

ISSN 2949-348X

ВЕСТНИК

Калужского университета



**Серия 2.
Исследования
по филологии.**

**2023
№ 4**

**Серия 2
ИССЛЕДОВАНИЯ ПО ФИЛОЛОГИИ**

Научный журнал
Калужский государственный университет имени К. Э. Циолковского

Основан в августе 2022 г.
г. Калуга

Журнал включён в систему Российского индекса научного цитирования (<http://elibrary.ru/>),
дополнительное соглашение № 1 от 17.10.2023 г. к договору № 342-09/2019 от 03.09.2019 г.

Научные статьи и доклады

- языкознание
- литературоведение

Научная хроника

Обзоры и рецензии

Редакционная коллегия

Васильев Л. Г., доктор филологических наук, профессор
(главный редактор)

Балашова Е. А., доктор филологических наук, доцент

Ерёмин А. Н., доктор филологических наук, профессор

Каргашин И. А., доктор филологических наук, доцент

Похаленков О. Е., доктор филологических наук, доцент

Салтыкова Е. А., кандидат филологических наук, доцент

Терехова С. С., кандидат филологических наук, доцент

Кулабухов Н. В., кандидат филологических наук (ответственный секретарь)

Коненкова Н. В. (технический редактор)

Адрес редакции:

248023, г. Калуга, ул. Степана Разина, д. 22/48, комн. 605

Тел.: (4842) 50-30-21

E-mail: VKU2@tksu.ru

Учредитель:

Калужский государственный университет имени К. Э. Циолковского

Распространяется бесплатно

СОДЕРЖАНИЕ**ЯЗЫКОЗНАНИЕ****Зыкова А. С.**

Стилистические аспекты публичной речи (на материале выступления О. Штольца об СВО)..... 4

Кирлинская А. И., Баркова М. Ю., Васильев Л. Г.

Особенности перевода вербализаторов пространственных отношений..... 16

Коновалихина К. В.

Интерпретационное поле концепта 'страх' в произведении Э. Т. А. Гофмана «Эликсир сатаны» 25

Сухарева О. Э., Васильев Л. Г., Васильева М. Л.

Об одном направлении в европейской риторике нового времени..... 32

Терентьева Д. М., Алмазова Т. А.

Математические методы в лингвистике: эмпирическое исследование когнитивно-стилевых особенностей языковой личности..... 38

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ**Захаров Д. А., Топорков П. Е.**

Концептуальные характеристики маскулинности в современных медиа..... 44

Кортунова А. А.

Бытование современной пьесы..... 49

Крицына Е. В.

Своеобразие проблематики и эстетизм литературных сказок О. Уальда..... 55

Куц О. Г.

Музыкальные заглавия в лирике Г. Оболдуева..... 60

Петрова Д. А., Балашова Е. А.

Стратегия заголовочного комплекса в стихотворении И. Буркина «Мини-моно-мани-фест»..... 66

Похаленков О. Е., Глухова К. А.

Особенности поэтики романов Э. Елинек «Пианистка» и «На солнечной стороне улицы» Д. Рубиной: сравнительный аспект..... 72

Пучкова А. В.

Образ Дома в романе Мариам Петросян «Дом, в котором...»..... 78

Рубцова Т. Е.

Мотив колдовства в лирике А. А. Ахматовой, М. И. Цветаевой и А. А. Барковой..... 86

Устинова И. В.

Пейзажная лирика Е. А. Боратынского и Н. А. Заболоцкого: своеобразие натурфилософии..... 95

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ..... 104

ЯЗЫКОЗНАНИЕ

УДК 81

А. С. Зыкова

СТИЛИСТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ПУБЛИЧНОЙ РЕЧИ (НА МАТЕРИАЛЕ ВЫСТУПЛЕНИЯ О. ШОЛЬЦА ОБ СВО)

В данной статье представлен стилистический анализ на материале выступления канцлера Германии О. Шольца. Рассматривается его самое первое выступление, посвященное началу СВО. Кроме того, разбирается понятие 'информационной войны', и предпринимается попытка соотнести основные темы выступления с этапами информационной кампании. В статье представлен анализ средств элокуции, особое внимание уделяется ответу на вопросы для чего используются эти средства и как они могут воздействовать на слушателя.

Ключевые слова: стилистический анализ; информационная война; функциональная роль эпитета; функциональная роль метафоры.

A. S. Zykova

STYLISTIC ASPECTS OF PUBLIC SPEECH (BASED ON O. SCHOLZ'S SPEECH ABOUT THE SMO)

This article presents a stylistic analysis based on the speech of German Chancellor O. Scholz. His very first speech, dedicated to the beginning of the SMO, is considered. In addition, the concept of 'information war' is examined, and an attempt is made to correlate the main topics of the speech with the stages of the information campaign. The article presents an analysis of elocation tools, special attention is paid to answering the questions of what these means are used for and how they can influence the listener.

Key words: stylistic analysis; information war; functional role of the epithet; functional role of metaphor.

Стилистический анализ текста – это метод исследования текста с точки зрения его стилистических особенностей. Он позволяет выявить и изучить стилистические приемы, использованные автором текста, а также их воздействие на читателя.

Стилистический анализ текста состоит из нескольких этапов. Вначале проводится общее ознакомление с текстом, выделение основной темы и мыслей. Затем происходит анализ, предложений, фраз, выражений и слов, с целью выявления стилистических особенностей. Далее исследуется употребление лексических единиц, фигуры речи, риторические приемы и т. д. В конце проводится общая оценка стилистического характера текста.

Особенности стилистического анализа политического дискурса связаны с его спецификой.

1) Политический дискурс требует особого внимания к контексту и ситуации, в которой он используется.

2) Стилистический анализ политического дискурса позволяет исследовать манипулятивные приемы использования языка, включая выбор определенных слов и выражений.

Общая характеристика выступления

Анализируемое выступление канцлера Германии О. Шольца состоялось 24 февраля 2022 в Федеральном совете в день начала СВО [5]. Речь посвящена российскому вторжению на Украину. Выступление отражает официальное отношение Германии к событию.

С одной стороны, речь сосредоточенная, ее слушатели – участники Федерального совета, аудитория среднего объема, и она однородная. Можно также сказать, что она частная: в нее входят определенные лица, имеющее схожее социальное положение, образование, ценности. С другой стороны, речь рассредоточенная, поскольку она находится в свободном доступе в интернете, фрагменты речи транслировались по телевидению и печатались в СМИ не только в Германии, но и за рубежом. Так как данное выступление заинтересует определенную нишу слушателей, то можно говорить о том, что аудитория гетерогенна, или универсальна. Речь такого рода была ожидаемой, на основании этого мы можем предположить, что аудитория была готова к ее восприятию.

В речи присутствует риторический пафос, он придает эмоциональный образ случившемуся событию, чтобы аудитория присоединилась к позиции говорящего. Выбранный романтический пафос призван ориентировать аудиторию на более высокие идеалы и ценности: справедливость, мир во всем мире, равенство, дружба, национальная безопасность.

Риторический этос проявляется в виде социальных и личностных качеств говорящего, на основании которых аудитория может доверять ему.

Стилистический анализ

Как известно целью политического дискурса является влияние на слушателей. Если есть информационно-психологическое давление, то это уже информационная кампания (война). В разбираемой речи можно установить компоненты, которые соотносятся со стратегиями информационной войны. Так, Ф. Е. Подсохин выделяет три этапа информационной кампании [3, с. 75].

Этап	Описание	Результат
1. Дискредитация	Подрыв доверия к цели воздействия и её сообщениям	Прецедент
2. Эскалация	Культивирование информационных сообщений	Тенденция
3. Демонизация	Автоматическое отождествление у общественности предмета сообщений с целью кампании	Стереотип

Таблица 1. Этапы информационной кампании, по Ф. Е. Подсохину

Выделенные этапы представляется возможным соотнести с основными темами рассматриваемой речи, и тем самым обнаружить давление на немецкое общество или его часть.

1) Война – мрачный день для Европы и Украины.

Эта тема соотносится с первым этапом информационной войны – дискредитацией. Имеющийся прецедент освещается таким образом, чтобы подорвать доверие к действиям РФ. Говорящий использует все средства с целью подчеркнуть неправоту, несправедливость и вероломность «военного нападения» на Украину:

*Das ist ein Überfall auf ein **unabhängiges, souveränes Land**. Er ist durch nichts und durch niemanden zu rechtfertigen. (Это вторжение в независимую, суверенную страну. Ничто и никто не может это оправдать.)*

*Es ist der Versuch, **Grenzen innerhalb Europas gewaltsam zu verschieben**, ja vielleicht, ein **ganzes Land von der Weltkarte zu tilgen**. (Это попытка насильственно перенести границы внутри Европы, может быть, даже стереть целую страну с карты мира.)*

***Voller Absicht bricht Präsident Putin mit den Grundprinzipien der Charta der Vereinten Nationen und mit der europäischen Friedensordnung**. (Президент Путин намеренно нарушает основные принципы Устава Организации Объединенных Наций и европейский миропорядок.)*

2) Угроза развертывания войны и тоталитаризма со стороны России.

Эта вторая тема статьи отвечает задачам второго этапа информационный войны – эскалации. Происходит культивирование информации, причиняющей ущерб репутации объекта, и активная апелляция к человеческим чувствам читателей:

***Er gefährdet das Leben unzähliger Bürgerinnen und Bürger der Ukraine – dem Brudervolk Russlands**. (Это ставит под угрозу жизни бесчисленных граждан Украины – братского народа России.)*

*In diesen **schweren Stunden** sind unsere Gedanken bei den **tapferen Bürgerinnen und Bürgern der Ukraine**. (В эти **трудные часы** наши мысли с **отважными гражданами** Украины.)*

***Es gibt kein Zurück in die Zeit des Kalten Krieges**, als Supermächte die Welt unter sich aufteilten in Einflusszonen. (Нет возврата к эпохе холодной войны, когда сверхдержавы делили мир на зоны влияния.)*

***Damals erkämpften die Bürgerinnen und Bürger in Mittel- und Osteuropa sich ihre Freiheit und Demokratie. Auch in unserem Land. Und in der Ukraine**. (В то время граждане Центральной и Восточной Европы боролись за свою свободу и демократию. И в нашей стране. И на Украине.)*

3) «Война Путина»

Третья тема похожа на третий этап информационной войны – демонизацию, т. е. «отождествление у аудитории объекта воздействия с осуществляемым негативным посылом» [3, с. 74]. Прослеживается переход на личности:

*Noch vor gut einer Woche habe ich persönlich mehrere Stunden mit ihm im Kremlin diskutiert und ihm klar gesagt: Dieser Krieg wäre **ein schwerer Fehler**. (Чуть больше недели назад я имел с ним (с В. В. Путиным) личные беседы в течение нескольких часов в Кремле и ясно сказал ему: эта война будет **серьезной ошибкой**.)*

*Er würde damit auch dem russischen Volk und der Zukunft seines eigenen Landes **schweren Schaden** zufügen. (Он (В. В. Путин) также нанесет **серьезный ущерб** русскому народу и будущему своей страны.)*

Er allein, nicht das russische Volk, hat sich für diesen Krieg entschieden. (Он один (В. В. Путин), а не русский народ, выбрал эту войну.)

4) Санкции Германии.

Четвертая тема, как представляется, служит для эскалации информационной кампании. Вводимые санкции являются аргументом для поддержания враждебности по отношению к «российской агрессии»:

Wir hatten Hoffnungen, aber wir waren nicht naiv. Deshalb haben wir uns parallel auf den Ernstfall vorbereitet. (У нас были надежды, но мы не были наивны. Вот почему мы одновременно готовились к чрезвычайным ситуациям.)

Gleichzeitig müssen wir dafür sorgen, dass dieser Konflikt nicht auf weitere Länder Europas übergreift. (В то же время мы должны сделать так, чтобы этот конфликт не перекинулся на другие европейские страны.)

Далее мы рассмотрим стилистические средства, использованные автором речи и реализующие ее пафосную составляющую.

Эпитеты

Эпитет – это функционирующая в рамках текста экспрессивная, оценочная эстетическая характеристика объекта действительности, субъектно выделяющая, подчёркивающая, усиливающая какой-либо его признак или его отсутствие, опционально обладающая образностью [3, с. 25].

Было найдено 14 случаев употребления эпитетов: ужасный день, мрачный день, военное нападение, бесчисленные граждане, братский народ, трудные часы, холодная война, серьезная ошибка, серьезный ущерб, решительным образом, отважные граждане, насильственно перенести границы, чрезвычайным ситуациям, ясно сказать.

Выделенные эпитеты по степени освоенности являются общеязыковыми, нет намека на оригинальность, как это встречается, например в индивидуально-авторских эпитетах.

Найденные эпитеты можно разбить на три группы, каждая из которых характеризует выделяемые объекты: 1) «путинская война», 2) Украина, 3) Европа.

Эпитеты первой группы подчеркивают сложность сложившейся ситуации и настраивают слушателей на враждебный и негативный лад по отношению к объекту и войне:

Die Lage ist sehr ernst. (Ситуация очень серьезная.)

Es ist der Versuch, Grenzen innerhalb Europas gewaltsam zu verschieben. (Это попытка насильственно перенести границы.)

Dieser Krieg wäre ein schwerer Fehler. (Эта война будет серьезной ошибкой.)

Er würde damit auch dem russischen Volk und der Zukunft seines eigenen Landes schweren Schaden zufügen. (Он также нанесет серьезный ущерб русскому народу и будущему своей страны.)

Эпитеты второй группы призваны вызывать сочувствие Украине:

Heute ist ein furchtbarer Tag für die Ukraine. (Сегодня ужасный день для Украины.)

*Russlands Präsident Putin hat die Entscheidung getroffen, die Ukraine **militärisch anzugreifen**. (Президент России Путин принял решение о **военном нападении** на Украину.)*

*Er gefährdet das Leben **unzähliger Bürgerinnen und Bürger der Ukraine – dem Brudervolk Russlands**. (Это ставит под угрозу жизни **бесчисленных граждан** Украины – **братского народа** России.)*

*Das ist ein Überfall auf ein **unabhängiges, souveränes Land**. (Это вторжение в **независимую, суверенную страну**.)*

И, наконец, задача эпитетов третьей группы охарактеризовать Европу как сочувствующего, надежного и деятельного союзника:

*Und **ein düsterer Tag** für Europa. (И **мрачный день** для Европы.)*

*...wir sind entschlossen und handeln geschlossen. Darin liegt **unsere Stärke als freie Demokratien**. (...мы полны решимости и действуем как единое целое. В этом **наша сила как свободных демократий**.)*

По функции большинство эпитетов можно отнести к изобразительным – они усиливают «картинность речи», служат для выделения существенного признака предмета: *ужасный день, мрачный день*.

По способу обозначения признака встречаются метафорические эпитеты (*троп с признаками метафоры и эпитета*): *холодная война, братский народ*:

*Es gibt kein Zurück in die Zeit des **Kalten Krieges**, als Supermächte die Welt unter sich aufteilten in Einflusszonen (Нет возврата к эпохе **холодной войны**, когда сверхдержавы делили мир на зоны влияния.)*

Слово «холодный» тут употреблено не в основном своем значении – «имеющий низкую температуру», а во вторичном значении «равнодушный», «беспристрастный».

*Er gefährdet das Leben unzähliger Bürgerinnen und Bürger der Ukraine – dem **Brudervolk Russlands**. (Это ставит под угрозу жизни **бесчисленных граждан** Украины – **братского народа** России.)*

Основное значение слова «братский» – родственный. Тут тоже берется переносное значение «близкий по духу».

Мы также выделили *тавтологический* эпитет, поскольку и существительное, и прилагательное выражают одну и ту же идею борьбы и агрессии:

*Russlands Präsident Putin hat die Entscheidung getroffen, die Ukraine **militärisch anzugreifen**. (Президент России Путин принял решение о **военном нападении**...)*

Нападение – это быстрое, стремительное действие, предпринятое против кого- или чего-либо с целью захвата, нанесения урона, т.е. речь идет о конфликте или даже войне. Согласно толковому словарю Д. В. Дмитриева, «Военным называется всё, что связано с войной» [6]. В контексте выступления уже и так понятно, что «нападение» – это и есть начало войны, а определение «военный» еще раз повторяет и подчеркивает эту характеристику.

Метафоры

Вторым не менее важным и не менее употребительным тропом (*риторическая фигура, используемая в переносном значении*) является метафора. В ее основе лежит сравнение между двумя предметами, однако признак, по которому идет сравнение, не называется [2, с. 279].

Еще в конце 20-го века в результате контент-анализа политического дискурса, была выделена следующая закономерность: «в периоды кризисов значительно возрастает количество политических метафор» [4, с. 15]. Также, по мнению А. П. Чудинова, политические экстремисты более склонны использовать метафорические образы [4, с. 25].

В зависимости от оригинальности сравнения различают резкую (диафору) и стертую (эпифору) метафоры, а также метафору-формулу.

Резкая метафора сводит далеко стоящие друг от друга понятия [2, с. 284]. Это значит, что понятия для сравнения взяты из разных сфер:

... will Präsident Putin die Zeit zurückdrehen (Путин хочет повернуть время вспять)

Нет возврата к эпохе холодной войны, когда сверхдержавы делили мир на зоны влияния

Основное значение слова «*zurückdrehen*» («повернуть») – это «изменить положение чего-либо или направление движения». Время – это «существование бесконечно развивающейся материи, последовательная смена её явлений и состояний» [7]. Такое высказывание нельзя воспринимать буквально, однако в контексте смысл становится ясным «вернуть время назад». Метафора добавляет тексту выразительность.

Слова «делить» и «мир» в прямом смысле также не имеют точек пересечения.

Еще больше в речи встречается **стертых метафор**, которые являются настолько общепринятыми, что не ощущается их фигуральный характер: *стереть целую страну с карты мира, перенести границы, ударить по экономике, делить мир*.

Метафора-формула очень близка к стертой метафоре, однако она еще более стереотипна и ее уже нельзя преобразовать в фигуральную конструкцию: *несет ответственность, заплатит высокую цену, в свете нападения, ставить под угрозу*.

Развернутые и реализованные метафоры в тексте не встретились. Всего было обнаружено 9 случаев употребления метафоры.

В политической коммуникации метафора имеет свои специфические функции [4, с. 122]:

- 1) когнитивная функция;
- 2) коммуникативная функция;
- 3) прагматическая функция;
- 4) эстетическая функция.

В речи метафор не очень много, однако с их помощью реализуются **коммуникативная и прагматическая** функции.

Поскольку язык – это еще и средство передачи информации, то коммуникативная функция метафоры реализуется в ее свойстве передавать информацию в более удобной для адресата форме [4, с. 124]:

*Unser Ziel ist der russischen Führung klar zu machen: Für diese Aggression wird sie **einen hohen Preis zahlen**. (Наша цель – дать понять российскому руководству, что оно **заплатит** за эту агрессию высокую **цену**.)*

*Präsident Putin die **Zeit zurückdrehen**. Aber es gibt kein Zurück in die Zeit des 19. Jahrhunderts, als Großmächte über die Köpfe kleinerer Staaten hinweg entschieden. (Путин хочет **повернуть время вспять**. Но нет возврата к 19 веку, когда великие державы господствовали над главами более мелких государств.)*

Действительно, в повседневной жизни мы все вне зависимости от социального положения сталкиваемся с понятиями «цена», «время», поэтому даже слабо подготовленный адресат поймет передаваемую идею.

Одна из разновидностей коммуникативной функции метафоры – это ее эвфемистическое использование [4, с. 124]. Так, в метафоре «*Zeit zurückdrehen*» («*повернуть время вспять*») сохраняется баланс между сказанным и несказанным. Происходит отсылка к Российской Империи 19-го века, однако напрямую она не упоминается:

*Mit dem Angriff auf die Ukraine will Präsident Putin **die Zeit zurückdrehen**. Aber es gibt kein Zurück in die Zeit des 19. Jahrhunderts, als Großmächte über die Köpfe kleinerer Staaten hinweg entschieden. (Нападением на Украину президент Путин хочет **повернуть время вспять**. Но нет возврата к 19 веку, когда великие державы господствовали над главами более мелких государств.)*

Вторая реализованная функция метафоры – прагматическая, цель которой изменить политическую картину мира у адресата путем воздействия на его эмоционально-волевую сферу [4, с. 128]. Так исходное понятие «война» приравнивается к изменению карты мира и к попытке стереть с нее страну. Скорее всего, это не вызовет позитивного эмоционального отношения у аудитории:

*Es ist der Versuch, Grenzen innerhalb Europas gewaltsam zu verschieben, ja vielleicht, ein ganzes Land von der Weltkarte zu tilgen. (Это попытка насильственно **перенести границы** внутри Европы, может быть, даже **стереть целую страну с карты мира**.)*

Помимо метафор были найдены и другие тропы и фигуры, служащие не только украшением речи, но и усиливающие степень ее воздействия.

Так в речи часто встречается **тавтология** – повторение сказанного посредством синонимов и родственных по значению слов [2, с. 316]. Этот стилистический прием, с одной стороны, может использоваться для усиления высказывания, а с другой стороны, для манипуляции и создания иллюзии убедительности [8].

Всего удалось найти 5 случаев употребления тавтологии:

*ein Überfall auf ein **unabhängiges, souveränes Land** (вторжение в **независимую, суверенную страну**);*

*unsere Stärke als freie Demokratien (наша сила как **свободных демократий**);*

*Bürgerinnen und Bürger in Mittel- und Osteuropa sich ihre **Freiheit und Demokratie**. (граждане Центральной и Восточной Европы боролись за свою **свободу и демократию**);*

*Die Bürgerinnen und Bürger in der Ukraine wollen **Demokratie und Freiheit**. (Граждане Украины хотят **демократии и свободы**).*

«Независимый» и «суверенный» являются синонимами. Слова «свобода» и «демократия» имеют общее понятие «отсутствие ограничений у членов общества». военными действиями.

Следующий троп, который удалось найти, – это **прозопопея**, или олицетворение:

*Gleichzeitig müssen wir dafür sorgen, dass dieser **Konflikt nicht** auf weitere Länder Europas **übergreift**. (В то же время мы должны сделать так, чтобы этот **конфликт не перекинулся** на другие европейские страны.)*

Слово «перекинуться» означает быстрым движением переместиться через что-либо или куда-либо, однако «конфликт» является неодушевленным существительным. Данная прозопопея носит аллегорический характер и по смыслу довольно близка к резкой метафоре.

В речи был найден один случай употребления **антитезы**:

Er allein, nicht das russische Volk, hat sich für diesen Krieg entschieden. (Он один, а не русский народ, выбрал эту войну.)

Тут противопоставляется «один человек» и «народ». Поскольку всю речь пронизывает тема «путинской войны», становится предельно понятно, кто этот «один человек». Задача этой антитезы подчеркнуть различие между народом и властью и акцентировать на этом внимание слушателей.

В речи два раза встречается стилистическая фигура – это **анафора**. Анафора – повтор начальных частей смежных или близлежащих предложений [4, с. 367]:

Aber es gibt kein Zurück in die Zeit des 19. ... Es gibt kein Zurück in die Zeit des Kalten Krieges, ... kein Zurück in die Zeit vor 1989. (Но нет возврата к 19 веку... Нет возврата к эпохе холодной войны.... И нет возврата во времена до 1989 года.)

Damals erkämpften die Bürgerinnen und Bürger in Mittel- und Osteuropa sich ihre Freiheit und Demokratie. Auch in unserem Land. Und in der Ukraine. (В то время граждане Центральной и Восточной Европы боролись за свою свободу и демократию. И в нашей стране. И на Украине.)

В первом случае анафора является синтаксической, поскольку повторяется синтаксическая конструкция «нет возврата к...», а во втором лексической – происходит повторение начальных слов. Обе анафоры усиливают эмоциональность тона говорящего.

Было подсчитано количество средств выразительности в речи. Лидирующие позиции у эпитета, метафоры и тавтологии (Рис. 1).

Средство элокуции	Количество случаев
Эпитет	14
Метафора	9
Прозопопея	1
Антитеза	1
Тавтология	4
Анафора	2

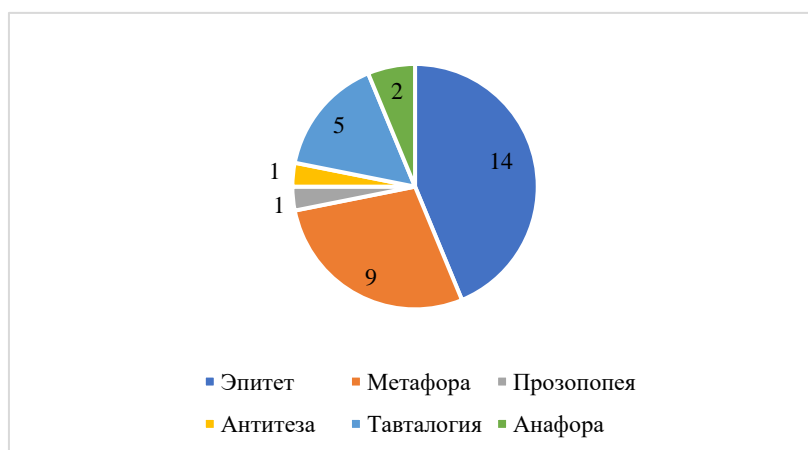


Рис.1 Средства элокуции и их количественный анализ

Выводы

Данная речь является манифестацией политической коммуникации в публичной политической деятельности; в качестве адресата выступают все слои населения. Речь относится к агональному жанру и предполагает идеологическое столкновение противников. Ситуация кризисная. Речь экспрессивна и агрессивна, отсутствует детальный объективный анализ.

Агрессия выражается в негативной оценке политического оппонента, а также в возбуждении чувства тревожности и неуверенности у аудитории.

Несмотря на обилие выразительных средств (эпитеты, метафоры, тавтология), в речи отсутствует индивидуальность – нет индивидуально-авторских эпитетов.

В речи мы выделили 4 темы, их объединяет лейтмотив – необходимость сдерживания «путинской войны». Стоит отметить, что этот лейтмотив не меняется и до сегодняшнего момента.

Список литературы:

1. Гусева О. А. Риторико-аргументативные характеристики политического дискурса (на материале президентских обращений к нации): дис...канд. филол. наук. Калуга. 2019. 243 с.
2. Ключев Е. В. Риторика. Инвенция. Диспозиция. Элокуция. М.: ПРИОР, 2001. 406 с.
3. Подсохин Ф. Е. Функциональная роль эпитета в текстах политической тематики: дис...канд. филол. наук. Красноярск, 2017. 183 с.
4. Чудинов А. П. Политическая лингвистика. М.: Флинта, 2006. 385 с.
5. URL:<https://www.bundesregierung.de/breg-de/service/bulletin/ansprache-von-bundeskanzler-olaf-scholz-2007936> (дата обращения: 14.12.2023).
6. URL:<https://dic.academic.ru/dic.nsf/dmitriev/466/%D0%B2%D0%BE%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D1%8B%D0%B9?ysclid=lnumjw01re763035796> (дата обращения: 14.12.2023).
7. URL:<https://gufo.me/dict/ozhegov/%D0%B2%D1%80%D0%B5%D0%BC%D1%8F?ysclid=ll82stogkc985194574> (дата обращения: 14.12.2023).
8. URL:<https://intrigue.dating/interesnoe/tavtologiya-chto-jeto-takoe-prostymi-slovami/?ysclid=ll854xh3gr70115360> (дата обращения: 14.12.2023).

Приложение

<p>Liebe Mitbürgerinnen und Mitbürger!</p> <p>Heute ist ein furchtbarer Tag für die Ukraine. Und ein düsterer Tag für Europa. Wir alle sorgen uns um den Frieden. Ich kann mir gut vorstellen, welche Fragen Sie sich heute Abend stellen. Mir geht es da nicht anders als Ihnen. Die Lage ist sehr ernst.</p> <p>Gerade erleben wir den Beginn eines Krieges, wie wir ihn in Europa seit fast 80 Jahren nicht erlebt haben. Russlands Präsident Putin hat die Entscheidung getroffen, die Ukraine militärisch anzugreifen. Das ist ein Überfall auf ein unabhängiges, souveränes Land. Er ist durch nichts und durch niemanden zu rechtfertigen. Es ist der Versuch, Grenzen innerhalb Europas gewaltsam zu verschieben, ja vielleicht, ein ganzes Land von der Weltkarte zu tilgen.</p> <p>Voller Absicht bricht Präsident Putin mit den Grundprinzipien der Charta der Vereinten Nationen und mit der europäischen Friedensordnung. Er gefährdet das Leben unzähliger Bürgerinnen und Bürger der Ukraine – dem Brudervolk Russlands. All das geschieht nicht weit weg von uns, sondern hier in Europa.</p> <p>Gerade zwei Flugstunden von Berlin entfernt sitzen im Moment Familien in Luftschutzkellern. Frauen, Männer und Kinder bangen um ihre Leben. Ukrainerinnen und Ukrainer, bewaffnen sich, um ihre Heimat gegen eine Invasionsarmee zu verteidigen. In diesen schweren Stunden sind unsere Gedanken bei den tapferen Bürgerinnen und Bürgern der Ukraine.</p> <p>Ich habe Präsident Selenskyj heute Morgen in einem Telefonat gesagt: Das ukrainische Volk und seine frei gewählte Regierung haben unsere volle Solidarität. Diese Verletzung der Souveränität der Ukraine durch Russland werden wir nicht hinnehmen. Mit dem Angriff auf die Ukraine will Präsident Putin die Zeit zurückdrehen. Aber es gibt kein Zurück in die Zeit des 19. Jahrhunderts, als Großmächte über</p>	<p>Уважаемые сограждане!</p> <p>Сегодня <i>ужасный день</i> для Украины. И <i>мрачный день</i> для Европы. Мы все заботимся о мире. Я хорошо представляю, какие вопросы вы задаете себе сегодня вечером. Я ничем не отличаюсь от Вас. <i>Ситуация очень серьезная.</i></p> <p>Мы являемся свидетелями начала войны, подобной которой мы не видели в Европе почти 80 лет. Президент России Путин принял решение о <i>военном нападении</i> на Украину. Это вторжение в <i>независимую, суверенную страну</i>. Ничто и никто не может это оправдать. Это попытка насильственно <u>перенести границы</u> внутри Европы, может быть, даже <u>стереть целую страну с карты мира</u>.</p> <p>Президент Путин намеренно нарушает основные принципы Устава Организации Объединенных Наций и европейский миропорядок. Это ставит под угрозу жизни <i>бесчисленных граждан</i> Украины – <i>братского народа</i> России. Все это происходит не далеко от нас, а здесь, в Европе.</p> <p>Всего в двух часах полета от Берлина семьи сейчас сидят в бомбоубежищах. Женщины, мужчины и дети опасаются за свою жизнь. Украинцы вооружаются, чтобы защитить свою Родину от вторгшейся армии. В эти <i>трудные часы</i> наши мысли с <i>отважными гражданами</i> Украины.</p> <p>Я сказал президенту Зеленскому в телефонном разговоре сегодня утром: «Украинский народ и его свободно избранное правительство полностью солидарны. Мы не примем это нарушение суверенитета Украины со стороны России. Нападением на Украину президент Путин хочет <u>вернуть время вспять</u>. Но нет возврата к 19 веку, когда великие державы</p>
--	--

die Köpfe kleinerer Staaten hinweg entschieden. Es gibt kein Zurück in die Zeit des Kalten Krieges, als Supermächte die Welt unter sich aufteilten in Einflusszonen. Und es gibt auch kein Zurück in die Zeit vor 1989. Damals erkämpften die Bürgerinnen und Bürger in Mittel- und Osteuropa sich ihre Freiheit und Demokratie. Auch in unserem Land. Und in der Ukraine. Deshalb haben wir Präsident Putin wieder und wieder vor einem Krieg gegen die Ukraine gewarnt.

Noch vor gut einer Woche habe ich persönlich mehrere Stunden mit ihm im Kreml diskutiert und ihm klar gesagt: Dieser Krieg wäre ein schwerer Fehler. Er würde damit auch dem russischen Volk und der Zukunft seines eigenen Landes schweren Schaden zufügen. Präsident Putin hat all die Warnungen und Bemühungen um einen diplomatischen Ausweg in den Wind geschlagen. Er allein, nicht das russische Volk, hat sich für diesen Krieg entschieden. Er allein trägt dafür die volle Verantwortung. Dieser Krieg ist Putins Krieg.

Abermals appelliere ich mit allem Nachdruck an Präsident Putin:

- Stellen Sie die Kampfhandlungen unverzüglich ein!
- Ziehen Sie die russischen Truppen aus der Ukraine zurück!
- Widerrufen Sie die völkerrechtswidrige Anerkennung der Gebiete Donezk und Luhansk!

Bis zuletzt haben wir in der internationalen Gemeinschaft auf Dialog gesetzt und das Gespräch mit Moskau gesucht. Wir hatten Hoffnungen, aber wir waren nicht naiv. Deshalb haben wir uns parallel auf den Ernstfall vorbereitet. Mit unseren Verbündeten und Partnern in der Europäischen Union, in der Nato und in der G7 haben wir uns auf ein ganzes Paket von Wirtschaftssanktionen verständigt. Unser Ziel ist der russischen Führung klar zu machen: Für diese Aggression wird sie einen hohen Preis zahlen.

господствовали над главами более мелких государств. Нет возврата к эпохе *холодной войны*, когда сверхдержавы делили мир на зоны влияния. И нет возврата во времена до 1989 года. В то время граждане Центральной и Восточной Европы боролись за свою свободу и демократию. И в нашей стране. И на Украине. Именно поэтому мы неоднократно предостерегали Президента Путина от войны против Украины.

Чуть больше недели назад я имел с ним личные беседы в течение нескольких часов в Кремле и ясно сказал ему: эта война будет серьезной ошибкой. Она также нанесет *серьезный ущерб* русскому народу и будущему своей страны. Президент Путин проигнорировал все предупреждения и попытки найти дипломатический выход. Он один, а не русский народ, выбрал эту войну. Он один несет полную ответственность за это. Эта война – война Путина.

Я сказал президенту Зеленскому в телефонном разговоре сегодня

- Немедленно прекратить *боевые действия*!
- Вывести российские войска из Украины!
- Отменить незаконное признание Донецкой и Луганской областей!

До самого конца мы полагались на диалог в международном сообществе и стремились к диалогу с Москвой. У нас были надежды, но мы не были наивны. Вот почему мы одновременно готовились к чрезвычайным ситуациям. С нашими союзниками и партнерами в Евросоюзе, НАТО и G7 мы согласовали целый пакет экономических санкций. Наша цель – дать понять российскому руководству, что оно заплатит за эту агрессию высокую цену.

<p>Bereits nach der Anerkennung der Gebiete Donezk und Luhansk durch Russland haben wir erste Sanktionen erlassen. Und wir haben die Zertifizierung der Gaspipeline Nord Stream 2 ausgesetzt. Angesichts des heutigen Überfalls auf die Ukraine verhängen wir weitere tiefgreifende Sanktionen. Sie werden die russische Wirtschaft hart treffen.</p> <p>Gleichzeitig müssen wir dafür sorgen, dass dieser Konflikt nicht auf weitere Länder Europas übergreift. Ich bin mir mit dem amerikanischen Präsidenten und unseren europäischen Freunden einig, das mit allen uns zur Verfügung stehenden Mitteln zu verhindern.</p> <p>Putin sollte die Entschlossenheit der Nato nicht unterschätzen, alle ihre Mitglieder zu verteidigen. Das gilt ausdrücklich für unsere Nato-Partner im Baltikum, in Polen, in Rumänien, in Bulgarien und in der Slowakei. Ohne Wenn und Aber. Deutschland und seine Verbündeten wissen sich zu schützen.</p> <p>Liebe Mitbürgerinnen und Mitbürger, wir sind entschlossen und handeln geschlossen. Darin liegt unsere Stärke als freie Demokratien. Putin wird nicht gewinnen. Die Bürgerinnen und Bürger in der Ukraine wollen Demokratie und Freiheit. Und Europas Zukunft wird eine Zukunft in Frieden und Freiheit sein.</p> <p>Dafür werden wir sorgen – gemeinsam mit unseren Freunden und Partnern.</p>	<p>Мы уже ввели первые санкции после того, как Россия признала Донецкую и Луганскую области. И мы приостановили сертификацию газопровода «Северный поток-2». В свете сегодняшнего нападения на Украину мы вводим дополнительные серьезные санкции. Они сильно ударят по российской экономике.</p> <p>В то же время мы должны сделать так, чтобы этот конфликт не перекинулся на другие европейские страны. Я согласен с американским президентом и нашими европейскими друзьями предотвратить это всеми имеющимися в нашем распоряжении средствами.</p> <p>Путину не следует недооценивать решимость НАТО защищать всех своих членов. Это прямо относится к нашим партнерам по НАТО в странах Балтии, Польше, Румынии, Болгарии и Словакии. Без всяких если и но. Германия и ее союзники знают, как защитить себя.</p> <p>Дорогие сограждане, мы <u>полны решимости и действуем как единое целое</u>. В этом наша сила как свободных демократий. Путин не победит. Граждане Украины хотят демократии и свободы. И будущее Европы будет миром и свободой.</p> <p>Мы позаботимся об этом вместе с нашими друзьями и партнерами.</p>
--	---

УДК 81+

А. И. Кирлинская, М. Ю. Баркова, Л. Г. Васильев
ОСОБЕННОСТИ ПЕРЕВОДА
ВЕРБАЛИЗАТОРОВ ПРОСТРАНСТВЕННЫХ ОТНОШЕНИЙ

В статье рассматриваются основные подходы к классифицированию топонимов как вербализаторов пространственных отношений в художественных произведениях; изучаются переводческие трансформации, используемые в процессе работы с локационными маркерами. На основе анализа теоретических трудов по транслатологии анализируется перевод романа Д. Брауна «Код да Винчи», выполненный переводчиком Н.В. Рейн. Устанавливаются возможности достижения адекватности и высокой художественности в процессе перевода топонимов в данном тексте.

Ключевые слова: вербализаторы пространственных отношений; топонимы; переводческие трансформации; прецизионность; вариативность и адекватность перевода.

A. V. Kirilinskaya, M. Yu. Barkova, L. G. Vasilev
FEATURES OF THE TRANSLATION
OF VERBALIZERS OF SPATIAL RELATIONS

The article discusses the main approaches to classifying toponyms as verbalizers of spatial relations in feature texts; the translation transformations used in the process of working with location markers are studied. Based on the analysis of the theoretical translational works, the authors analyze N.V. Rein's translation of D. Brown's novel "The Da Vinci Code". The ways and means of achieving adequacy and high artistry in the process of translating toponyms in this text are established.

Keywords: verbalizers of spatial relations; toponyms; translation transformations; precision; variability; adequacy and artistry of translation.

Рассмотрение вербализации пространственных отношений связано с принимаемым подходом – описательным или ономастическим. Для переводчика последний представляет особую задачу, к которой мы далее и обратимся.

Ономастика занимается изучением имен собственных и, согласно Лингвистическому словарю [36], в зависимости от различных критериев возможно разбиение ономастики на литературную и диалектную, реальную и поэтическую, современную и историческую, теоретическую и прикладную.

В соответствии с категориями объектов, носящих собственные имена, ономастика делится на следующие дисциплинарные комплексы:

- антропонимику (имена людей);
- топонимику (названия географических объектов);
- зоонимику (клички животных);
- космонимику, или астрономимику (названия отдельных небесных тел); теонимику (имена божеств);
- эргонимику (названия объектов типа банков, салонов, кафе и т.д.);
- хрононимику (названия, связанные со временем);

- хремотоники (названия предметов материальной культуры) [36, с. 347].

Также весомую роль играет следующий аспект: в зависимости от того, кому или чему принадлежит имя, ономастика делит собственные названия на реалионимы (имена существующие или существовавшие объектов) и мифонимы (имена несуществующих объектов) [там же].

Наиболее распространенными среди разделов ономастики являются:

- антропонимика – «раздел ономастики, изучающий происхождение, изменение, географическое распространение, социальное функционирование и т.п. собственных имен людей» [40, с. 55];
- топонимика – «раздел ономастики, изучающий собственные имена, представляющие названия географических объектов» [4, с. 122].

Таким образом, ономастика (от др.-греч. ὀνομασία – именование, обозначение) – это специальная лингвистическая дисциплина, изучающая собственные имена, их функционирование в языке и обществе, закономерности их образования, развития и постоянных преобразований.

В современной лингвистике активно развивается научная разработка особенностей онимотворчества отдельных писателей. Рост интереса к авторским ИС объясняется тем, что их выбор, использование и внутренняя форма относятся к одним из основных элементов творчества писателя. Именные новации автора – это яркий признак его идиостиля. Структура собственного названия, его вариативность и характерные особенности дают основания говорить об индивидуальном онимном стиле автора.

Имена собственные являются тем весомым элементом авторских языковых средств, который позволяет объективно оценить авторское видение текста, персонажей, действительности, его языковую картину мира и идейно-смысловой уровень произведения. Эти моменты открывают широкие исследовательские перспективы в контексте нерешенных проблем ономастики, несмотря на довольно большое количество ономастических публикаций в науке.

Классические и современные исследования в указанном направлении представлены трудами следующих отечественных лингвистов:

- [9; 19; 22; 23; 24; 26; 34; 38; 42; 46; 47; 48; 49; 51; 52] (общая ономастика);
- [1; 3; 5; 6; 8; 11; 12; 13; 17; 18; 28; 29; 35; 43; 44; 50] (литературная ономастика);
- [2; 7; 20; 21; 39; 45] (ономастика произведений жанра фэнтези).

Как и все языковые единицы, онимы отражают уникальное восприятие действительности определенным народом и являются ключевой составляющей его культурной языковой картины мира. Собственные названия, особенно на уровне художественного текста, концентрируют в себе национально-культурную информацию о социуме и предоставляют читателю сведения о его истории, менталитете, выдающихся личностях и т. п.

Ономастикон, т. е. есть круг собственных имен, употребляемых конкретным народом, отличается, как правило, устойчивостью и традиционностью. Географическая среда является тем фактором, который влияет на развитие жизни народа во всех его проявлениях – экономическом, социальном, историческом, духовном, что накладывает свой неповторимый отпечаток на весь образ жизни человека.

Влияние географической среды на ономастикон является постоянно действующим фактором. Наиболее ярким примером этого является изменение географических названий,

обусловленное эволюцией языка местного населения, его хозяйственного быта, культуры, мировоззрения и тому подобное. В свою очередь, биологическая природа человека, антропологический и расовый тип нашли свое отражение в предмете изучения антропонимики, которая является частью ономастики.

При общем действии перечисленных факторов, ономастиконы различных эпох существенно отличаются друг от друга. Объясняется это разным восприятием одних и тех же имен и названий в отдельные исторические эпохи.

Объектом настоящего исследования выбраны пространственные отношения, выраженные посредством топонимических языковых знаков, а предметом – приемы их перевода на русский язык.

Вербализация пространственных отношений в текстах литературных произведений зарубежных авторов предполагает не только изучение языковых единиц, посредством которых происходит репрезентация художественной локализации, но также поднимает вопрос об использовании определенного набора переводческих трансформаций с целью создания адекватного и высокохудожественного перевода, формирующего в читательском восприятии яркие пространственные образы.

Следует отметить, что среди современных отечественных ученых существуют разные подходы к изучению топонимов как маркеров художественных локаций литературных произведений.

Так, А. В. Суперанская, классифицируя топонимы, отмечает их «стройность и единство на всем земном шаре» [48, с. 186]. Учитывая множество именуемых объектов, исследователь предлагает типизировать их следующим образом.

1. Учитывая неровный рельеф земной поверхности, состоящий как из сухопутной части, так и из водной, наземной и подводной / подземной, собственные имена гор и прочих возвышенностей следует относить к разряду *оронимов*, в то время как названия подземных систем (пещер, гротов) будут являться примерами *спелеонимов*, а элементы гидрографической системы (моря, океаны и т.д.) – *гидронимов*, которые, в свою очередь, будут включать в себя более мелкие категории (*пелагонимы*, *лимнонимы*, *гелонимы*, *потамонимы* и т.д.).

2. Участвующие в формировании географических имен названия лесных массивов и отдельных видов растений относятся к *дримонимам*. Подобное отнесение объектов флоры к топонимии может быть обусловлено тем, что их наименования могут служить топографическими ориентирами.

3. Помимо созданных природой географических объектов существует достаточно большая группа топонимов, связанных с человеческой жизнедеятельностью: *ойконимы* (названия населенных пунктов), *астионимы* (названия городов) и *хорионимы* (или *комонимы*) – названия сельских поселений;

4. *Урбанонимия* также относится к топонимике, а названия зданий и интерьеров представляют мельчайшие градации топонимов;

5. Также к топонимике относится малоизученная на текущий момент область лунной топонимии, включающей в себя *космонимы* и *астронимы* [48, с. 186–188].

Применительно к переводоведческому аспекту топонимики мы считаем возможным согласиться с мнением В. С. Виноградова, полагавшего, что состав топонимов любого языка практически неисчислимы и неоднородны [15, с. 57].

В то же время следует отметить, что ученый, говоря об ономастических реалиях, выделяет группу топонимов, включающих в себя реальные географические названия, которые

можно подразделить на обычные и мемориативные топонимы, в то время как названия отелей, музеев, картинных галерей, аэропортов и других знаковых мест он, в отличие от А. В. Суперанской, относит к отдельной группе пространственных маркеров, содержащих в себе страноведческие сведения [15, с. 58]. Говоря о мемориативных топонимах, лингвист отмечает, что помимо указания на геообъект подобные топонимы содержат в себе дополнительную имплицитную информацию, которую необходимо учитывать при осуществлении перевода [15, с. 57].

Существует еще один подход к классификации пространственных маркеров в текстах художественных произведений. Так, М. К. Кабакчи, анализируя специфику перевода топонимов в литературе, отмечает, что при наличии в современной практике перевода различных классификаций топонимов наиболее универсальной является классификация, позволяющая подразделять их на две условные группы: на реальные и вымышленные. Подобный подход основывается на работах других переводоведов (В. С. Виноградова, С. И. Влахова, С. П. Флорина, А. В. Суперанской и др.). В то же время особый интерес, по мнению ученого, представляют именно вымышленные топонимы, поскольку они несут в себе не только номинативную функцию, но также и характеристически-оценочную, что предполагает применение переводчиком особых техник при работе с данными пространственными вербализаторами с целью передачи их внутренней формы и образности [27, с. 348–349].

М. К. Кабакчи предлагает следующие две модели переводов вымышленных географических наименований, целью которых является не столько перевод, сколько их художественное воспроизведение – чистая основа и чистая основа с ономастическим формантом. Исходя из этого, переведенные топонимы будут конверсионными (как правило, это имена собственные) или смоделированными (подобные названия представляют собой видоизмененные русские слова или фразеологизмы) [27, с. 349]. Если рассматривать данную концепцию в рамках классификации переводческих трансформаций, разработанной В. Н. Комиссаровым [33, с. 159–166], то считаем возможным предположить, что конверсионные топонимы будут результатом лексических трансформаций, в то время как смоделированные топонимы – лексико-грамматических приемов.

Анализируя переводы вымышленных пространственных маркеров на основе произведений детской художественной литературы, В. Н. Карпухина отмечает в качестве одного из самых распространенных приемов замену топонима с основным локальным компонентом в тексте оригинала на топоним с основным темпоральным компонентом в тексте перевода, что может привести к изменению смыслового значения, но с точки зрения когнитивной семантики противопоставление фона и фигуры нарушено не будет. Также ученый отмечает применение переводчики при работе с пространственными номинациями в рамках детской художественной литературы приема языковой игры [32, с. 212–213]. Однако, учитывая тот факт, что языковая игра относится к области стилистики текста, смеем предположить, что в данном контексте речь идет о приеме компенсации при передаче пространственных отношений.

Особенностью топонимических наименований романа Д. Брауна «Код да Винчи» является их референциальная реальность. Автор помещает героев своего произведения в реально существующие географические локации, делая происходящие события настолько правдоподобными и будоражащими читательское воображение, что описываемые события начинают вызывать вопросы и приводят к построению гипотез, выходящих за рамки

художественного произведения и вызывающих тревогу у представителей католической церкви [14].

В рамках проведения исследования способов вербализации пространственных номинаций в романе было принято решение придерживаться точки зрения А. В. Суперанской, относящей к топонимам:

- географические локусы (страны, континенты, названия рек);
- созданные человеком локации (города, парки, улицы, аэропорты, музеи, картинные галереи и названия организаций, в составе которых содержатся географические наименования).

Такой подход обусловлен тем, что все названные пространственные маркеры не только имеют определенное географическое положение, но и содержат набор имплицитной информации преимущественно страноведческого и культурологического характера, посредством которого происходит формирование художественного пространства произведения.

Наиболее часто используемым переводчиком Н. В. Рейн приемом перевода топонимов (географических названий и названий объектов культурного наследия) является калькирование (*Central Park* – *Центральный парк*, *Grand Gallery* – *Большая галерея*, *Hotel Ritz* – *Отель «Ритц»*).

Однако данный тип трансформации не всегда способствует созданию адекватного перевода, отличающегося художественностью, поскольку может как расширить или, наоборот, сузить пространственное восприятие локации в зависимости от того, было ли в переводе передано внутреннее содержание пространственного маркера, присущего тексту оригинала, или нет.

В качестве примера можно привести перевод топонима *Paris's Bibliothèque Nationale*:
In 1975 Paris's Bibliothèque Nationale discovered parchments known as Les Dossiers Secrets, identifying numerous members of the Priory of Sion, including Sir Isaac Newton, Botticelli, Victor Hugo, and Leonardo da Vinci [53, с. 2]

– В 1975 году в Парижской национальной библиотеке обнаружены рукописные свитки, известные под названием «Секретные досье», где раскрывались имена многих членов Приората Сиона, в их числе сэр Исаак Ньютон, Боттичелли, Виктор Гюго и Леонардо да Винчи [10, с. 5].

Как можно заметить, в тексте оригинала автор использовал в названии библиотеки частичный перевод с французского языка на английский, сузив, таким образом, восприятие пространственных границ того места, где происходит событие, но оставляя элемент культурологического содержания, что позволяет читателю мысленно перенестись во Францию. В процессе перевода на русский было принято решение использовать прием калькирования сразу с двух языков, в процессе чего, на наш взгляд, была утрачена имплицитная стилистическая тонкость оригинала при сохраненном смысловом содержании.

Достаточно часто используемыми приемами переводческих трансформаций при переводе топонимов являются транслитерация и транскрипция. Со временем подобные наименования приобрели устоявшуюся форму, зафиксированную в справочных изданиях, что позволило говорить об их прецизионности (например, *Fleet Street* – *Флит-стрит*, *St. James's Park* – *Сент-Джеймский парк*, *Florence* – *Флоренция*, *Buckingham palace* – *Букингемский дворец*, *the Sein* – *Сена*, etc.).

В то же время в романе встречаются лакуны, которые на текущий момент не представлены в страноведческих словарях и энциклопедиях, что дает переводчику возможность

выбора наиболее оптимального способа перевода, в результате которого будет сохранен как культурологический, так и пространственный характер переводимой реалии.

В качестве примера считаем возможным рассмотреть перевод топонима *Murray Hill Place*, переведенного как *Мюррей-Хилл-плейс*. Учитывая малое количество информации по данному локационному маркеру (название места расположения штаб-квартиры религиозной организации «Опус Деи» [41]), Н.В. Рейн приняла, на наш взгляд, оптимальное решение использовать прием транскрибирования, что позволило сохранить пространственный характер данного топонима.

Отдельно следует отметить, что, несмотря на упомянутый выше прецизионный характер ряда топонимов, встречаются случаи двойственного перевода пространственных вербализаторов. Подобным примером может служить перевод названия моста XVIII века через Темзу *Blackfriars*, который в романе переведен как *Блэкфрайарз*:

– *You said Fleet Street is near Blackfriars Bridge?* [53, p. 287]

– *Вы вроде бы говорили, что Флит-стрит находится неподалеку от моста Блэкфрайарз?* [10, с. 405]),

Также существует несколько иное написание данного топонима: *мост Блэкфрайерс* [37].

Еще один интересным, на наш взгляд, случаем отхождения при переводе от установленной нормы является работа с топонимом *The Temple Church*¹. Если обратиться к Англо-русскому лингвострановедческому словарю, то в нем представлен следующий перевод данной реалии: *Церковь Темпла* [55].

Однако в данном случае читатель воспринимает данную локацию лишь как некую точку на карте, в то время как в случае использования в качестве перевода номинацию *Церковь Храмовников* [25], переводчики, привнося исторический контекст путем вкладывания в перевод имплицитной информации страноведческого характера, способствуют расширению пространственного восприятия данного маркера, что, в свою очередь, придает данному переводу большую степень художественности и усиливает читательский интерес.

Таким образом, считаем возможным предположить, что отход от классических канон переводов топонимов – наименований географических наименований и исторических достопримечательностей позволяет говорить об определенной степени вариативности данных прецизионных вербализаторов пространственных номинаций.

В то же время принятие переводчиками подобного решения в процессе работы над текстом художественного произведения должно быть обусловлено стремлением создания не только адекватного, но и высокохудожественного перевода, выдержанного в авторской стилистике.

Список литературы:

1. Андреев Е. Ю. Коммуникативно-прагматический потенциал имени собственного в научно-фантастическом тексте: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19. Одесса: Одесский гос. ун-т, 1992. 214 с.
2. Ашихмина Д. А. Способы перевода имен собственных в художественных произведениях жанра фэнтези // Наука и образование: открытия, перспективы, имена. 2013. № 1; URL: науобраз.esrae.ru/15-71 (дата обращения: 03.08.2022).

¹ Отсюда термин ‘рыцарь-храмовник’ с непродуктивным аффиксом – *Knight-Templar*

3. Бакастова Т. В. Семантизация имен собственных в целом художественном тексте: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04. Одесса, 1987. 16 с.
4. Беленькая В. Д. Топонимы в составе лексической системы языка. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1969. 168 с.
5. Белозерова Е. А. Функционирование имен собственных в художественном тексте и дискурсе: на материале современной британской литературы: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04 / Москов. пед. гос. ун-т. Москва, 2008. 208 с.
6. Белоусова Е. А. Оказиональное слово в произведениях современной научной фантастики: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01. Майкоп, 2002. 19 с.
7. Беренкова В. М. Жанр фэнтези как объект лингвистического исследования // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. 2009. № 4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/zhanr-fentezi-kak-obekt-lingvisticheskogo-issledovaniya> (дата обращения: 05.08.2022).
8. Бирюкова О. А. Имя собственное в художественном контексте: стилистика и прагматика: монография. Саранск: МГПИ им. А. Е. Евсевьева, 2015. 104 с.
9. Блох М. Я., Семенова Т. Н. Имена личные в парадигматике, синтагматике и прагматике. Москва: Готика, 2001. 196 с.
10. Браун Д. Код да Винчи [роман] / Пер. с англ. Н. В. Рейн. М.: АСТ, 2013. 542 с.
11. Васильева Н. В. О функциях собственных имен в художественных текстах. Вопросы филологии. 2005. № 3. С. 23–25.
12. Васильева Н. В. Собственное имя в мире текста. М.: Книжный дом «Либроком», 2009. 224 с.
13. Васильева Н. В., Хенгст К. Литературная ономастика и лингвистика текста: интегративный подход к собственным именам в художественном тексте. Известия Волгоградского гос. пед. ун-та. 2003. Серия: Филологические науки. № 4. С. 49–57.
14. Ватикан против «Кода да Винчи». URL: <https://www.inopressa.ru/article/15Mar2005/times/kniga.html> (дата обращения 30.12.2022).
15. Виноградов В. С. Введение в переводоведение. Общие и лексические вопросы. М.: Издательство ИОСО РАО, 2001. 117 с.
16. Виноградов В. С. Введение в переводоведение. М.: Издательство ИОСО РАО, 2001. 117 с.
17. Воронова И. Б. Textoобразующая функция литературных имен собственных: на материале эпических произведений XIX – XX вв.: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01. Волгоград, 2000. 226 с.
18. Горбачева О. Г. Ономастическое пространство русских народных и авторских сказок: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04. Орел, 2008. 22 с.
19. Дерябина М. Ю. Особенности передачи английских имен собственных на русский язык: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.20 / Владикавказ, 2005. 167 с.
20. Дьяконова Е. С. Интертекстуальность имён собственных в произведениях жанра фэнтези // Вестник ЧелГУ. 2010. № 13. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/intertekstualnost-imyon-sobstvennyh-v-proizvedeniyah-zhanra-fentezi> (дата обращения: 03.08.2022).

21. Дьяконова О. О., Мордвинова М. А. Онимы жанра фэнтези: специфика передачи с английского языка на русский язык // Поволжский педагогический поиск (научный журнал). 2015. № 3 (13). С. 76–78.
22. Ермолович Д. И. Имена собственные: теория и практика межъязыковой передачи: с приложением правил практической передачи имен и названий с европейских и восточных языков: учебн. пособие для студ. и аспирантов лингв. вузов и фак. иностр. яз. М.: Р. Валент, 2005. 415 с.
23. Живоглядов А. А. Реализация поэтической функции имен собственных личных. Москва: Прометей, 1998. 139 с.
24. Живоглядов А. А. Семантико-стилистический потенциал английской ономастики: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04. Москва, 1987. 15 с.
25. Забо А., Гавин И., Целе С., Цицльшпергер Ф. Лондон. Путеводитель. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=199346> (дата обращения 01.08.2022).
26. Зайцева К. Б. Английская стилистическая ономастика. Тексты лекций. Одесса, 1973. 67 с.
27. Кабакчи М. К. К проблеме способов перевода топонимов в художественном тексте. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/k-probleme-sposobov-perevoda-toponimov-v-hudozhestvennom-tekste/viewer> (дата обращения 20.05.2022).
28. Карпенко М. В. Русская антропонимика. Конспект лекций спецкурса. Одесса: Одес. гос. ун-т, 1970. 42 с.
29. Карпенко Ю. А. Имя собственное в художественной литературе. // Филологические науки: науч. докл. высш. шк. 1986. № 4. С. 34–40.
30. Карпенко Ю. А. Современное развитие русской ономастической системы. // Актуальные вопросы русской ономастики. Київ: УМК ВО, 1988. С. 5–14.
31. Карпенко Ю. А. Теоретические основания разграничения собственных и нарицательных имен. Мовознавство. 1975. № 4. С. 34–52.
32. Карпухина В. Н. Трансформации пространственных характеристик текстов художественной литературы в процессе перевода // Лингвистика и межкультурные коммуникации. 2012. № 4. С. 210–217. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/transformatsii-prostranstvennyh-harakteristik-tekstov-hudozhestvennoy-literatury-v-protse-perevoda> (дата обращения 28.04.2022).
33. Комиссаров В. Н. Современное переводоведение. 3-е изд. М.: Р. Валент, 2017. 408 с.
34. Кудрявцев Д. Имена собственные = Proper names. М.: Время, 2006. 238 с.
35. Кузнецова М. В. Эмоциональное воздействие имен собственных в фантастике: монография. Краснодар: Куб. гос. техн. ун-т, 2017. 130 с.
36. Лингвистический энциклопедический словарь / Гл. ред. В.Н. Ярцева. М.: Сов. энциклопедия, 1990. 685 с.
37. Мост Блэкфрайерс в Лондоне [Статья]. URL: <https://londonme.ru/blackfriars-bridge/> (дата обращения 05.08.2022).
38. Нерознак В. П. Заметки об этимологии имени собственного. Имя нарицательное и собственное. М., 1978. С. 84–93
39. Новичков А. А. Ономастическое пространство англоязычных произведений фэнтези и способы его передачи на русский язык: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.20. Северодвинск, 2012. 296 с.

- <https://www.dissercat.com/content/onomasticheskoe-prostranstvo-angloyazychnykh-proizvedenii-fentezi-i-sposoby-ego-peredachi-na> (дата обращения: 02.08.2022).
40. Новый энциклопедический словарь. М.: Большая Российская энциклопедия, 2001. 1456 с.
 41. Опус Деи [Официальный сайт]. URL: <https://opusdei.org/ru-ru/> (дата обращения 24.08.2022)
 42. Пак С. М. Имя собственное: функционально-прагматический аспект: на материале американского дискурса XIX – XX вв: монография. М.: МАКС Пресс, 2003. 178 с.
 43. Панова Е. П. Функционирование имен собственных в детской литературе: монография. Волгоград: Волгоградск. гос. тех. ун-т, 2013. 114 с.
 44. Пенская И. Е. Имена собственные в русских народных сказках и способы их передачи на английский язык: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.20 / Моск. гос. лингв. ун-т. Москва, 2008. 187 с.
 45. Плотникова А. В. Принципы и способы атрибуции имен собственных в произведениях жанра «фэнтези» на материале английского языка: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19 Военный ун-т. Москва, 2016. 193 с. <https://www.dissercat.com/content/printsipy-i-sposoby-atributsii-imen-sobstvennykh-v-proizvedeniyakh-zhanra-fentezi> (дата обращения: 02.08.2022).
 46. Подольская Н. В. Словарь русской ономастической терминологии. М.: Наука, 1988. 192 с.
 47. Соколова О. И. Атрибутивная валентность личных имен собственных: монография. Владимир: ООО Посад, 2004. 121 с.
 48. Суперанская А. В. Общая теория имени собственного. М.: Наука, 1973. 366 с.
 49. Суперанская А. В. Имя – через века и страны. М.: Наука, 1990. 200 с.
 50. Фоякова О. И. Имя собственное в художественном тексте. Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1990. 104 с.
 51. Щетинин Л. М. Имена и названия. Ростов-на-Дону: Изд-во Ростовского ун-та, 1968. 231 с.
 52. Щетинин Л. М. Слова, имена, вещи. Очерки об именах. Ростов-н/Д., 1966. 222 с.
 53. Brown, D. The Da Vinci Code. US: Doubleday, 2003. 454 p.
 54. Murray Hill Place. Opus Dei [Статья]. URL: <https://www.mhplace.org/information> (дата обращения 17.07.2022).
 55. Temple Church [Статья] URL: https://en-rus-linguistic-dict.slovaronline.com/8546-temple_church (дата обращения 05.08.2022).

МБОУ «СОШ № 3 им. Г. В. Зими́на», Калуга, РФ

Калужский государственный университет им. К. Э. Циолковского, Калуга, РФ

УДК: 811.112.2

К. В. Коновалихина
ИНТЕРПРЕТАЦИОННОЕ ПОЛЕ КОНЦЕПТА 'СТРАХ'
В ПРОИЗВЕДЕНИИ Э. Т. А. ГОФМАНА «ЭЛИКСИР САТАНЫ»

Статья посвящена теме исследования концепта СТРАХ и определение его доминантного названия в романе Э. Т. А. Гофмана «Эликсир сатаны», которое будет определять ядро концепта. Определение поля концепта производится на данных лексикографических источников и текста романа.

Ключевые слова: концепт; страх; эмоция; лексема; художественный текст; репрезентация, вербализация.

K. V. Konovalikhina
INTERPRETIVE FIELD OF THE CONCEPT 'FEAR'
IN E. T. A. HOFFMANN'S NOVEL «SATAN'S ELIXIR»

The article focuses on the concept of FEAR in E. T. A. Hoffmann's novel «The Elixir of Satan» and aims to determine its dominant name, which will define the core of the concept. The concept field is defined using lexicographic sources and the novel's text.

Keywords: concept; fear; emotion; lexical unit; fiction; representation; verbalization.

Каждый художественный текст создает собственный концептуальный мир, где реальная действительность пересекается с эмоциями и переживаниями автора. Проходя через призму передачи характера героев и событий, лексические способы выражения любого концепта могут дополняться и расширяться. Необходимость моделирования репрезентаций концепта СТРАХ необходима для того, чтобы выявить невидимые свойства объекта исследования, так как эмоции недоступны непосредственному наблюдению.

Создавать интерпретационное поле концепта следует с анализа лексикографических источников, например, лингвистических словарей, также немаловажную роль играет толкование паремий, афоризмов, крылатых выражений. Скрытый смысл обнаруживается также в художественных, научных и публицистических текстах [6, с. 98].

Так как в современной отечественной лингвистике сохраняется приверженность мнения о «полевой структуре концепта», где компоненты упорядочены по убыванию: от ядра до периферии [6, с. 58], то представляется возможным рассмотреть любой отдельный концепт этим способом.

Опираясь на полевою модель содержания концепта З. Д. Поповой и И. А. Стернина, где концепт имеет многоуровневую систему, которую можно выявить через анализ языковых средств выражения [5, с. 18], можно выделить ядро концепта, то есть денотат, с которым и будет соотноситься концепт. Помимо ядра, выделяется периферия и дальняя периферия, где яркость признаков концепта будет постепенно снижаться. Отображения концепта в реальной действительности для носителей языка может отличаться от экспликации концепта в произведении художественной литературы.

Интерпретационное поле концепта очень важно для изучения национальной концептосферы и понимания национального менталитета той или иной группы людей несмотря на то, что границы его расплывчаты и не имеют определенной структуры. Изучение структуры

концепта показывает, что «первичный эмпирический образ сначала выступает как конкретное чувственное содержание концепта, а затем становится средством кодирования, знаком все более усложняющегося по мере его осмысления, многомерного концепта» [2, с. 111–112].

Цель данной статьи состоит в исследовании концепта СТРАХ и определение его доминантного названия в романе Э. Т. А. Гофмана «Эликсир сатаны», которое будет определять ядро. Определение ближней и дальней периферии поможет также разобраться в представлении автором этого концепта. Исследование текста романа позволяет выявить индивидуально-авторскую картину мира и сравнить ее с картиной мира, представленной в обыденном сознании, выявленной на базе лексикографических источников.

Проведя анализ лексического состава романа Э. Т. А. Гофмана «Эликсир сатаны», были выявлены слова одной тематической области с разной степенью интенсивности. По количественному параметру в романе лексико-семантическая группа существительных, выражающих концепт СТРАХ, доминирует в романе, поэтому взяв эту группу, можно представить фрагмент попытки моделирования структуры концептосферы текста романа, выделение ядра, приядерной зоны и периферии. Приведение таких данных не только позволит просто выделить структуру исследуемого концепта, но и повлияет на определение его имени в немецком языке, поможет определить его место в концептосфере автора и, возможно, важность для целой эпохи.

Представление данных стоит начинать с имен существительных не случайно, так как каждое отображение эмоции имеет имя и имеет логико-предметное значение [см. об этом: 7].

Предварительным этапом выступал анализ авторитетных лексикографических источников, таких, как различные толковые, синонимические, контекстуальные словари немецкого языка (например: Duden, электронный корпус немецкого языка DWDS, словарь синонимов Woxicon Synonyme, и др. [8; 9; 10; 11; 12].) [см. об этом: 3]. Получившееся концептуальное поле можно увидеть на рисунке 1.

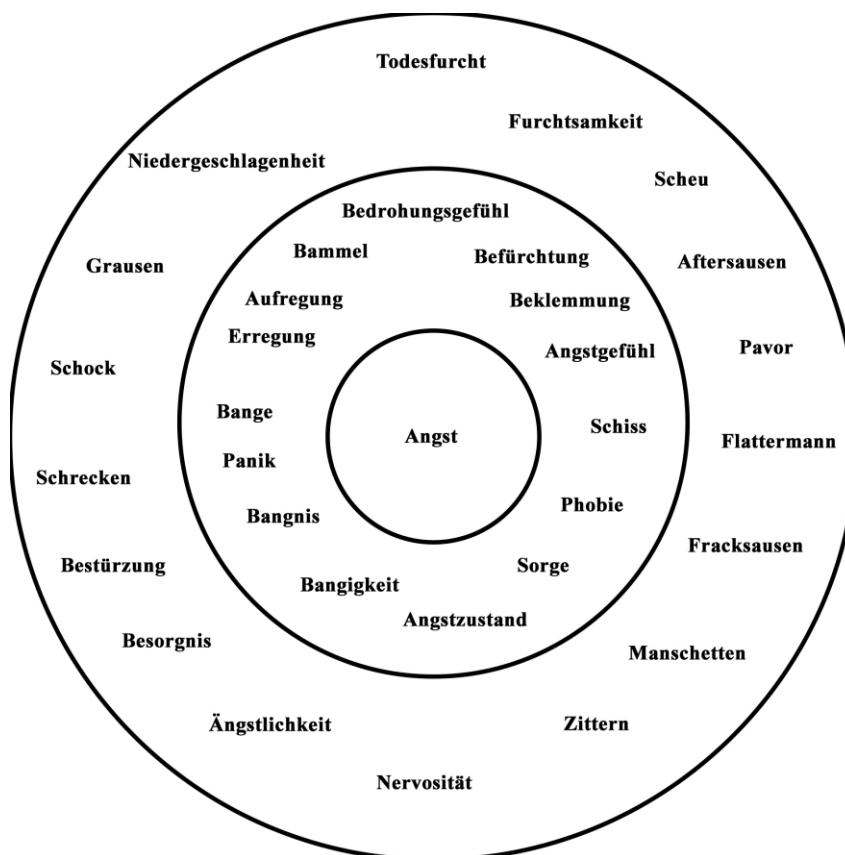


Рис.1. Лексикографические данные концептуального поля СТРАХ

Чтобы рассмотреть не только лексемы, входящие в систему языка, следует представить структуру концепта в целостном тексте. При работе непосредственно с художественным текстом выяснилось, что не все номинанты эмоционального состояния страха поддаются выявлению, и количественное соотношение показывает, что настроения времени и взгляды автора могут менять расстановку в интерпретационном поле концепта.

Наиболее частотными семами в словарях выступают немецкие *Angst* и *Furcht*. Это подтвердил анализ языка художественной литературы авторов-представителей послевоенного периода, таких как М. Фриша, Г. Грасса, Э. М. Ремарка и представителя критического реализма, Г. Фаллады. И если в этом случае можно рассуждать на тему, какое из этих имен больше определяет концепт СТРАХ в немецком языке и является ядром, то в случае Э. Т. А. Гофмана с «Элексиром дьявола» ситуация меняется. Само произведение, стилизованное под готический роман, основными чертами которого являются мрачность, таинственность и демонизм, преподносит нам ядро концепта в виде лексемы *Entsetzen* (ужас, чувство сильного страха, высшая степень душевного волнения, вызванная страхом и переживаниями). В тексте романа слово встретилось 36 раз. Довольно часто эта лексема встречается рядом с другими лексикографическими средствами выражения концепта СТРАХ, что усиливает нейтрально окрашенное абстрактное слово *Angst*, характеризующее нагнетание эмоций. *Entsetzen* же побуждает к мгновенной панической реакции: «*Er sprach kein Wort, er schien starr und leblos, aber sein gespenstischer Anblick sträubte mein Haar, kalte Tropfen standen auf der Stirn, und von Entsetzen gewaltig erfaßt, erbebten alle Fibern*» [1, с 145]. Если считать все производные формы этого существительного, то это только прибавляет вес версии, в которой

именно *Entsetzen* является идентификационным именем для ядра концепта СТРАХ романа. Таковыми являются, например, субстантивированная форма *Entsetzliche* (10) (разг., низкая частотность употребления (по данным онлайн-корпуса DUDEN)): «*Entschließe dich aber, mit dem Medardus, als seist du sein treuer Gefährte, durch finstre Kreuzgänge und Zellen – durch die bunte -bunteste Welt zu ziehen und mit ihm das Schauerliche, Entsetzliche, Tolle, Possenhafte seines Lebens zu ertragen, so wirst du dich vielleicht an den mannigfachen Bildern der Camera obscura, die sich dir aufgetan, ergötzen*» [1, с. 5].

Следующим словом по частотности из синонимического ряда номинантов эмоции СТРАХ в романе является *Gefahr* (23): «*Ein Geheimnis war es mir, wie du aus der Residenz in den Wald kamst, aber die Überzeugung, du seist eben der Medardus, den man suche, hieß mich alle Sorgfalt anwenden, dich der Gefahr, in der du mir zu schweben schienst, zu entreißen*» [1, с. 331].

Gefahr означает опасность, угрозу, давление из-за страха. Страх опасности здесь проявляется больше не в эмоциональном, а в физическом плане, побуждает к каким-либо спасительным действиям.

Чуть менее часто встречается лексема *Angst* (20): «*Jetzt bei der verfänglichen Frage des Priors sah ich des Konzertmeisters Schwester mit entblößtem Busen vor mir stehen, ich fühlte den warmen Hauch ihres Atems, den Druck ihrer Hand ... meine innere Angst stieg mit jedem Moment*» [1, с. 25]. Как упоминалось выше, *Angst* относится к нейтральной лексике, выражает абстрактную эмоцию страха, которая может нагнетаться и повышаться как в целом романе, так и в конкретном эпизоде.

Если объединить рассмотрение немецких *Schreck* и *Schrecken*, то в тексте они встретились 15 раз. По данным онлайн-корпуса DUDEN различие в употреблении данных лексем часто диктуется лексическим окружением, региональным употреблением и стилем текста. *Schrecken* обозначает чувство, характерное для ужаса и страха очень тревожное, мучительное и часто парализующее: «*Ich erstarrte vor Erstaunen, Schrecken und Schmerz!*» [1, с. 79]. *Schreck* отображает сильное душевное потрясение, вызванное, как правило, внезапным осознанием предполагаемой опасности, угрозы: «*Ich trat einige Schritte weiter und erstarrte beinahe vor Schreck, als ich dicht an einem jähen, entsetzlichen Abgrund stand, in den sich zwischen schroffen, spitzen Felsen ein Waldbach zischend und brausend hinabstürzte, dessen donnerndes Getöse ich schon in der Ferne vernommen*» [1, с. 62]. Сюда же можно и отнести лексему *Schreckbares* (1) (что-то ужасное): «*Doch Sie dachten nun einmal an die Geliebte, und sie war Ihnen im Spiel treuer und wohltuender als vielleicht im Leben; aber was darin Entsetzliches, Schreckbares liegen soll, kann ich durchaus nicht begreifen, vielmehr muss es ja erfreulich sein, dass Ihnen das Glück wohlwollte*» [1, с. 199].

Следующими существительными, определяющими концепт СТРАХ в романе, выступают *Grauen* и *Gram*, каждое из которых встретилось по 13 раз. *Grauen* маркирует страх, ужас перед чем-то зловещим и угрожающим, либо в целом является обобщающим словом для ужасных событий: «*Indem Euphémie die Worte sprach, durchdrang mich die tiefste Verachtung ihrer armseligen Prahlerei, und im bitteren Hohn lachte ich ihr gellend entgegen, dass sie erbebte und die Totenblässe der Angst und des tiefen Grauens ihr Gesicht überflog*» [1, с. 108]. *Gram* по своему значению отображает мучительное горе, постоянную глубокую печаль по поводу кого-то или чего-то: «*Von Gram und Reue zerfleischt, sank ich halb ohnmächtig auf die Knie, Tränen entstürzten meinen Augen*» [1, с. 137]. По данным онлайн-корпуса DUDEN оба

слова имеют низкую частотность, но характерны для художественной литературы, относятся к возвышенному стилю.

Лексема *Scheu* (11) не является категоричным проявлением страха, скорее обозначает пугливость и опаску, застенчивость, может использоваться в положительной коннотации как благоговение: «*Der Prior Leonardus war zwar ein ganz vorzüglicher Redner, indessen trug er Scheu zu predigen, weil es ihn bei den schon erreichten hohen Jahren zu stark angriff, und sonst gab es im Kloster keinen, der die Stelle jenes schwächlichen Bruders hätte ersetzen können*» [1, с. 36].

К интерпретационному полю концепта СТРАХ в романе можно также и отнести происходящее от вышеназванной лексемы *Abscheu* (9) и *Abscheuliches* (1), несмотря на то, что значение слова связано с другой базовой эмоцией – отвращение как физическое, так и моральное, однако подходит к общей картине концепта СТРАХ в романе; подтверждением этому могут выступать примеры с другими лексемами, как, например, слово *Grausen* (9), обозначающее ужас и дрожь, которое может показывать физическую реакцию на страх: «*Das ewige Abspiegeln von Aureliens Bild konnte nichts anderes sein als ein verruchtes Verlocken zum bösen Beginnen, und eben dieser frevelige Mißbrauch des frommen, lieben Bildes erfüllte mich mit Grausen und Abscheu*» [1, с. 197].

«*Der Mensch musste ungeheure Lungen haben, denn mit einem schneidenden, durchdringenden Ton, der den Charakter des Instruments ganz vernichtete, blies er immer dieselbe Passage hintereinander fort, so dass man sich nichts Abscheuliches, Unsinnigeres denken konnte*» [1, с. 203].

Используемый в художественной литературе наиболее возвышенное по стилю слово *Furcht* (9) часто конкретизирует чувство страха перед каким-то объектом: «*Er heulte vor Angst und Entsetzen, denn die Furcht vor dem Tode schien ihn ganz zu vernichten*» [1, с. 168]. Встречаются и его производные, такие как *etwas Furchtbare* (1): «*Die ganze Gestalt hatte etwas Furchtbare – Entsetzliches! – Ja! – es war der unbekannte Maler aus der heiligen Linde*» [Гофман, 41]; и *Fürchterliche* (1): «*Du weißt alles Fürchterliche, was sich darauf begab, meine gute liebe Mutter*» [1, с. 306].

Лексема *Ehrfurcht* (6) обозначает благоговение, относится к высокому стилю, отличается низкой частотностью употребления. Благоговение здесь обозначает страх, сопровождающий почитание, всегда относится к властному (возвышенному) адресату, реальному или вымышленному: «*Er war anzusehen wie ein mächtiger Heiliger, und alle, selbst die Äbtissin, schienen von wunderbarer scheuer Ehrfurcht durchdrungen*» [1, с. 433].

Следующая группа существительных включает в себя отличающиеся низкой частотностью лексемы:

Befangenheit (4) (опасение, сомнение, колебание): «*Außer seiner Schwester waren noch mehrere Frauenzimmer zugegen, und dieses steigerte die Befangenheit, die mir schon bei der Schwester allein den Atem versetzte*» [1, с. 26];

Bangigkeit (3) (боязнь, тревога): «*Die Stunde der Erfüllung ist nicht mehr fern», sprach die Gestalt sehr dumpf und feierlich und verschwand in dem dunklen Gange, so dass meine Bangigkeit noch stärker wurde und ich schier hätte die Kerze aus der zitternden Hand fallenlassen mögen*» [1, с. 443].

Также распространенные в языке лексемы: *Bedenken* (4) (опасения): «*Er stand rücksichts der geistigen Ausbildung unserm Prior an der Seite, und umso weniger trug ich Bedenken, das zu äußern, was sich gewaltsam aus meinem Innern hervordrängte*» [Гофман, 30]; и *Unruhe*

(4) (волнение, тревога): «*Ich wollte die Papiere einzeln durchgehen, ich wollte die Briefe lesen, um mich von den Verhältnissen des Grafen zu unterrichten, aber die innere Unruhe, der Flug von tausend und tausend Ideen, die durch meinen Kopf brausten, ließ es nicht zu*» [1, с. 65].

Следует отметить обширные группы слов, встречающиеся по два или по одному разу в романе, которые тоже относятся к полю концепта СТРАХ романа: *Angstschweiß* (2) (пот от страха), *Beklemmung* (2) (угнетенное состояние, подавленность), *Erbeben* (2) (содрогание), *Drohung* (2) (угроза, запугивание), *Grauenvolles* (разг.) (2) (Ужасное, жуткое, страшное), *Starrkrampf* (мед) (2) (столбняк, словно в судорогах), *Starrsucht* (2) (каталепсия, оцепенение), *Todesgefahr* (2) (смертельная опасность), *Melancholie* (2) (уныние, тоска), *Todesangst* (эмоциональное усиление) (1) (страх смерти), *Angstgeschrei* (область употребления: охотничье дело) (1) (крик страха), *Vorsicht* (1) (осторожность, опаска, осмотрительность), *Beklommenheit* (1) (стеснение, беспокойство, тоска), *Fürchterliche* (1) (ужасное, страшное, отчаянное), *Besorgnis* (1) (озабоченность, обеспокоенность, опасение), *Schreckbild* (1) (ужасная картина), *Todesschrecken* (1) (смертельный ужас), *Bestürzung* (1) (смущение, замешательство), *Bedrohliche* (1) (угрожающий, опасный), *Grausamkeit* (1) (жестокость, зверство), *Feigheit* (1) (трусость, малодушие), *Feigling* (1) (трус), *Grauenhaftes* (1) (ужасное, кошмарное), *Zittern* (1) (дрожь, тремор, трепет). Данные лексемы можно отнести к дальней периферии интерпретационного поля. Они раскрывают индивидуально-авторское отображение страха романе, раскрывают причины и поведенческие траектории героев романа.

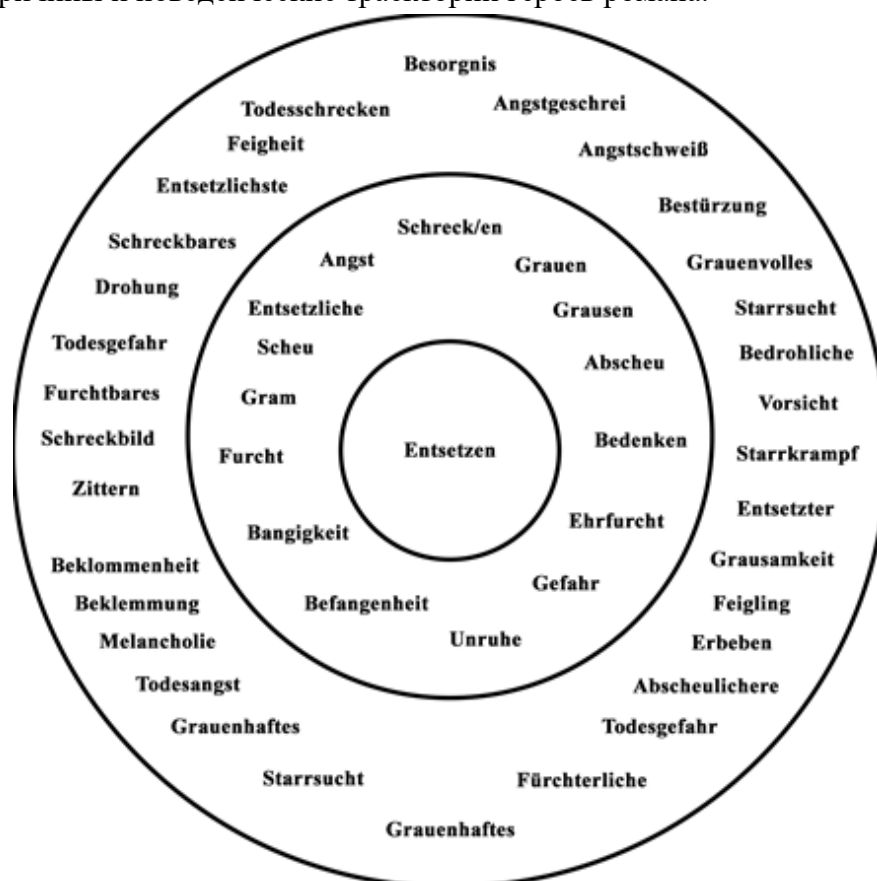


Рис.2. Смысловая структура концепта СТРАХ в романе Э.Т.А. Гофмана «Эликсир сатаны»

В результате, если представить примерную смысловую структуру концепта СТРАХ на основе частотности лексем в романе Э. Т. А. Гофмана «Эликсир сатаны» в виде

поля (Рис.2), в котором ядро выражает смысл концепта в романе, периферия – индивидуально-авторские манифестации автора, а дальняя периферия – сигнификативное содержание концепта, то можно воспользоваться математическим подходом и определить доминирующий оттенок эмоции текста. Доминантным названием концепта следует считать эмоцию УЖАС. Последующие слои поля концепта отображают мир реальной действительности героя, через лексемы влияющие на эмоцию страха и усиливающую ее.

Таким образом, наиболее перспективным представляется дальнейшее описание концепта СТРАХ, опираясь на классификацию двудерных концептов М.В. Пименовой [см. об этом: 4, с. 93–99], так как художественный концепт, получивший репрезентацию в тексте, является индивидуальным и способы его выражения отличаются от репрезентации концепта на основе лексикографических источников.

Список литературы:

1. Гофман Э. Т. А. Эликсир дьявола (Die Elixiere des Teufels). Санкт-Петербург: КАРО, 2021. 480 с.
2. Жаркынбекова Ш. К. Моделирование концепта как метод выявления этнокультурной специфики // Материалы IX Конгресса МАПРЯЛ. Братислава, 1999.
3. Коновалихина К. В. К содержательно-манифестационным особенностям концепта ‘страх’ // Вестник ТвГУ. Серия «Филология». 2020. № 4 (67). С. 24–30
4. Пименова М. В. Эквивалентные концепты // Філологічні трактати. 2012 № 4 № 1 С. 93–99.
5. Попова З. Д., Стернин И. А. Основные черты семантико-когнитивного подхода к языку // Антология концептов. Волгоград: Парадигма, 2005. Т.1. С. 7–10.
6. Рахилина Е. В. Когнитивный анализ предметных имен: семантика и сочетаемость. М.: Русские словари, 2008. 416 с.
7. Шаховский В. И. Категоризация эмоций в лексико-семантической системе языка / В. И. Шаховский. М.: Книжный Дом «ЛИБРОКОМ», 2009. 208 с.
8. URL: <https://glosbe.com/de> (дата обращения: 1.12.2023).
9. URL: <https://www.duden.de/> (дата обращения: 1.12.2023).
10. URL: <https://www.dwds.de/> (дата обращения: 1.12.2023).
11. URL: <https://www.openthesaurus.de/> (дата обращения: 1.12.2023).
12. URL: <https://www.synonyme.de/> (дата обращения: 1.12.2023).

Калужский государственный университет им. К. Э. Циолковского, Калуга, РФ

УДК 808.5+168

О. Э. Сухарева, Л. Г. Васильев, М. Л. Васильева
ОБ ОДНОМ НАПРАВЛЕНИИ В ЕВРОПЕЙСКОЙ РИТОРИКЕ
НОВОГО ВРЕМЕНИ

Рассматриваются методологические основания риторики как системы с точки зрения ее места в национальной научной мысли. Обсуждаются истоки риторического направления в британской науке. В основе риторических изысканий гуманитарного направления этого периода переплетаются идеи научного рационализма, эмпиризма и беллетристики, задействуются также достижения смежных дисциплин.

Ключевые слова: риторика; неоклассицизм; беллетристика; речевые стандарты; риторические каноны.

O. E. Sukhareva, L. G. Vasilev, M. L. Vasileva
ON A TREND IN THE NEW AGE EUROPEAN RHETORIC

The article discusses methodological grounds of rhetoric as a system in the continuum of a national general scientific climate. Origins of the rhetorical trend in British scientific thought are considered. The ideas of scientific rationalism, empiricism and belles-lettres are viewed as intertwined in the rhetorical research of the direction of this period; advances in neighbouring disciplines of the period are also considered.

Keywords: rhetoric; neoclassicism; belles-lettres; speech standards; rhetorical canons.

Современные отечественные исследования по риторике имеют уже весьма обширный объем (см.: [1; 2; 3; 4; 5; 6; 7; 8; 9; 10; 11]). Однако в них, за редким исключением (напр., [2; 11]) речь идет либо об общих проблемах риторики, либо о конкретных техниках, приложимых к тому или иному виду дискурса.

Между тем, зарубежная практическая риторика развивается в русле, которое зачастую в силу самых разных причин, а в основном – из-за отсутствия литературы, просто не освещается в отечественных исследованиях. А ведь мировая риторика имеет свои традиции, историю и свои моральные установки. Поскольку эти моменты до сих пор изучены не во всех аспектах, их освещение представляется для авторов настоящей статьи отдельной и весьма полезной задачей.

В предлагаемой статье речь пойдет о некоторых традициях, заимствованных из европейской средневековой и риторики Нового времени в современную, а также об аспектах развития подходов риторической классики.

Сам принцип опоры на классику широко используется в науке и практике с давних времен и по сию пору. Например, в исследованиях по ораторскому искусству в Сев. Америке опора делается как на древнегреческие, так и на древнеримские учения. Например, трактовка риторических техник заимствуется преимущественно из римлян, в частности, из Цицерона и Квинтилиана, а более общее понятие этоса в основном трактуется в греческом аристотелевом смысле – как моральные качества ритора, а не как общеэтическая атмосфера речевой деятельности. При этом практически непреложным считается пятикомпонентный алгоритм устной ораторики (знаменующий: (1) инвенцию – поиск защищаемых положений и доводов с учетом потребностей аудитории конкретного типа; диспозицию – их

организацию в аргументативную структуру; элокуцию – выбор эффективных манифестационных средств с учетом специфики реципиентов; запоминание-меморию – осмысление индивидуальной пригодности использования конкретных мнемонических техник; тренировочную акцию – практику произнесения, сопряженного со вспомогательными невербальными средствами) (см.: [4, гл. 2]).

По соображениям места мы вынуждены будем ограничиться освещением лишь одного (впрочем, составного) важного направления, приводя его в варианте, несколько выходящем за пределы собственно дискурсно-риторических потребностей. Это делается для того, чтобы, паче чаяния, «вместе с водой не выплеснуть и ребенка» – поскольку каждый может увидеть в излагаемых общих методологических аспектах нечто, сообразующееся с собственными научными (касающимися риторики) изысканиями и тем самым открыть для себя новое видение уже известных моментов.

Прежде всего, необходимо сказать, что риторика XVII–XVIII вв. была ознаменована мощным расцветом, причем этот расцвет касался как классического, так и неклассического аспектов. Вкратце, эти аспекты были таковы – с одной стороны, упор на более глубокое осмысление того, что предлагалось в древнегреческой (прежде всего, аристотелевой) риторике, с другой – существенный отход от философских основ классической риторики. Очевидно, что направление второго аспекта было связано с новым общенаучным климатом Европы, в частности, с появлением картезианского и паскалева варианта логики (Франция), эмпиризма (Англия), точнее, с их трактовкой риторики. По свидетельству Дж. Кеннеди [16, с. 220] расцвет научной мысли во Франции следует связывать с правлением Людовика XIV (1643–1715), а в Англии несколько позже – в период правления Карла II [16, с. 220].

Неоклассицизм и беллетристика в Великобритании (первая половина 18 в.)

Этот период иногда называют эпохой Св. Августина в истории английской мысли. Наиболее крупные его представители – писатель Дж. Свифт, поэты А. Поуп и Дж. Дрейден. Можно с немалой долей уверенности сказать, что эти мыслители отстаивали свою приверженность идеям классиков Др. Греции и Рима. Английский язык для самого своего выживания должен был, по их мнению, следовать канонам, заложенным в классических работах древних мыслителей.

Следуя Горацию, августинцы установили стандарт эффективной письменной речи [16], и он также предусматривал следование канонам классиков (по-видимому, еще со времен софистики Исократ). Утверждалось, что для того, чтобы стать хорошим писателем, оригинальность не является первостепенной потребностью, за исключением выбора средств выражения (*modes of expression*); человеческая природа основана на традициях, а посему следует брать старые истины, только они должны описываться в новой и интересной манере.

Критерии, от которых зависит успех стиля – это правильность и ясность изложения. Поэтому излишними непродуктивным считалось использование разнообразных вычурных образов, неоднозначных слов и многословных выражений (это, конечно же, наследие именно классики, а не ранних, еще по-настоящему не кодифицированных риторик, например, Горгия).

Беллетристика – это второе направление в британской риторике. Методологически оно близко к британской эпистемологии. Идеи заимствовались как из (А) древних авторов, так и из (Б) современников.

(А) Из наследия Аристотеля были взяты:

- модель коммуникации (субъектный и объектный факторы, которые позднее перекочевали практически во все трактовки человеческого общения);
- различение этического, логического и патетического доказательств (также положение, широко и творчески заимствованное более поздними концептуализаторами риторики);
- признание воздействия ситуации на выбор оратором материала и развития тем; приверженность простоте стиля.

Из Цицерона и Квинтилиана заимствовано:

- определение риторики как единой гипер-науки, состоящей из пяти канонов; при этом ориентация на эти каноны-компоненты здесь делается разная, в зависимости от канала – устного или письменного;
- трехчастное разделение целей дискурса на инструктирование, доставление удовольствия и призыв к действию;
- так же трехчастное строение стиля – простой, средний и высокий;
- роль природы, имитации и использования моделей в формировании оратора или писателя.

Из работы Лонгина «О возвышенном» [18] взяты идеи соединения риторики и поэтики в единую систему, а также признание значимости вкуса и величественности (*sublimity*): *«For, as if instinctively, our soul is uplifted by the true sublime; it takes a proud flight, and is filled with joy and vaunting, as though it had itself produced what it has heard»* [<https://www.poetryfoundation.org/>].

(Б) Из современников были заимствованы:

- принципы психологии познавательных способностей;
- осознание функции разума критике;
- понимание гениального;
- примеры красноречия, демонстрирующие возможности слова (*idiom*) родного языка [16, Ch. 11]

Беллетристика придает риторике значимое методологическое расширение: теперь эта предметная область включает не только устную ораторику, но и письменную речь и критику.

К этому течению, по свидетельству Дж. Кеннеди [16, с. 231, 235, 227], принадлежит целый ряд известнейших мыслителей того времени, и среди них – А. Смит и Х. Блэр.

Знаменитый экономист, известный нам как «отец политической экономии» Адам Смит был одновременно видным ритором. Он начинал свою карьеру ученого в Эдинбурге в публичных лекциях (1748–1750); затем в 1751 г. он занял должность профессора логики в университете Глазго, а через год стал читать моральную философию.

Как ритор он хорошо знал классику, итальянский язык, английскую историю, литературу и психологию. В риторике А. Смит делал акцент на разнообразии форм речи. При разработке традиционных канонов в *Лекциях о риторике и беллетристике* [20] он использовал данные из ораторского, поэтического, драматического и исторического наследия, сопоставляя их функции, цели, структуру и сущность. Рассматривая три формы красноречия – в аристотелевой традиции демонстративную, судебную и совещательную – он стоял близко к классическим канонам.

Основной целью риторики А. Смит считал убеждение, суммируемое продуманными аргументами и эмоциональностью, а вторичной целью – информирование. Для подхода А.

Смита характерна разработка общего неоклассического понятия *декорума*, или социальной нормы.

Хью Блэр – один из наиболее популярных риторов того времени, создатель системного исследования пяти областей знания в своих 47 «Лекциях о риторике и беллетристике» [12]:

- (1) критика, вкус и разум (*genius*);
- (2) язык;
- (3) стиль;
- (4) красноречие;
- (5) литературные темы (поэзия, история, философия).

Эти лекции насыщены образцами из работ древних и современников. Развивая учение классиков, Х. Блэр соединил демонстративную и делиберативную ораторику в единое целое под названием ‘красноречие публичной ассамблеи’ и добавил в нее ‘церковное красноречие’ (гомилетику). Х. Блэр подчеркивал динамичный характер риторики, демонстрировал ее непрерывный и меняющийся характер; отстаивал дуализм ‘*conviction – persuasion*’; дал новую трактовку основных принципов риторики и критики.

Демонстративная / церемониальная ораторика («ораторика по особым случаям») предназначена для удовольствия аудитории. Юридическая ораторика имеет совершенно иную, более серьезную цель – интеллектуальное/конвиктивное убеждение. Основную цель советательной и церковной ораторик автор видит в эмоциональном/персуазивном убеждении аудитории.

Трактовка инвенции у Х. Блэра включает использование интеллекта; он считал Аристотелевы топосы непродуктивными для формирования введения или линии рассуждения, по крайней мере, в персуазивной речи – и считал, что в ней надо сосредоточиться не на античных топосах, а на собственно предмете

Х. Блэр разработал критический метод, вбирающий черты неоклассицизма, рационализма, эпистемологии романтизма.

Одним из центральных понятий британской риторической теории является понятие вкуса [16, Ch.11]. Вкус определяется как способность получать удовольствие от красот природы и искусства. Согласно Х. Блэру, вкус не является производным разума, но связан с ним: его принципы могут быть рационализированы. Мы получаем удовольствие в связи с нашим естественным чувством прекрасного, а разум показывает нам почему мы получаем удовольствие. Вкус может быть развит и улучшен (а) тренировкой (ср. музыкальный слух, он дает возможность насладиться сложностью мелодии), (б) применением разума и анализа.

Характеристики вкуса – острота (*delicacy*) и правильность. Острота подразумевает усмотрение различий, которых не видят другие. Правильность связана с пониманием того, что действительно прекрасно, а что безвкусно. Острота больше связана с ощущением, правильность – с разумом.

Х. Блэр отмечал зависимость вкуса от природы и культурного фона индивида. Стандарты вкуса существуют – если бы их не было, у всех был бы одинаково хороший вкус. Разнообразие вкусов не всегда предполагает неправильный вкус и не обязательно заставляет нас искать стандарт, чтобы сравнивать, кто прав, а кто неправ. Каждый может находить свою сторону в явлении, которая более подходит его умонастроению; потому никто не вправе говорить, что вкус других ошибочен. Но когда споры идут об одном и том же аспекте, то имеется правда и неправота вкуса. Стандарт вкуса определяется:

- (а) по консенсусу среди людей;

(б) по соответствию природе (простота VS. вычурность стиля; логичный VS. скомканный сюжет и т. д.),

(в) с рациональной точки зрения – умением объяснить, привести доводы в защиту точки зрения. Но раз и навсегда заданных стандартов нет, и их установление возможно через дискуссию.

Таким образом, британская риторика ранне-нового времени, вобрав лучшие достижения греко-римской риторической мысли и научных достижений XVIII в., выработала во многом новый и оригинальный подход, который по праву занимает отдельное место в европейской риторической мысли.

Список литературы:

1. Александров Д. Н. Риторика. М.: Наука, 2002. 624 с.
2. Безменова Н. А. Очерки по теории и истории риторики. М.: Наука, 1991. 215 с.
3. Волков А. А. Курс русской риторики. М.: Издательство храма св. муч. Татианы, 2001. 480с.
4. Васильева М. Л. Публичное извинение в американском политическом дискурсе: дис. ... канд. филол. наук. Тверь: Тверской гос. ун-т, 2021. 227 с.
5. Зарецкая Е. Н. Риторика: теория и практика речевой коммуникации. М.: Дело, 2002. 477 с.
6. Ключев Е. В. Риторика: Инвенция, Диспозиция, Элокуция. М.: ПРИОР, 1999. 272 с.
7. Кохтев Н. Н. Ораторская речь: стиль и композиция. М.: Изд-во Московского ун-та, 1992. 174 с.
8. Рождественский Ю. В. Принципы современной риторики. М.: Аргус, 2000. 135 с.
9. Рождественский Ю. В. Теория риторики. М.: Добросвет, 1997. 600 с.
10. Стернин И. Н. Практическая риторика. М.: Академия, 2008. 272 с.
11. Сухарева О. Э. Западная риторическая традиция и проблема убедительности монолога: на материале публичной речи: дис. ... канд. филол. наук. Калуга: Калужский гос. пед. ун-т, 2009. 202 с.
12. Blair H. Lectures on Rhetoric and Belles Lettres. – Philadelphia: T. E. Zell, 1862. 637 p.
13. Bacon F. The Great Instauration // Wallace K. Francis Bacon on Communication and Rhetoric. Chapel Hill, N.C.: The University of North Carolina Press, 1943. P.441–442.
14. Campbell G. The Philosophy of Rhetoric. – New York: Harper, 1854. 435 p.
15. Descartes R. A Discourse on Method. – London: J.M. Dent and Sons, 1929. 254 p.
16. Kennedy G. Classical Rhetoric and Its Christian and Secular Tradition from Ancient to Modern Times. Chapel Hill, N.C.: The University of North Carolina Press, 1943. 291 p.
17. Locke J. An Essay Concerning Human Understanding // The Empiricists. New York etc.: Anchor Books, 1990. P. 7–134.
18. Longinus. On the Sublime / Transl. by G.M.A. Grube. Oxford: Clarendon Press, 1964. 208 p.
19. Hume D. An Enquiry Concerning Human Understanding // The Empiricists. New York etc.: Anchor Books, 1990. P. 307–430.
20. Smith A. Lectures on Rhetoric and Belles Lettres. / Ed by J. Lothian. – London: Nelson, 1971. 205 p.

21. Wallace K. R. Francis Bacon on Communication and Rhetoric. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1943. 277 p.

Калужский государственный университет им. К. Э. Циолковского, Калуга, РФ

УДК 81.25

Д. М. Терентьева, Т. А. Алмазова
МАТЕМАТИЧЕСКИЕ МЕТОДЫ В ЛИНГВИСТИКЕ:
ЭМПИРИЧЕСКОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ
КОГНИТИВНО-СТИЛЕВЫХ ОСОБЕННОСТЕЙ ЯЗЫКОВОЙ ЛИЧНОСТИ

Статья посвящена проблеме применения математических методов в лингвистических исследованиях, что обеспечивает их точность и объективность. Рассмотрен конкретный пример применения метода математической статистики критерия χ^2 применительно к полученным экспериментальным путем данным, характеризующим степень выраженности языковой черты 'конкретность' среди носителей когнитивного стиля 'когнитивная простота / сложность'. В результате сделан вывод о присущности данной языковой черты и статистической достоверности полученных результатов.

Ключевые слова: математические методы; критерий χ^2 ; когнитивно сложный; когнитивно простой; языковая черта.

D. M. Terentyeva, T. A. Almazova
METHODS OF MATHEMATICS IN LINGUISTICS:
EMPIRICAL STUDY OF COGNITIVE-STYLE FEATURES
OF LINGUISTIC PERSONALITY

The article is devoted to the problem of mathematical methods in linguistic researches, which ensures their accuracy and objectivity. A specific example of the application of mathematical statistics method of the χ^2 criterion in relation to experimentally obtained data characterizing the degree of expression of the linguistic feature 'concreteness' among the bearers of the cognitive style 'cognitive simplicity / complexity' is given. As a result, a conclusion of the inherent nature of this linguistic feature and the statistical reliability of the obtained results is made.

Keywords: methods of mathematics; χ^2 criterion method; cognitively complex; cognitively simple; linguistic feature.

Применение математических методов в лингвистических исследованиях способствует точности, надежности и объективности полученных результатов. Б. Н. Головин называет следующие основания применения вероятностно-статистических методов для языковых исследований: а) количественные характеристики объективно присущи языку; б) между качественными и количественными характеристиками языковой структуры существует внутренняя зависимость; в) частоты элементов языка в речевом произведении подчиняются статистическим законам [2, с. 11–14]. Методы математической статистики в языке позволяют выявить количественные языковые закономерности, проявляющиеся в текстах. В основе статистических методов лежит утверждение, что численные характеристики и функциональные зависимости, полученные для ограниченной совокупности, распространяются на язык в целом или исследуемые лингвистические объекты.

В настоящей статье представлен фрагмент исследования, посвященного анализу интерпретационной деятельности когнитивно сложной и когнитивно простой языковой

личности, результаты которого были проверены с помощью метода математической статистики.

В рамках исследования когнитивно-стилевых особенностей языковой личности был проведен эксперимент, направленный на выявление специфических характеристик интерпретационной деятельности носителей когнитивного стиля ‘когнитивная простота / сложность’ (под когнитивным стилем в настоящем исследовании понимаются индивидуальные особенности мышления, характеризующие восприятие, обработку, структурирование и оценивание поступающей информации [6, с. 16]). В эксперименте приняли участие 200 студентов КГУ им. К. Э. Циолковского; распределение по полюсам исследуемого когнитивного стиля осуществлялось с помощью метода Дж. Келли [7]. В результате установлено, что 84 респондента являются когнитивно сложными, 97 – когнитивно простыми и 19 – представителями смешанного стиля. После диагностики когнитивного стиля респондентам был предложен текст на перевод, представляющий собой отрывок из произведения классической художественной литературы. В полученных текстах анализировались особенности интерпретации содержания исходного текста и способы построения текста на родном языке. В исследовании использовалась концепция языковой личности С. А. Сухих, предполагающая анализ языковой личности на трех уровнях (экспонентном, субстанциональном и интенциональном) с выделением на каждом уровне специфических языковых черт – устойчивых и повторяющихся особенностей вербального поведения [5]. Для каждой языковой черты было подсчитано количество примеров проявления когнитивно сложными и когнитивно простыми респондентами. Полученные экспериментальным путем данные были обработаны с помощью метода математической статистики – критерия χ^2 К. Пирсона. В настоящей статье рассмотрен анализ одной языковой черты – ‘конкретность’ (выражается в замене языковых единиц оригинального текста с более широкой сферой референции на единицы с более узкой сферой референции в создаваемом тексте); данные по другим языковым чертам анализировались по тому же алгоритму.

Статистический критерий χ^2 применяется для сопоставления двух независимых экспериментальных групп данных (в настоящем исследовании – когнитивно сложные личности (84 чел.) и когнитивно простые личности (97 чел.)) с целью оценки статистической значимости различий между фактическим количеством результатов, выявленным в результате эксперимента, и теоретическим количеством, ожидаемым в исследуемых группах в случае справедливости нулевой гипотезы. Перед описанием процедуры статистической обработки важно определить статистические понятия, необходимые для анализа:

1) генеральная совокупность – конечное или бесконечное множество всех возможных единиц, над которыми совершается наблюдение и которые обладают следующими характеристиками: типичность, качественная однородность и наличие вариации. В настоящем исследовании присутствуют две генеральные совокупности: (а) множество когнитивно сложных и (б) множество когнитивно простых личностей, отвечающих критериям однородности. Генеральные совокупности не имеют временных границ, так как каждый год в университет поступают новые студенты и выпускаются закончившие обучение, следовательно, количество элементов двух совокупностей условно бесконечно;

2) выборочная совокупность, или выборка – часть единиц генеральной совокупности, отобранная в рамках эксперимента, ограниченный ряд наблюдений. На основе выборочной совокупности характеризуется вся генеральная совокупность. В настоящем исследовании

присутствуют две выборочные совокупности: когнитивно сложные и когнитивно простые личности, принявшие участие в эксперименте;

3) объем выборки (N) – число случаев выборочной совокупности. Объем выборки до 30 элементов в математической статистике считается малым, а более 30 элементов – большим [4]. Малая выборка используется для статистического контроля свойств в изученных совокупностях, а большая выборка – для установки неизвестных свойств в неизученных совокупностях. Большая выборка позволяет получить более точные данные, так как результат таких наблюдений сильнее приближается к показателям генеральной совокупности. В настоящем исследовании объем выборки когнитивно сложных личностей (N_1) составляет 84 чел., когнитивно простых личностей (N_2) – 97 чел.; таким образом, обе выборки большие, что важно для исследования неизвестного свойства – выраженности языковой черты ‘конкретность’ в зависимости от принадлежности к полюсу ‘когнитивная простота’ / ‘когнитивная сложность’;

4) признак – свойство, специфическая черта единиц совокупности, подвергающаяся наблюдению и измерению. В настоящем исследовании признаком является выраженность языковой черты ‘конкретность’, которая проявляется в интерпретационной деятельности респондентов при построении текста. Измерить признак возможно с помощью подсчета количества примеров проявления языковой черты в текстах когнитивно сложных и когнитивно простых респондентов;

5) вариация – многообразие и изменчивость величины признака. Количество примеров проявления языковой черты ‘конкретность’ в текстах респондентов варьирует: так, некоторые респонденты проявляли ее лишь в одном примере, некоторые – в двух, трех и т. д. до 14 примеров, или не проявляли вовсе (0 примеров);

6) статистическая значимость – параметр, устанавливающий, что результаты исследования получены не случайно, существует влияние некоторого фактора: в настоящем исследовании таким фактором является когнитивный стиль личности. Устанавливается наличие связи – влияния когнитивного стиля на выраженность языковой черты ‘конкретность’ при построении текста на определенном уровне значимости (p): $p=0,05$ или $p=0,01$. Для уровня значимости $p=0,05$, существует вероятность 5% допущения ошибки в принятии гипотезы H_1 , что говорит о случайном характере полученных в ходе эксперимента результатов и вероятность 95% того, что полученные результаты связаны с условиями, исследуемыми в эксперименте (зависимость способов интерпретации исходного текста и построения создаваемого текста от когнитивного стиля). Для уровня значимости $p=0,01$ существует вероятность 1% того, что результаты эксперимента случайны и 99%, что они обусловлены исследуемыми взаимосвязями. Таким образом, значение p – это вероятность того, что вывод о взаимосвязи КС личности и выраженности языковой черты ‘конкретность’ был сделан неверно.

Применение критерия χ^2 К. Пирсона требует соблюдения следующих условий:

а) измерение проводится в любой шкале, начиная от простого распределения по принципу «да» или «нет», т. е. «выявлена языковая черта ‘конкретность’» или «не выявлена языковая черта ‘конкретность’»;

б) выборки случайны и независимы: участники эксперимента отобраны случайным образом; результаты измерения выраженности языковой черты ‘конкретность’ у респондентов одной группы (когнитивная сложность) не влияют на результаты измерения выраженности данной языковой черты у испытуемых другой группы (когнитивная простота);

в) объем выборки достаточно большой, от 30 участников и более, так как увеличение объема выборки повышает точность критерия;

г) теоретическая частота каждой ячейки таблицы не должна быть меньше 5, т. е. минимальное количество наблюдений (количество участников эксперимента) зависит от количества разрядов – распределения исследуемого признака. Минимальное количество участников эксперимента определяется по формуле: $N_{\min} = k \cdot 5$, где k – количество разрядов, N_{\min} – объем выборки [1, с. 47]. В настоящем исследовании количество когнитивно сложных респондентов $N_1 = 84$ чел., количество когнитивно простых респондентов $N_2 = 97$ чел., а количество разрядов, выделяемое для языковой черты ‘конкретность’ равно 15 (см. ниже Табл. 1). Для настоящего исследования N_{\min} рассчитывается следующим образом: $15 \cdot 5 = 75$. Таким образом, данное условие выполняется, поскольку число наблюдений как для первой, так и для второй выборки превышает минимально необходимое;

д) выбранные разряды не перекрещиваются, охватывают весь диапазон вариативности признака, а категоризация разрядов одинакова для всех сопоставляемых групп. Разрядами в настоящем исследовании является количество примеров, в которых респонденты проявили языковую черту ‘конкретность’: от 0 (отсутствие проявления) до 14 примеров из текста. Такая же категоризация проводится и для остальных языковых черт;

е) сумма наблюдений по всем разрядам равна общему количеству наблюдений (84 для когнитивно сложных респондентов и 97 для когнитивно простых) [1, с. 47–48]. Перечисленные условия были соблюдены в эксперименте, что обосновывает целесообразность применения критерия χ^2 для обработки его результатов. Далее приведено описание процедуры анализа.

Для работы с критерием χ^2 необходимо сгруппировать данные – разбить область определения полученных случайных величин на k разрядов, которые определяют степень выраженности исследуемого признака (языковой черты ‘конкретность’): $\{x_0; x_1 \dots x_k\}$ для N_1 и $\{y_0; y_1 \dots y_k\}$ для N_2 . Для этого необходимо подсчитать количество примеров проявления исследуемого признака в тексте каждого респондента. Выраженность языковой черты ‘конкретность’ варьирует от 0 (отсутствие проявления) до 14 примеров, таким образом, область определения случайной величины разбивается на 15 разрядов. Затем следует подсчитать количество наблюдений для каждого разряда, т. е. количество респондентов, проявивших языковую черту ‘конкретность’ от 0 до 14 раз. Поскольку исследуются 2 независимые выборки (когнитивно сложные и когнитивно простые испытуемые), подсчет производится отдельно для каждой группы. Результат представлен в Таблице 1, где k_i – разряды исследуемого признака (количество примеров из текста, в которых проявилась языковая черта ‘конкретность’), x_i – количество когнитивно сложных респондентов, проявивших языковую черту ‘конкретность’, y_i – количество когнитивно простых респондентов, проявивших данную языковую черту.

k_i	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	$\sum(N_1; N_2)$
x_i	0	0	0	1	1	2	3	5	7	10	14	12	10	10	9	84
y_i	44	21	12	10	8	2	0	0	0	0	0	0	0	0	0	97

Таблица 1. Показатели выраженности языковой черты ‘конкретность’

Таблица 1 показывает, что языковую черту 'конкретность' не проявили (0 примеров) 0 когнитивно сложных и 44 когнитивно простых испытуемых; проявили в 1 примере – 0 когнитивно сложных и 21 когнитивно простых испытуемых; проявили в 2 примерах – 0 когнитивно сложных и 12 когнитивно простых испытуемых; проявили в 3 примерах – 1 когнитивно сложный и 10 когнитивно простых испытуемых и т. д. до 14 примеров.

Таким образом, составлено два эмпирических распределения: показатели выраженности в примерах из текста языковой черты 'конкретность' когнитивно сложными и когнитивно простыми респондентами. Обе выборки случайны и независимы. Необходимо проверить статистическую значимость различий в проявлении исследуемого признака. Для этого выдвигаются две гипотезы:

1) нулевая гипотеза (H_0) показывает отсутствие различий между двумя экспериментальными группами и отсутствие влияния фактора. Это значит, что для настоящего исследования нулевая гипотеза звучит следующим образом: различия в результатах проявления языковой черты 'конкретность' двух групп респондентов (когнитивно сложных и когнитивно простых) в одном и том же тексте вызваны случайными признаками, а фактор когнитивного стиля не оказывает влияния на результат, т. е. разница полученных значений статистически незначима;

2) альтернативная гипотеза (H_1) показывает наличие различий между двумя группами и свидетельствует о влиянии исследуемого фактора. Для настоящего исследования формулируется следующим образом: уровни выраженности языковой черты 'конкретность' в двух экспериментальных группах различны, и эти различия определяются неслучайным фактором, а именно когнитивным стилем личности, т. е. различия статистически значимы.

Для расчета эмпирического значения критерия χ^2 применяется формула (1), предназначенная для сравнения двух эмпирических распределений [3, с. 143]:

$$(1) \chi_{эмн}^2 = \frac{1}{N_1 * N_2} \sum_{i=1}^k \frac{(N_1 * y_i - N_2 * x_i)^2}{x_i + y_i};$$

где N_1 и N_2 – число элементов первой и второй выборки соответственно; x_i и y_i – эмпирические значения выраженности признака первой и второй выборок; k – число разрядов признака.

Согласно формуле (1), значение $\chi_{эмн}^2 = 169,7$. Полученное эмпирическое значение должно быть сопоставлено с критическим значением, которое определяется по специальным статистическим таблицам в зависимости от числа степеней свободы. Число степеней свободы определяется по формуле $\nu = (k - 1) * (c - 1)$, где k – число строк таблицы, а c – число столбцов [там же]. Таким образом, $\nu = (15 - 1) * (2 - 1) = 14$. Критическое значение χ^2 определяется по таблице:

$$\chi_{кр}^2 = 23,685 \text{ для } p \leq 0,05; \chi_{кр}^2 = 29,141 \text{ для } p \leq 0,01.$$

Эмпирические значения, соответствующие уровню значимости менее 0,05, относятся к «зоне незначимости»: в этом случае вероятность допустить ошибку в принятии гипотезы H_1 составляет более 5%, следовательно, различия между двумя экспериментальными группами статистически незначимы.

Эмпирические значения, соответствующие уровню значимости $0,05 \leq p \leq 0,01$, попадают в «зону неопределенности». В этой зоне разница между двумя экспериментальными

группами значима на уровне значимости 0,05, но незначима на уровне значимости 0,01. В таких случаях гипотеза H_1 может приниматься (на уровне значимости 0,05) или не приниматься. Такое решение от других определяющих факторов: количество испытуемых, формат исследования (например, для педагогических или психологических исследований такой формат приемлем, для медицинских, военных – нет).

Полученная в настоящем исследовании величина $\chi^2_{эмп} = 169,7$ попадает в зону значимости. Следовательно, что гипотеза H_0 отвергается, а гипотеза H_1 принимается на уровне значимости 0,01. Полученное эмпирическое значение существенно превышает критическое ($169,7 > 29,141$). Данный факт объясняется особенностями построения выбранного критерия:

- 1) при полном совпадении двух экспериментальных распределений величина эмпирического значения равна нулю;
- 2) чем больше разница между двумя экспериментальными распределениями, тем больше величина эмпирического значения [1, с. 46].

Утверждение 2) позволяет интерпретировать полученный результат следующим образом: существует статистически значимая разница в проявлении исследуемого признака (языковой черты ‘конкретность’) между двумя сравниваемыми группами (когнитивно сложными и когнитивно простыми личностями), и эта разница является сильно выраженной.

Таким образом, различия в выраженности языковой черты ‘конкретность’ в зависимости от полюса когнитивного стиля являются статистически значимыми и признаются достоверными; когнитивно сложным личностям в большей степени присуща данная языковая черта при создании текстов, что подтверждается статистической проверкой.

Список литературы:

1. Ахметжанова Г. В., Антонова И. В. Применение методов математической статистики в психолого-педагогических исследованиях. Тольятти: изд-во ТГУ, 2016. 147 с.
2. Головин Б. Н. Язык и статистика. М.: Просвещение, 1971. 189 с.
3. Ермолаев О. Ю. Математическая статистика для психологов. М.: Флинта, 2004. 336 с.
4. Ивановский Р. И. Теория вероятностей и математическая статистика. Основы, прикладные аспекты с примерами и задачами в среде Mathcad. СПб: БХВ-Петербург, 2008. 528 с.
5. Сухих С. А. Прагмалингвистическое измерение коммуникативного процесса: дис. ... докт. филол. наук. Краснодар: Кубанск. гос. ун-т, 1998. 257 с.
6. Холодная М. А. Когнитивные стили. О природе индивидуального ума. СПб.: Питер, 2004. 384 с.
7. Kelly G. A. The psychology of personal constructs (Vols. 1 and 2) New York: Norton, 1955.

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

УДК 791

**Д. А. Захаров, П. Е. Топорков
КОНЦЕПТУАЛЬНЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ МАСКУЛИННОСТИ
В СОВРЕМЕННЫХ МЕДИА**

В статье рассматривается понятие «настоящего мужчины», ставшее достаточно актуальным в современной медиапродукции. Материалом исследования концептуальные характеристики маскулинности в массовой культуре и прежде всего в кино. Авторы анализируют некоторые проблемы функционирования стереотипа маскулинности и взаимоотношения стратегии продвижения кинопродукции и зрительских предпочтений.

Ключевые слова: гендер; маскулинность; медиа; кинематограф; стереотип.

**D. A. Zaharov, P. Ye. Toporkov
CONCEPTUAL CHARACTERISTICS OF MASCULINITY IN MODERN MEDIA**

The article examines the concept of masculinity, which has become quite relevant in modern media products. The research material is the conceptual characteristics of masculinity in popular culture and, above all, in cinema. The authors analyze some problems in the functioning of the masculinity stereotype and the relationship between film promotion strategies and audience preferences.

Keywords: gender; masculinity; media; cinema; stereotype.

Гендерная лингвистика на протяжении XX века решала целый комплекс проблем, среди которых на первый план выходил статус фемининности и его языковая реализация. В то же время маскулинность представлялась как нечто уже известное и определённое заранее, вне дискурса гендерных исследований. Тем не менее теория и практика этих исследований, а также социокультурная реализация соответствующих теоретических программ изменила не только реальное положение мужчин и женщин, но и их символический статус – совокупность семиотических элементов, описывающих «женское» и «мужское» в культуре.

Цель исследовательской работы – проанализировать, как медиа влияет на содержание понятия маскулинности, и выяснить, влияет ли медиа на стереотипизацию образа мужчин.

Данная цель диктует конкретные задачи: проанализировать, какие формы приобретает мужской образ в кино, продемонстрировать самые известные художественные образы, провести семиотический анализ образа «настоящего мужчины»: выявить особенности в одежде, поведении, действиях.

Говоря о настоящем мужчине, мы подразумеваем в первую очередь концептуальные, а не только лексикографические характеристики. Б. Подвигова дает такое определение понятию «концепт»: содержательные единицы памяти, всей картины мира, отраженной в сознании человека и его психике [5, с. 1]. Таким образом, под концептом «настоящего мужчины» мы понимаем образ, сформированный в сознании современного человека или же представляющий собой «единицу, которой человек оперирует в процессе мышления» [5, с. 2]. Это значит, что мы обобщаем представление о маскулинности, бытующее как социальный и языковой факт, до концепта. Но тогда появляется вопрос: какие содержательные

характеристики этого концепта берутся за основу? В. А. Сербин считает, что формированию современной маскулинности как символической структуры могут способствовать кинокартины, ведь они передают «своим зрителям эмоциональные и смысловые структуры, заполняющие и перестраивающие личность» [6, с. 205], т.е. кино не только позволяет получить эмоции от просмотра, но и повлиять на личность смотрящего, тем самым создавая определенный стереотип поведения.

Концептуальное представление о мужчине связывает как обыденное сознание человека, связанное с его жизненной позицией на протяжении многих лет, так и с современным медиа пространством. И. С. Кон в своей статье «Гендер и маскулинность» анализирует принцип социокультурного контекста формирования мужественности и влияния на то, какую социальную нишу занимает ее носитель. Исследователь приводит в пример «модели мужского поведения в ту или иную эпоху, значительно отличающиеся друг от друга: мужество героев гомеровского периода, добродетели республиканского Рима, доблесть раннего Средневековья, мужская дружба эпохи романтизма и пр.» [9, с. 80].

Визуализируя «настоящего мужчину», маркетологи, режиссеры, имиджмейкеры формируют образ, который создается под влиянием стереотипизированных параметров маскулинности. Раскрытию способствует введенный И. Гофманом термин «гендерный дисплей». Под гендерным дисплеем (от англ. display – проявление, показ) подразумеваются конвенциональные модели поведения, изображения, внешние выражения пола. Гендерный дисплей проявляет себя в период 10-ых годов XXI века, когда кино, нащупывая почву, формировало определенный стереотип как набор характерных, уже присутствующих в пространстве культуры признаков, тем самым создавая концепт маскулинности как бы заново, из элементов традиции, ср.: «Вводя понятие художественного концепта, можно также идти двумя путями: представляя его как индивидуально-авторское психологическое образование и как элемент национальной художественной традиции, национальной художественной картины мира» [1, с. 742]. В случае с «настоящим мужчиной» мы опираемся на оба высказывания: с одной стороны, концепт реализуется как дискурсивная практика, на основе которой выявляется психологический портрет «настоящего мужчины», а с другой – как набор динамических социокультурных характеристик, связанных с традициями и национальными особенностями в культуре определенной страны (в частности, в рамках нашей работы – США и России).

Гендерный дисплей 10-ых годов сформировал определенное видение концепта как у авторов художественных фильмов (авторский концепт), так и в сознании людей, обобщаясь до уровня определенной «единицы» когнитивного порядка. А. А. Давиденко определяет эту единицу как «викторианскую маскулинность», т.е. «мужское поведение как один из аспектов маскулинности, которое рассматривалось через призму соответствия правилам поведения джентльмена, особенно в части отношений с женским полом» [2, с. 16], названное «викторианской маскулинностью». На основе этого концепта сформировались такие известные персонажи, как Великий Макгинти или Чарли Чаплин, который уже на тот момент иронизировал над образом джентльмена. Больше всех выделился Джеймс Бонд – спецгент, демонстрирующий то, каким образом существующий в культуре концепт создает определенный стереотип поведения. Популярность этого персонажа стала одной из причин того, что в социуме укоренилось представление о «настоящем мужчине» как об романтическом и элегантном человеке, умеющего не только поддерживать себя в отличной форме, но и представлять в образе обольстителя.

В советские времена все обстояло немного иначе. По мнению Г.П. Сидоровой, в СССР понятие «настоящего мужчины» ушло на второй план, когда как его вытеснил «культурный герой». «Культурный герой» – личность реальная или вымышленная, выступающая образцом культурного подражания и воспринимаемая как код культуры [7, с. 144]. Стремление рассказать историю было вытеснено закладыванием определенных идей, которым раньше давали побочное значение. Воздействие на сознание, педагогический посыл кинематографа как наиболее массовой формы культуры и выстраивание общности мировоззрения через медиа – все это стало частью жизни гражданина СССР как в жизни, так и кино. «Москва слезам не верит» (1979), «Любовь и голуби» (1984), «Операции Ы и другие приключения Шурика» (1965), «Офицеры» (1971), «Афоня» (1975), «Бриллиантовая рука» (1968), «Вокзал на двоих» (1982), «12 стульев» (1971) – эти кинофильмы хоть и стали толчком к развитию индивидуализма маскулинного образа, но все в то же время формировали у зрителей определенные идеалы, связанные с культурной средой советского времени. «Культурный герой», стал центральной фигурой кинематографа СССР, чем укрепил концепт, который теперь выражался через отношение к коммунистическому строю времени. а

Суровые для СНГ и счастливые для США 90-ые оставили не только политическое наследие, но и художественное. Сильвестр Сталлоне, Джейсон Стэтхем, Брюс Уиллис, Уэсли Снайпс, Чак Норрис, Дольф Лундгрэн, Джеки Чан – актеры, ставшие кумирами для многих именно в это время. Подразумевается демонстрация физической и моральной стойкости, внедрившие зачатки «новой маскулинности», для которой было недостаточно иметь харизму и внешнюю привлекательность. Стереотипизированный образ сильной, молчаливой горы мышц закрепился настолько сильно, что и по сей день, визуализация идеального мужчины опирается на неизменные представления об этих актёрах.

Вспомним известнейший фильм того времени – «Терминатор 2» (1991) с Арнольдом Шварценеггером в главной роли. Первая часть не привязала зрителей к герою по нескольким причинам. Он – не главный герой, он – не положительный герой, он – угроза для героев. Со второй частью автор Джеймс Кэмерон не только показал Терминатора как героя, с ходом сюжета получившим определенный моральный «компас», но и как положительного главного героя. Но этого не хватает для того, чтобы миллионы мужчин ассоциировали себя с ним. Важно еще и то, что действия героя поддерживаются со стороны всеми персонажами картины. За героем Шварценеггера хоть и чувствуется холод, но такой, что может защитить от любой сторонней угрозы. Постоянная поддержка молодого Джона Коннора и его матери, серьезность, сочетаемая с попыткой понять людей, невероятная сила, стойкость, мужество и хладнокровность – то, что поставило фильм «Терминатор 2» и в частности самого Арнольда в условно-созданное объединение «мужицких боевиков» наравне с «Рокки» (1976), «Крепким орешком» (1988) и прочими и сформировало самый многогранный на данный момент символический образ «настоящего мужчины».

В отличие от Голливудских джентльменов и советских трудяг, 90-ые годы позволили временно объединить концептуальные предпосылки западной и российской культур. От прошлого образа непутевого, но честного трудяги или горячего оболъстителя не осталось и следа, ведь их заменили американские голливудские звезды, чей словарный запас меньше, чем набор пуль в карманах. Но такие перемены понятны. Людям были необходимы сильные герои, готовые идти на любые бесчинства ради победы абстрактного добра над злом. В дальнейшем данную тенденцию будет проводить менее американизированный «Брат» (1997)

Балабанова, который, несмотря на изменения, показывает все ту же суть: настоящий мужчина – тот, кто готов защищать то, что ему дорого, не говоря при этом ни слова.

Но почему же именно эти художественные образы закрепились в культуре? По нашему мнению, все дело в особой стратегии продвижения кинопродукции. В течение XX века единым лейтмотивом остается одно – поощрение. Герои фильмов нуар и боевиков (*hard-boiled*) остаются кумирами, потому что кумирами их задумывают сами авторы. Маркетинговая машина производства начиная с появления первых фильмов была обязана заставить миллионы людей любить героев, сопереживать им, а вследствие этого и формировать в голове определенные визуальные и поведенческие модели. Если герои не будут любимы, если с героев не будут брать пример, то продажа игрушек с героями, формирование определенной мировоззренческой позиции или, например, поддержка определённого бренда станет не таким прибыльным делом. Для создания «идеального» образа в расход шло все то, о чем было сказано ранее: внешняя привлекательность, демонстрация обольщения, наличие определенных моральных принципов, а также полная уверенность в том, что герои чаще всего борются с абсолютным злом.

Но необходимо учитывать контекст. Джеймс Бонд изначально не планировался авторами, как пример для подражания, ведь не было ясно, будет ли такой герой популярен для зрителей. После «Гусарской баллады» не шло речи об анекдотичном герое-обольстителе. Но, по Сербину, если учитывать связь «визуальных и звуковых элементов: жесты, декорации, музыка, костюм», то зрители получают формат интерпретаций, исходя из собственных понятий о привлекательности или, как будет сказать вернее, суггестивности как специфике «зрительного означающего», как «неоднородность, которая понимается как сопряжение визуального и аудиального, то, как отношения изображения и звука задают акценты означающему или же принимают полноценное участие в указании на означаемое» [6, с. 203]. Это позволяет сделать вывод о том, что если мы берем временной контекст, а также расхождение «означающего» и «означаемого», то герой «Гусарской баллады», показанный как идеальный жених и бравый гусар, в анекдотах прекращается в преувеличенную версию самого себя. Это подтверждает и случай с уже упомянутым фильмом Кэмерона. «Означающее» как история «искупления» в «Терминаторе 2» превращается в «означаемое» как история «настоящего мужчины» и пример для подражания. Подобный образ, или вернее стереотип, был навязан не только кинорежиссерами, но и самими мужчинами. А потому «стремление уйти от навязывания стереотипов истинно мужского поведения» [8, с. 151] в сторону анализа природы мужественности и маскулинности вполне обосновано, ведь является причиной нежелания поддаваться киноформату в чистом, первоначальном виде. Ролан Барт, по мнению Н. Б. Подвигной, «приходит к выводу о неспособности кинематографа в полной мере выполнить функцию передачи значений», ведь «означаемые в них представляют собой лишь эпизодические, дискретные элементы», а потому следовать роли/копировать действия героев киноленты для современного мужчины может быть проблематичным [6, с. 203]. Ср. также: «Компания АХЕ призывает мужчин наслаждаться собственной индивидуальностью, в том числе гладить котят или носить обувь на каблуках, если того велит душа самоопределения» [8, с. 151]. Конечно, очевидно, что маскулинные стереотипные образы не уйдут и после рекламных лозунгов маркетологов, благодаря которым в некоторой степени они и появились, ведь «гендерная окраска помогает дополнительно одушевить бренд, создать ему историю, тем самым помогая стать полноценной личностью» [9, с. 152]. Но заявленный вектор развития, в рамках которого концепт «настоящего мужчины» теряет свою цельность и

внутреннюю непротиворечивость, позволяет нам сделать вывод о том, что выбранный путь является наиболее одной из актуальных тенденций развития современной медиакультуры.

Список литературы:

1. Гофман И. Представление себя другим в повседневной жизни: социологическая книга // Центр исследований социальных наук Эдинбургского университета, изд-во Doubleday, 1959.
2. Давиденко А. А. Гендерные аспекты джентльменского этикета в викторианской Британии // Журнал Вестник Пермского университета, 2018. С. 16–17.
3. Еремин А. Н. Гендерные аспекты семантики языковых единиц современного русского языка (лингвистические, социологические и психологические наблюдения): учебное пособие Калуга: Изд-во КГПУ, 2007.
4. Зайцева Т. И. Мужская гендерная идентичность: теоретические аспекты исследования // Вестник Томского Государственного университета, 2011. С. 356–357.
5. Кон И. С. Гендер и маскулинность, сыновья и отцы // Журнал социологии и социальной антропологии, 15(1). С. 48–64.
6. Подвигина Н.Б. Понятие концепта и концептосферы // Актуальные вопросы современной филологии и журналистики. 2007. С. 80–83.
7. Сербин В. А. Проблемы семиотической интерпретации значения в кино // Вестник Томского государственного университета, 2014. С. 205–208.
8. Сидорова Г. П. Мужские образы советского кино как культурные герои и «настоящие мужчины» (ретроспективный женский взгляд) // Вестник Культурологии, изд-во института информации по общественным наукам РАН, 2021. С. 144–156.
9. Ширина Е. И. Изменение гендерных стереотипов в рекламе / Проблемы экономики и информационных технологий: сборник тезисов и статей докладов 57-ой научной конференции аспирантов, магистрантов и студентов БГУИР, Минск, 19–21 апреля 2021 г. / Белорусский государственный университет информатики и радиоэлектроники. Минск, 2021. С. 150–152.

Калужский государственный университет им. К. Э. Циолковского, Калуга, РФ

УДК 82

А. А. Кортунова, Е. А. Балашова*
БЫТОВАНИЕ СОВРЕМЕННОЙ ПЬЕСЫ

В статье поднимается проблема бытования современных пьес как в театре, так и в общем культурном пространстве. Рассматривается, насколько востребованы современные пьесы в театре, как часто становятся базой для театральной постановки. А также где можно познакомиться с текстами современных пьес или научиться их писать.

Ключевые слова: русская драматургия XXI века; современные пьесы.

A. A. Kortunova, E. A. Balashova*
EXISTENCE OF MODERN PLAYS

The article raises the problem of the existence of modern plays both in the theater and in the general cultural space. It examines how much modern plays are in demand in the theater, and how often they become the basis for theatrical productions. And also, where you can get acquainted with the texts of modern plays or learn how to write them.

Keywords: Russian drama of the 21st century; modern plays.

Современная драма представляет особый интерес для исследователей. Данный род литературы постоянно развивается, привлекает внимание зрителей и читателей, литературных и театральных критиков, литературоведов. Отечественные драматургические конкурсы и фестивали открывают имена новых драматургов, а также множество пьес, характеризующихся своеобразием художественных особенностей.

Современная отечественная драматургия – предмет многих споров. Взгляды исследователей на различные стороны драмы разнятся: от выбора термина для обозначения современной драмы до систематизации художественных особенностей.

В данной статье обзорно рассмотрим существование современной драмы, её взаимодействие с театром и читателем.

Один из главных вопросов современной драмы – для кого драматурги пишут пьесы: для зрителя или читателя? Также важно определить, возможно ли существование текстов пьес отдельно от театра. Рассмотрим подробнее данные вопросы.

Литературовед В. Е. Хализев размышлял о формах существования драмы: «Драма имеет в искусстве как бы две жизни: театральную и собственно литературную. Составляя драматургическую основу спектаклей, бытуя в их составе, драматическое произведение воспринимается также и публикой читающей» [6, с. 320]. Как изменилось взаимодействие театральной и литературной сторон драмы в XXI веке?

Действительно, современные пьесы чаще всего пишутся специально для исполнения на сцене, но любой заинтересованный читатель может прочитать их. Хотя, как заметил Островский, «только при сценическом исполнении драматургический вымысел автора получает вполне законченную форму и производит именно то моральное действие, достижение которого автор поставил себе целью» [5, с. 63].

Проблемой взаимоотношений современного театра с драматургией занимаются многие исследователи. Так, по мнению В. Забалуева и А. Зензинова, современный театр существует в двух основных формах:

1. Театр текста – традиционная форма театрального искусства, для которой характерна опора на литературную основу. Для данной формы театра по-прежнему главным является слово.

2. Театр без пьесы (визуальный театр) – «это сценическая возможность сценического самовыражения без прикрытия текстом, без привязки к какой-либо внешней схеме. В таком действии все равно выстраивается драматургия (если речь не идет о чистом шоу как наборе номеров), только не записанная в виде реплик и ремарок. То есть это все равно театр пьесы, но пьесы невербальной» [3, с. 173–174].

Меняется само представление о тексте пьесы. Одними из активных форм существования современного театра являются импровизация и читка пьесы. Постмодернизм повлиял на само понятие текста: вместо текста литературного, художественного теперь просто звучит текст, для которого главное – импровизация. Своеобразная форма читки пьесы с последующим обсуждением и показом на сцене сформировалась благодаря проведению многочисленных фестивалей – таких, как «Любимовка», «Майские чтения», «Метадрама» и др. Появилось множество экспериментальных театров: театр «Практика», Театр.doc, Коляда-театр и др.

В результате наблюдается отказ от литературной основы – пьесы, «поскольку действие внетекстового, визуального театра носит импровизационный характер, и в данном случае действие преобладает над словом» [1, с. 8].

В результате можно проследить тенденцию к пренебрежению текстом пьесы в традиционной форме и подмене экспериментальными формами, больше похожими на черновые записи или конспект, в отличие от многоактной пьесы в ее привычной литературной форме. Такие пьесы больше характерны для читки, а не для публикации.

В связи с этим появляется разнообразие форм пьес. В большей степени с формой драматургии экспериментирует постдраматический театр, для которого текст пьесы не так важен, как текст спектакля. Отсюда появляются пьесы, в которых драматурги уходят от классического понимания пьесы. Среди экспериментальных форм пьес и форматов спектаклей можем выделить наиболее яркие, для создания которых авторы используют необычную основу текста. Так, основой спектакля может стать текст, абсолютно не напоминающий пьесу. Например, спектакль В. Лисовского «Индивиды и атомарные предложения» поставлен по короткой пьесе А. Киселёва, в которой всего несколько фраз и математических формул. Спектакль даёт зрителю право выбора: остаться в мире человеческом или математическом. Определённого сюжета в данном спектакле нет, поскольку каждый зритель в наушниках сам выбирает канал: слушать отрывки из математических трудов или живую речь актёров.

Другим примером будет служить пьеса Павла Пряжко «Диджей Павел». Вместо текста пьесы он предложил театру список песен. Никаких ремарок и комментариев, кроме посвящения Михаилу Угарову, от драматурга не предполагалось.

Ещё одним экспериментом с текстом пьесы может служить пьеса Е. Августеняк «Опус ДНК». В ней текст переведен на генетический код с помощью азбуки Морзе. Текст состоит из 8 частей, в каждой сочетаются язык ДНК, язык Морзе и бытовые фразы. Также со 2-й по 7-ю части код переводится в различные названия: аминокислот, предметов быта, органов человека, продуктов и др. Несмотря на непонятный текст, тема данной пьесы достаточно бытовая: взаимоотношения близких людей. Новая, специфичная форма пьесы – результат поиска инструмента для достижения взаимопонимания между близкими людьми.

Однако самым необычным текстом пьесы для спектакля мы можем назвать пьесу кота Валеры «=ë32ешг2шь». Кот периодически оставлял текстовые фрагменты в поисковой строке, в почте, в текстовых документах. Его хозяин – театральный критик А. Киселёв – собрал все фрагменты в одну пьесу, сохраняя хронологию их появления и авторские знаки. Пьеса была поставлена на сцене, однако спектакль предназначался только для котиков и компьютеров, люди не могли посмотреть постановку.

Другая тенденция – создание «прозаических» форм драмы, в которых значительную часть пьесы занимают авторские ремарки. Также для них характерна монологическая форма. Яркий пример – монодрамы Е. Гришковца. Пьесы и спектакли в форме монолога достаточно популярны для современного театрального репертуара.

Темы, которые поднимает современная драматургия, самые разнообразные: социально-психологические, общественно-политические, духовные, семейные, межнациональные и многие другие. Через современные пьесы можно знакомиться с культурой других городов и стран, размышлять о самоидентификации и успешности, месте человека в эпоху цифровизации и ускорения жизни. Кроме того, сейчас создаются пьесы на темы, которые ещё недавно были табуированы: домашнее насилие, феминизм, абьюз.

Несмотря на многообразие форм современных пьес и отказа от литературной основы – пьесы, одно точно остаётся неизменным: основное пространство существования пьес – театральное. И с этим трудно поспорить, ведь испокон веков драматический текст неразрывно связан с театральным искусством. Пьесы создаются специально для сцены, для зрителя. Особенно это касается современных пьес, которые больше выглядят как «литературное руководство к постановке» [2, с. 9].

Кроме того, театр постоянно развивается, чтобы заинтересовать своего зрителя, поэтому театру нужны новые тексты. И в соответствии с этой потребностью современных пьес становится всё больше.

И всё-таки современная драматургия всё еще незаслуженно выпадает из поля зрения критиков и массового читателя. Для большинства читателей драматургия заканчивается на XX веке. Между тем современных пьес много, а их авторы определяют новый язык не только театра, но и кино, телевидения и современных медиа.

Почему же несмотря на огромный массив драматургических текстов ещё не во всех театрах России ставят современные пьесы? С одной стороны, тексты современной пьесы привлекательны для постановки на сцене. В большинстве случаев режиссёр, поставивший одну из современных пьес, будет первым. Поэтому нет сравнения с другими интерпретациями, нет других вариантов. Как только режиссёр берётся за «классику»: например, Островского или Чехова, он вступает в конкуренцию со всем «шлейфом» этой пьесы – многочисленными постановками, фильмами. Он должен сделать что-то, что выделит его интерпретацию из массы других. Необходимо в пьесе найти то, чего ещё никто не увидел.

С другой стороны, директора театров и режиссёры часто боятся брать в репертуар современную пьесу, поскольку опасаются за кассу. «Если на афише написано: "Анна Батурина", "Фронтончик" (а спектакль, кстати, был номинирован на "Золотую маску") – ползала сидит. Если Шекспир, "Гамлет" – все билеты проданы» [4]. Помимо этого, современному автору нужно заплатить за то, чтобы использовать его пьесу на сцене.

Именно поэтому, несмотря на обилие текстов современных пьес на любую тематику и в любом виде, их не во всех театрах встречают радушно.

Но авторы не отчаиваются и не перестают писать и пробовать себя в разных темах и жанрах. Ежегодно на сцене ставятся пьесы о подростках и эмигрантах, жертвах насилия, полицейских и жертвах политических репрессий; есть пьесы, написанные верлибром, языком генетического кода или состоящие из постов в социальных сетях.

Многие современные драматурги обязаны своим появлением различным драматургическим конкурсам. На общем театральном фоне фестивали, читки (текстовый, визуально аскетичный театр) выглядят менее крупными и яркими событиями. Однако это неотъемлемая часть существования современной драматургии.

Ежегодно в России проходит не менее десяти крупных конкурсов современной драматургии, на которые можно отправить свой текст.

Один из самых известных из конкурсов – «Любимовка». Отличительная черта этого конкурса – демократичность. Среди пьес, отобранных арт-дирекцией, могут встретиться по-настоящему неожиданные. На фестивале ежегодно отбирают не менее тридцати пьес для постановки в формате режиссёрской читки. Здесь также есть несколько программ: основная программа, fringe (для наиболее спорных текстов) и внеконкурсная, в которой участвуют уже известные авторы. Кроме того, «Любимовка» помогает в продвижении пьес и драматургов: проводит мастер-классы с ведущими профессионалами в сфере искусства, анонсирует пьесы, не вошедшие в шорт-лист в программе «Любимовка.еще». А в последние годы «Любимовка» стала издавать сборники пьес и продюсировать спектакли по текстам из основной и fringe программ.

На Урале создали конкурс драматургов «Евразия–2023», который проводится для выявления новых молодых драматургов. Конкурс способствует появлению интересных пьес, соответствующих современному театру, помогает открыть новых авторов театрам России, стран СНГ и дальнего зарубежья, поддерживает молодых, самых талантливых и перспективных драматургов. Организатор конкурса «Коляда-Театр» – частный драматический театр драматурга Николая Коляды. Конкурс проводится по четырём номинациям: «Пьеса для большой сцены», «Пьеса для камерной сцены», «Пьеса для детского театра», «Новая уральская драма». В каждой из номинаций вручают три премии. Победителей конкурса определяет сам Николай Коляда.

Ещё один конкурс – «Ремарка», который отбирает преимущественно репертуарные пьесы. Поэтому победа в данном конкурсе может гарантировать попадание на афиши театров. Ежегодно на конкурс присылается около 700–800 новых текстов. Каждый год финал проходит в новом городе России, вовлекая все больше театров в работу с современной драматургией.

Существует и драматургическая премия-агрегатор «Кульминация». Шорт-лист премии составляют из шорт-листов наиболее влиятельных конкурсов и фестивалей страны. Пьесы-финалисты ставятся мастерской Дмитрия Брусникина (школа-студия МХАТ). Десять лучших пьес года издаются отдельным сборником и рассылаются по всем театрам страны. А три победителя по традиции получают главный приз – авторскую копию картины «Кульминация» современного художника и писателя Павла Пепперштейна.

Также есть престижная профессиональная награда «Золотая Маска» и одноимённый российский театральный Фестиваль. Ежегодно весной представляет в Москве наиболее значительные спектакли из городов России. Спектакли Фестиваля «Золотая Маска» собирают десятки тысяч зрителей и широко освещаются в СМИ. Церемония вручения Премии «Золотая Маска» транслируется российскими каналами. Премия и Фестиваль «Золотая Маска»

включают все жанры театрального искусства – драму, оперу, балет, современный танец, оперетту, мюзикл, театр кукол. Экспертные советы отбирают спектакли-претендентов на Премию и участников Фестиваля «Золотая Маска». В их состав входят театроведы, театральные и музыкальные критики. В Жюри «Золотой Маски» входят актеры, режиссеры, дирижеры, хореографы, театральные художники.

Московский театр «Школа современной пьесы» всегда находится в поиске нового репертуара. Поэтому создал собственный конкурс «Действующие лица», который отлично подходит для первой постановки автора. Одну из десяти пьес-победительниц принимают к постановке на следующий сезон, а по итогам конкурса организаторы издадут сборник «Лучшие пьесы».

Для желающих быстро протестировать свой навык написания пьес создали конкурс коротких пьес «Stories». На конкурсе принимают тексты объемом от 1 до 12 страниц. Пьесы-победительницы представляются в форме эскизов спектаклей на сцене Санкт-Петербургского театра «Суббота».

Широкий спектр конкурсов и фестивалей современной драматургии дают голос каждому. При чём не все конкурсы берут за основу оценивания профессионализм автора. Например, старейший и наиболее демократичный фестиваль молодой драматургии «Любимовка» скорее оценивает индивидуальность автора, а не совершенство структуры пьесы. В то же время премия «Кульминация» или конкурс «Ремарка» предпочитают выбирать более профессиональные тексты, отправляя их напрямую на сцену.

Не последнюю роль в популяризации современной драматургии играет интернет-пространство, где в свободном доступе находятся тексты пьес, литературная критика, обзоры театральных событий, а также онлайн-спектакли.

Для знакомства с текстами современных пьес существуют журналы как печатного, так и электронного формата, создаются электронные библиотеки, например, «Театральная библиотека Сергея Ефимова» или интернет-библиотека уральских драматургов, созданная усилиями драматурга Николая Коляды. Прочитать пьесы можно на сайтах конкурсов и фестивалей – обычно они выложены в открытый доступ. Кроме того, пьесы издаются отдельными сборниками. Благодаря данным ресурсам с текстами пьес может ознакомиться любой желающий. Частота обновляемости электронных ресурсов показывает, что литературная деятельность драматургов не стоит на месте.

Большое количество текстов пьес объясняется ещё и большим образовательным пластом в области драматургии. Создаются различные мастерские, курсы, проводят мастер-классы, лекции, лаборатории по написанию пьес, издаются книги. Например, драматург Юлия Тупикина обобщила свой драматургический и преподавательский опыт и написала книгу «Как разбудить в себе Шекспира. Драмтренировка для первой пьесы». На базе Creative Writing School были созданы мастерские по драматургии: «Пишем первую пьесу» Дмитрия Данилова, «Драматизируй! Курс драматургии для начинающих», курс «УгарOFF Драматургия» Михаила Угарова.

Стать драматургом можно, получив специальное высшее образование. Отучиться на драматурга в России можно в Екатеринбургском государственном театральном институте, где под руководством драматурга и режиссёра Николая Коляды преподают уникальный цикл творческих дисциплин, направленный на подготовку драматургов и литературных работников театра и кино. С Колядой связано понятие «уральская школа драматургии», и многие его ученики стали успешными драматургами и сценаристами.

Также драматургов обучают в Российском государственном институте сценических искусств в Санкт-Петербурге, где под руководством сценариста, кандидата искусствоведения Натальи Скороход студенты изучают «Мастерство драматурга», «Сценарные стратегии», «Анализ драмы», «Работу с автором», «Основы инсценирования» и другие дисциплины.

На данный момент драма является тем родом литературы, который занимает активную позицию в литературном процессе, непрестанно меняется и развивается. Текст современной пьесы существует в различных форматах: экранизациях, постановках, читках, аудиоспектаклях. Несмотря на то, что некоторые театры боятся ставить современные пьесы, многие всё же понимают, что современная драматургия – неотъемлемая составляющая русской литературы, которую нельзя просто проигнорировать. Кроме того, к драме стараются не только приобщить современного зрителя, но и вернуть читательский интерес: пьесы печатают в театральных журналах, размещают в открытом доступе в онлайн-библиотеках, на сайтах драматургов и фестивалей, издают сборники пьес драматургов.

Список литературы:

1. Ветелина Л. Г. «Новая драма» рубежа XX–XXI веков как социокультурный феномен: проблема жанрово-стилевых поисков // Современная драматургия (конец XX – начало XXI вв.) в контексте театральных традиций и новаций: мат-лы Всерос. науч.-практич. конф. Новосибирск, 2011. С. 5–12.
2. Давыдова М., Дурненков М., Августеняк Е. Нужны ли современному театру современные пьесы // Театр, 2021. № 48. С. 7–21.
3. Забалуев В. Новая драма: практика свободы // Новый мир, 2008. № 4. С. 168–177.
4. Наборщикова С., Поляков Д. Пьесы пишут, как жизнь слышат. [Электронный ресурс]. – 2018. URL: <https://iz.ru/708224/svetlana-naborshchikova-daniil-poliakov/pesy-pishut-kak-zhizn-slyshat/> (дата обращения: 13.11.2023).
5. Островский А. Н. Полное собрание сочинений: В 12 т. / Под общ. ред. Г. И. Владыкина [и др.] Т. 10: Статьи. Записки. Речи. Дневники. Словарь. / Подгот. текста и коммент. Т. И. Орнатской. М.: «Искусство», 1978. 720 с.
6. Хализев В. Е. Теория литературы: Учебник. М.: Высш. шк., 2004. 405 с.

**Научный руководитель магистранта – Елена Анатольевна Балашова, доктор филологических наук, доцент.*

Калужский государственный университет им. К. Э. Циолковского, Калуга, РФ

УДК 82

Е. В. Крицына
СВОЕОБРАЗИЕ ПРОБЛЕМАТИКИ И ЭСТЕТИЗМ
ЛИТЕРАТУРНЫХ СКАЗОК О. УАЙЛЬДА

В статье рассматриваются основные проблемы, пронизывающие сказки О. Уайльда, анализируются произведения автора в контексте наличия той или иной проблемы внутри текста. Особое внимание в статье уделено течению в эстетической мысли и искусстве – эстетизму. Раскрываются неоднозначные взгляды писателя на собственную литературу и литературу в целом.

Ключевые слова: литературная сказка; эстетизм; О. Уайльд; английская проза XIX века.

E. V. Kritsyna
THE ORIGINALITY OF THE PROBLEMS AND AESTHETICISM
OF THE O. WILDE'S FAIRY TALES

The article discusses the main problems that permeate of the O. Wilde fairy tales, the author's works are analyzed in the context of the presence of a problem within the text. Particular attention in the article is paid to the current in aesthetic thought and art – aestheticism. The writer's ambiguous views on his own literature and literature in general are revealed.

Keywords: literary fairy tale; aestheticism; O. Wilde; English prose of the 19th century.

Сказки О. Уайльда, как и все его творчество, очень многопланово, в них поднимается множество проблем. Основные проблемы, пронизывающие сказки писателя, – это проблема соотношения внешней и внутренней красоты, проблема соотношения героев и окружающего мира, а также проблема самопожертвования.

Перейдем к рассмотрению вышеперечисленных проблем подробнее.

Первая проблема – проблема соотношения внешней и внутренней красоты – поднимается в сказках «Мальчик-звезда» («The Star-Child»), «День рождения Инфанты» («The Birthday of the Infanta»), «Преданный друг» («The Devoted Friend»).

В «Мальчике-звезде» О. Уайльд последовательно отстаивает принцип неразрывности внешней и внутренней красоты человека и иллюстрирует мысль о том, что основой нравственности является эстетическое чувство [6].

Мальчик-звезда в начале сказки пристает перед нами удивительно красивым: *«С каждым годом он становился все красивее и красивее, и жители селения дивились его красоте... Лицо у него было белое и нежное, словно выточенное из слоновой кости, и золотые кудри его были как лепестки нарцисса, а губы – как лепестки алой розы, и глаза – как фиалки, отраженные в прозрачной воде ручья»* [7, с. 328].

Эта красота покоряла всех вокруг, заставляла повиноваться мальчику: *«...И его сверстники слушались его, потому что он был красив»*.

Но красота и беспредельная власть принесла ему только зло, «ибо он вырос себялюбивым, гордым и жестоким». Из-за своей жестокости герой этой сказки становится уродом: душевная злобность, непомерная гордыня, неспособность любить, кого бы то ни было и, прежде всего свою мать – это, в конце концов, находит отражение на его лице: «Он подошел

к водоему и поглядел в него, но что, же он увидел! Лицом он стал похож на жабу, а тело его покрылось чешуей, как у гадюки» [7, с. 328].

Толчком к исправлению как душевному очищению становится отвращение к собственной безобразной внешности. Красота возвращается к нему лишь после того, как он искупает свои грехи.

В «Мальчике-звезде» наиболее ярко показано писателем соотношение внутренней и внешней красоты. Мальчик-звезда прекрасен, но его внутренний мир – безобразен, но все становится на свои места – в наказание у него забирают самое ценное – красоту. И вот мы видим, что внутренний мир соответствует внешнему. Стоит герою покаяться – и его тело становится прекрасно, как его душа.

По-иному он рассматривает ее в сказках «День рождения Инфанты» и «Счастливый Принц».

«Центральной идеей сказок О. Уайльда, говорит Т. Кривина, – является мысль о том, что жизнь уродлива, но прекрасна красивая ложь, и стоит только реальности вторгнуться в мечту, фантазию, сотворенную кем-то современную красоту, как все это гибнет» [4, с. 26].

С красивой иллюзией писателя связывает духовные идеалы, которые оказываются несовместимы с действительностью. К идеальной любви стремится Карлик («День рождения Инфанты»), как и Соловей («Соловей и Роза»), но жизненная правда губит их самих. Но действительность уничтожает только внешнее, некрасивую оболочку, чтобы обнажить перебд миром свою удивительную непобедимую внутреннюю красоту.

Вторая проблема – это соотношения героев и окружающего мира, жестокой действительности. Наиболее ярко показана в сказке: «Молодой король» («The Young King»).

Молодой Король уже в начале сказки показан нам человеком, чувствующим себя неуютно в объятиях действительности: *«Он лежал... глядя перед собою пугливыми глазами, подобно смуглолицему лесному фавну или молодому зверю, который попался в расставленную охотниками западню»* [7, с. 203].

Молодой Король ранее был простым пастухом, наслаждался беззаботной жизнью, и не догадывался о своем происхождении. Но, попав в замок, он увлекается красотой и роскошью вокруг, пока во сне к нему не приходит понимание цены, а цена – это жизни многих и многих людей. Молодой Король отказывается от прекрасных одежд: *«Уберите это и спрячьте от меня. Хотя сегодня день моей коронации, я этого не приму. Ибо одеяние – это соткано на ткацком стане Скорби белыми руками Боли. В сердце рубина – кровь, и в сердце жемчуга – смерть»* [7, с. 204].

Но окружающие не понимают Короля: *«Воистину он лишился рассудка... И что нам жизнь тех, кто трудится на нас? И воздерживаться ли от хлеба, пока не увидишь пахаря, и от вина, пока не молвишь слова с виноградарем?»* – говорят с удивлением придворные и врываются в двери церкви, чтобы убить непринятого ими Короля. Конфликт достигает своего апогея, но наивысшей точки достигает и обретенная душевная гармония Короля. Высшие силы награждают его: *«И вот через оконные витражи на него хлынул солнечный свет, и лучи солнца соткали вокруг него облачение прекраснее того, что сделали ради его роскоши. ...Он стоял в королевском облачении и из хрустальных граней дароносицы полился таинственный дивный свет»* [7, с. 204]. Став на колени, епископ благоговейно говорит: *«Тот, кто выше меня, венчал тебя!»*.

И действительно, высшие силы разрешают этот конфликт. Таков финал этой сказки и таков своеобразный вывод писателя. Суть его в том, что, внутренний мир героев не всегда

может найти понимание в реальном мире, но есть иной мир – мир гармонии, справедливости, и он всегда становится на защиту чистых, искренних душ героев.

Тема самопожертвования – центральная для таких сказок, как «Счастливый Принц» («The Happy Prince») и «Соловей и Роза» («The Nightingale and the Rose»).

Счастливый Принц приносит себя в жертву, чтобы излечить боль своего, пусть и оловянного, но все же сердца. Вначале, отдав бедной швее рубин со своей шпаги, Счастливый Принц отдает свои глаза. Но он отдает в жертву не просто камни и золото – а свою красоту: *«Боже! Какой стал оборвыш этот Счастливый Принц! – воскликнул Мэр. – Рубина уже нет в его шпаге, глаза его выпали, и позолота с него сошла... Он хуже любого нищего!»* [7, с. 195].

Но Счастливый Принц, как и Ласточка, принеся в жертву свою жизнь, вознаграждены: *«И повелел господь ангелу своему: – принеси мен самое ценное, что ты найдешь в этом городе. // И принес ему ангел оловянное сердце и мертвую птицу. // – Правильно ты выбрал, – сказал господь. – Ибо в моих райских садах эта малая птишка будет петь вовеки веков, а в моем сияющем чертоге Счастливый Принц будет воздавать мне хвалу»* [7, с. 198].

Без награды за свою жертву остаются Соловей («Соловей и Роза») и Карлик («День рождения Инфанты») – розу, за которую отдал свою жизнь Соловей, разочарованный отказом Профессорской Дочери, Студент просто выбрасывает. А маленький Карлик, танцуя для прекрасной внешне и ужасной внутренне Инфанты, не выдержав отчаянья от собственного уродства, погибает просто на полу замка, где танцевал. Но, чем выше жертва и Соловья, и Карлика, тем ниже, безобразнее, рисует Уайльд и бездушную Инфанту, и слишком рационального Студента. Именно на основе контраста писатель показывает прекрасный внутренний мир своих героев и безобразие внешней действительности.

Как мы видим, часто внутренний мир героев – мир романтических иллюзий – рушится от столкновения с реальностью. Эти сказки – своеобразное предупреждение, в них присутствует укор и критика жестокого реального мира. А мир внутренний и внешний далеко не всегда идентичны, но со временем судьба расставляет все на свои места.

Эстетизм – течение в эстетической мысли и искусстве. Зародилось в 1870-е годы, окончательно сформировалось в 1880-1890 гг. и утратило свои позиции в начале XX века, слившись с различными формами модернизма [3, с. 16].

Ярче всего эстетизм сказался в Англии, его крупнейшими представителями были У. Пейтер и О. Уайльд. Поэтому обычно эстетизм рассматривают как явление английской культуры. Только в последнее время стала высказываться мысль, что эстетизм – явление международное. Так, можно отнести к эстетизму творчество французских писателей А. де Ренье, Ш. М. Ж. Гюисманса, П. Валери, ранние произведения М. Пруста, А. Жида и т.д.; можно найти родственные английскому эстетизму явления в немецкой, австрийской, итальянской, американской и других национальных литературах [5, с. 392].

Фундаментом эстетизма является протест против всего безобразного в жизни, а также недовольство принятой моралью и ограниченностью искусства. Эстеты боролись за право видеть красоту даже там, где ее не может быть; в чем-то злом и жестоком, но по-своему прекрасном. Эстетизм ставит красоту превыше всего. Красота для эстетов является высшей ценностью, а наслаждение ею – смыслом жизни.

Как писал Д. Яковлев в своей статье «Эстетизм», основу эстетической концепции эстетизма составляет утверждение независимости красоты и искусства от морали, политики, религии, других форм духовной деятельности. Эстетика подразумевает создание

произведение «чистого искусства» используя в качестве исходного строительного материала существующие в художественной культуре шедевры [11].

«... в английском эстетизме нашли свое своеобразное продолжение традиции романтического мифологизма, и, в частности, было характерно стремление к созданию некой новой мифологии, подтверждающей осуществимость идеалов эстетизма. Некоторые факты биографии и письма Уайльда говорят о том, что он мечтал о практическом преодолении глубокой пропасти между красотой, искусством и повседневностью» – говорил А. А. Федоров в своей монографии «Эстетизм художественные поиски в английской прозе последней трети XIX века» [9, с. 94].

Эстетика стремится к жизни по законам искусства, отдавая приоритет красоте наперекор существующим нравственным требованиям. Это приводит к неизбежному несоответствию этих законов и целей искусства. Искусство изначально призвано обучать людей нравственности, вдохновлять своей красотой на благородные поступки. Искусство не может существовать только ради себя самого, без своего влияния на людей оно не имеет никакой ценности. В конце концов эстетизм приходит к самоотрицанию, превращаясь в нечто теряющее определенность, и сводится только к погоне за острыми ощущениями, что означает огрубление эстетического вкуса, несмотря на его видимую утонченность. Реализовать до конца положения своей теории, наиболее последовательно изложенной О. Уайльдом в книге «Замыслы», европейскому эстетизму не удалось.

О. Уайльд возглавил литературное течение «эстетизм» в Англии. Эстетизм для него был неким способом уйти от обыденной несправедливой жизни буржуазии в мир красоты и «чистого искусства».

Движимый отрицательным отношением к английскому обществу, писатель заявляет, что искусство не зависит от морали, политики, религии, жизни. С другой стороны, искусство – это идеал, который невозможно претворить в жизнь, но о котором можно (и следует) лишь мечтать, и который, тем не менее, на нее (жизнь) воздействует.

Девиз О. Уайльда – «искусство для искусства». Он был против реализма в искусстве, считая, что буквальное описание безобразного и уродливого привело литературу в тупик, так как изобразив жизнь, как она есть, со всеми ее недостатками и несправедливостями, невозможно сделать ее лучше (а ведь именно такую цель преследуют реалистические произведения), тогда как недостижимый идеал есть абсолютная цель, стремясь к которому человек сможет преобразовать мир. Поэтому он предпочитал романтические произведения, наполненные красотой и вдохновением, а не скучным житейским опытом. Задачу литературы О. Уайльд видел в том, чтобы доставлять удовольствие, заставляя стремиться к совершенству, которое доступно только искусству [1, с. 22] в эстетическом опровержении повседневности, воспроизведение которой не имеет художественного смысла, так как низменный материал жизни, проникнув в произведение, разрушает его, как творение искусства [2, с. 134]. О. Уайльд считал, что к искусству неприменимы категории «нравственное» – «безнравственное», поскольку «произведение» может быть только хорошо или плохо написано.

Для писателя реально лишь искусство. Он считал, что жизнь подражает искусству, тем самым О. Уайльд возносил искусство выше жизни, предпочитая действительности красоту художественных произведений, и при этом забывая о нравственном начале.

«Выдвигая культ красоты в качестве антипода буржуазной пошлости, которую он не приемлет, О. Уайльд вместе с тем отделяет красоту от нравственного начала и в связи с этим отходит от реальности, отрицает необходимость познания ее; тем самым он впадает в

эстетство, аморализм, декадентство. Он изрекает афоризмы, в которых проповедует сомнительные ценности, релятивистские и аморальные идеи» [2, с. 134], – пишет Г. Аникин в «Истории английской литературы».

Тем не менее взгляды О. Уайльда неоднозначны. Провозглашая свои эстетические принципы, он так и не смог полностью воплотить свою «теорию» в жизнь. Его произведения наполнены горечью и страданием из-за несправедливости и несовершенства мира; в них явно слышен голос гуманиста. Нравственная проблематика особенно ярко просматривается в сборниках сказок «Счастливый принц и другие сказки» («The Happy Prince and Other Tales») и «Гранатовый домик» («A House of Pomegranates»). Самая грандиозная мечта О. Уайльда – соответствие действительности законам искусства. Однако его стремление вознести искусство над жизнью привело к парадоксу, так как писатель пытался наполнить «отвлеченное понятие красоты жизненным содержанием» [11]. Жизнь уродлива, несовершенна, и спасти ее может только тот, кто прошел через страдания и приблизился к совершенству, и таким образом возвысился до истинной красоты. Но это философия уже не эстетика, а человека, понимающего нравственную ценность страданий.

Список литературы:

1. Акимова О. В. Этика и эстетика Оскара Уайльда, СПб, 2008. 192 с.
2. Аникин Г. В. История английской литературы, М., 1998. 528 с.
3. Гражданская З. Т. Зарубежная литература XX века (1871–1917). М., Просвещение, 1979. 351 с.
4. Кривина Т. М. Что знал о красоте Оскар Уайльд // Зарубежная литература. 2006. № 7. URL: <http://www.novsu.ru/file/18791> (дата обращения: 21.01.2023).
5. Луков В. А. Творчество Оскара Уайльда // Луков В. А. История зарубежной литературы. Кн. 4: Литература Новейшего времени (от конца XIX века до наших дней). М.: ГИТР, 2005. 493 с.
6. Турежанова Г. А. Читаем Оскара Уайльда // Уральск: РИЦ ЗКГУ им. М. Утемисова, 2013. URL: <https://oscar-wilde.ru/analiz-proizvedenii/turezhanova-traditsiya-inovatorstvo-v-tematike-problematike-obrazakh-i-stile-skazok-oskara-uaylda.html> (дата обращения: 25.10.2023).
7. Уайльд О. Избранные произведения. М., Художественная литература, 1986. 639 с.
8. Ушинский К. Д. О народности в общественном воспитании // К. Д. Ушинский. Собр. соч. Т. 2. М.-Л.: АПН РСФСР, 2019.
9. Федоров А. А. Эстетизм и художественные поиски в английской прозе последней трети XIX века. Уфа, 1993. 151 с.
10. Федяева Т. А. Феномен многоадресной детской литературы: теоретический аспект проблемы // Вестник детской литературы, 2012. № 4. С. 58–62.
11. Яковлев Д. С. Путь эстетизма // Вестник Московского университета, 1994. № 2. С. 70–73.

МКОУ «Барятинская средняя общеобразовательная школа», Барятинский р-н., с. Барятино, РФ

Калужский государственный университет им. К. Э. Циолковского, Калуга, РФ

УДК 82

О. Г. Куц, Е. А. Балашова*

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ЗАГЛАВИЯ В ЛИРИКЕ Г. ОБОЛДУЕВА

В статье изучению поддаются музыкальные заголовки стихотворений Георгия Оболдуева. Поэт брал не только названия музыкальных жанров, но и их стилистические особенности, перекладывая эти особенности на лирику. В статье показываем, что именно Георгий Оболдуев взял от музыкальных жанров в свою лирику на уровне названий и композиционно.

Ключевые слова: русская поэзия XX века; Г. Оболдуев; музыкальность; лирика.

O. G. Kuts, E. A. Balashova*

MUSICAL TITLES IN G. OBOLDUEV'S LYRICS

In the article, the musical titles of Georgy Obolduev's poems can be studied. The poet took not only the names of musical genres, but also their stylistic features, transferring these features to the lyrics. In the article we show what exactly Georgy Obolduev took from musical genres into his lyrics at the level of names and compositionally.

Key words: Russian poetry of the twentieth century; G. Obolduev; musicality; lyrics.

Современная компаративистика все чаще обращается к анализу взаимоотношений различных наук и искусств. В частности, заметна тенденция сближения музыкознания и литературоведения. Начало XX века ознаменовалось поиском новых форм. Деятели литературы, музыки, живописи заинтересовались синтетичностью искусств. В связи с этим ещё с начала века наблюдается тенденция номинации литературных произведений музыкальными жанрами. Но какова природа этих музыкальных заглавий? Разумеется, не все литераторы, экспериментирующие на стыке двух искусств, имели музыкальное образование. Например, Андрей Белый, написавший одни из самых необычных «синтетических» работ – четыре «Симфонии», на момент их написания слабо себе представлял, что такое реальная симфония. И что более примечательно, слабо этим интересовался [5]. При этом были другие авторы XX века, которые обращались к теме музыки в своих произведениях с более профессиональной точки зрения.

В советскую эпоху была категория авторов, чьи имена знал очень ограниченный круг людей. Эти авторы ничего для взрослых читателей не публиковали, не могли публиковать, заранее зная, как к их сочинениям отнесутся в редакциях. Но, несмотря на это, они продолжали писать – «в стол», без особой надежды увидеть напечатанное при своей жизни. О том, что они что-то пишут, знали, пожалуй, только их друзья и родные. Советский режим их не жаловал, но они оставались верны своему призванию, своему слову и пронесли эту верность через всю свою нелегкую жизнь. Эти авторы стали по-настоящему известны лишь в постсоветское время.

Конечно, это требовало от них своего рода писательского мужества, потому что слово рассчитано на отклик, на то, что оно будет воспринято читателем. А единственное, что еще разрешалось этим авторам, – это что-то писать и печатать для детей. В эту категорию авторов входили: Хармс, Введенский, Олейников, Сатуновский, Сапгир, Холин... Их поэтические миры, со всеми оговорками, стали доступны так называемому широкому читателю либо посмертно (Хармс и другие), либо в самые последние годы их жизни (Сапгир и другие).

К этой малочисленной, но по-своему прекрасной категории авторов принадлежал и Георгий Оболдуев.

Г. Оболдуев имел музыкальное образование, поэтому можем предположить, что он создавал свои «синтетические» работы с большим пониманием дела. Важной для нашего исследования вехой его биографии является то, что многие годы, еще с дореволюционных лет, Оболдуев серьезно занимался музыкой. В 1917 году он окончил музыкальную школу имени Визлер. В молодости брал уроки у известной пианистки Е. Бекман Щербины. И будучи студентом, участвовал как пианист в вечерних концертах, так что на вопрос анкеты об основной профессии или занятии отвечал: «Студент Московского Университета и пианист». И уже учась в Высшем литературно-художественном институте имени В. Я. Брюсова, дал такое объяснение, почему часто пропускает занятия: «Причиной непосещения мной Института являются вечерние концерты, в которых я участвую как пианист» [1, с. 6].

Неоднократно в стихах Оболдуева возникает музыкальная тема. Он великолепно разбирался в музыке, жил ею, и его стихи пестрят музыкальными терминами: контрапункт, ля-минор, fuga, терции, квинты, оратория, кантата, мазурка, «бас октавный», серенада, дуэт, кода и т.п. То и дело мелькают имена композиторов Гайдна, Хиндемита, Чайковского, Прокофьева, Шопена, Грига, Венявского и т. д., не говоря уже о стихах, целиком посвященных музыке или сочиненных под ее впечатлением, вроде «Музыкального обозрения», «Концерта», «Девочкам, играющим на фортепьяно» и других.

Первые комментаторы его поэзии расслышали в ней и Хлебникова, и Маяковского, и Мандельштама, и даже обэриутов. Но это, конечно, всё в сплаве, потому что больше всего в стихах Оболдуева – Оболдуева.

Его голос – голос непокоренной, несломленной поэзии. А сам Оболдуев – истинный поэт, свидетель своего времени [1, с. 18].

Некоторые свои стихотворения Георгий Оболдуев называл следующими музыкальными жанрами:

1. Кантата
2. Песня
3. Серенада
4. Романс
5. Крейслериана

Примечательно то, что всё это жанры вокальной музыки. Поэт намеренно не хотел отделять слово от музыки. Кроме, разве что, крейслерианы. Если музыка вокальная, то у нее есть связь со словом. Отметим, однако, что и у крейслерианы есть связь со словом, хоть и не такая очевидная. «Крейслериана» Роберта Шумана соч. 16 появилась в 1838 году, посвящена Ф. Шопену. Такое название отсылает нас к первой новелле из «Фантазий в манере Калло» Гофмана – «Музыкальным страданиям капельмейстера Крейсlera».

Шуман был чуток к малейшим оттенкам прозы Гофмана. Ведь он и сам обладал литературным даром, а в юности даже колебался, не стать ли писателем. В «Крейслериане» он создал музыкальный аналог романтических фантазий Гофмана – восемь пьес, в которых резко и непредсказуемо меняется настроение, уже звучавшие темы возвращаются, когда их никто не ждет.

Остановимся на жанрах в отдельности и посмотрим, как они работают в руках Оболдуева.

Г. Оболдуев написал две серенады, они даются под заглавиями «Серенада 1» и «Серенада 2». Жанр серенады у многих ассоциируется с песней возлюбленного под балконом красавицы. Однако это не единственная её форма. Главное предназначение серенады – выразить восхищение, преклонение перед субъектом, будь то объяснение в любви возлюбленной или празднование рождения наследника, восхваление брачующейся четы или – торжество по поводу окончания учебного года в университете [2].

Обратимся к тексту «Серенады 1»:

Ты мнишь, будто ты неудачник.
Не чужа пожизненный смысл,
Ты бродишь, как загнанный дачник,
Понур, неприятен и кисл.

Товарищ, ты сдохнешь со скуки:
Болтается мысль твоя врозь.
Закинь свои хилые руки
И вялые ноги забрось;
Себя хорошенько растискай
И в небо своё загляни:
Там птицы, как звёзды, а воды
Трепещут отвагой сибирской: –
Пей, пей свои годы за них.

Как Волга, как свежая песня,
Как звон и уют на Дону,
Красавица жизнь принимает
Всех круглую жизнь на дому.

За Ваше здоровье, миледи.
За Ваши душистые ноздри,
За Ваши солёные губы
И глаза [3, с. 116].

Интересно, что здесь два субъекта, к которым обращается лирический герой: первый – потерявший смысл в жизни человек, а второй сама «красавица жизнь». Объектом восхищения, разумеется, является жизнь. Её восхвалению жизни посвящены последние четыре строки. Герой называет жизнь «миледи», т.е. олицетворяет жизнь, представляет ее в виде прекрасной дамы (прямо как рыцари в средневековье, когда жанр серенады и зародился). Он произносит тост за её здоровье, что вполне традиционно, а дальше отмечает физиологические особенности. И если восхищение красотой глаз и губ можно понять, то ноздри несколько выбиваются из этого ряда. Возможно, это ирония, присущая Оболдуеву. Обращение внимания на ноздри (причём сначала на них, а после уже на губы и глаза) выглядит даже логичным, так как мы знаем, что серенады пели под окном возлюбленной, та выходила на балкон послушать их и посмотреть на исполнителя. Певец видел девушку из такого положения, что отчетливее всего ему были видны именно ноздри. Внимание к этой детали немного снижает романтический образ, которым можно восхищаться. Но вместе с тем делает его приближенным к реальности.

Важным для понимания музыкально-поэтического мира Оболдуева является и то, что жизнь сравнивается с песней («как свежая песня»)

Сколько бы частей ни включала серенада, крайние ее части всегда писались в подвижном темпе, а средние – в медленном, выполняя роль лирического центра [2]. Композиционно серенада Оболдуева соответствует традиционной. На темп влияет и строфика: вторая строфа в два раза длиннее остальных, т. е. до паузы после окончания строфы должно уйти больше времени.

Дальше обратимся к жанру романса и его интерпретации в лирике Г. Оболдуева.

Жанровые признаки романса:

1. Содержание романса всегда лирично, он всегда исполняется в романтической обстановке.
2. Текст посвящён какому-либо переживанию, обычно любовному.
3. В романсе мелодия сложнее, чем в песне, тесно связана со стихом, отражает не только общий его характер.
4. Часто структура романса отличается от песенной отсутствием куплетно-припевной формы.

Обратимся к оболдуевскому «Романсу». Есть посвящение, но, к сожалению, неизвестно кому:

Ты хочешь наврать. Ты не можешь вместиться
В *отвислую наглость*, когда
Заломленных звуков срамное бесстыдство
Вступает в остатки стыда.

...

С усмешки, от шеи стекает *похабно*
Дебелая дрожь до грудей,
Где в дроби сосков, *отвращеньем* озябнув,
Всё низится, низится... где... [4, с. 223].

Извращена романтическая обстановка, так же извращено любовное переживание. Подобное «приземление» чувств, которые обычно считаются возвышенными не редкость для Оболдуева. Такая манера во многом обусловлена характером поэта. Человек острый и нелицеприятный, Оболдуев не скрывал своих взглядов. В письме к неустановленному лицу по имени Владимир Васильевич он писал (1-го октября 1926 года): «...есть критики, считающие поэта рупором главенствующей партии <...>. Есть среди них умные, могущие и хотящие уяснить себе хотя бы такое явление, как поэт; не очень умные, идущие вслед за первыми и пересказывающие на свой лад их слова; и просто глупые, годные на довольно точное исполнение всякого рода приказаний. Но бывает, что к этой группе критиков причислит себя говорливый человек безответственного поведения и, прикрываясь ярлыком якобы понятой им идеологии современности, несет беспрепятственно наивный вздор, вызванный чаще всего хотениями его левой ноги. <...> Вчера у Вас некий люмпен-марксист на ницшеанской подкладке позволил себе утрировать свою принадлежность к неприятнейшей разновидности вышеуказанной *quasi* критики. Считая, что общего языка с такого рода “критиками” ни у одного из уважающих себя литературных деятелей быть не может, я принужден или взять обратно свое обещание бывать у Вас на литературных собраниях, или просить Вас персонально воздействовать на такого рода критиков, выяснив им неуместность и в корне неверную прицелку их жандармского поведения» [3, с. 9].

Сплетаются образы возлюбленной и образы музыки:

Ты знаешь биенье. Мелодия скрытно
Струится с туземных руин.
О чем ты тоскуешь? Условия ритма
Разнюханы счастьем твоим.

Убитые руки цыганского пенья
Погибнут в глуши без неё,
Без запаха, голоса, пепельной тенью,
Как бедное сердце моё [4, с. 223].

Сначала показана трагедия того (можем предположить, что того, кому посвящено стихотворение), кто видит изменение мелодии и варварское издевательство над ней. В последней строфе мы видим, что лирический герой соотносит переживания адресата, вызванные потерей мелодии, и свои переживания из-за потери возлюбленной. Реальный мир и переживания лирического героя всегда тесно переплетены в лирике Оболдуева. Одно объясняется через другое.

Следующий музыкальный жанр, к которому обращается Оболдуев, – кантата. Кантата – от итал. и лат. *cantare* – петь; крупное вокально-инструментальное произведение, предназначенное, как правило, для одного или нескольких солистов, хора и оркестра (известны и кантаты для одного хора, для одного солиста с оркестром). Кантаты подразделяются на духовные (религиозные) и светские. Встречаются кантаты различного характера – торжественного, лирического, скорбного, радостного, повествовательного. Обычно кантата состоит из оркестрового вступления (симфония, прелюдия, увертюра и т. п.), арий, речитативов и хоров. Отличается отсутствием сценического действия, однородностью содержания.

Наименование стихотворения «кантатой» встречается у Г. Оболдуева 5 раз. Выделим черты схожести и отличия его произведений от кантаты как музыкального произведения:

Кантата [4, с. 220]:

1. Синтаксически параллельные конструкции, которые схожи с повторяющимися аккордами в музыкальность произведения.
2. Но при этом возможно поделить на 2 части: 1 – описание человека, 2 – описание государства.
3. В конце есть термин, взятый из музыки, – *coda*. Что означает концовку музыкального произведения.

Строение этой кантаты схоже со строением музыкальной кантаты: 1 строфа – повествование от первого лица, 2–5 – обобщенные фразы, далее хор и в конце оркестр.

Можем говорить о лейтмотиве – музыкальной части, которая повторяется. В 1 части стихотворения – одна и та же мысль, выраженная разными словами о том, что каждый человек многое пережил, во 2 части – о том, что можно увидеть, если посмотреть на страну с разных сторон света.

Сарказм в том, что страна имеет лучшее положение в мировой ситуации, так как люди бедны и это хорошо, потому как есть куда богатеть.

Кантата (летняя) [4, с. 271].

Части различны по темпу. Сравнимы с ариями и речитативами. Первая и последняя части имеют медленный темп, а средние гораздо более стремительный.

Кантата 3 (четверым) [3, с. 150].

Благодаря дневнику Оболдуева мы знаем, что эти четверо – это он сам и три девушки: Мавка, Буська и Мунька, имена двоих из них упоминаются в стихотворении. Почему это стихотворение назвал кантатой?

Трудно сказать, что это стихотворение на случай, так как в нем затрагиваются все четыре времени года. Кроме того, стихотворение затрагивает события прошлого (скорее всего, события гражданской войны, а датировано стихотворение 1929 г.). Так что непонятно, на основании чего дано такое заглавие.

В 1941–1952 годах Оболдуев писал большую поэму «Я видел», включающую десять песен (со многими лирическими отступлениями), повествующих о жизни небогатой дворянской семьи с начала XX века до примерно 1918 года. Двенадцатистрочная ямбическая строфа, вполне законченная в своих пределах, легко и свободно двигала эту почти восьмитысячестрочную поэму. Оболдуев пытался по завершении опубликовать ее, но она везде была отвергнута. Это произведение исследователям ещё только предстоит изучить.

В стихотворном наследстве Г. Н. Оболдуева мы находим довольно много стихотворений, заглавия которых так или иначе связаны с музыкальной тематикой. Больше 14% музыкальных заглавий с стихотворениях первого и второго томов. Например: «Ты хочешь песен, краля...»; Ай, люли; Сонет; Девочкам, играющим на фортепьяно; Русская песня; Кантата; Романс; Кантата (летняя); Споёмся, друг; Концерт; Вечер, посвященный Баху; Пенье слепых; «По плаванью порнографического фокстрота...»; «Не контрапунктическим вальсом Дуная...»; Крейслериана; Два дуэта; Сергей Прокофьев; Серенада 1; Кантата (Летняя); Серенада 2; Песня («Идёт четвертый год...»); Песня («Текут от небосклона»); Дуэт; Кантата 2; Тема из предыдущей кантаты; Кантата 3; Музыкальное обозрение; Песня; Урок контрапункта.

Таким образом, можем сделать вывод, что Г. Оболдуев, используя музыкальные заголовки, отражал основные особенности музыкальных жанров в своих стихотворениях: композиционно или содержательно. Однако делал это с присущей ему насмешкой.

Список литературы:

1. Глоцер В. Поэт Георгий Оболдуев // Оболдуев Георгий. Стихотворения. Поэма. М.: Виртуальная галерея, 2005. С. 3–20.
2. Желнова Ю. Серенада: от Средневековья к новому времени / Ю. Желнова. – Текст: электронный // Cyberleninka. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/serenada-ot-srednevekovya-k-novomu-vremeni> (дата обращения: 11.11.2023).
3. Оболдуев Г. Стихотворения 20-х годов / Сост. А. Д. Благинина. Подг. текста и комментарии И. А. Ахметьева. М.: Виртуальная галерея, 2009. 304 с.
4. Оболдуев, Г. Стихотворения. Поэма. / Сост. А. Д. Благинина. Подг. текста и комментарии И. А. Ахметьева. М.: Виртуальная галерея, 2005. 608 с.
5. Рубинская Е. Музыкальность литературы: краткий обзор. Электронный ресурс // Эстезис. URL: <https://aesthesis.ru/magazine/july17/music-literature> (дата обращения: 12.11.2023).

**Научный руководитель магистранта – Елена Анатольевна Балашова, доктор филологических наук, доцент.*

УДК 82

Д. А. Петрова, Е. А. Балашова
**СТРАТЕГИЯ ЗАГОЛОВОЧНОГО КОМПЛЕКСА В СТИХОТВОРЕНИИ
И. БУРКИНА «МИНИ-МОНО-МАНИ-ФЕСТ»**

В статье поэзия Ивана Буркина рассматривается на примере первого стихотворения «Мини-моно-мани-фест» из сборника «Луна над Сан-Франциско», анализируется смысл и стратегия заголовочного комплекса, его влияние на последующие стихотворения сборника. Особое внимание уделено системе метафор и синтаксическим принципам построения поэтического текста.

Ключевые слова: «вторая волна» эмиграции; слово; метафора; заголовок; синтаксис.

D. A. Petrova, E. A. Balashova
**THE STRATEGY OF THE TITLE COMPLEX IN THE POEM
BY I. BURKIN «MINI-MONO-MANI-FESTO»**

The article examines the poetry of Ivan Burkin on the example of the first poem «Mini-mono-mani-festo» from the collection «Moon over San Francisco», analyzes the meaning and strategy of the title complex, its influence on subsequent poems of the collection. Special attention is paid to the system of metaphors and syntactic principles of poetic text construction.

Keywords: «second wave» of emigration; word; metaphor; title; syntax.

Небольшая справка в преддверии статьи: Иван Буркин (1919 – 2011 гг.) – представитель «второй волны» эмиграции, бывший профессор славистики Калифорнийского университета. Активно печатался как поэт в периодике и антологиях, в США выпустил шесть сборников стихотворений, а с 1988 года печатался в России. В конце 1920-х гг. отец Буркина, мельник, был объявлен эксплуататором, дважды задерживался за то, что использовал наемную силу; накануне третьего ареста посадил всю семью на поезд в надежде ее спасти, и Иван вместе с матерью и младшим братом уехал куда глаза глядят. Самое сильное впечатление: мать в поезде плачет над мешком сухарей так, что они превратились в мякиш. Позже оканчивает факультет русского языка и литературы в институте в Саранске, там же в 1938 г. начал печататься. В 1940 г. был призван в армию, в 1941 г. отправлен на фронт, через год попал в плен. После освобождения несколько лет провёл в беженских лагерях. Остался в Германии. После окончания войны Иван Буркин в сталинскую Россию не вернулся, решив, что судьба скитальца лучше рабства и беззакония. С 1950 г. жил в США. Преподавал русский язык и литературу в Сиракузском университете, в Сан-Францисском колледже. Об эмиграции он писал: *«Безгранична, безбрежна, / Ни конца нет, ни края – / Есть страна Зарубежье, / Где мы в прятки играем. / Где судьба, как рулетка, / И где планы все пьяны. / А тоска – пятилетка: / Мучит тоже по плану. / Есть страна Зарубежье. / Никакой панорамы. / Лишь провалы и бездна. / Лишь ухабы и ямы. / Ни царя, ни министров, / Только тёмные ночи. / Только песни с монистом – / Все про чёрные очи. / Ни царя, ни столицы, / Лишь кресты да иконы. / Есть страна Заграница, / Есть страна вне закона...»*.

Похоронен на православном сербском кладбище Сан-Франциско.

Молодой литературовед Яков Кутц, работающий над антологией стихов русских поэтов, прочитав стихи Ивана Буркина, сказал очень точно: «Он весь в языке». «Ярчайший метафорист, получше Вознесенского, тончайший лирик, играет словами круче, чем Семён Кирсанов» (это уже по словам Вл. Бондаренко). И. Буркин запоем читал Блока. Его цыганские метафоры «толкнули воображение» поэта. Но вскоре его вниманием завладели Хлебников, Маяковский, Пастернак, а позже Н. Заболоцкий с их «бунтом против словесной косности и открытиями неизведанных слоев поэтической речи», как писал в автобиографии И. Буркин.

Поэт и в России не известен, но и за границей тоже – поскольку не вписался в господствующие эстетические вкусы. Перед смертью поэт подытожил: «Не опубликованы и ждут издателя книги стихов «Шаги в тишине», «Это я пишу о», «При свете одуванчика», «Тихоокеанские сонеты», «Сан-Францисские элегии», Проза:

роман «Со мной прощается звезда», «Прозанческие этюды», рассказы «Клятва на Везувии», книга эссе «Слова меня знают». Книги переводов с английского: Эзра Паунд «Стихи», Ч. Симик «Мирные деревья» (стихи), «Антология американской поэзии».

Заканчивая свою автобиографию, Иван Буркин писал: «Мой взгляд на творчество? Поэзия – не должность. Поэты не являются должностными лицами. Они обязаны поэзии, у которой свой разум и свой язык. В лозунге «искусство для искусства» всё правильно. Но он часто интерпретируется превратно, не учитывается, что поэт живет не в каком-то вакууме, а в обществе. Всё, что он творит, предназначено для общества или какой-то его части. Следовательно, искусство поэта, каким бы оно ни было, всегда имеет общественный характер» [5].

Поэтический сборник «Луна над Сан-Франциско» – избранное из двух книг Ивана Буркина, изданных на Западе: «13 подвиг» и «Заведую словами». Шестьдесят одно стихотворение сборника имеют разные темы, отличаются по объему и содержанию; одни имеют четкие рифмы, другие – отсутствие рифм и ритма вовсе, логические связи и аналогии в них кажутся читателю то банальными, то поражают своей метафоричностью и яркостью образов. Все это – поэзия Ивана Буркина, поэзия нетрадиционная и ошеломляющая.

Первое стихотворение сборника – «Мини-моно-мани-фест»:

1

Слово – не хозяин.
Слово – лакей.
Пора прекратить болтовню
о свободе слова. Что она дает?
Диктатуру лакеев, подобную
диктатуре пролетариата?
Свобода воображения – вот главное!
Подчеркиваю:
Слово – не генерал,
и всякое словопочитание
равносильно раболепию.
Как солдата,
за всякое неповиновение
слово следует наказывать:
или снижать чином,
или выгонять из строчки как из строя.

2

Поэзия начинается после точки.
Если между двумя точками
сидят и спят слова, как пассажиры,
ожидающие поезда на вокзале;
если между двумя точками
валяется эпитет, заброшенный
еще Пушкиным;
если между двумя точками
нет нападения из-за угла
(так именно должны вести себя слова);
если между двумя точками

одно слово не лишило невинности другого –
поэт, берегись:
у тебя много друзей.
Если между двумя точками
шумит как у Державина река времен;
если между двумя точками
произошло убийство: например,
прилагательное укололо существительное;
если между двумя точками
нет никакой надежды на спасение –
поэт, радуйся:
у тебя много врагов.
Ибо, как говорит Шкловский,
с врагами не пропадешь.

Ключевым словом в названии стихотворения является слово «манифест», то есть «письменное изложение принципов творчества какой-либо литературной или художественной группы» [7]. В данном случае – единоличный поэтический манифест, не случайно автор выделил в названии корень «моно». Литературные манифесты существовали задолго до начала творчества Буркина: стихотворения А.С. Пушкина «Поэт и толпа», «Поэту», ода «Вольность»; из более поздних произведений – манифесты футуристов «Пощечина обществу вкусу», «Капля дегтя» В. Маяковского.

Подобно этим манифестам, стихотворение Буркина включает в себя выражения-тезисы, провозглашающие основные принципы построения поэтической речи автора и его отношение к поэзии в целом. «Слово – не хозяин. Слово – лакей» – первыми же двумя емкими предложениями Буркин олицетворяет слово, навешивая на него человеческий ярлык, ставя его в заведомо низкое положение подчинения хозяину, то есть автору, поэту.

В русской литературе есть немало авторов, писавших обратное. Например, Н. Гумилев в своем «Слове» утверждал: «И в Евангелии от Иоанна сказано, что слово это – Бог» [3, с. 312]. И. Бунин писал, что «лишь слову жизнь дана» [1, с. 220]. Подобные высказывания Буркин иронично нарекает «болтовней о свободе слова», в следующих строках сравнивая диктатуру пролетариата, то есть рабочего класса, с диктатурой лакеев, уподобив слово простому рабочему, что не должен иметь излишней свободы. Свобода должна быть только у воображения.

Следующие персонифицированные метафоры к слову – «не генерал», солдат. Значит, слово нужно не почитать, его нужно наказывать, выгонять из строчки, а не раболепствовать. Как строй состоит из одинаковых единиц – солдат, так и строчка является набором единиц – слов.

Вторая часть манифеста выдвигает второй важнейший тезис поэзии Буркина: «поэзия начинается после точки». Эту фразу можно рассматривать с «технической» точки зрения: точка – необходимый элемент пунктуации, без которого невозможно закончить предложение на письме. Любой текст, в том числе поэтический, можно рассматривать как промежутки между точками, как процесс от «конца» до «конца». При такой трактовке смысл тезиса становится буквальным: поэзия начинается после точки первого предложения.

Также точку можно воспринимать как конец чему-либо (выражение «поставить точку»), как переломный момент в чем-то («точка невозврата») или как наивысший момент

напряжения кого-либо или чего-либо («точка кипения»). Все эти значения сводятся к некоему усилию, переходу субъекта из одного состояния в другое. Из этого возникает второй философский смысл высказывания: поэзия начинается после трудностей, после отречения, изменения, после всего того, что может дать поэту новую пищу для ума, для осмысления мира и себя в нем. Не зря существует мнение, что счастливые стихов не пишут. Быть может, именно этот смысл вкладывал И. Буркин в свой тезис.

Далее автор рассматривает две «модели поведения» слов «между двумя точками», т.е. в предложении: пассивную и активную. В первой роль слов описывается словами, в которых нет явного действия: «сидят и спят», «валяется», «нет нападения», «не лишило». Строчка предстает перед читателем уже не строем солдат, а вокзалом, что также связано с вытянутостью и определенной протяженностью всех объектов. Слова-пассажиры на таком вокзале совершенно неподвижны и безынициативны, среди них нет ничего нового, а эпитеты остались еще со времен А.С. Пушкина. Вряд ли этими словами И. Буркин хотел принизить вклад великого поэта в русскую литературу, речь здесь о необходимости привносить в поэзию то новое, что способствует ее развитию и переосмыслению.

Активная «модель поведения» слов в предложении – это не просто ярко выраженные действия, Буркин пишет конкретно о делинквентном поведении: нападения, убийства, насилие. «Так именно должны вести себя слова», по мнению поэта. Новая роль слова – преступник, а не пассивный пассажир, но именно такое поведение для слова предпочтительнее, не должно быть даже «надежды на спасение». Активная «модель поведения» слов способствует развитию русского языка и поэзии: будет движение, будет формирование нового и прогресс без заикливания на старых привычных эпитетах, «заброшенных еще Пушкиным».

Неожиданно автор уминает «реку времен» Г. Державина из стихотворения «Река времен в своем стремленье...» [4, с. 360], что тоже находится между точками. Данный образ работает на ощущение безнадежности и отсутствия выхода, что должно наблюдаться в каждом предложении.

Во второй части стихотворения происходит окончательное очеловечивание слова, наделение его уже не просто действиями, характерными для человека, но и людской моралью, которая позволяет определить действие как преступление против другого слова. Метафора «слово – человек» выходит за собственные рамки, позволяя читателю воспринимать слова уже не как набор букв и звуков, а как отдельное сознание со своей собственной мотивацией.

Именно во второй части прием контраста срабатывает особенно ярко, до этого Буркин противопоставлял лишь ярлыки слов: хозяин – лакей, генерал – солдат. Теперь же читателю дано сравнить взаимосвязь поэта и его поэзии в двух случаях. Автор обращается к поэту два раза: «поэт, берегись: у тебя много друзей» и «поэт, радуйся: у тебя много врагов». Наличие врагов явно предпочтительнее, так как «с врагами не пропадешь». Именно враги дают стимул развиваться и становиться лучше, они искренны в своей вражде. Друзья же могут прикрывать дружбой свои корыстные планы.

Подобная тематика перекликается с произведением Н. Некрасова «Блажен незлобивый поэт...» [6, с. 146], в котором противопоставляются два поэта. Один пишет, «гнушаясь дерзкою сатирой», чем собирает вокруг себя много друзей, другой «стал обличителем толпы» и этим нажил себе только врагов.

Стихотворение оканчивается цитатой Шкловского «с врагами не пропадешь». Можно предположить, что И. Буркин ссылается на советского литературоведа Шкловского Виктора

Борисовича. Но дословной такой цитаты в сочинениях Шкловского не найдено. Иван Буркин мог либо переделать какую-то другую фразу писателя, либо, если цитата действительно существовала, услышать ее от знакомого человека. Устная форма передачи цитаты объясняла бы отсутствие ее печатного упоминания, но в данном стихотворении ее использование по-прежнему вызывает лишь догадки.

Два примера приводит читателю Буркин, когда говорит о «моделях поведения» слова, два раза автор обращается к поэту, само стихотворение состоит также из двух частей, что объясняет часть «мини» в заголовке «Мини-моно-мани-фест». «Мани» не несет отдельного смысла, автор специально выделяет данную часть в слове манифест, чтобы читатель произносил заголовок стихотворения на манер скороговорки. Таким образом, название можно «перевести» как «небольшой единоличный поэтический манифест», обозначающий стратегию прочтения и анализа остальных стихотворений И. Буркина.

Несмотря на то, что заголовок стихотворения предполагает лишь теоретическое осмысление основных тезисов и принципов построения поэзии автора, Буркин уже в первом стихотворении сборника применяет на практике изложенное. Слово в его руках становится пластичным материалом, готовым принять необходимую форму и следовать выбранной автором модели поведения. Поэт дробит название стихотворения, использует то книжно-возвышенные слова («раболепие», «неповиновение»), то сниженную лексику («болтовня», «укокошить»). Отсутствие рифм компенсируется синтаксическим параллелизмом и обилием единоначалий «если...», нераспространенные короткие предложения чередуются с огромными сложноподчиненными предложениями. Все это позволяет автору управлять не только словом, но и смыслом слова: читатель не замечает, как принимает на веру слова «Мини-моно-мани-феста».

Это объясняется приемом 'ретравестирования' – «возвращения первоначальной свежести «устарелым» рифмам и поэтическим образам» [2, с. 66]. Иван Буркин не первый, кто пытался писать о назначении слова, но именно в его произведениях это звучит свежо и неожиданно. В следующих стихотворениях сборника «Луна над Сан-Франциско» данный прием раскроется еще шире по мере переосмысления автором многих привычных вещей, но именно «Мини-моно-мани-фест» является своеобразным предисловием к дальнейшему изучению поэзии Ивана Буркина.

Список литературы:

1. Бунин И. А. Полное собрание стихотворений, романов и повестей в одном томе. М.: «Издательство АЛЬФА-КНИГА», 2018. 1181 с.
2. Буркин И. А. Луна над Сан-Франциско. URL: https://imwerden.de/pdf/burkin_luna_nad_san_francisco_1992_ocr.pdf (дата обращения: 25.10.2022).
3. Гумилев Н. С. Стихотворения и поэмы. Л.; Сов. писатель, 1988. 632 с.
4. Державин Г. Р. Стихотворения. Л.; Сов. писатель, 1957. 488 с.
5. Информация дана в пересказе материалов радиостанции «Голос Америки» Ираиды Легкой, автора многочисленных интервью с деятелями культуры. Среди её программ следует особо отметить «Книги и люди» (дата обращения: 03.12.2023).
6. Некрасов Н. А. Полное собрание сочинений: в 3 томах. Т. 1. Л.: Сов. писатель, 1967. 684 с.

7. Словарь русского языка: В 4-х т. / РАН, Ин-т лингвистич. исследований; Под ред. А. П. Евгеньевой. URL: <http://feb-web.ru/feb/mas/mas-abc/13/ma222702.htm?cmd=0&istext=1> (дата обращения: 16.10.2022).

Калужский государственный университет им. К. Э. Циолковского, Калуга, РФ

УДК 821.111(73)

О. Е. Похаленков, К. А. Глухова
ОСОБЕННОСТИ ПОЭТИКИ РОМАНОВ Э. ЕЛИНЕК «ПИАНИСТКА»
И «НА СОЛНЕЧНОЙ СТОРОНЕ УЛИЦЫ» Д. РУБИНОЙ:
СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АСПЕКТ

Статья посвящена сравнительному анализу двух романов Э. Елинек «Пианистка» и «На солнечной стороне улицы» Д. Рубиной, выявлению в их текстах типологических сходжений на основании постмодернистских критериев, выделенных в работе Хассана.

Ключевые слова: Э. Елинек; Д. Рубина; типологические сходжения; постмодернизм; Хассан.

O.E. Pokhalenkov, K.A. Glukhova
CHARACTERISTICS OF THE POETICS OF THE NOVELS «THE PIANIST»
BY E. JELINEK AND «ON THE SUNNY SIDE OF THE STREET» BY D. RUBINA:
A COMPARATIVE ASPECT

The article is devoted to a comparative analysis of two novels by E. Jelinek «The Pianist» and «On the sunny side of the street» by D. Rubina, identifying typological similarities in their texts based on postmodern criteria highlighted in Hassan's work.

Keywords: E. Jelinek; D. Rubina; typological similarities; postmodernism; Hassan.

Сравнение разноязычных произведений, отстающих друг от друга по времени создания, принадлежащих разным автором, не может быть обусловлено только исследовательским любопытством. Обязательным требованием является наличие объективных точек соприкосновения. В случае с материалом исследования, результаты которого представлены в данной статье, – романами Э. Елинек и Д. Рубиной – можно утверждать существование нескольких точек соприкосновения.

В первую очередь – это исторический контекст. Вторая половина XX века была тяжелым периодом для многих стран, в том числе для Советского Союза и Австрии, так как в обоих государствах существовали проблемы в политической сфере: прекращение существования СССР и предшествующее этому отсоединение отдельных республик; борьба за власть разных партий, появление нескольких идеологических движений в Австрии и др. Усугубляли положение и последствия Второй мировой войны, которые сказались на экономике. Совокупность этих факторов влияла и на атмосферу в обществе – царили смятение, непонимание и растерянность. Отметим и общий культурный фон – эпоху постмодернизма, в которой нашли свое отражение схожие эмоции и чувства.

Вследствие схожих исторических реалий, культурных ситуаций и настроений общества можно отметить предпосылки для определенных типологических сходжений в произведениях авторов этих стран. Поэтому неудивительно их наличие в работах Рубиной и Елинек, которые хотя и далеки друг от друга во многом, сходятся в способах передачи состояния, мироощущения людей того времени.

Роман Елинек «Пианистка», изданный в 1983 году, и произведение Д. Рубиной «На солнечной стороне улицы», хотя и опубликованное сильно позже – в 2006, но отразившее

Ташкент 40–90 годов, сходятся в главном – в выбранной писательницами социальной теме и в интерпретации ее через призму постмодернизма.

Эстетика постмодернизма неоднократно привлекала внимание ученых: Р. Барт «Нулевая степень письма» (1983), И. П. Ильин «Постмодернизм от истоков до конца столетия» (1998), У. Эко «Заметки на полях «Имени розы» (2002) и И. Хассан «К концепции постмодернизма» (1987). В эссе Хассана наиболее четко были отмечены критерии, которые позволяют выделить постмодернизм в отдельное литературное направление и найти его черты в текстах произведений. Временами появляются работы, посвященные поиску типологических сходжений в постмодернистских романах: рассматривались отдельные мотивы, образы, особенности структуры повествования (Белова [2021]; Чебоненко [2012]; Бугаева [2010]). Выявления типологических связей на основании постмодернистских черт еще не осуществлялись, вследствие этого целью нашего исследования стал сравнительный анализ произведений Э. Елинек и Д. Рубиной на основании критериев И. Хассана.

Первая особенность текстов этого литературного направления, которая наиболее заметна, – повествовательная организация. Хассан называет эту черту ‘шизофрения’.

‘Шизофрения’ означает способность совместить нескольких нарраторов в рамках одного текста. В этом случае повествование формально организовано, как в традиционном нарративе, но в нем прослеживаются точки зрения, ощущения и эмоции одного из персонажей. Это также можно назвать ‘figural narrative situation’ [12, с.74] или же ‘персональная ситуация’².

Сходжения в организации повествовательную структуру подобным образом можно отметить и у Елинек, и у Рубиной. У них выделяется несколько персонажей, мировосприятие и мысли которых становятся центральными при описании событий. У Елинек это мадам Кохут, Клеммер и сама героиня – Эрика, у Рубиной – Вера и ее мать Катя Щеглова.

Это подтверждается текстом произведений:

«Недели через две Верка уже сносно читала, а через два месяца, совершенно обезумев от возможности часами жить в сочиненном кем-то, разнообразно прекрасном мире, одну за другой осиливала книжки Сергея...» [7, с. 167].

«Тщеславие Эрики доставляет матери хлопоты и мучает ее, как колючка в глазу. Эрике теперь придется отказаться от своего тщеславия» [4, с. 13].

Повествование ведется от третьего лица, но нам сообщаются подробности, которые невозможно узнать, оставаясь сторонним наблюдателем за персонажем, нужно «проникнуть» в его сознание, чтобы дать такую информацию.

В основаниях для выбора нарративной структуры текста также обнаруживаются сходжения: обе писательницы показывают определенные социальные проблемы, которые при такой организации повествования легче отметить. В романе «На солнечной стороне улицы» фокус на переживаниях и эмоциях матери и дочери позволяет лучше понять персонажей, время, которое они пережили, и влияние тяжелого детства на их судьбы. То есть повествовательная структура передает ощущения от трудных исторических и жизненных событий двух совершенно разных людей, которые выбрали отличные друг от друга ценности и пути. У матери – ложь и деньги, у Веры – искусство и любовь. У Э. Елинек в сознании и речи нарратора реализуется определенный образ героини, который в итоге не имеет ничего общего с реальностью. Он складывается из ожиданий других персонажей и ее собственных:

² Здесь и далее перевод наш – авторы.

Мадам Кохут видит в ней юное дарование, способное добиться успеха в музыке при должных усилиях; в сознании Клеммера Эрика – слабая и нуждающаяся в любви женщина; для самой себя она – «исключение из отвратительных правил» [4, с. 26], она убеждена в своей значимости для мира. В реальности же она взрослая женщина, неспособная разобраться в своих чувствах, обычная преподавательница музыки, которая стремится соответствовать требованиям общества. Нарративная структура отображает определенную социальную проблему – навешивание ярлыков на людей, существование клише, которые мешают свободной жизни.

При рассмотрении текста с точки зрения нарратологии необходимо проанализировать и ‘фокализацию’. Под этим термином мы вслед за М. Баль (M. Bal) подразумеваем «отношение между увиденным и как воспринимается “увиденное”» (*«the relation between the vision and that which is “seen”, perceived»*) [11, с. 145]. Необходимо разобраться, кто повествует о событии, а кто его воспринимает.

Здесь также обнаруживаются сходства, они обусловлены изначальной повествовательной организацией. Фокализатором у писательниц является персонаж, на мировосприятие и ощущение которого в данный момент ориентируется нарратор. Это же отмечает М. Баль: «Если фокализатор совпадает с персонажем, то этот персонаж имеет преимущество перед другими» (*«If the focalizer coincides with the character, that character will have an advantage over the other characters»*) [Там же, с. 149]. В таком случае у нас выстраивается ‘внутренняя фокализация’ (*‘internal focalization’*) [12, с. 82], которая «определяет перспективу виденьем персонажа, которое ограничивает информацию его/ее восприятием и концептуальным пониманием мира» (*«locates the perspective within a character, limiting the information to his/her perceptual and conceptual grasp of the world»*) [12, с. 82]. Однако же ощущения ограничения сознанием и мировоззрением персонажа нет, так как в обеих книгах есть ‘гетеродиегетический нарратор’ (*‘heterodiegetic narrator’*) [12, с. 78], который дает полный обзор на происходящее.

Это также легко подтверждается при обращении к тексту:

«Для Верки, которая вечерами околачивалась на половине дяди Вали, это были страшные минуты. Забившись за шкаф, она молча глядела, как бегают с ремнем дядя Валя, как мечется по комнате, переворачивая стулья, Сергей» [7, с. 163].

«Она (Эрика) громко вскрикивает и бессвязными словами просит его остановиться. Мать слышит этот крик и присоединяется к нему, кипит от глухой ярости... Кроме того, мать овладевает животный страх, что с ее ребенком что-то случилось» [4, с. 428].

Ссоры показаны нам с позиции Веры и мадам Кохут, они являются фокализаторами, их восприятие и виденье конфликта ложится в основу повествования нарратора об этом событии.

Однако, есть одно важное отличие между повествовательной структурой у Елинек и у Рубиной. В романе «На солнечной стороне улицы» иногда гетеродиегетический нарратор становится ‘гомодиегетическим нарратором’ (*‘homodiegetic narrator’*) [12, с. 78], то есть начинает относиться к миру персонажей. Более того, иногда нарратив начинает выстраиваться от первого лица, но это практически не влияет на фокализацию. Справедливо замечание, что «отсутствует фундаментальная разница между повествованием от первого и от третьего лица» (*«there is no fundamental difference between a “first-person narrative” and a “third-person narrative”»*) [11, с. 161]. Это также подтверждается и в тексте: «Я, пожалуй,

встряну здесь ненадолго. Собою их не заслону, хотя я и автор, вернее – одно из второстепенных лиц на задах массовки» [7, с. 16].

Таким образом, в романах присутствуют типологические схождения на уровне нарративной структуры и фокализации, которые помогают глубже раскрыть социальную тему в произведениях.

Следующий структурный критерий, который легко отметить в обоих романах, – это ‘случай’. Этим термином Хассан называет новое, несвойственное до этого произведениям построение сюжета, автор располагает события в хаотичном порядке, иногда они связаны между собой лишь персонажами, которые не меняются.

В основе ‘случая’ лежит событие, то есть «некое изменение исходной ситуации: или внешней ситуации в повествуемом мире ... или внутренней ситуации того или другого персонажа (ментальные события)» [9, с. 13]. Так, теперь событие может не способствовать обязательному развитию сюжета, но выполнять другие функции: раскрывать глубже персонажа или давать нам новую информацию о нем.

В обоих романах текст наполняется такими ‘случаями’, которые нарушают привычную последовательность изложения. У Э. Елинек ход событий может прерываться описанием расставания с отцом, или же рассказом о привычках и увлечениях Эрики: слежка за учениками и за людьми в парках, ее пристрастие к бесполезным покупкам. Такие отступления связаны и с Клеммером, со спортом и людьми в общественном транспорте. Это разрозненные куски информации, которые вплетаются в общую канву произведения. У Д. Рубиной архитектура текста также наполняется такими, на первый взгляд нелогичными, описаниями непонятных городов, событий из жизни незнакомых людей, их чертами и фактами о них. Осложняется это еще переключением с повествования от третьего лица на повествование от первого. Так, у обеих писательниц произведение похоже на собрание разных кусочков, которые нарушают логическое развертывание фабулы, но несут в себе сильную смысловую нагрузку.

В обоих романах можно наметить, хотя и не сразу из-за разрозненности эпизодов, отдельные истории. У Э. Елинек известно развитие любви Эрики и Клеммера, центральные события, связанные с этим сюжетом, у Д. Рубиной можно выстроить хронологию жизни матери и дочери. Опять же присутствует сходная черта: в центре внимания два персонажа и их личные истории, которые постоянно прерываются из-за переключений авторов на вкрапления дополнительной информации.

За нарушением привычного сюжетного построения у писательниц стоит одна цель: у Елинек показать разрушающую силу социальных ярлыков и требований, которые становятся причиной непонимания персонажами друг друга, а у Рубиной отразить различия судеб людей, переживших тяжелые исторические периоды. Более того, подобное изложение вторит историческому периоду, который отражен в работах, и чувствам людей в это время – смятение, потерянности и непонимание. То есть, писательницы опять же углубляют социальную тему.

К семантическим критериям постмодернизма в работе Хассана относится ‘антитеза’, то есть противопоставление положений, образов, персонажей в тексте. Произведение больше не строится на единстве и некой общности, теперь в основе лежат яркие различия.

В романах «Пианистка» и «На солнечной стороне улицы» противопоставление начинается с самих персонажей, которые находятся в центре событий, а заканчивается различиями в их мировоззрениях, характерах и подходах к жизни. У Елинек, помимо

противопоставления «молодость – старость», связанного с возрастом Клеммера и Эрики, возникает более важная антитеза: «свобода – несвобода». Эти понятия соотносятся с жизненными позициями самих персонажей: первое с Клеммером, который «сорвиголова» [4, с. 278] и живет как хочет, а второе с Эрикой, которая ограничена контролем матери, социальными требованиями и ожиданиями. Подобно этому у Рубиной противопоставляются мать и дочь – Катя и Вера, которые сильно отличаются во взглядах на многие вещи. Особенно это заметно в их отношении к искусству и творчеству, для Кати это «картинки» [7, с. 24], которые не имеют никакой ценности, так как их нельзя продать, а для Веры это возможность пережить плохие события, «воскресить» дорогих ей людей на полотнах. Антитеза прослеживается и в целом в их подходе к жизни: мать стремится заработать на любом деле, идет на риск ради денег, она вспыльчива и импульсивна, Вера спокойна и рассудительна, она ориентируется на внутренние ценности при выборе работы, для нее главное, чтобы ей это нравилось, заработок – второстепенен.

Разное мировоззрение персонажей, их отличающиеся характеры и подходы к жизни становятся в обоих случаях причиной непониманий между ними, что в дальнейшем приводит к конфликтам. С помощью противопоставлений реализуются образы, которые отражают социальные проблемы, вследствие своей непохожести. Антитеза у Елинек еще больше обращает внимание на закрытость Эрики и на ее желание соответствовать требованиям других людей. У Рубиной противопоставление матери и дочери обращает внимание на социальную сторону жизни: тяжелое детство первой смогло испортить ее будущее, загубило весь хороший потенциал в ней: «талантливая, только образования нет, и жизнь была тяжелая – война, блокада... родные поумирали все» [7, с. 23]. Вера же реализовалась, несмотря на все плохое, что ее окружало, она смогла сохранить в себе положительные качества.

Таким образом, представленный анализ романов Э. Елинек и Д. Рубиной согласно критериям постмодернизма Хассана, мы пришли к следующим выводам об их типологических схождениях:

- 1) наличие схожей нарративной структуры и фокализации: присутствие гетеродиегетического нарратора, который опирается на восприятие отдельных персонажей;
- 2) нарушение привычного изложения истории путем введения не связанных с основным текстом эпизодов и нелогичных отступлений, не несущих сюжетной нагрузки;
- 3) противопоставление друг другу двух персонажей, которые по-разному относятся к социальным проблемам и неустройствам общества.

Список литературы:

1. Барт Р. Нулевая степень письма // Семиотика. М.: Радуга, 1983. 431 с.
2. Белова Татьяна Николаевна Художественное и документальное в романах Саши Соколова «Школа для дураков» и «Палисандрия»: к проблеме Набоковской традиции, новаторства и типологического схождения // Вестник ТГГПУ. 2021. № 3 (65). С. 61–68.
3. Бугаева Любовь Дмитриевна Пелевин и Пирсиг // Вестник СПбГУ. Язык и литература. 2010. № 4. С. 12–19.
4. Елинек Э. Пианистка: роман/ пер. с нем. А. Белобратова. СПб.: Симпозиум, 2004. 448 с.

5. Ильин И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия. Эволюция научного мифа. М.: Интрада, 1998. 256 с.
6. Ихаб Хассан К концепции постмодернизма // Культуролог URL: <https://culturolog.ru/content/view/2765/> (дата обращения: 27.09.23).
7. Рубина Д. На солнечной стороне улицы: роман. М.: Эксмо, 2006. 432 с.
8. Чебоненко Оксана Сергеевна «Шлем ужаса» В. Пелевина и «Сад расходящихся тропок» Х. Л. Борхеса: изображение лабиринта // Вестник БГУ, 2012. № 10. С. 141–145.
9. Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003. 312 с.
10. Эко У. Заметки на полях «Имени розы». М.: Симпозиум, 2002. 92 с.
11. Bal M. Narratology: introduction to the theory of narrative. 3rd ed. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 2009. 264 p.
12. Meyer M. English and American literatures. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG, 2011. 263 p.

Калужский государственный университет им. К. Э. Циолковского, Калуга, РФ

УДК 82

А. В. Пучкова

ОБРАЗ ДОМА В РОМАНЕ МАРИАМ ПЕТРОСЯН «ДОМ, В КОТОРОМ...»

В статье рассматривается семантический потенциал образа Дома в романе Мариам Петросян «Дом, в котором...». Выявляются контекст, в котором используется значение слова «Дом», а также основные функции, которые приобретает образ Дома в романе: он рассматривается как материальное пространство; место, в котором происходит соприкосновение «привычной» и «магической» реальности; пространство, создающее условия для инициации; а также выступает как полноценный герой повествования.

Ключевые слова: М. Петросян; роман; «Дом, в котором...»; «магический» реализм; семантический потенциал.

A. V. Puchkova

**THE IMAGE OF A HOUSE IN MARIAM PETROSYAN'S NOVEL
«THE HOUSE IN WHICH...»**

The article examines the semantic potential of the image of the House in Mariam Petrosyan's novel «The House in which ...». The context in which the meaning of the word «House» is used is revealed, as well as the main functions that the image of the House acquires in the novel: it is considered as a material space; a place in which «habitual» and «magical» reality comes into contact; a space that creates conditions for initiation; and also acts as a full-fledged hero of the narrative.

Keywords: M. Petrosyan; novel; «The house in which...»; «magical» realism; semantic potential.

Дом действительно называли Домом.

Объединяя в этом треклятом слове уйму всего...

Мариам Петросян «Дом, в котором...»

Роман Мариам Петросян «Дом, в котором...» – значимый текст современной русской литературы. Роман издан в 2009 году, но до сих пор привлекает внимание многих исследователей. «Дом, в котором...» называют «одним из главных русских романов нулевых» [7]. Большинство исследователей сходятся во мнении, что текст относится к творческому методу «магического» реализма [2], [5], [9]. В романе присутствуют значимые особенности данного направления, а именно: двойственность реальности (наличие «привычной» реальности и «магической»); особенности пространства и времени, связанные с перемещением плана текста между двумя мирами; мотивы магического, проникающие в привычную реальность и оказывающие воздействие на ход сюжета; «наивный» рассказчик, описывающий реальность в соответствии с тем пониманием мироустройства, которое доступно ему в данный момент.

В «магическом» реализме важную роль играют образы и символы, поэтому их рассмотрение представляется крайне важным для понимания текста. В романе «Дом, в котором...» ключевым образом, пронизывающим весь текст, является Дом.

В мировой культуре образ дома рассматривается как архетип, репрезентирующий определенный установленный образ жизни, воплощающий упорядоченность и

обращенность к фундаментальным условиям уклада жизни. Дом формирует основополагающую бинарную оппозицию «свое» и «чужое», выступая в качестве «своего» пространства: «*Всякая культура начинается с разбиения мира на внутреннее ("свое") и внешнее ("их"). Как это бинарное разбиение интерпретируется – зависит от типологии культуры. Однако само такое разбиение принадлежит к универсалиям*» [4, с. 258]. Пространство дома «*воплощает строй жизни, стабильность, порядок*» [3, с. 114]. Универсальность образа дома в мировой литературе объясняется тем, что, будучи пространственным архетипом, дом относится к образам коллективного бессознательного, «*передающимся из поколения в поколение, пронизывающих всю художественную литературу от мифологических истоков до современности и образующих постоянный фонд сюжетов и ситуаций*» [6, 44–50]. Архетип дома описывается с помощью таких категорий, как «*свое, близкое, принадлежащее человеку, связанное с понятием доли, судьбы; главное (сакральное)*» [1, с. 3].

Исходя из контекста творческого метода «*магического*» реализма, образ Дома необходимо рассматривать исходя из наличия нескольких пластов реальности: «*привычной*» и «*магической*».

В рамках «*привычной*» реальности Дом – это школа-интернат для детей инвалидов с постоянным проживанием, куда дети поступают в возрасте шести лет и живут до совершеннолетия, после чего выходят во взрослую жизнь.

Непосвященный взгляд описывает Дом таким: «*стоит на окраине города... Его называют Серым. Он стар... В нем 3 этажа, фасад смотрит на террасу, у него тоже есть двор, длинный прямоугольник, обнесенный сеткой. Когда-то он был белым. А теперь он серый спереди и желтый...*» [8, с. 7]; «*Дом – это стены и стены осыпающейся штукатурки*» [8, с. 89]. Ему уже более сотни лет, поэтому «*достаточно увидеть Дом, чтобы понять: он начал разваливаться еще в прошлом веке...*» [8, с. 7].

Внешне тривиальный антураж Дома противопоставляется крайне необычному образу жизни его обитателей: «*Царящий в Доме маразм явно придумывался несколькими поколениями не совсем здоровых людей*» [8, с. 19]. Обилие ритуалов, различных действий, имеющих символическое значение, «*непосвященному*» взгляду кажется абсурдным.

Структура Дома состоит из крыла мальчиков, крыла девочек, столовой, кофейника, зоны обучения, зоны медицинского крыла, зоны администрации, подвала. Территория Дома огорожена забором.

Жилая зона мальчиков разделена комнатами, обитатели которых объединяются в стаи: Фазаны, Крысы, Птицы, Четвертая (название по номеру комнаты), Псы. Представитель из каждой стаи входит в группировку Логов – связистов, распространяющих информацию по Дому. Девочки разделены по комнатам, в стаи не объединены.

Администрация состоит из директора Акулы, главного врача – Януса, воспитателей групп мальчиков: Гомера, Ящера, Ральфа, Шерифа и групп девочек: Овцы, Душеньки, Крестной.

В романе на уровне «*привычной*» реальности присутствует явная дихотомия дети/взрослые, обусловленная самой ситуацией нахождения в интернате: дети – питомцы интерната, взрослые – учителя и воспитатели, которые призваны социализировать детей, делиться с ними знаниями и опытом. Но на деле истинная дихотомия, формирующая иерархию Дома, связана с магической реальностью и заключается в наличии или отсутствии магических способностей. Магическими способностями обладает большая часть Детей (в каждой

стае за исключением Фазанов) и один из воспитателей – Ральф, который смутно ощущает магическую реальность, но не осознает свои магические способности.

Дом имеет длинную историю, и знание его прошлого заменяет обитателям семейные истории, которые им некому было рассказать: «Любой человек рано или поздно спрашивает, кем был его прадед, и выслушивает семейные предания, а мы со Сфинксом спустились в подвал и сами рассказали себе все старые истории» [8, с. 399].

Физическое пространство Дома расширяется за счет двух мест: заброшенной летом лыжной базы в горах и старого санатория на побережье: «Те два места тоже называли Домом, словно они были его продолжением, его отростками, протянувшимися в необозримую даль...» [8, с. 485].

Взгляд «привычной» реальности рассматривает Дом как странное место, происходящее в котором зачастую не поддается логическому объяснению. Но даже непосвященному Курильщику очевидно, что Акула – не главный в Доме, а директорский кабинет – «это не центр Дома, не то место, куда все стягивается и откуда вытекает, а так, сторожевая будка» [8, с. 13].

«Магическая» реальность Дома открывает его истинную сущность: «оказалось, что Дом живой и что он тоже умеет любить. Любовь Дома была не похожа ни на что. Временами она пугала, но всерьез – никогда» [8, с. 55]. Дом открывает для Детей отдельный мир, недоступный в привычной реальности – Изнанку. На Изнанке все увечья Детей исчезают, колясочки обретают возможность ходить. Все, кто попадает на Изнанку, видят одно и то же: «дорога на "ту сторону Дома" для всех начинается одинаково» [8, с. 213]. Она представляется как «разбитая, заросшая травой дорога, убегающая за горизонт, телеграфные столбы» [7, с. 877].

Знакомство Сфинкса с Домом показывает, каким видит Дом «чужак»: он «холодный... солнце не может достать его» [8, с. 47], а каким – уже «свой»: Дом «с этой стороны был совсем другим. Разноцветный и веселый, он как будто решил показать мальчику свое другое лицо. Улыбающееся. Лицо не для всех» [8, с. 47].

В Доме никто не называет друг друга именами, данными за его пределами. Каждый получает кличку, которую дают Старшие: «у всех в Доме есть прозвища, так уж здесь повелось» [8, с. 50]. Того, кто дает имя, называют «крестным». Кличка, в отличие от имени, действительно «говорит» о хозяине, чаще всего указывая на значимую черту поведения или характера. Она становится неотъемлемой частью на определенном этапе жизни, но может меняться, если происходят значительные изменения. Так, «самый противный колясочник в Доме» по прозвищу Вонючка впоследствии получает другое прозвище – Шакал Табаки – за склонность к собирательству вещей и взрывной характер. Кузнечик, прозванный так за то, что перепрыгивал через несколько ступенек по лестнице, после того как оказался на Изнанке и прожил там практически целую жизнь, вернувшись обратно в реальность совершенно лысым, получил кличку Сфинкс за открывшуюся мудрость.

То, что происходит на Изнанке, становится негласным табу и никогда не обсуждается: «это Великая Тайна, о которой не следует говорить вслух» [8, с. 55]. Но такой опыт в той или иной мере приобретают все Дети Дома, вне зависимости от того, осознают они это как опыт соприкосновения с магическим миром или же воспринимают лишь как необычное происшествие: «Дом – странное место. Здесь у людей похожие глюки. По крайней мере, начинаются они похоже. И вовсе не обязательно что-то пить или жевать» [8, с. 213]. Но лишь те, кто имеет большой опыт, осознают, что причиной является сам Дом: «У каждого в Доме есть

свой секрет... Мой секрет в том, что я могу слинять отсюда в любой момент. Как только пожелаю... Сюда же. Но не совсем сюда. В сюда, которое не совсем здесь» [8, с. 674]

Дети, обладающие магическими способностями, делятся на два типа: Прыгуны и Ходоки. Прыгуны попадают на Изнанку не по собственному желанию, их «туда как бы забрасывает». Ходоки же сами способны контролировать перемещения между мирами: «добираются сами... и обратно возвращаются, когда захотят» [8, с. 186], что делает их связь с магической реальностью более осознанной и контролируемой. Есть и те, кто обладают способностью находиться за пределами Дома: их называют Летунами. Они добывают для обитателей Дома вещи, которые им необходимы: кофе, сигареты.

Очутиться на Изнанке можно и не обладая способностями: для этого можно выпить один из коктейлей, которые делают в Доме, например, «Лунная дорога № 64». Но в таком случае контроль перемещения полностью отсутствует, что может привести к непредсказуемым последствиям. Об этом в Доме рассказывают байки, поэтому желающих попробовать напиток немного: «влияние этой жидкости на человеческий организм отличается удивительной непредсказуемостью...» [8, с. 196]

Лорд, попробовавший «Дорогу», испытал это на себе: «оцепенел. Превратился в камешек. Не реагировал ни на что» [8, с. 197]. Оказалось, он перенесся на Изнанку Дома, где провел значительно больше времени, чем прошло в реальности.

Чем глубже Дети погружаются в магическую сторону Дома, тем более пугающей становится неизвестность, сопряженная с этим: «Мы можем ходить вокруг этих тайн, называть себя Прыгунами или Ходоками, писать об этом стихи и петь песни, но суть от этого не меняется. Не мы решаем здесь, решают за нас как бы нас это ни пугало» [8, с. 597].

Но тайны все равно находят способ выйти наружу. Временем раскрытия сакрального становится Ночь Сказок, которая «раньше называлась "Ночь, когда можно говорить"» [8, с. 215]. На протяжении всей Ночи Дети рассказывают друг другу различные истории, в которых явно или завуалированно описывается магический опыт, пережитый на Изнанке, а также делают различные предостережения для тех, кто только знакомится с магическим миром.

Кто-то видит Дом единственно возможным для себя миром, однако есть и те, кто хочет познать реальность Наружности, ощущая ограниченность Дома, такого обширного, но все же нереального: «мне надоело жить в тени Дома. Я не хочу ни его подарков, ни миров-ловушек, не хочу принадлежать ему – ничего не хочу!» [8, с. 881].

«Магическая» реальность проявляется в темное время суток, поэтому именно с ночью связано время, когда Изнанка прорывается в «привычную» реальность и становится очевидной даже для непосвященных. Так, в Самую Длинную Ночь Ральф не понимает: почему все часы в Доме перестали ходить и время будто застыло? Необъяснимое с точки зрения «привычной» реальности, находит объяснение в «магической»: «Это время – трещина. Между домом и лесом» [8, с. 570].

Время – один из наиболее значимых отличий «магической» реальности от «привычной». Прошлый директор школы не смог понять Дом, но заметил лишь странную закономерность, связанную со временем: «срок работы часов – любых часов – в Доме на удивление короток...» [8, с. 736]. Дети, обладающие магическими способностями, осознают эту разницу: «Время в Доме течет не так, как в Наружности. Об этом не говорят, но кое-кто успевает прожить две жизни и состариться, пока для другого проходит какой-нибудь жалкий месяц» [8, с. 813]. Время в Доме нелинейно, оно формирует спираль, в которой циклично повторяется жизнь в Доме, каждый последующий раз похож на предыдущий, но не идентичен:

«жизнь не течет по прямой. Она – как расходящиеся по воде круги. На каждом круге повторяются старые истории, чуть изменившись, но никто этого не замечает. Никто не узнает их. Принято думать, что время, в котором ты, – новенькое, с иголки, только что вытканное. А в природе всегда повторяется один и тот же узор. Их на самом деле не много, этих узоров» [8, с. 772–773].

Для Детей Дом становится местом, в котором должна произойти инициация – символический процесс перехода от одного жизненного этапа к другому – от детства к взрослости. Каждый этап – это «образовательные ступени», которые проходят герои в процессе взросления [6, с. 150].

Пребывание с Доме можно разделить на 3 этапа инициации:

1. Разрыв с прошлой жизнью;
2. Выпуск старших – символическое «проигрывание» выпуска, которое призвано познакомить Детей с тем, что их ожидает;
3. Собственный выпуск как время выбора дальнейшего пути.

Первая часть инициация – разрыв с прошлой жизнью и принятие в Дом – проходит через распределение в стаю и получение клички. Новички Дома постепенно знакомятся с обычаями, перенимают образ жизни других обитателей.

Инициация предполагает принятие моделей поведения взрослых, поэтому Младшие копируют все «признаки взросления» Старших, например, такие значимые атрибуты, как кофе, курение: «Кузнечик нюхал кофе и дым. Может кофе взрослящий напиток? Если его пьешь, становишься взрослым? Кузнечик считал, что так оно и есть. Жизнь подчинялась своим никем не придуманным законам, одним из которых был кофе и те, кто его пил. Сначала тебе разрешают пить кофе, потом перестают следить за тем, в котором часу ты ложишься спать... А все начинается с кофе» [8, с. 441].

Заметив, что Старшие разделены на две враждующие группировки, Младшие также начинают противостояние, разделившись на «стаи»: «Стая Певчих находится в состоянии "холодной войны" с Хламовными» [8, с. 128].

Инициация зачастую характеризуется жестоким отношением к посвящаемым, что является символическим актом признания «взрослости», поэтому, несмотря на отношение Старших, зачастую пренебрежительное и даже презрительное, они стремятся во всем быть на них похожими: «они перенимали у старших всё, в том числе страх перед выпуском, постепенно делавшийся чем-то обязательным» [8, с. 702].

Пространство взрослых является сакральным, доступ младшим туда запрещен: «В Доме дверь в чужую спальню – не всегда дверь. Для некоторых это глухая стена. Эта дверь была стеной...» [8, с. 96].

Выпуск – это время отчаяния, когда каждый должен принять решение: хочет ли он уйти в Наружность – неизведанный и страшный мир или же остаться в Доме навсегда: «Выпускной год – плохое время. Шаг в пустоту, не каждый на это способен. Это год страха сумасшедших и самоубийц, психов и истериков, всей той мерзости, что лезет из тех, кто боится. Хуже нет ничего» [8, с. 479]. И поэтому «каждому в жизни дается два выпуска. Один чужой. Чтобы знать. И один собственный» [8, с. 480] – для того, чтобы быть готовым принять собственное решение.

Помимо основных этапов инициации у многих в Доме есть ситуация, которая изменяет его до неузнаваемости. Обычно это связано со знакомством с Изнанкой или Могильником. Так, Могильник – больничное крыло Дома, объединяет в себе амбивалентные функции: с

одной стороны, это страшное место, из которого возвращаются не все, с другой – для многих это возможность обрести себя, понять свое истинное предназначение, как это произошло с Рыжим и Сфинксом: «Могильник ставит каждого на отдельную тропу: пройдя по ней, обрешь себя или потеряешь. Для некоторых это последний путь, для других – начало пути» [8, с. 171].

Дом – это не только место и пространство, в котором разворачивается действие, это также и полноценный герой повествования. Он формирует законы, по которым живут Дети: «Дом требует трепетного отношения. Тайны. Почтения и благоговения. Он принимает и не принимает, одаряет и грабит, подсовывает сказку или кошмар, убивает, старит, дарит крылья... Это могущественное и капризное божество» [8, с. 596]; и которым неосознанно подчиняются взрослые: «Он догадывался о существовании Закона...» [8, с. 296].

Ральф – единственный воспитатель, который действительно осознает, что Дом – не простое место: «Нельзя уйти и вернуться, когда пожелаешь. Дом мог не принять его. Его могло не принять НЕЧТО. Неопишное словами, не поддающиеся логике, НЕЧТО, Бывшее самим Домом, или его духом, или сутью... Он не искал слов и не думал об этом словами» [8, с. 299].

Дом не только воздействует на Детей, но и сам активно преобразуется под их влиянием: «Каждый сам выбирает Дом. Мы делаем его интересным или скучным, а потом уже он меняет нас» [8, с. 322], помогает его обитателям самим формировать реальность, в которой они находятся. Так, стены Дома выполняют множество функций: это и газета, в которой отражены последние новости, символически завуалированные для того, чтобы не могли понять «непосвященные», это и арт-инсталляции, в которых Леопард, художник Дома, символически изображает мироощущение, и предсказания, которые затем тем или иным образом сбываются. Так, Табаки, поддавшись необъяснимому порыву, который навеял ему сон, изображает на стене Дома дракона – символическое обозначение Лорда – «к возвращению». После чего Лорд, которого забрали из Дома, действительно возвращается назад.

Этим же способом пользуется и Ральф, оставляя на стене послание: «Это было просто: вставить туда свое слово и ждать, пока оно подействует. Дальнейшее от него не зависело» [8, с. 297].

Впуская в себя обитателей, Дом способен менять их: «Дом взял тебя. Пустил в себя. Где бы ты ни был, ты теперь – его часть» [8, с. 560]; «Дом засасывает их, делая своей частью» [8, с. 383].

Наружность – так обитатели Дома называют пространство за его пределами – воспринимается Детями как потусторонний мир: «Они решили – Дом – это Дом, а Наружность – не то, в чем он находился, а совсем иное» [8, с. 293].

Страх перед уходом из Дома, который стал для них целым миром, в реальность, о которой они ничего не знают, наделяет Наружность совершенно отчетливыми коннотациями: «Мира, куда их выбрасывают... Для них не существует» [8, с. 294]; «кроме Дома ничего нет» [8, с. 578].

Законы Дома формируют иерархию, в которой главным является вожак Дома – Слепой. Для него Дом стал единственной реальностью. Внешняя защитная маска скрывает его истинную силу от «непосвященных»: «*свитер велик, рукава сползают до самых пальцев, и эти дырки на коленях... он прикрыл глаза, стряхивая навязанный ему образ. Идиот! Перед тобой хозяин Дома!*» (здесь и далее курсив М. П.) [8, с. 316]. Для Слепого Дом является всем,

поэтому он полностью в нем растворяется: «Он живет по законам. Так, как желает Дом, желания которого он угадывает. Он слышит их, когда другие не слышат» [8, с. 572].

Детям Дома – тех, кого Дом принял – в Наружности нет места, поскольку правила реальности им не знакомы: «без разницы, голая она или одетая, девушка она или парень – это стайный зверь, таких выращивает Дом» [8, с. 652].

Тех, кто все же по какой-то причине оказывается в Наружности, поражает «Болезнь потерявшихся», которая для непосвященных выглядит как спешное возвращение, которым заканчивается отправка из Дома некоторых учащихся, а также аллергия и зуд необъяснимой причины [8, с. 732]. Однако Дети Дома понимают, что это «метка, которой Дом метит своих. Тех, кому в Наружности делать нечего» [8, с. 756].

Понимают это и взрослые: «за *такими* не приезжали никогда. Должно быть в наружном мире срабатывали своего рода предохранители» [8, с. 703].

В романе «Дом, в котором...» образ Дома является воплощением «своего» пространства и противопоставляется инородному, «чужому» пространству Наружности. Помимо этого, в тексте он также рассматривается как:

1. Материальное пространство: в «привычной» реальности – это здание из 3-х этажей и прилегающая территория, отгороженная забором, а также два других здания, являющиеся «братьями».
2. Место, в котором происходит соприкосновение «привычной» и «магической» реальности;
3. Пространство, создающее условия для символической инициации – перехода во взрослость;
4. Полноценный герой повествования.

Список литературы:

1. Березкин Ю. Е. Фольклор и постфольклор: структура, типология, семиотика. Освоенное. М., 1996. 12 с.
2. Биякаева А. В. Роман М. Петросян "Дом, в котором..." в контексте современной магической прозы: специальность 10.01.01 "Русская литература": диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук, М., 2017. 186 с.
3. Бурдина С. В. Мотив возвращения домой в поэзии А. Ахматовой 1940 // Вестник Пермского университета, 2014. № 1(25). С. 12–120.
4. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров // Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб., 2000. С. 257–268.
5. Мескин В. А. Роман М. Петросян «Дом, в котором...» в контексте литературной традиции магического реализма // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2019. Т. 24, № 3. С. 404–413.
6. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М.: Наука, 1976. 406 с.
7. Мильчан К. Дом, в котором Мариам Петросян // Русский репортер, 2010. № 24 (152). URL: https://rusrep.ru/2010/24/mariam_petrosyan/ (дата обращения: 23.06.2019).
8. Петросян М. Дом, в котором... Москва: Livebook, 2013. 960 с.
9. Половинко К. Ю. Магический реализм категорий времени и пространства в романе М. Петросян «Дом, в котором...» // Неделя науки СПбПУ: Материалы научной конференции с международным участием, Санкт-Петербург, 19–24 ноября 2018 года.

Том Часть 1. Санкт-Петербург: Федеральное государственное автономное образовательное учреждение высшего образования «Санкт-Петербургский политехнический университет Петра Великого», 2019. С. 44–46.

Калужский государственный университет им. К. Э. Циолковского, Калуга, РФ

УДК 821.161.1

Т. Е. Рубцова
**МОТИВ КОЛДОВСТВА В ЛИРИКЕ А. А. АХМАТОВОЙ,
М. И. ЦВЕТАЕВОЙ И А. А. БАРКОВОЙ**

В творчестве женщин-поэтесс XX века Анны Ахматовой, Марины Цветаевой и Анны Барковой заметно увеличилось обращение к мотиву колдовства и сопряженным с ним мотивам таинственности и сакральности. Вместе они доказывают непоколебимость и независимость героини, а также выражают ее индивидуальность. В творчестве каждой из этих поэтесс сочетаются мистика и повседневность, а мотив избранничества и связь с потусторонним миром отражает конфликт с реальностью.

Ключевые слова: поэт; поэзия; пророчество; заговор; колдовство; миф; одиночество; добро и зло.

T. E. Rubtsova
**THE MOTIVE OF WITCHCRAFT IN THE LYRICS OF A. A. AKHMATOVA,
M. I. TSVETAEVA AND A. A. BARKOVA**

The twentieth century has marked a significant increase in the number of women poets, among whom Anna Akhmatova, Marina Tsvetaeva and Anna Barkova stand out. Their poems are characterized by the motif of magic, mystery and sacredness. The authors use the motive of witchcraft to emphasize their steadfastness and independence, as well as to express their individuality. The work of each of these poets can be characterized as a unique combination of mysticism and everyday life, where the motif of chosenness and the connection with the other world reflect the conflict with reality.

Keywords: poet; poetry; prophecy; cabal; witchcraft; myth; loneliness; good and evil.

Двадцатый литературный век отличен от предшествующего появлением большого числа женщин-поэтесс. Не так давно вышла антология, собравшая в себя имена сто одной поэтессы XX века. Подобный поэтический всплеск связывают с усилением борьбы женщин за свои права и свободы, за равноправие во всех сферах жизни: от возможности участвовать в выборах, получать образование до собственного самоопределения в творческом плане. Появляются многочисленные издания, специализировавшиеся на женской аудитории: «Женский мир», «Женское богатство», «Женское дело», «Женский вестник» и просто «Женщина» (с бесплатным приложением «Женской библиотеки»). Была издана «Женская энциклопедия», печатались антологии и сборники, например «Женская лира» (два издания в 1909 году), «Сборник на помощь учащимся-женщинам» – составленный исключительно из произведений женщин-писательниц, «Новая Ева» и другие [6].

Были известные мастера слова среди писателей и поэтов, кто поддерживал новое течение – М. Волошин, С. Городецкий. Максимилиан Волошин писал: «В некоторых отношениях эта женская лирика интереснее мужской. Она обременена идеями, но глубока, менее стыдлива (стыдливость ведь это исключительно мужское чувство). Женщина глубже и подробнее чувствует самое себя, чем мужчина, и сказывается это в ее поэзии» [3]. Но были и те, кто иронизировал и не верил в подобное явление. Осип Мандельштам напишет: «Худшее в литературной Москве – это женская поэзия» [8, с. 83]. Но правильнее было бы признать,

что женская поэзия не хуже и не лучше – она просто иная. Да и вообще заявлять о гендерной принадлежности поэзии странно. Ведь настоящее искусство вечно, безвременно и не имеет пола.

Концепция «женской поэзии» подчеркивает уникальный опыт, переживания и выражения, которые могут отличаться от мужского опыта. Этот подход предполагает, что женщины могут приносить особый вклад в литературу, и их поэзия может отражать уникальные перспективы на мир. Женская поэзия может включать в себя темы, связанные с жизнью, материнством, семьей, любовью и общественными ролями, которые часто оказываются в центре внимания женского опыта. Эти темы могут быть обработаны с индивидуальным и особенным стилем, отличающимся от традиционных литературных подходов. Однако важно отметить, что определение «женская поэзия» не означает единообразия в стиле или тематике. Авторы могут писать в различных жанрах, экспериментировать со стилем и выражать разнообразные точки зрения. Некоторые поэтессы активно отрицают идею о существовании отдельного «женского» стиля, подчеркивая уникальность каждого индивида независимо от пола.

Сегодня мы рассмотрим творческое наследие трех женщин-поэтов, живших в XX веке: Анны Ахматовой, Марины Цветаевой и Анны Барковой. Нас интересует мотив колдовства, таинственного и сакрального в стихотворениях каждой из поэтесс. Загадочный и мистический мотив колдовства часто встречается в русской лирике XX века, и он особенно выделяется в творчестве этих трех поэтесс. Эти авторы, вопреки традиционным стереотипам о женской лирике, использовали мотив колдовства, чтобы обозначить свою непоколебимость, силу и независимость, а также выразить свою индивидуальность и аутентичность.

Анну Ахматову Осип Мандельштам назвал Кассандрой в своих стихотворениях:

Я не искал в цветущие мгновенья
Твоих, Кассандра, губ, твоих, Кассандра, глаз,
Но в декабре – торжественное бденье –
Воспоминанье мучит нас!

И в декабре семнадцатого года
Все потеряли мы, любя:
Один ограблен волею народа,
Другой ограбил сам себя... (Декабрь 1917)

Кассандра – дочь царя Приама, предсказательница, обреченная предсказывать беды и ни у кого не находить веры своим предсказаниям. Как этот образ подходит Ахматовой! Современники часто подмечали какую-то мистическую силу поэтессы предсказывать будущее людей, да и собственную судьбу. Прослеживается особая мистическая способность предсказывать будущее, выраженная через символику, образы и предвосхищение событий в её стихах. Эта способность окутана атмосферой предчувствия и глубокого понимания времени.

Ахматова, будучи своего рода пророческой поэтессой, часто передавала своим стихам предвидение судьбы, говорила, будто её слова были написаны под влиянием чего-то сверхъестественного. В её поэзии можно обнаружить отголоски грядущих трагических событий, которые разворачивались в России, таких как революции, войны, а также личного горя – потери близких. Её стихи часто звучат как предвестия, предупреждения о бурях, грядущих перемен и утрат. Да и сама Анна Андреевна чувствовала свою силу:

Себе самой я с самого начала
То чьим-то сном казалась или бредом,
Иль отраженьем в зеркале чужом,
Без имени, без плоти, без причины.
Уже я знала список преступлений,
Которые должна я совершить... («Северные элегии», 4 июля 1955)

Примечательно, что Ахматова, являясь свидетельницей исторических потрясений, могла в своих стихах тонко предугадывать темные времена, переживая их в своем внутреннем мире. Удивительно, но в 1915 году в своем стихотворении «Молитва» Анна Ахматова предсказала арест мужа и сына, невозможность писать из-за трудных отношений с советской критикой:

Дай мне горькие годы недуга,
Задыханья, бессонницу, жар,
Отыми и ребенка, и друга,
И таинственный песенный дар –
Так молюсь за Твоей литургией
После стольких томительных дней,
Чтобы туча над темной Россией
Стала облаком в славе лучей (1915 г.).

Но не только о своей судьбе писала Ахматова, но и о судьбе России. В 1914 году, буквально за пару недель до Первой мировой войны, поэтесса предсказала страшное событие:

Приходил одноногий прохожий
И один на дворе говорил:
«Сроки страшные близятся. Скоро
Станет тесно от свежих могил.
Ждите глада, и труса, и мора,
И затмения небесных светил...» (20 июля, 1914).

Слова «Сроки страшные близятся» звучат как предупреждение о неизбежных испытаниях, которые ждут страну. Упоминание о свежих могилах, голоде, море предвосхищают катастрофы, войны и страдания. Эти образы создают мрачное предчувствие предстоящих трагических событий. «И затмения небесных светил» обращает внимание на надвигающуюся тьму, что в метафорическом смысле может указывать на потерю света, ясности и надежды. Стихотворение, таким образом, становится своего рода предвестником бурь, предупреждением о трудных временах, которые настигнут Россию. Ахматова через свое стихотворение выражает глубокую тревогу за будущее России, подчеркивая неизбежность прихода страшных времен и предвидя тяжелые испытания, ожидающие страну.

Не только как оракул лирическая героиня Ахматовой представлена в стихотворениях, но и в роли медиума, способной говорить с мертвыми, что всегда приписывалось колдуньям и ведуньям. В своих стихотворениях героиня будто бы разговаривает со своими друзьями, уже умершими, а также с классиками (А. Пушкиным и Данте). В своих произведениях Ахматова описывает пир или карнавал, где присутствуют воскрешенные её памятью близкие. В стихотворении «Заболеть бы как следует, в жгучем бреду...» описано болезненно-бредовое состояние сна, вызванного болезнью, на границе жизни и смерти. Для чего же нужно такое состояние? Чтобы провести время в «приморском саду» с ушедшим возлюбленным. Встреча с мертвецами, описанная во второй строфе, не пугает лирическую героиню [7, с.

123]. Напротив, она сама стремится к ней, ждет её. Здесь же есть и живые, но те, кого обнять, увидеть невозможно.

Ахматова умеет показать ирреальное как доступное, простое, понятное. Сознательно размывая грани мистического, потустороннего мира, автор наделяет образы жизнью, вещественностью. Призраки прошлого идут рука об руку с лирической героиней, помещая её в такое же состояние на грани. Иногда Анна Ахматова говорила, будто стихи ей кто-то диктует, кто-то слышит. В этом современники тоже усматривали ведьмовские черты. Очень высокая, болезненно худая, говорившая с каким-то высшими силами и умевшая предсказывать будущее, Ахматова пугала и привлекала одновременно. Её первый муж, Николай Гумилёв, написал о ней такие строки:

Из логова змиева,
Из города Киева,
Я взял не жену, а колдунью.
А думал – забавницу,
Гадал – своенравницу,
Веселую птицу-певунью.
Покликаешь – морщится,
Обнимешь – топорщится,
А выйдет луна – затомится...

В этих строках отражена сложность и даже противоречивость отношений с Анной Ахматовой. Они отражают не только характер и внутренний мир поэтессы, но и некоторые аспекты их совместной жизни. Употребление слова «колдунья» придаёт образу Ахматовой загадочность и необычность. Это может относиться к её интенсивной внутренней жизни, а также к способности создавать магическую, чарующую поэзию. Возможно, это отражение её мистической эстетики и глубокой связи с миром знаков и символов. Ахматова на ранних этапах своего творчества принадлежала к акмеистам, кому было свойственно рациональное восприятие действительности, стремление называть вещи своими именами, отрицая символизм, живое олицетворение, туманный намёк либо мистический знак. Однако в стихотворениях поэтессы присутствуют проявления мистического, такие как знаки, вещие сны, взаимодействие лирических героинь с потусторонними силами. Этот мистицизм отчасти сближает художественный мир Ахматовой с мироощущением символистов.

Анна Александровна Баркова – поэт и писатель куда менее известный, чем Ахматова, но современники часто их сравнивали. Говоря о ее недюжинном таланте, называли «пролетарской Ахматовой», «Ахматовой в блузе», постоянно то сравнивали с великой тезкой, то разводили их по разные стороны литературных баррикад. «Россия раскололась на Ахматовых и Барковых», – написал Николай Евреин в 1922 году [4, с. 38]. Писатель Н. П. Смирнов, напротив, сближал этих двух поэтесс, называя Баркову «Ахматовой в спецовке» [2, с. б]. А вот Луначарский, сыгравший важную роль в жизни Барковой (как в признании её как поэта, так и в опале, куда она попала после письма, где говорила, что хотела бы съехать квартиру Луначарского, которая находилась в Кремле. Впрочем, это был не единственный повод для её заключения) писал: «Чем меньше вы похожи на Ахматову, тем лучше для нас всех», – писал Барковой Луначарский [9, с. 44]. Но стихотворения Ахматовой гармоничны, а у Барковой – полны тотального отрицания всего окружавшего.

Говоря о мотивах мистического в творчестве Барковой, мы можем выделить две группы стихотворений. Первая группа – стихотворения, где лирическая героиня прямо

называет себя «ведьмой» («Сетования ведьмы» 1974 г), примеряет роль колдуньи («Заклятие» 1974 г, «Колдовство» 1974–75 гг.), предстает в роли гадалки («Гадалка» 1954 г), пророчицы, представляя себя той, кто обладает силой изменять реальность и саму себя. А вторая – где особым приемом повествования выступает заговор. Заговор – традиционная ритмически организованная словесная формула, служащая магическим образом достижению какой-либо цели. Заговор – нечто среднее между просьбой и приказом каким-то высшим силам, обращение к Богу, природе или каким-то еще неизвестным силам. Баркова обращается к заговору в такие моменты, когда, кажется, обратиться больше не к кому, иные обращения не будут услышаны. В традиционной культуре в заговоре есть субъект и объект, тот, кто оказывается воздействием на окружающий мир своим заговором, и тот, на кого направлен заговор. Вот в поэзии Барковой эти субъект и объект сливаются в единый образ лирического героя, создается впечатление, будто автор все эти заклинания направляет на саму себя, но в то же время, себя – более сильную, властную, имеющую влияние на пространство и время.

Стихотворение «Сетования ведьмы» написано в 1974 году, пронизано настроением тоски и ностальгии по ушедшему времени. Прежде ведьма могла летать, как ракета, наслаждаясь «космическим полетом», а теперь помело потеряно, время совершенно другое. Лирическая героиня чувствует себя нездешней, слишком старой и чужой новому миру. Ведьма клянется «кромешной тьмой», пытаясь воскресить свои силы через обряд, через присутствие дьявола, но все же сама себя осаживает, будто бы боясь даже помыслить о прошлом величии. Как контрастирует ее современность «еле влезешь на печь», «дряхлые кости», «взлетать мне теперь тяжело» и ее удалая молодость, когда и звезды «сыплются вниз дождём», и музыка величайших композиторов. Стихотворение построено на контрасте былого и нынешнего. Прежде удалая ведьма теперь всего лишь нищая, просящая подаяния. Как тесно переплетено стихотворение с судьбой самой Барковой. Яркая, сильная личность, сильные стихи, жизнь в Москве – казалось бы, еще немного и можно дотронуться до звезд, но потом заключения одно за другим, старость, забвение. И вот уже сама Баркова в тесной квартирке в Москве доживает свои годы, забытая и одинокая. «Сетования ведьмы» представляют собой глубокий психологический портрет внутренней борьбы, утраты и желания возрождения:

Но где же мое помело?
Куда я его закинула?
Взлетать мне теперь тяжело.
Еле влезешь в печь, на чело...
А бывало... Как ветром сдунуло.
Летишь, а звезды кругом
Так и сыплются вниз дождем.
Их сметало мое помело...
Ах, что было, то всё прошло.
Про ракеты твердит весь свет...
Я летала быстрее ракет.
Ихний «космос» только свистел,
Млечный путь подо мной блестел,
А планеты скрипели от злости
И «дрожали их дряхлые кости».
Ведь они веками, веками –

Потеряешь и ум, и память –
Всё крутились дорогой унылой,
Узаконенной и немилрой.
Я летала по собственной воле,
Я делила с дьяволом долю.
А на шабаше! Боже ты мой!
Поклянусь я кромешной тьмой, –
То-то музыка, то-то размах!
Там Бетховен, и Лист, и Бах.
Нет, уж лучше молчать. Я не стану
Беречь мою старую рану.
Где ж мое помело? Оно
Истрепалось давным-давно,
Истрепалось, как я сама,
Как моей нищеты сума.
С ней пойду за верстой – верста.
– Подайте милостинку ради Христа (1974).

В другом стихотворении «Костёр к ночи безбрежной» мотив колдовства звучит как метафора неизвестного, загадочного пути. Костер не только символ тепла, света, но и таинственности, неизвестности, возможно, таящей опасность. Место, где нет дорог, нет берегов – неведомое пространство, и только костёр становится магическим огнем, что привлекает внимание. Именно эта вспышка становится местом, где смешивается реальность и фантазия «в колдовском чаду»:

Костер в ночи безбрежной,
Где больше нет дорог,
Зажгли рукой небрежной
Случайность или рок.

В нем сладость, мука, горечь,
И в колдовском чаду,
С годами тяжко споря,
На зов его иду (3 июля 1973).

Другая группа стихотворений, где не столько прямо отмечены колдовские мотивы, сколько сама форма напоминает заговор. С точки зрения композиционной структуры, текст стихотворения может быть построен как призыв к действию, обычно «заклинание» находится в сильной позиции текста, например, стихотворения «Мать», «Не жалею колоколов вечерних...», «Полюбите меня!», «Не гони меня, не гони...». Заклинательная формула может выступать в названии, в первых же строках произведения, либо задаваться рефреном в тексте, как в одном из ранних стихотворений «Полюбите меня!»:

Полюбите меня, люди!
Я стану горда и сильна!
Напьюсь из бесчисленных грудей,
Вашей нежностью стану пьяна.
Полюбите меня, покоренную,
Обратите в жрицу свою.

Вселюдской любовью озаренная,
Ответной нежностью вас напою.
Полюбите меня с преклонением,
Вознесите, как птицы летят.
Люди, я – ваше порождение,
Дерзновенное ваше дитя.
Как возлюбленные, станьте нежны вы:
А если с отдельным изменю,
Предайте меня ревниво
Беспощадного гнева огню.
В объятия мой дух заключите!
К вам на грудь мои песни взлетят.
Покорите меня, полюбите,
Вознесите ваше дитя! (1922)

Марина Ивановна Цветаева, одна из выдающихся поэтесс XX века, в своих стихотворениях мастерски использует мотивы колдовства и мистики. Её лирика пропитана загадочностью, символами и образами, создавая атмосферу таинственности и необыкновенности. Муж, Сергей Эфрон, называл ее «волшебницей», а Андрей Тарковский – «чернокнижницей».

В стихотворении «Колдунья» присутствуют ярко выраженные мотивы колдовства, мистики, связанные с образами Эвы и рыцаря. Это произведение будто бы ответ на одноименное стихотворение Бальмонта. Лирическая героиня, Эва, испытывает «страсти великие», обладает загадочной силой и таинственными знаниями. Свободолюбивая сестра эльфов, колдунья, искушает молодого рыцаря. Но молодой человек не готов принять колдунью, ее открытость и свободу, он борется со своими сомнениями. Не готовая оправдываться за свою любовь к свободе, за свою отличность, девушка покидает рыцаря:

Ты рыцарь, ты смелый, твой голос ручей,
С утеса стремящийся вниз.
От глаз моих темных, от дерзких речей
К невесте любимой вернись!
Я, Эва, как ветер, а ветер – ничей...
Я сон твой. О рыцарь, проснись!
Аббаты, свершая полночный дозор,
Сказали: «Закрой свою дверь
Безумной колдунье, чьи речи позор.
Колдунья лукава, как зверь!»
– Быть может и правда, но темен мой взор,
Я тайна, а тайному верь!
В чем грех мой? Что в церкви слезам не учусь,
Смеясь наяву и во сне?
Поверь мне: я смехом от боли лечусь,
Но в смехе не радостно мне!
Прощай же, мой рыцарь, я в небо умчусь
Сегодня на лунном коне!

Цветаева не принимает земной мир, он кажется ей слишком простым, несовершенным и неискренним. Мир грёз, сновидения, потусторонний мир – совершенно другое дело. Именно здесь ее творческая натура может развернуться в полную силу, отчего в поэтическом мире Цветаевой соединяются в себе античные, средневековые культуры, мифологические образы.

О себе Цветаева писала: «Я знаю это мимовольное наколдовывание (почти всегда – бед! Но, слава богам, – себе!). Я не себя боюсь, я стихов своих боюсь». Здесь хотим сказать о стихотворениях-заговорах, но они отличны от стихотворений Барковой, о которых писали выше. У Цветаевой в тексте отражена идея первичности потустороннего мира в познании мира, отчего носителями мудрости часто выступают именно колдуньи (поэмы «Молодец» и «Переулочки»). Лирическая героиня стихотворения «Развела тебе в стакане...» творит настоящую магию, приворот, а все стихотворение представляет собой заговор:

Развела тебе в стакане
Горстку жжёных волос.
Чтоб не елось, чтоб не пелось,
Не пилось, не спалось.

Чтобы младость – не в радость,
Чтобы сахар – не в сладость,
Чтоб не ладил в тьме ночной
С молодой женой... (1918)

В книге стихов «Вёрсты» лирическая героиня примеряет разные маски: чернокнижница, цыганка, Царь-девица и другие. Романтическое мироощущение автора требует подчеркивать нездешность, отличность от других своих героинь, которым тесно в обычном мире. Здесь есть место заговорам и магии:

В лоб целовать – заботу стереть.
В лоб целую.

В глаза целовать – бессонницу снять.
В глаза целую.

В губы целовать – водой напоить.
В губы целую.

В лоб целовать – память стереть.
В лоб целую (1917)

Про каждую из поэтесс, чьё творчество мы рассмотрели выше, можно сказать, что она колдунья, судьба каждой – невероятное сплетение мистики и обыденности. Поэтическое творчество пронизано мистическими образами, волшебством слов и глубокой философией. Важным становится мотив избранничества, принадлежности потустороннему миру, что провоцирует на конфликт с действительностью.

Список литературы:

1. Аверинцев С.: «Вещунья, свидетельница, плакальщица» Родина, 1989. № 5. С. 42–44.

2. Баркова А.А. Анна Баркова...Вечно не та. М.: Фонд Сергея Дубова, 2002. 638 с.
3. Волошин М. Женская поэзия. URL: <http://tsvetaeva.lit-info.ru/tsvetaeva/kritika/voloshin-zhenskaya-poeziya.htm> (дата обращения: 14.11.2023).
4. Евреинов Н. Н. Нестеров. Петербург, 1922. 82 с.
5. Жирмунский В. М. Преодолевшие символизм. Анна Ахматова // Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л.: Наука, 1977. С. 112–121.
6. Козулина Н. О феномене женской поэзии. URL: <https://proza.ru/2020/01/29/703> (дата обращения: 14.11.2023).
7. Куликова Е. Ю. О мистических прогулках в стихах А. А. Ахматовой // Известия ВГПУ, 2011. № 5. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/o-misticheskikh-progulках-v-stihah-a-a-ahmatovoy> (дата обращения: 14.11.2023).
8. Мандельштам О. Литературная Москва // Марина Цветаева в критике современников: в 2-х ч. М.: Аграф, 2003. Ч. 1. 1910–1941 гг. Родство и чуждость. С. 83–84.
9. Таганов Л. Н. «Прости мою ночную душу...». Иваново: областное кн. изд-во «Талка», 1993. 176 с.

Калужский государственный университет им. К. Э. Циолковского, Калуга, РФ

УДК 82

И. В. Устинова

**ПЕЙЗАЖНАЯ ЛИРИКА Е. А. БОРАТЫНСКОГО И Н. А. ЗАБОЛОЦКОГО:
СВОЕОБРАЗИЕ НАТУРФИЛОСОФИИ**

В статье анализируются натурфилософские взгляды Е. А. Боратынского и Н. А. Заболоцкого. Обнаруживается близость пейзажной лирики Заболоцкого к художественному миру Боратынского, однако имеет место и различие точек зрения поэтов на соотношение природы и человека.

Ключевые слова: русская поэзия XIX века; русская поэзия XX века; Е. А. Боратынский; Н. А. Заболоцкий; пейзажная лирика; натурфилософия.

I. V. Ustinova

**LANDSCAPE LYRICS BY E. A. BORATYNSKY AND N. A. ZABOLOTSKY:
THE PECULIARITY OF NATURAL PHILOSOPHY**

The article analyzes the natural philosophical views of E. A. Boratynsky and N. A. Zabolotsky. The closeness of Zabolotsky's landscape lyrics to Boratynsky's artistic world is revealed, however, there is also a difference in the poets' points of view on the relationship between nature and man.

Key words: Russian poetry of the XIX century; Russian poetry of the XX century; E. A. Boratynsky; N. A. Zabolotsky; landscape lyrics; natural philosophy.

Термин «натурфилософия» берет свое начало в античный период как своеобразная попытка постичь сущность и закономерности природных явлений. Со временем природа перестает быть объектом постижения философской науки. И это связано с тем, что натурфилософия, сложившаяся в античную эпоху, оказалась в новое время неактуальным, устаревшим разделом философии и в XIX веке прекратила свое существование. Природный мир становится объектом постижения не науки, а поэтического искусства, которое, в свою очередь, «преломляет» философское по-особому – образно и метафорически.

Подвергая анализу своеобразие развития лирической натурфилософии, остановимся на творчестве Е. Боратынского и Н. Заболоцкого – поэтов, чья природная лирика решала важнейшие вопросы, касающиеся взаимоотношений природного и человеческого. Родственны или враждебны природные начала человеческой душе? Это один из самых важных вопросов, волновавших и философию, и лирику. Какой ответ на это вопрос дают в своей природной лирике Боратынский и Заболоцкий?

Боратынского можно считать зачинателем русской натурфилософской лирики. Основой его натурфилософских взглядов является мысль о трагическом разладе природы и человека. Природное и человеческое, согласно его взглядам, никогда не сольются в одно единое целое. Однако в поэзии 20-х – начала 30-х годов XX века взгляды поэтов на соотношение природного и человеческого претерпевают кардинальные изменения: Николай Заболоцкий – поэт, в чьем творчестве наиболее ярко и глубоко отразилась мысль о преобразовании природы человеком, об его рассудительном «вторжении» в природу с целью «разбудить» ее разум и самосознание.

Человек в поэзии Боратынского существует в отделенности от природы. Все материальные блага человеком уже достигнуты, все, что можно было покорить, покорено. Цивилизация «покорила» и природный мир. В связи с этим природа полностью отделилась от человека, навсегда отрезала возможность проникнуть в ее неведомый и таинственный мир. Получается, что природе человек больше не нужен. Вся пейзажная лирика Боратынского проникнута трагическим пафосом: душа лирического субъекта стремится слиться с «душой» природы. Так, в элегии «Весна» субъект лирического высказывания особенно остро ощущает свою «чуждость» по отношению к природному миру. Стихотворение строится на антитезе: описание радостной, пробудившейся весны противопоставляется меланхолическому настроению лирического субъекта.

В дыхании весны всё жизнь младую пьет
И негу тайного желанья!
Всё дышит радостью и, мнится, с кем-то ждет
Обетованного свиданья!

Лишь я как будто чужд природе и весне:
Часы крылатые мелькают;
Но радости принести они не могут мне
И, мнится, мимо пролетают.
1820 [1, с. 319].

В стихотворении «Песня» лирический субъект также оторван, отделен от природы, он не может прочувствовать всю ее наполненность, прелесть и красоту:

Что красоты, почти всегда лукавой,
Мне долгий взор?
Обманчив он! знаком с его отравой
Я с давних пор.
Обманчив он! его живая сладость
Душе моей
Страшна теперь! что прежде было в радость
То в муку ей.
1827 [1, с. 23].

Человек в поэзии Боратынского совершенно не понимает природу, он «стал пытаться природу орудиями познания и преобразования» [8, с. 25]. Человек пытается пересечь те пределы, которые ему недоступны и неподвластны. Однако природный мир, как и человек, не обладает абсолютной свободой – в нем есть свои правила и законы, которым нужно неукоснительно следовать:

Взгляни: безропотно текут речные воды
В указанных брегах, по склону их русла;
Ель величавая стоит, где возросла,
Невластная сойти. Небесные светила
Назначенным путем неведомая сила
Влечет. Бродячий ветер не волен, и закон
Его летучему дыханью положен.
1833 [1, с. 21].

Человек сможет обрести свое истинное счастье только тогда, когда покорится законам природы, но он, со своей мятущейся душой, не желает смиряться, ему в тягость послушание, он желает разрушить все рамки и границы.

В стихотворении «Последняя смерть» поэт говорит о том, что технический прогресс окончательно поспособствовал духовной деградации человека. Природа равнодушна к человеку, она прекрасно обходится без него. И «смертное» тело человека, и его «бессмертный» дух – исключены из ее общей жизни. Земля продолжает свою жизнь, даже не заметив исчезновения человечества:

Величествен и грустен был позор
Пустынных вод, лесов, долин и гор.
По-прежнему животворя природу,
На небосклон светило дня взошло,
Но на земле ничто его восходу
Произнести привета не могло.
Один туман над ней, синяя, вился
И жертвою очистительной дымился.
1827 [1, с. 130].

В стихотворении «Приметы» тоже утверждается мысль о равнодушии природного мира по отношению к человеку. Человек покоряет природу, а не живет в ней, стал абсолютно глух к ее «знамениям». Детское восприятие жизни исчезло, было погребено под слоем прагматизма, теорий об общественной пользе. Технократия кажется человеку неизбежным, но по-прежнему злом. «Горнило, весы, мера»: вот то, на чем основывается современная цивилизация. За шумом изобретений больше не слышен голос природы. Природный мир, его душа полностью «закрылась» от человека.

В пустыне безлюдной он не был одним,
Нечуждая жизнь в ней дышала.
Но, чувство презрев, он доверил уму;
Вдался в суету изысканий...
И сердце природы закрылось ему,
И нет на земле прорицаний.
1839 [1, с. 279].

Пафосом стремления тоскующей души слиться с матерью-природой проникнуто стихотворение «Пироскаф» (1844). В данном стихотворении человек вступает в борьбу с природной стихией. В эту своеобразную борьбу вступают вещи и устройства, которые были порождены техническим прогрессом: «волнистое лоно» взрывают колеса быстрого парохода, парус ведет «томительный спор» с океаном. Очень интересно в этом стихотворении соотношение пространств и расстановка образов: человек находится «сверху» («вот над кормою стал капитан»), а морская стихия – «снизу» («глубоко вздохнул океан»). Кто же побеждает в этой своего рода борьбе? Нельзя ответить однозначно. Стихотворение завершается отнюдь не пессимистически: тоскующая душа лирического героя мечтает слиться с миром природным, оставить «неподвижный берег» и пойти дальше, отбросив все пережитое.

В стихотворении «Весна, весна! Как воздух чист!..» (1832) лирический субъект испытывает чувство неподдельной радости от пробуждения природы и прихода весны (что отражено уже в первой строке стихотворения). В стихотворении – большое количество

восклицательных предложений, что говорит об особенно приподнятом настроении лирического субъекта. Он счастлив, ведь находится в полной гармонии с окружающим миром.

Для Боратынского примером идеально прожитой жизни в гармонии с природой, в гармонии тела и духа является жизнь немецкого поэта Иоганна Гёте (поэт посвящает ему стихотворение «На смерть Гёте»):

С природой одною он жизнью дышал:
Ручья разумел лепетанье,
И говор древесных листов понимал,
И чувствовал трав прозябанье;
Была ему звездная книга ясна,
И с ним говорила морская волна.
1832 [1, с. 140].

К сожалению, этот идеал гармоничного существования природы и человека остается недостижимым. Гениальность Гете, по Боратынскому, «проявляется именно в способности воспринять природный мир во всей полноте» [2]. Ю. М. Лотман утверждал, что Боратынский «устойчиво связывает понимание природы с овладением ее особым языком, употребляя для характеристики познания глаголы речевого общения» [4, с. 10]. Для подтверждения этой мысли можно вспомнить, к примеру, стихотворение Боратынского «Водопад»:

Как очарованный стою
Над дымной бездною твоею
И, мнится, сердцем разумею
Речь безглагольную твою.
1821 [1, с. 23].

Заболоцкий в своем поэтическом творчестве перенял у своего предшественника представление о тождестве словесного и природного миров:

Березы, вы школьницы! Полно калякать,
Довольно скакать, задирая подола!
Вы слышите, как через бурю и слякоть
Ревут водопады, спрягая глаголы?
1946 [3, с. 91].

Но, в отличие от Боратынского, Заболоцкому «способность природы мыслить и воспринимать представлялась не поэтической условностью, а реальностью» [2]. Для Заболоцкого природа уже априори наделена разумом и сознанием.

Кроме того, существенное отличие взглядов Заболоцкого в отношении взаимодействия природного и человеческого заключается в следующем: если в лирике Боратынского человек отделен от природы и является виновником того, что природный мир «отвернулся» от него, то в лирике Заболоцкого, наоборот, виновной оказывается сама природа, которая просто «устала» от собственного буйства и дисгармонии.

На наш взгляд, своего рода ключом к пониманию философского пейзажной лирики Заболоцкого может послужить его программное стихотворение «Я не ищу гармонии в природе». Стихотворение композиционно можно условно разделить на три части: первая часть (первые два катрена) – утверждение дисгармонии в природном мире; вторая часть (следующие три катрена) – изображение умиротворенной природы; третья часть (последние три катрена) – выражение боли и печали природы. Природа, по Заболоцкому, дисгармонична и «своенравна», однако во второй части стихотворения (переход к которой обозначен

противительным союзом «но») мы видим обратное: природный мир – максимально утомленный и «уставший» от бесконечного «буйного движенья» (эпитеты «тихий», «немогущий», «слепая»; олицетворение «умолкнет ветер»; метафоры «сияньем немощным объята» и т.д.). «Изможденная» природа нуждается в гармонии и в упорядочивании:

И в этот час печальная природа
Лежит вокруг, вздыхая тяжело,
И не мила ей дикая свобода,
Где от добра неотделимо зло.
1947 [3, с. 61].

Кто способен упорядочить и «образумить» природу? Гармонизировать природный мир способен только человек, который не силой укротит его, а поможет разбудить в нем «сознание», отделить добро от зла. Человек, по Заболоцкому, должен стать благоустроителем природы, тем, кто сумеет правильно воспользоваться ее дарами и тем, кто внесет в нее разумное начало. Природа «мечтает» об обретении этого начала:

И снится ей блестящий вал турбины,
И мерный звук разумного труда,
И пенье труб, и зарево плотины,
И налитые током провода.
1947 [3, с. 61].

В последнем четверостишии мысль об обретении природой гармонии при помощи человека окончательно раскрывается на примере взаимоотношений матери и ребенка. «Безумная, но любящая мать» – это природа, а дитя, таящее в себе «высокий мир», – это человек. Данное сравнение подводит своего рода итог размышлениям о природе и человеке: природа только вместе с человеком может обрести стройное начало и «солнце увидеть».

По Боратынскому, человечество чересчур занято своими делами, противоречащими природным законам – человек не должен вмешиваться в природный мир. По Заболоцкому, человек должен вмешаться в природу с целью ее преобразования. Возникает вопрос: а имеет ли человек право диктовать природе свои законы?

Заболоцкий, как было сказано выше, «не искал гармонии в природе»: в ней он видел страдания и мучения.

Жук ел траву, жука клевала птица,
Хорек пил мозг из птичьей головы,
И страхом перекошенные лица
Ночных существ смотрели из травы.
Природы вековечная давящая
Соединяла смерть и бытие
В один клубок, но мысль была бессильна
Соединить два таинства ее.
1932–1947 [3, с. 66].

Природа изображена страдающей и в стихотворении «Засуха». Стихотворение делится на две части: первая часть – мир, который мучается от засухи; вторая часть – вечернее «оживление» природы. Мы видим пробуждающиеся разум и сознание природы. Природа, безусловно, не является олицетворением гармонии. Но всё же человеку важно понимать ее «бессвязные и смутные уроки». Таким образом, в последней строчке лирический субъект говорит о связи природного мира и человека:

Учительница, девственница, мать,
Ты не богиня, да и мы не боги,
Но все-таки как сладко понимать
Твои бессвязные и смутные уроки!
1936 [3, с. 74].

Во многих стихотворениях Заболоцкого запечатлен пробуждающийся разум природы. В самой природе присутствует разумное начало. Так, остановимся на стихотворении «Всё, что было в душе...»:

Все, что было в душе, все как будто опять потерялось,
И лежал я в траве, и печалью и скукой томим.
И прекрасное тело цветка надо мной поднималось,
И кузнечик, как маленький сторож, стоял перед ним.

И тогда я открыл свою книгу в большом переплете,
Где на первой странице растения виден чертеж.
И черна и мертва, протянулась от книги к природе
То ли правда цветка, то ли в нем заключенная ложь.
1936 [3, с. 76].

Восприятие природы лирическим субъектом в стихотворении меняется: сначала природа для него – некая схема или чертеж в книге, однако затем она будто бы «оживает» и обретает «лицо». «Оживление» природы передано с помощью олицетворений: «цветок с удивленьем смотрел», «пытался чужую мудрость понять». Природа максимально «очеловечивается» и наделяется собственным сознанием («непривычное мысли движенье», «усилие воли»). Мы наблюдаем и смену эмоционального состояния лирического субъекта: от печали и скуки к ощущению трепета. Получается, что человек одухотворяет природу, а природа в свою очередь «оживляет» человека.

Стихотворение «Школа жуков» Заболоцкого представляет собой своего рода новую ступень в развитии животного царства. Лирический сюжет основан на том, что люди принимают в жертву свой мозг для того, чтобы поднять на новую ступень развития животное царство. Для того чтобы произошло кардинальное преобразование мира природы (все животные получают человеческий разум), необходима искупительная жертва:

Сто наблюдателей жизни животных
Согласились отдать свой мозг
И переложить его
В черепные коробки ослов,
Чтобы сияло
Животных разумное царство.
1931 [3, с. 250].

На этой утопической философии основана и поэма Заболоцкого «Торжество Земледелия» (1933). В поэме автор утверждает мысль о том, что «именно с социального совершенствования общества людей и начинается эта самая миссия разума, а затем происходит распространение социальной справедливости на отношения человека ко всей живой и неживой природе» [7]. Данная философская мысль находит свое отражение и в поэмах «Безумный волк» (1931), «Птицы» (1968).

Исходя из всего сказанного выше очевидно, что человек должен послужить помочь природе разбудить разум. Иными словами, стать разумом для природы и определить ее дальнейшее развитие. Нужно отметить, что эта идея активно развивалась в трудах Н. Ф. Федорова, К. Э. Циолковского, В. И. Вернадского, А. Л. Чижевского. Труды этих ученых стали для Заболоцкого «фундаментом дерзания на отмену стихийно-природного типа существования» [6, с. 301]. «Если человек – вся эта природа, в разум приходящая, ее фокус, в котором присутствует тот же "жучок", но себя сознающий, то тогда человек действительно имеет право, ибо оказывается, что это как бы сам "жучок" так решил» [6, с. 301]. Как видим, по мнению Заболоцкого, человек имеет полное право (или даже должен!) вмешаться в природный мир.

Кроме того, важная философская идея, которую перенял Заболоцкий у Вернадского – идея автотрофности. Вернадский считал, что установившаяся связь человека с целым биосферы через питание другой жизнью не является жизненно необходимым процессом. Человеческий разум, который способен активно перестраивать окружающий мир, «может регулировать и собственную природу, направляя ее развитие в том направлении, которое ему диктует его глубокое нравственное чувство» [6, с. 302]. Вернадский подразумевал умение развивать организм, как растение, из самых элементарных атомов, используя при этом лучистую энергию космоса. В автотрофности заложена возможность, которая позволит стать ему бессмертным.

Идея бессмертия довольно сильно волновала Заболоцкого. Поэт, который полностью принял идеи К. Э. Циолковского о будущем планеты, человечества, животном и природным мире, вступая в переписку с ученым, усомнился в справедливости его утверждений относительно смерти и бессмертия. Для Циолковского смерти вовсе не существует. Атомы, которые покидают смертные тела, получают бессмертие тогда, когда вступят в более высшие, совершенные организации. Для этого должно произойти уничтожение в масштабах Земли и космоса несовершенных форм жизни. Заболоцкий не принимает эти взгляды Циолковского. В письме он отвечает исследователю: «Мне неясно, почему моя жизнь возникает после моей смерти. Если атомы, составляющие мое тело, разбредутся по вселенной, вступят в другие, более совершенные организации, то ведь данная-то ассоциация их уже больше не возобновится и, следовательно, я уже не возникнут снова... Наконец, и самый атом не есть неделимая частица... Атом при известных условиях разрушается точно так же, как разрушаюсь (умираю) я... Личное бессмертие возможно только в одной организации. Не бессмертны ни человек, ни атом, ни электрон... Вы, очевидно, очень ясно и твердо чувствуете себя государством атомов. Мы же, Ваши корреспонденты, не можем отрешиться от взгляда на себя как на нечто единое и неделимое. Ведь одно дело – знать, а другое – чувствовать» (из письма от 18 января 1932 года). Заболоцкий не мог примириться со смертью, и эта ужасающая боль умирания была очень ярко выражена в его поэзии. Эта боль настолько существенна, что ею наделяется сам природный мир. Однако нельзя не упомянуть о том, что Заболоцкий вводит в русскую поэзию новый тип образа – «глубокий по своим мифологическим корням образ-метаморфоза, в основе которого лежит вера поэта в бессмертие всего сущего, способность существ перевоплощаться друг в друга» [8, с. 293].

Как мир меняется! И как я сам меняюсь!
Лишь именем одним я называюсь, –
На самом деле то, что именуют мной, –
Не я один. Нас много. Я – живой.

Чтоб кровь моя остынуть не успела,
Я умирал не раз. О, сколько мертвых тел
Я отделил от собственного тела!
1937 [3, с. 82].

Вера в метаморфизм, можно сказать, давала Заболоцкому ощущение того, что «что мертвые, великие и малые, все ушедшие поколения – здесь, они присутствуют в мире» [6, с. 301]. Но все же душа поэта противилась, была полна сомнений:

Опять ты, природа, меня обманула,
Опять провела меня за нос, как сводня! <...>
В который ты раз мне твердишь, потаскуха,
Что здесь на пороге всеобщего тленья
Не место бессмертным иллюзиям духа,
Что жизнь продолжается только мгновенье!
Вот так я тебе и поверил!
1946 [3, с. 91].

Отношение к смерти отражено и в лирике Боратынского. Все, что связано со смертью, проникнуто у поэта глубоким трагизмом. Так, в стихотворении «Недоносок» мы видим своеобразную метафору человека, который не в состоянии жить на земле. Он устремляется к небесам, но рая никогда не достигнет. Основная идея «Недоноска» очень близка ключевой мысли «Последней смерти». Недоносок абсолютно не нужен ни земле, ни небу. Как отмечает Семенко И. М., «символизированное в Недоноске человеческое сознание рвется из своего ничтожества в высоту, но тщетные порывы оставляют лишь горечь поражения» [5, с. 183]. Недоносок не может противостоять природному миру, он совершенно бессилён перед его мощью:

Но ненастье заревет
И до облак, свод небесный
Омрачивших, вознесет
Прах земной и лист древесный:
Бедный дух! ничтожный дух!
Дуновенье роковое
Вьет, крутит меня, как пух,
Мчит под небо громовое.
1835 [1, с. 281].

Этому неполноценному духу хватило созидательной силы лишь для того, чтобы оживить на довольно короткий миг мертворожденного реального недоноска. Именно так поэт создает своего рода символ угнетавшей скоротечности существования человека на земле и ничтожности его поприща во вселенной. Поэт не желает смерти, но и в бессмертие не верит.

Идейно близким к «Недоноску» Боратынского оказывается стихотворение Заболоцкого «Вчера о смерти размышляя»:

И нестерпимая тоска разъединенья
Пронзила сердце мне, и в этот миг
Всё, всё услышал я – и трав вечерних пенье,
И речь воды, и камня мертвый крик.
1936 [3, с. 77].

Можно говорить об одинаковой локализации лирического субъекта стихотворения Заболоцкого и Недоноска Боратынского. Лирический субъект стихотворения Заболоцкого находится там же, где и недоносок – «меж землей и небесами». Герой Заболоцкого похож на героя Боратынского тем, что он тоже оказывается совершенно бессильным что-либо поменять, он лишен плоти и обладает особым рода болезненностью восприятия. Лирический субъект Заболоцкого оказывается похож на странного героя Боратынского и обостренной болезненностью восприятия. Однако, отличие в том, что герою Заболоцкого открывается не страшное зрелище вражды всемирного масштаба, как в «Недоноске», а знание о смерти. «Природа в лирике Заболоцкого наделена этим знанием изначально, человек постигает его внезапно и в полной мере» [2].

Таким образом, можно говорить как о близости природной поэзии Заболоцкого и Боратынского и сходности их натурфилософских взглядов, так и об отличиях. Боратынскому абсолютно не близок пафос «растворения» в космосе. Боратынский не желает такого «растворения». Оно его нисколько не утешает. Картина жизни Земли после гибели человечества в представлении поэта бесконечно печальна. Натурфилософская мысль Боратынского основывается на убеждении в том, что природа и человек никогда не станут одним целым. Поэт настроен трагически, не верит в бессмертие.

Натурфилософский характер природной лирики Заболоцкого проявляется в особом рода «научности», которая находит место в рассмотрении природы как живого организма, стремящегося к обретению знания. «Бесплотности философских прозрений предшественника Заболоцкий противопоставил зримую реальность оплотненного, телесного бытия» [2]. Вполне целесообразно говорить о том, что натурфилософские взгляды Боратынского соединились для Заболоцкого с натурфилософией Гёте и обогатились научными достижениями представителей «русского космизма».

Список литературы:

1. Боратынский Е. А. Стихотворения и поэмы. М.: Наука, 1982. 720 с.
2. Гельфонд М. М. Боратынский в прочтении Заболоцкого: поэтика элегии и гротеска // Новый филологический вестник. 2009. № 2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/boratynskiy-v-prochtenii-zabolotskogo-roetika-elegii-i-groteska> (дата обращения: 04.11.2023).
3. Заболоцкий Н. А. Стихотворения и поэмы. М.-Л.: Советский писатель, 1965. 504 с.
4. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М., 1970. 285 с.
5. Семенко И. М. Поэты пушкинской поры. М.: Худож. лит., 1970. 295 с.
6. Семенова С. Человек, природа, бессмертие в поэзии Николая Заболоцкого // Семенова С. Преодоление трагедии: «Вечные вопросы» в литературе. М.: Советский писатель, 1989. 439 с.
7. Степура Н. В. Собственная натурфилософская концепция Николая Заболоцкого // Образовательный портал «Справочник». URL: https://spravochnik.ru/literatura/russkaya_literatura/sobstvennaya_naturfilosofskaya_koncepciya_nikolaya_zabolotskogo (дата обращения: 04.11.2023).
8. Эпштейн М. Н. Стихи и стихия. Природа в русской поэзии XVIII–XIX вв. Самара: Издательский дом «БАХРАХ-М», 2007. 352 с.

Калужский институт (филиал) ВГУЮ (РПА Минюста России)

Калужский государственный университет им. К. Э. Циолковского, Калуга, РФ

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Алмазова Татьяна Александровна – кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры физики и математики Калужского государственного университета им. К. Э. Циолковского. E-mail: badanovaTA@yandex.ru.

Балашова Елена Анатольевна – доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры литературы Калужского государственного университета им. К. Э. Циолковского. E-mail: balashova_ea@mail.ru.

Баркова Маргарита Юрьевна – учитель иностранного языка МБОУ «СОШ № 3 им. Г. В. Зимины» г. Калуги. E-mail: krasnova.margosha@mail.ru.

Васильев Лев Геннадьевич – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой лингвистики и иностранных языков Калужского государственного университета им. К. Э. Циолковского. E-mail: vasilevlg@tksu.ru.

Васильева Мария Львовна – кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры лингвистики и иностранных языков Калужского государственного университета им. К. Э. Циолковского. E-mail: vml1412@mail.ru.

Глухова Ксения Александровна – студент Института филологии и массмедиа Калужского государственного университета им. К. Э. Циолковского. E-mail: glukhovaka@studklg.ru.

Захаров Даниил Александрович – студент Института филологии и массмедиа Калужского государственного университета им. К. Э. Циолковского. E-mail: daniok.zakharoff@yandex.ru.

Зыкова Александра Сергеевна – специалист ООО «АГР». E-mail: Zikova.Alexandra@mail.ru.

Кирлинская Александра Ильинична – магистр, независимый исследователь. E-mail: kirlinskayaai@studklg.ru.

Коновалихина Ксения Викторовна – старший преподаватель кафедры теории языкознания и немецкого языка Калужского государственного университета им. К. Э. Циолковского. E-mail: KonovalikhinaKV@tksu.ru.

Кортунова Анастасия Алексеевна – магистрант кафедры литературы Института филологии и массмедиа Калужского государственного университета им. К. Э. Циолковского. E-mail: Nastya54-34DML@mail.ru.

Крицына Елизавета Викторовна – учитель русского языка и литературы МКОУ «Барятинская средняя общеобразовательная школа» с. Барятино; магистрант Института филологии и массмедиа Калужского государственного университета им. К. Э. Циолковского. E-mail: elkritsyna@mail.ru.

Куц Олеся Геннадьевна – магистрант Института филологии и массмедиа Калужского государственного университета им. К. Э. Циолковского. E-mail: lesya.papsueva@mail.ru.

Петрова Дарья Андреевна – студент Института филологии и массмедиа Калужского государственного университета им. К. Э. Циолковского. E-mail: petrovadand@studklg.ru.

Похаленков Олег Евгеньевич – доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры литературы Калужского государственного университета им. К. Э. Циолковского. E-mail: olegpokhalenkov@rambler.ru.

Пучкова Анна Викторовна – сотрудник кафедры русского языка Калужского государственного университета им. К. Э. Циолковского. E-mail: 27anna99.puchkova@bk.ru.

Рубцова Татьяна Евгеньевна – аспирант кафедры литературы Калужского государственного университета им. К. Э. Циолковского. E-mail: t.e.rubtsova@gmail.com.

Сухарева Ольга Эдуардовна – кандидат филологических наук, доцент, независимый исследователь. E-mail: o_suhareva@inbox.ru.

Терентьева Дарья Михайловна – преподаватель кафедры лингвистики и иностранных языков Калужского государственного университета им. К. Э. Циолковского. E-mail: terentyevadaria@yandex.ru.

Топорков Пётр Евгеньевич – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры русского языка как иностранного Института филологии и массмедиа Калужского государственного университета им. К. Э. Циолковского. E-mail: ptoporkovnewnew@yandex.ru.

Устинова Ирина Владимировна – преподаватель Калужского института (филиала) ВГУЮ (РПА Минюста России); магистрант Института филологии и массмедиа Калужского государственного университета им. К. Э. Циолковского. E-mail: ir.ustin@yandex.ru.

ВЕСТНИК КАЛУЖСКОГО УНИВЕРСИТЕТА
Серия 2 «Исследования по филологии»

Электронное периодическое издание

2023 № 4

Электронное периодическое издание зарегистрировано
в Федеральной службе по надзору в сфере связи,
информационных технологий и массовых коммуникаций
(Роскомнадзор)

от 16.01.2023 Эл № ФС77-84596

Дата выхода в свет 26.12.2023.

Тираж 15 экз.

Максимальный объем 1CD

Издательство КГУ им. К.Э. Циолковского.
248023 Калуга, ул. Разина, 26.

