать зарубежный и российский опыт начала XXI века в области цифровой филологии;
- рассмотреть новые подходы к исследованию литературы с использованием цифровых технологий, компьютерных методов и моделей для обработки гуманитарных данных;
- способствовать развитию интереса у молодых ученых к междисциплинарной исследовательской и проектной деятельности в области Digital Humanities.

Планируемые основные тематические направления работы конференции (секции):

- цифровые проекты в гуманитарных науках (цифровые издания текстов; электронные каталоги; электронные библиотеки; специфика и опыт создания литературных интернет-журналов, дневников, сайтов, посвященных филологической тематике; рецепция литературы в социальных сетях, лонгриды, 3D-экскурсии и музеи и т.д.)
- вечные темы, сюжеты, архетипы, концепты в мировой литературе;
- интермедialность (художественная литература и другие виды искусства и творческой деятельности);
- сетевая литература (ориджинал и фанфикшен), в том числе видеопозия, и методы ее изучения;
- виртуальное жанроведение, проблема классификации веб-жанров (сайт; блог; социальная сеть; лонгрид; электронная библиотека; электронное письмо; форум; чат; доски объявлений; рекламные баннеры; виртуальная конференция; пост, или заметка автора; комментарий и т.д.);
- цифровые инструменты филологических исследований (использование теории графов, методов анализа социальных сетей, сетевого анализа, технологии big data, методов стилометрии и т.д.);
- ближнее чтение vs дальнее чтение (современные технологии чтения, проблемы использования цифровых инструментов для интерпретации произведений);
- традиции отечественной филологии как основа развития цифровой филологии (формальные подходы к изучению текстов);
- компьютерная лингвистика.

Планируется проведение **круглых столов**.

Формы участия: очная и заочная (стендовый доклад).

Языки конференции: русский и английский.

Прием заявок до 15 апреля 2019, материалы докладов (до 12 тыс. печ. знаков), оформленные в соответствии с требованиями, принимаются до **3 июня 2019 г.** по электронным адресам: rudakovamasu@mail.ru (Рудакова Светлана Викторовна) и tbz@list.ru (Зайцева Татьяна Борисовна). Требования к статьям будут представлены в информационном письме на сайте конференции.

Издание материалов

Доклады, направленные участниками для выступления и публикации, проходят **рецензирование** и будут опубликованы в **сборнике материалов конференции**, издание его планируется **к началу конференции**. **Публикация бесплатная**. Электронный вариант сборника материалов рассылается **бесплатно** по указанному в заявке электронному адресу.

Материалы конференции **постоянно** будут размещены в **РИНЦ**.

Оплата проезда, питания и проживания производится за счёт командирующей стороны.

Контактные телефоны:

+7 (3519) 22-74-74 – кафедра языкознания и литературоведения

+7-912-8098799 (Рудакова Светлана Викторовна)

Наличие публикации будет вам полезно:

- при поступлении в магистратуру;
- при поступлении в аспирантуру;
- при участии в стипендиальных и грантовых программах;
- при участии в программах по обмену студентами между российскими и зарубежными вузами.

Информационное письмо и дополнительная информация о конференции доступны на сайтах: <http://magtu.ru/>;
<http://project666364.tilda.ws/page2787512.html>;
https://vk.com/lyudi_slova;
https://vk.com/lab_filolog

Архив конференции

Мировая литература глазами современной молодежи. Сборник материалов международной студенческой научно-практической конференции. Магнитогорск, 2017.

<https://elibrary.ru/item.asp?id=32552989>

Мировая литература глазами современной молодежи. Сборник материалов международной студенческой научно-практической конференции. Магнитогорск, 2016.

<https://elibrary.ru/item.asp?id=28412570>

Русская литература глазами современной молодежи. Сборник материалов международной студенческой научно-практической очно-заочной конференции. Магнитогорск, 2015.

<https://elibrary.ru/item.asp?id=25273029>

МИРОВАЯ ЛИТЕРАТУРА ГЛАЗАМИ СОВРЕМЕННОЙ МОЛОДЕЖИ. ЦИФРОВАЯ ЭПОХА

Сборник материалов IV международной молодежной
научно-практической конференции

18-20 сентября 2018 г.

Подписано в печать 03.09.2018. Рег. №118-18. Формат 60×84 ¹/₁₆. Бумага тип. № 1.
Плоская печать. Усл.печ.л. 21,75. Тираж 150 экз. Заказ 332.



Издательский центр ФГБОУ ВО «МГТУ им. Г.И. Носова»
455000, Магнитогорск, пр. Ленина, 38
Участок оперативной полиграфии ФГБОУ ВО «МГТУ им. Г.И. Носова»