

ISSN 2949-348X

ВЕСТНИК

Калужского университета



**Серия 2.
Исследования
по филологии.**

**2023
№ 3**

**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

Данилова А. В.

Категория оценки атрибуции в литературном дискурсе..... 4

Кобак Е. С., Ручкина Е. М.

К вопросу о коммуникативных барьерах..... 9

Мельничук Н. В.

Речевые средства выражения конструктивности и деструктивности в аргументативном дискурсе..... 14

Павленко А. И.

Особенности сопоставительного анализа содержания поэтического текста и его перевода..... 20

Подкопаева О. И.

Проблема передачи концептосферы художественного произведения в процессе перевода..... 25

Сухарева О. Э., Васильев Л. Г.

О методологических основаниях западноевропейской риторики..... 32

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

Аксёнова Н. Ю.

Мотив пути в романе Д. Григорьева «Господин Ветер»..... 41

Балашова Е. А.

Мистифицированная автобиография: к вопросу о границах понятия..... 50

Балесная Е. А., Филонова В. Ю.

Мотивы современной авторской сказки в рассказе Виктора Пелевина «Проблемы верволка в средней полосе»..... 55

Высокович К. О.

Особенности мотивной структуры в комедии А. Соболева «Три жениха, или Любовь нынешнего света»..... 62

Высочина Д. С.

Повседневность прогнозируемого мира (сборник рассказов А. Азимова «Я, робот»)..... 70

Казмирчук О. Ю.

Роль литературного и биографического контекстов в художественном универсуме стихотворения Б. Л. Пастернака «На пароходе»..... 77

Нимый А. И., Похаленков О. Е.

«Элегия» Д. Константайна в контексте современного британского метамодернизма..... 85

Рубцова Т. Е.

«Пророки» А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова и «Предтеча» А. А. Барковой: тема поэта и поэзии..... 93

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

Салтыкова Е. А.

Рецензия на: Белова Е. В. Структурно-содержательные особенности бытового конфликтного дискурса: диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук: 10.02.19 – Теория языка. Калуга, 2016. 170 с..... 100

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ..... 106

ЯЗЫКОЗНАНИЕ

УДК 81+316.614

А. В. Данилова

КАТЕГОРИЯ ОЦЕНКИ АТРИБУЦИИ В ЛИТЕРАТУРНОМ ДИСКУРСЕ

В данной статье исследуются внутренние и внешние атрибуции, которые рассматриваются как сложные социально-психологические дискурсивные процессы и интерпретируются за счет использования категории оценки. Изучаются отношения, которые лежат в основе принципов таксономизации атрибуций, указываются перспективы применения понятия атрибутивного стиля в области исследования вербального общения.

Ключевые слова: коммуникация; атрибуция; оценка; социальный актер; установки.

A. V. Danilova

CATEGORY OF ATTRIBUTION ASSESSMENT IN LITERARY DISCOURSE

This article examines the internal and external attributions, which are regarded as complex socio-psychological discursive processes and are interpreted through the use of the evaluation category. The relations that underlie the principles of attribution taxonomy are studied, the prospects for applying the concept of attributive style in the field of verbal communication research are indicated.

Keywords: communication; attribution; evaluation; social actor; attitudes.

При взаимодействии с людьми, мы, в первую очередь, делаем акцент на их поведении, а именно что они делают, как они себя ведут в различных ситуациях. Нас интересует, почему они совершают определенные действия. В результате мы используем познавательные процессы, а именно атрибуции, приписывание, для того чтобы интерпретировать поведение индивида [2]. Следовательно, мы приписываем индивиду определенные мотивы и черты, и в нашем сознании создается представление, что мы их понимаем. Отметим, что эмоциональные переживания зависят от атрибуции и от оценки, которую мы ей приписываем.

Мы склонны совершать атрибуцию каждый день, наделять оценками события, которые происходят с нами и с окружающими. Таким образом, выводы, которые мы делаем, бывают ложными. Внешней информации для формирования своей оценки ситуации или действий другого человека бывает недостаточно, и нам приходится додумывать, опираясь на свой опыт и схожие ситуации. Важную роль в этом процессе играет характер наблюдателя, его привычки, социальный статус, темперамент и психическое состояние [5].

Все подвержено системе оценок. Под оценкой следует понимать заимствованную категорию из логики, которая изучает структуру и логические связи оценочных высказываний. Категория оценки объединяет языковые единицы на разных уровнях. Данные единицы связаны оценочной семантикой и выражают положительное и/или отрицательное отношение автора к содержанию речи [2, с. 5–20].

Согласно Е. М. Вольф выделяют субъективную и объективную оценки. Субъективная несет в себе положительное или отрицательное отношение к объекту, согласно собственным убеждениям. Объективная, в свою очередь, опирается на доказуемые аргументы. Следует отметить, что исследователи сталкиваются с противоречивой проблемой в определении

границ таких компонентов. Таким образом, критерий истинности оценочных суждений также является спорным, то есть чем выше степень субъективности в оценке, тем труднее судить об ее истинности [4, с. 5–30].

Согласно исследованиям Н. Д. Арутюновой, можно выделить два основных типа оценок, а именно открытую и скрытую, где при открытой оценке происходит полемическое утверждение авторской позиции за счет пейоративных, которые содержат отрицательную оценку и придают неодобрительный оттенок значения, или, наоборот, мелиоративных номинаций [2].

Формирование скрытой оценки высказывания считается одним из наиболее эффективных приемов манипулирования общественным сознанием. Таким образом, оценка может быть имплицитной, которая заложена в сему слова, и эксплицитной, которая свойственна не слову, а самому его употреблению [1].

Согласно исследованиям Васильева Л. Г. «Аспекты аргументации», основные имплицитные способы создания оценки реализуются на морфологическом, лексическом, синтаксическом и риторическом уровнях [3].

В частности, в примере: «*You boys don't look so crazy to me*» [8] за счет использования эпитета (*crazy*), открытой оценки, и отрицательного предложения реализуется внутренняя атрибуция. Согласно данной разновидности атрибуции, актер ведет себя определенным образом исходя из своего отношения к ситуации. Главный герой попал в психиатрическую больницу, где, по его мнению, нет душевнобольных, так как у него же все в порядке, и он себя таким не считает.

Внутренняя атрибуция присутствует в следующем примере: «*"No, you don't understand. I'll be ready in a few weeks. But I want to do it on my own, by myself, right out that front door, with all the traditional red tape and complications. I want my wife to be here in a car at a certain time to pick me up. I want them to know I was able to do it that way."*». Она выражается за счет повторов, которые усиливают эффект (*I want to do, my own, by myself, I want my wife to be here*), и мы понимаем, что у актера внутренний конфликт, ему необходимо принять верное решение, но он не знает, как поступить. Таким образом, происходит процесс присвоения причины поведения внутренней характеристики героя.

Внутреннюю атрибуцию можно проследить в следующем примере: «*Oh, you're not paying attention, my friend. She doesn't accuse. She merely needs to insinuate, insinuate anything, don't you see? Didn't you notice today?... No. She doesn't need to accuse. She has a genius for insinuation. Did you ever hear her, in the course of our discussion today, ever once hear her accuse me of anything? Yet it seems I have been accused of a multitude of things, of jealousy and paranoia...*». В данной речи мы видим восхищение женщиной (*has a genius for insinuation*). За счет использования риторических вопросов, эпитетов, которые являются подтверждением скрытой оценки, актер акцентирует свое внимание на реакциях, кинетический язык играет важную роль для него, так как у него есть всего лишь одна возможность – наблюдать со стороны за силой и привлекательностью женщины.

Так, когда мы начинаем анализировать поведение индивида, мы первостепенно пытаемся выяснить, может ли данное поведение являться выражением свойств личности (установок, черт характера, мотивов), или он ведет себя таким образом, поскольку этого требует ситуация.

Здесь отметим такое понятие, как фундаментальная ошибка атрибуции (*fundamental attribution error*), а именно тенденцию наблюдателей недооценивать влияние внешней

ситуации на поведение индивида, иногда переоценивая при этом влияние диспозиции. Фундаментальная ошибка атрибуции реализуется на основе четырёх парадигм, описание которых приведено в исследованиях Х.Л. Мин, И. Скопеллити, Э. МакКормик [5].

Первая парадигма – парадигма отношения. Оценка поступка или действия человека рассматривается с точки зрения отношения к нему в обществе, то есть важность имеет авторитет. Парадигму отношений можно наблюдать в следующем примере: «*“Mr. McMurphy... my friend... I'm not a chicken, I'm a rabbit. The doctor is a rabbit. Cheswick there is a rabbit. Billy Bibbit is a rabbit. All of us in here are rabbits of varying ages and degrees, hippity-hopping through our Walt Disney world. Oh, don't misunderstand me, we're not in here because we are rabbits – we'd be rabbits wherever we were – we're all in here because we can't adjust to our rabbithood. We need a good strong wolf like the nurse to teach us our place.”*», где с помощью повторов, эпитетов, метонимий, метафор, сравнений, графонов можно увидеть отношение к действительности, оценку авторитета медсестры, которая играет важную роль, а именно она способна держать дисциплину в психиатрической больнице – во всем мире.

Вторая парадигма – действие, которое формирует успех. Люди часто обманываются наигранным поведением тех, кто их окружает и приходят к ложным умозаключениям. Так, например, «*“Ah, they're bashful, McMurphy. Isn't that sweet? Or, perhaps, the fellows are ill at ease because they didn't stick up for their friend. Perhaps they are feeling guilty for the way they once again let her victimize them into being her interrogators. Cheer up, friends, you've no reason to feel ashamed. It is all as it should be. It's not the rabbit's place to stick up for his fellow. That would have been foolish. No, you were wise, cowardly but wise.”*» [8], где с помощью повторов, эпитетов, метафор можно понять отношение пациентов друг к другу, а именно их принятие друг друга несмотря на мировоззрение каждого, так как все находятся в одинаковых условиях.

Третья парадигма – эмоции. Порой наши эмоции могут быть поняты неверным образом, что в результате может привести к потере статуса в глазах окружающих. Отметим, что иногда люди пытаются скрыть свои эмоции: «*“You s-s-saw what she c-can do to us! In the m-m-meeting today.” I see Billy Bibbit has changed back from a rabbit. He leans toward McMurphy, trying to go on, his mouth wet with spit and his face red. Then he turns and walks away. “Ah, it's n-no use. I should just k-k-kill myself.”*» [8]. Внутренние переживания можно проследить в поведении индивида, так, например, пациент при волнении начинает заикаться (*s-s-saw, c-can, m-m-meeting, n-no use, k-k-kill myself*), повышается слюноотделение, прилив крови к лицу (*He leans toward McMurphy, trying to go on, his mouth wet with spit and his face red.*).

Четвертая парадигма – мораль. В данной парадигме поступки оцениваются с точки зрения «хорошо или плохо» [7]. Примером реализации четвертой парадигмы может быть следующий: «*“It's simple enough. There ain't nothing noble or complicated about it. I like to gamble. And I like to win. And I think I can win this gamble, okay? It got so at Pendleton the guys wouldn't even lag pennies with me on account of I was such a winner. Why, one of the big reasons I got myself sent here was because I needed some new suckers. I'll tell you something: I found out a few things about this place before I came out here. Damn near half of you guys in here pull compensation, three, four hundred a month and not a thing in the world to do with it but let it draw dust. I thought I might take advantage of this and maybe make both our lives a little more richer. I'm starting level with you. I'm a gambler and I'm not in the habit of losing. And I've never seen a woman I thought was more man than me, I don't care whether I can get it up for her or not. She may have the element of time, but I got a pretty long winning streak goin' myself.”*» [8].

Использование в речи актора таких стилистических средств, как эпитеты, метафоры, анафоры, параллельные конструкции (*noble or complicated, I like to gamble, and I like to win, and I think I can win, let it draw dust, I'm a gambler and I'm not in the habit of losing, I got a pretty long winning streak goin' myself*) указывает на негативную оценку по отношению к происходящему. В данном примере мы видим, что главный герой преследует свои корыстные цели «выиграть любой ценой», но он оказывается в собственной ловушке, так как, аргументируя свое нахождение в психиатрической клинике стремлением «обогатиться» за счет других, он отказывается принять тот факт, что находится здесь из-за душевного расстройства.

Кроме того, выделим тот факт, что на возникновение ошибки влияет ещё и асимметрия позиции наблюдателя или асимметрия атрибуции, которая происходит при смене перспективы наблюдения. Так, в одном из экспериментов К. Черри [6], испытуемые просматривали видеозапись дачи показаний подозреваемых, которая происходила в ходе допроса. Если испытуемые видели сцену признания подозреваемого, в которой видеочка была направлена на него, то признание воспринималось истинным. Если же в поле зрения был детектив, то испытуемые полагали, что в какой-то мере подозреваемого принудили подтвердить свою виновность.

Также время может изменить точку зрения наблюдателей. Если образ человека, увиденного лишь однажды, стирается в памяти, ситуации будет придаваться все большее значение. Чем чаще человек совершает характерный поступок, тем меньше будет привлекать к себе внимание.

Большое значение играет фактор осознания – обстоятельства могут переместить центр тяжести на нас самих. Если мы видим себя на телеэкране, то обращаем внимание, прежде всего, на себя. Схожая ситуация происходит и в тот момент, когда мы совершаем действие, а именно, когда мы понимаем, почему совершаем его. При фокусе внимания на самом себе, люди становятся более восприимчивыми к своим собственным установкам и склонностям, особенностям характера, умственным способностям. А если дело касается других индивидов, в центре внимания оказываются обстоятельства, при которых этот человек совершал свой поступок [1].

Кроме того, на определение причин поведения имеет место влияние фактора культуры. Так, например, в восточных культурах ситуацию оценивают, принимая во внимание всевозможные факторы влияния. Например, согласно восточной ментальной традиции, человек находится во власти судьбы. Так, Р. Мертон в данном явлении видел защитный механизм, который позволяет личности за счет внешнего локуса контроля сохранить в случае жизненных неудач самоуважение [5].

Последствия реализации ошибки атрибуции могут быть значительными, потому что она совершается не только в компании друзей или по отношению к другим незнакомым людям, но также и дома в ходе воспитания детей, во время образовательного процесса в учебных заведениях, на рабочем месте. Отсюда следует полагать, что ситуации необходимо рассматривать под разными ракурсами, не оценивая и не делая субъективные выводы, которые могут быть ложными.

Таким образом, можно сделать вывод, что социально-психологическое познание атрибутивных процессов может улучшать и/или усовершенствовать навыки эффективной коммуникации, повысить социальный статус как индивида, так и различных социальных групп. С помощью оценки, которая выступает как семантическая категория, определяется

положительное или отрицательное отношение говорящего к оцениваемому предмету и/ или объекту, что в свою очередь, помогает коммуникантам реализовать атрибуцию.

Список литературы:

1. Андреева Г. М. Психология социального познания: Учеб. пособие для студентов высших учебных заведений. Издание второе, перераб. и доп. М.: Аспект Пресс, 2000. 288 с.
2. Арутюнова Н. Д. Типы языковых значений: Оценка. Событие. Факт. М.: Наука, 1988. 341 с.
3. Васильев Л. Г. Аспекты аргументации: Материалы по общ. языкознанию. Тверь: ТвГУ, 1992. 56 с.
4. Вольф Е. М. Функциональная семантика оценки / Е. М. Вольф. М.: Едиториал УРСС, 2002. 280 с.
5. Налчаджян А. А. Атрибуция, диссонанс и социальное познание. М.: Когито-Центр, 2006. 549 с.
6. Attribution in Social Psychology. URL: <https://www.verywellmind.com/attribution-social-psychology-2795898> (дата обращения: 11.03.2023).
7. King A. Power and communication. Prospect Highs (II.): Waveland Press, 1987. 153 p.
8. One Flew over the Cuckoo's Nest. URL: <https://www.rulit.me/books/one-flew-over-the-cuckoo-s-nest-proletaya-nad-gnezdом-kukushki-kniga-dlya-chteniya-na-anglijskom-yaz-read-789534-1.html> (дата обращения: 01.11.2023).

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

УДК 81

Е. С. Кобак, Е. М. Ручкина
К ВОПРОСУ О КОММУНИКАТИВНЫХ БАРЬЕРАХ

В статье рассматривается проблема коммуникативной неудачи и коммуникативного сбоя в силу возникновения лингвистических барьеров: логического, семантического, стилистического и фонетического. Анализируются особенности и природа возникновения каждого из данных барьеров, предлагаются способы и пути их преодоления для достижения успешной коммуникации.

Ключевые слова: коммуникация; коммуникативный барьер; логический барьер; семантический барьер; стилистический барьер; фонетический барьер.

E. S. Kobak, E. M. Ruchkina
TO QUESTION OF COMMUNICATIVE BARRIERS

The article deals with the problem of communicative failure which can occur due to communicative barriers like logical barrier, semantic barrier, stylistic barrier and phonetic barrier. The authors analyse the peculiarities of each barrier and offer the ways to eliminate such barriers thus achieving successful communicative results.

Key words: communication; communicative barrier; logical barrier; semantic barrier; stylistic barrier; phonetic barrier.

Россия, являясь поликультурной страной, обладает огромным этническим потенциалом в пределах своих границ, а также богатым опытом общения с другими странами. Кроскультурная грамотность российского общества позволит нашей стране выполнить свою историческую миссию, а именно, стать интеллектуальным мостом между различными мировыми культурами. Одним из важных условий восприятия поликультурной информации и ведения успешного межкультурного диалога является владение иностранными языками. Языковой барьер, как разновидность коммуникативного барьера, является объектовой трудностью в процессе познания иностранного языка. Само понятие «языковой барьер» достаточно широко используется в лингвистике, однако четкого определения не имеет, т.к. нередко тесно взаимосвязано с понятием «психологический барьер» или «лингвистический барьер» и т.д. Мы в своем исследовании будем использовать термин «коммуникативный барьер» и придерживаться определения, данного Энциклопедическим словарем: «Барьер коммуникативный – это любые помехи, препятствия, различного рода либо вмешательства в процесс коммуникации на любом этапе передачи информации, искажающие смысл сообщения» [6].

В повседневной жизни люди редко задумываются, что их коммуникация имеет определенную структуру. Элементы общения: «отправитель», «кодирование», «сообщение», «среда», «декодирование», «получатель», «обратная связь» [5]. Коммуникативный контакт – одна из самых важных человеческих потребностей. Только в отношениях с окружающими люди могут понять самих себя, определить свое место в мире. При наличии помех в каком-либо элементе, понимания между собеседниками может не произойти. Одной из причин данной коммуникативной неудачи будет являться коммуникативный барьер. В данной работе мы рассмотрим коммуникативный барьер, как индивидуальную невозможность использовать те знания, которые уже приобретены, в процессе овладения иностранным

языком. Изучение иностранного языка – соприкосновение с сознанием другого народа, так как в языке находят отражение культура, образ жизни, представления нации. Это и строй языка, и его лексическая составляющая, и фонетический элемент. Таки образом, мы будем говорить о лингвистических коммуникативных барьерах: логическом, семантическом, стилистическом и фонетическом.

Логический барьер. Возникает, когда человек субъективно воспринимает объективную действительность, формируя при этом свой, так называемый, внутренний мир. Выдающийся психолог и лингвист А. А. Леонтьев подчеркивает: «Чтобы построить речевое высказывание, носители разных языков должны проделать различный анализ ситуации, целей, условий речевого общения» [4, с. 146]. Мысль человека зарождается под влиянием различных его нужд, связанных с влечениями, побуждениями, эмоциями и пр., поэтому смысл всегда индивидуально-личностен [2]. Прежде чем высказать мысль, человек кодирует информацию с помощью слов, т.е. вербализует ее. Адресат расшифровывает данное послание в соответствии со своим уровнем знаний и мировоззрением. На этапе высказал – услышал – раскодировал – понял теряется или искажается до 70% информации. Одними из основных факторов, способствующими возникновению логического барьера, являются неточность высказывания и неполное информирование партнера. Не стоит забывать, что за каждым высказыванием скрывается интенция, не всегда понятная собеседнику.

Так, идиома «to take a rain check» означает отложить на потом, перенести по срокам; она используется, когда вы хотите вежливо отклонить приглашение, и подразумевает, что примете его когда-нибудь в другой раз. Например, I'll take a rain check on that dinner. – Приду ужинать как-нибудь в другой раз. Собеседник, не знакомый с данной идиомой, не поймет каким образом связаны дождь и приглашение на ужин. Для адекватного восприятия информации важна встречная мыслительная деятельность адресата. Основная проблема, вызывающая непонимание, может быть связана с видом мышления у собеседников, а именно, с их логикой. Логический барьер, вероятнее всего, возникнет у участников общения, имеющих неодинаковые виды мышления, например, абстрактно-логическое и наглядно-образное. Кроме того, гибкость, скорость, критичность мышления у всех людей проявляется по-разному, и пока один из собеседников углубляется в развернутый анализ проблемы, другой, доверяя интуиции, получает готовый ответ или решение, однако, иногда такие ответы или решения оказываются неверными.

Семантический барьер. Это смысловой барьер, связанный с тем, что слова обычно имеют несколько значений. Барьеры подобного рода возникают неизбежно, поскольку человек фиксирует услышанную информацию не с точностью диктофона, а преломляет воспринятое через свой личный опыт, знания, словарный запас и т.д. [2]. Выделяя в речевом потоке слова, адресат понимает смысл сообщения, расшифровывая значения слов в определенной ситуации. Понимание слов представляет собой самую простую операцию декодирования высказывания. Возьмем, к примеру слово «relevant». Оно имеет такие значения как: релевантный, уместный, значимый, важный, соответственно, декодирование этого слова будет зависеть от ситуации и контекста общения. Кроме того, очень часто возникающая иллюзия взаимопонимания связана с тем, что собеседники пользуются вроде бы одними и теми же знаками (в том числе словами), но для обозначения совершенно разных вещей, например: слова «true» и «really».

Семантические или смысловые барьеры могут возникать и по ряду других причин, например ограниченный лексикон у одного собеседника и расширенный у другого, либо

несовпадение тезаурусов собеседников в силу различных социальных, культурных, национальных, религиозных и других особенностей. Особенно хорошо можно проследить различие тезаурусов при использовании жаргона. Например, такие молодежные сокращения как: IDK – I don't know («Я не знаю»), DIKY – Do I know you? («Я тебя знаю?»), BRB – Be right back («Скоро вернусь») могут ввести в замешательство человека, даже неплохо знакомого с языком, но не общавшегося с молодежью. В подобных ситуациях необходимо, чтобы партнеры воспринимали смысловые барьеры как таковые и проявляли обоюдную заинтересованность в продолжении коммуникации.

Стилистический барьер. Стиль – это отношение формы представления информации к ее содержанию: стилевые характеристики «упакованной» в словесную форму информации могут препятствовать ее восприятию [5].

Стилистический барьер наблюдается, когда форма и содержание коммуникации являются некорректными по отношению друг к другу. Например, вас пригласили на беседу, но в результате был односторонний монолог, никакого диалога не получилось. Либо, выбранный стиль речи, ее языковая составляющая, может не соответствовать требованиям успешной коммуникации: не стоит выражаться научным языком, богатым терминологией, когда хочешь объяснить шестилетнему ребенку, почему закат окрашивается часто в красные тона. Нельзя отрицать и тот факт, что негативные эмоции способствуют возникновению стилистического барьера, т.к. отвлекают внимание собеседника, мешают сосредоточиться, что ведет к искаженному восприятию информации или полному ее непониманию.

Стилистика отвечает за выразительность речи. Четко структурированная аргументированная речь, подтвержденная доводами, является убедительной и правильно воспринимается, особенно, если в ходе изложения аргументов одна мысль как бы вытекает из другой [7]. Создание стилистического барьера, который может быть вызван негативными эмоциями одного из собеседников, может быть намеренным шагом адресата. В качестве примера можно рассмотреть высказывание нашего президента В. В. Путина, после инцидента со сбитым Турецкой стороной российским бомбардировщиком СУ-24:

«Но если кто-то думает, что, совершив подлое военное преступление: убийство наших людей, они отделаются помидорами или какими-то ограничениями в строительной и других отраслях, то они глубоко заблуждаются... Турецкий народ добрый, трудолюбивый и талантливый. В Турции у нас много давних и надёжных друзей.

Подчеркну: они должны знать, что мы ставим знак равенства между ними и частью сегодняшней правящей верхушки, которая несёт прямую ответственность за гибель наших военнослужащих в Сирии... Мы не забудем этого пособничества террористам, всегда считали и будем считать предательство самым последним и постыдным делом.

Пусть знают это те в Турции, кто лицемерно пытается оправдать себя, свои действия и прикрыть преступления террористов» [8].

Несмотря на то, что в этом высказывании чётко соблюдаются правила рамки, речь чёткая, хорошо структурированная и аргументированная, можно наблюдать проявление одного из выше названных аспектов стилистического, который создан намеренно, а именно, апелляция к негативным эмоциям собеседника: «подлое военное преступление», «предательство», «самое последнее постыдное дело». Использование данных речевых единиц лишь способствует усилению стилистического барьера.

Фонетический барьер. Данный лингвистический коммуникативной барьер может создаваться как особенностями речи говорящего, так и его намерением быть не до конца

непонятым в силу либо недостоверности используемых фатов, либо в силу неуверенности в своей точке зрения. Фонетический барьер может возникать и в том случае, когда собеседник не может корректно воспринимать информацию в силу объективных причин, например, он слышит речь, произносимую на иностранном языке, знаниями которого не владеет [3]. Усилению фонетического барьера способствуют и особенности речи собеседника, такие как быстрый темп, невнятность речи, акцент, шепелявость и т.д.

Для предотвращения коммуникативной неудачи необходимо не только соблюдать Правила Кооперации Г. Грайса и Правила Вежливости Дж. Лича, но и придерживаться условий, способствующих преодолению лингвистических коммуникативных барьеров. Преодоление логического коммуникативного барьера возможно при соблюдении следующих правил: сообщение должно быть лаконично, выстроено грамотно логически; с собеседником есть обратная связь; вся коммуникация выстраивается с учетом точки зрения собеседника. Преодоление семантического барьера возможно, прежде всего, при учете тезауруса партнера по общению. Многочисленные сбои в коммуникации и коммуникативные ошибки чаще всего связаны с недооценкой данного аспекта. Если тезаурусы собеседников не совпадают, разнятся, то необходимо заранее договариваться о понимании ключевых моментов, пояснение слов, имеющих множественное лексическое значение, во время беседы, тоже способствует успешности коммуникации. В свою очередь, преодолению стилистического барьера способствует четкое структурирование информации.

Существует два основных правила структурирования информации: правило рамки и правило цепи. Правило рамки основано на действии психологического закона работы памяти: начало и конец любого информационного ряда запоминаются лучше, чем его середина. Соответственно, согласно данному правилу, основное внимание следует уделять началу и концу беседы. Для эффективности предстоящего разговора или беседы, целесообразно вначале указать цель и перспективы общения. А в конце – подвести итоги и отметить степень достижения поставленных целей. Причем, в первичном общении наиболее важной частью является начало, а при неоднократном – конец разговора. Это вполне объяснимо, т.к. собеседник уже известен и значение имеет именно результат. В отличие от правила рамки, правило цепи направлено на внутреннее структурирование общения. Необходимая для понимания информация не выдается бесформенной грудой, неким количеством, а выстраивается в цепь, объединяясь по каким-либо признакам., т.е. информация соединена в цепь. Любая цепь, упорядочивая, связывая, организуя содержание, выполняет сразу две задачи: во-первых, позволяет улучшить запоминание, во-вторых, помогает структурировать информацию в соответствии с ожиданиями собеседника. Вариантами перечисления могут быть: простое перечисление – «во-первых, во-вторых...»; ранжирование – «сначала о главном, теперь о составных элементах, наконец, менее существенное...»; логическая цепь – «если это – то, тогда можно предположить, что..., следовательно...». Логическое построение сообщения должно вести собеседника от привлечения внимания к интересу, от интереса к основным положениям, от основных положений к возражениям и вопросам, от возражений и вопросов к заключению, а от заключения к призыву действовать.

Типичная ошибка в процессе оценки информации формулируется так: «Я сказал то, что хотел сказать, он понял то, что я сказал». Это иллюзия. Во-первых, партнер понимает все по-другому, во-вторых, по-своему. Основная проблема понимания заложена в особенностях мышления. Виды мышления: абстрактно-логическое, наглядно-образное, наглядно-действенное. Скорость, гибкость, широта, критичность мыслительной деятельности у всех

различна, что и приводит к искажению информации и пониманию ее отлично от другого человека. Знание участников коммуникации о том, где, когда и по каким причинам могут возникать помехи, позволяет прогнозировать и предотвращать их появление, соответственно, выстраивая успешную коммуникацию.

В своей книге «Я Вас слушаю...» американский психолог Иствуд Атватер отразил десять приемов правильного слушания собеседника. Они могут быть достаточно полезными при желании избежать коммуникативного сбоя в общении.

Памятка Иствуда Атватера.

Приемы правильного слушания.

1. Проанализируйте свои привычки. Знание своего умения слушать - первый этап в изменении привычек.

2. Не уходите от ответственности за общение. В общении участвуют как минимум два человека. Один говорит - другой слушает, причем в роли слушающего каждый выступает попеременно.

3. Будьте физически внимательными. Используйте все средства невербального общения (поворот, позу, жесты) и формы активного слушания.

4. Сосредоточьтесь на том, что говорит собеседник.

5. Старайтесь понять не только смысл слов, но и чувства собеседника. Помните, что люди передают свои мысли и чувства «закодированными» в соответствии с социально принятыми нормами.

6. Наблюдайте за невербальными сигналами говорящего.

7. Придерживайтесь одобрительной установки по отношению к собеседнику.

8. Старайтесь выразить понимание. Пользуйтесь приемами рефлексивного слушания.

9. Слушайте самого себя. Это особенно полезно для выработки умения слушать других.

10. Отвечайте на просьбы соответствующими действиями [1].

Список литературы:

1. Атватер И. Я Вас слушаю: Советы руководителю, как правильно слушать собеседника. М.: Экономика, 2013. 110 с.
2. Вердербер Р., Вердербер К. Психология общения. С-Пб.: ПРАЙМЕВРОЗНАК, 2003. 320 с
3. Крижанская Ю. С, Третьяков В. П. Грамматика общения. Л.: Издательство Ленинградского университета. 1990. 208 с.
4. Леонтьев А. А. Основы психолингвистики. М.: Смысл, 1997. 287 с.
5. Панфилова А. П. Психология общения: учебник для студ. учреждений сред. проф. образования. М.: Издательский центр «Академия», 2013. 368 с.
6. Психология общения: Энциклопедический словарь / Под общ. ред. А. А. Бодалева. М.: Когито-Центр, 2011. 600 с.
7. Чернова Г. Р., Слотина Т. В. Психология общения: Учебное пособие. С-Пб.: Питер, 2012. 240 с.
8. URL: <https://tengrinews.kz/russia/putin-prokomentiroval-izvneniya-erdogana-297781/> (дата обращения: 1.11.2023).

УДК 81'42

Н. В. Мельничук
РЕЧЕВЫЕ СРЕДСТВА ВЫРАЖЕНИЯ
КОНСТРУКТИВНОСТИ И ДЕСТРУКТИВНОСТИ
В АРГУМЕНТАТИВНОМ ДИСКУРСЕ

В статье исследуется проблема конструктивного и деструктивного речевого взаимодействия в аргументативном дискурсе, а также речевые средства его выражения. Определяются рамки исследования – поле конфронтации. Описаны особенности парламентской коммуникации, определяющие парламентские дебаты как разновидность конфронтационного дискурса. Представлен стратегический подход к анализу средств выражения конструктивности и деструктивности.

Ключевые слова: конструктивность, деструктивность, речевое взаимодействие, конфронтация, аргументация, стратегия.

N. V. Melnichuk
SPEECH MEANS OF EXPRESSING
CONSTRUCTIVENESS AND DESTRUCTIVENESS
IN ARGUMENTATIVE DISCOURSE

The article examines the problem of constructive and destructive speech interaction in argumentative discourse, as well as speech means of its expression. The framework of the study is determined – the field of confrontation. The features of parliamentary communication are described, defining parliamentary debates as a type of confrontational discourse. A strategic approach to the analysis of means of expressing constructiveness and destructiveness is presented.

Key words: constructiveness, destructiveness, verbal interaction, confrontation, argumentation, strategy.

В аргументативном диалогическом дискурсе важен вопрос конструктивности/деструктивности общения. Речевое взаимодействие, включая диалог, играет ключевую роль, а его разделение на конструктивное и деструктивное имеет большое значение.

Речевое взаимодействие, в данном контексте, определяется как обмен информацией о различных позициях в диалоге. Оно может быть сотрудическим или некооперативным. Даже в кооперативных обменах мнениями сначала выявляются различия, а затем решается, направлено ли взаимодействие на поиск согласия или на переубеждение.

Конструктивное взаимодействие нацелено на разрешение проблемы и приход к общему решению. В отличие от этого, деструктивное взаимодействие подразумевает столкновение интересов и стремление к победе без необходимости честных средств.

Оба вида взаимодействия – конструктивное и деструктивное – остаются формами речевого общения. Конструктивность оценивается по наличию позитивных результатов общения и достижению целей, как на межличностном, так и на личностном уровне. Деструктивность, связанная с увеличением агрессивности в обществе, требует более глубокого изучения, чтобы выявить стратегии противодействия.

Понятие конфронтации связано с противостоянием групповых интересов, и его рассмотрение как противостояния и столкновения групповых интересов важно в анализе

дебатов. Дебаты, особенно в контексте немецкого парламентаризма, остаются в поле конфронтации, где группы (партии и их представители) сталкиваются, а не стремятся к суммированию сил внутри партии [3, с. 97].

Конструктивная конфронтация стремится разрешить конфликт и достичь общего согласия, в то время как деструктивная приводит к разрыву коммуникации. Однако не все коммуникативные неудачи влекут за собой деструктивный конфликт. Деструктивность означает столкновение и противостояние, где участники коммуникации действуют против друг друга. Решение коммуникативных неудач возможно через переформулировки, уточнения и пояснения, что способствует реализации намерений говорящего.

В аргументативном дискурсе парламентских дебатов играет важную роль функция воздействия. Основная цель дебатов – не только информировать, но и влиять на мировоззрение адресата, формировать его отношение к чему-либо. Умение использовать разнообразные речевые средства для достижения целей становится залогом успеха оратора в публичной политике.

Цель текущего исследования заключается в выявлении и анализе средств конструктивного и деструктивного речевого взаимодействия в парламентских дебатах. Парламентский дискурс относится к институциональному типу и характеризуется конститутивными, институциональными и нейтральными признаками. Рассмотрение особенностей парламентской коммуникации и уникальной специфики дебатов поможет выявить принципы функционирования аргументативного дискурса в Бундестаге.

Немецкий парламентаризм развивался неоднозначно из-за войн и диктатуры, оказавших влияние на формы переговоров. В. Дикман описывает аргументативный дискурс парламентских дебатов как коммуникативное событие, где ораторы воздействуют на аудиторию с целью обсуждения и решения политических проблем, а также оказания влияния на общественность. Первостепенная цель воздействия – дискредитация оппонента и самопрезентация своих позиций и интересов [4, с. 187].

Еще одной характеристикой парламентских дебатов, подчеркнутой Х. Хенне, является их интенциональность и тематика. Дебаты в Бундестаге в основном являются директивными и дискурсивными, предоставляя указания и руководства к действию в рамках повседневного и научного дискурса. Они также строго фиксированы по темам, существуя в трех видах: с нефиксированной темой, фиксированным кругом тем и специально фиксированной темой. При открытии заседания президент объявляет перечень тем и законопроектов для обсуждения [5, с. 89].

Относительно временного аспекта, выступления ораторов в парламентских дебатах являются панхронными, не привязанными к конкретному времени, охватывая события настоящего, прошлого и будущего. Этот временной аспект тесно связан с логикой изложения, выраженной абстрактно-логическими связями, определяющими содержание реплик парламентариев.

Публичность парламентских дебатов не является решающей, так как политика по своей природе общественна. Однако, отличительной особенностью является активность аудитории, которая может проявляться в выкриках и промежуточных вопросах.

Участники парламентских дебатов равноправны, и их коммуникативные роли распределены между политиками и председателем (президентом), который распределяет роли. Реципиентами выступают пленум и общественность через средства массовой информации.

Ситуативный контекст парламентских дебатов представляет собой сочетание ближней и дальней коммуникации, внутри пленума и с общественностью соответственно.

Диалог в аргументативном дискурсе парламентских дебатов отличается тем, что участники, будучи равноправными коммуникантами, в то же время выступают как политические соперники, провоцируя друг друга на необдуманные высказывания. Каждый из оппонентов стремится продемонстрировать свои сильные стороны и преимущества, а также выявить недостатки оппонента.

Одной из форм конфронтации в парламентских дебатах является вербальная агрессия. Исследование вербальной агрессии включает в себя изучение ее проявлений в диалоге, где один из коммуникантов может попытаться смягчить агрессию или выйти из конфликта.

Так как парламентские дебаты относятся к конфронтационному дискурсу, они рассматриваются как особый диалогический политический жанр, выполняющий воздействующе-агитационную и информативную функцию. Важную роль в определении хода коммуникации играет вопрос конструктивности/деструктивности, поскольку выбор стратегий речевого общения влияет на цели коммуникантов.

Термин 'стратегия' лишен четкой дефиниции и применяется в различных сферах и дисциплинах. Первоначально заимствованный из военного дела, этот термин изначально определялся как наука о ведении войны.

Согласно определению О. С. Иссерс, речевая стратегия представляет собой гибкую совокупность речевых действий, направленных на достижение коммуникативной цели. Из этого определения вытекает, что речевая тактика – это действия, способствующие реализации определенных аспектов стратегии. Следовательно, стратегия – это общий замысел реализации чего-либо, а тактики – конкретные способы воплощения этого замысла. В условиях речевого взаимодействия тактики могут эволюционировать в стратегии [2, с. 111].

Исследование, основанное на стратегическом подходе, сосредотачивает внимание на интересах говорящего. Конкретная коммуникативная ситуация задает ряд вопросов перед говорящим. Обобщая эти вопросы, О. С. Иссерс предлагает метод описания речевой тактики, формирующей конкретную стратегию, осознаваемую говорящим. В анализе аргументативного дискурса парламентских дебатов в Бундестаге предпочтение отдается этому методу [2, с. 127–129], поскольку имплицитные и эксплицитные характеристики коммуникативной стратегии проявляются именно в рамках диалогической речи.

Различение между монологическим и диалогическим дискурсами само по себе вызывает определенные сложности. Обмен небольшими репликами в контактной интеракции легко идентифицируется как диалог, в то время как длинная последовательная цепь высказываний, объединенных общей темой, может рассматриваться как монолог [1, с. 124].

Однако коммуникативные взаимодействия более высокого уровня, такие как парламентские дебаты в Бундестаге, не поддаются четкому разграничению между диалогическим и монологическим типами дискурса. В данном исследовании предпринята интерактивная методология, поскольку парламентские дебаты характеризуются динамикой и спонтанностью, но в то же время соблюдают определенные правила построения диалога: наличие коммуникативной цели, целостности и фокуса, на которых сосредоточены усилия коммуникантов.

Коммуникативные стратегии, взаимодействуя и поддерживая друг друга, служат инструментом речевого взаимодействия и могут быть использованы говорящим для

достижения различных целей и коммуникативных установок в обоих типах дискурса (конструктивном / деструктивном).

Данное исследование базируется на четырех стратегиях в аргументативном дискурсе парламентских дебатов: дискредитации, самопрезентации, манипуляции и компромисса. В ходе анализа можно определить, к какому типу речевого взаимодействия (конструктивному / деструктивному) они относятся, а также выяснить, какие из этих стратегий могут быть реализованы в рамках обоих типов дискурса. Затем проводится анализ языковых средства выражения конструктивности / деструктивности с учетом аксиологии высказываний, что позволит определить речевой потенциал воздействия.

Как упоминалось ранее, в аргументативном дискурсе парламентских дебатов целесообразно рассмотреть четыре стратегии: дискредитации, самопрезентации, манипуляции и компромисса. В представленном разделении четыре стратегии будут классифицированы как конструктивные и деструктивные макростратегии.

Не обязательно, что все предложенные стратегии будут идеально соответствовать целям макростратегий; возможны ситуации, где стратегии проявят амбивалентность. С учетом этого, представим градацию, выделяя полярные и амбивалентные стратегии. К полярным стратегиям можно отнести стратегию дискредитации, явно соответствующую целям деструктивной макростратегии, а также стратегию компромисса, явно соответствующую задачам конструктивной макростратегии. К амбивалентным стратегиям можно отнести стратегии самопрезентации и компромисса.

Анализ проведенных дебатов позволяет заключить, что большинство политиков, высказавшихся по данному вопросу, строят свои высказывания, используя полярную стратегию дискредитации, которая реализуется через тактику обвинения. Это подтверждает, что главной целью дискредитации является формирование негативного образа оппонента, и данная стратегия применяется исключительно в контексте деструктивного дискурса. В то же время, стратегия самопрезентации политика направлена на создание собственного позитивного образа и в рассмотренных дебатах использовалась как в рамках деструктивного взаимодействия, сопровождая стратегию дискредитации, так и самостоятельно, как амбивалентная стратегия.

Обе стратегии объединяет промежуточная цель – завоевание доверия, авторитета и власти. Стратегия манипуляции, являющаяся амбивалентной, может проявляться в обоих типах дискурса.

Следует отметить, что полярная стратегия компромисса применяется исключительно в условиях конструктивного дискурса. Ее особенность заключается в готовности политика признавать собственные ошибки, призыве к сотрудничеству и корректной критике. Эта стратегия не исключает присутствия критических замечаний, однако они выражены тактично и обоснованно, при помощи лексических средств, таких как наречия (*etwas, teilweise, ungefährlich*), а также лексем, выражающих положительное отношение (*erleichtert sein, danken, gern geschehen*), или же призывающих к сотрудничеству (*Ich biete Sie an, nächste Woche daran teilzunehmen*).

В современных лингвистических исследованиях особое внимание уделяется речевому взаимодействию, оцениваемому в контексте достижения конструктивности и преодоления деструктивных аспектов коммуникации. В рамках политического дискурса, особенно в парламентских дебатах, речевое воздействие играет первостепенную роль. Здесь целью не только является передача информации адресату, но и формирование его мировоззрения и

отношения к различным вопросам. Разнообразие речевых средств и их умелое использование содействуют достижению поставленных целей, что является ключом к успеху оратора в области публичной политики.

Важную роль в анализе речевого взаимодействия играет концепция Индекса качества дискурса (DQI), введенная в теорию немецким философом и социологом Юргеном Хабермасом. Ю. Штейнер, А. Бэхтигер, М. Шперндли и М. Штенберген применяют DQI в своем труде «Deliberative politics in action» для кодировки парламентских дебатов [6]. DQI включает несколько категорий кодирования, в том числе основные параметры анализа фаз протекания дискурса и комментарии авторов, представленные в первоисточнике [6, с. 86–122].

Вышепредставленная методика и анализ кодирования послужили основой для разработки собственной интерпретативной методики фиксации фаз протекания дискурса с использованием Индекса качества дискурса (ИКД) как особого инструмента для кодировки и измерения конструктивности/деструктивности дискурса парламентских дебатов в Бундестаге. Рассмотрим аргументативную структуру высказываний оратора на основе выделенных параметров анализа ИКД. При этом исходная трактовка показателей ИКД, как была представлена в работе, приобретает системный вид, предполагая единое количество кодовых параметров в каждой категории – четыре.

I. Категория участия.

II. Уровни обоснования (структура и содержание обоснования).

III. Уважение (к группе, требованиям и контраргументам).

IV. Категория Конструктивной политики.

Каждая категория кодирования представлена четырьмя кодами (0–3), где отмечается убывание от уровня конструктивности к уровню деструктивности. Сумма кодов в каждой из категорий служит определением дискурсивного качества дебатов и, следовательно, степени конструктивности или деструктивности дискурса.

Аргументативные характеристики конструктивности и деструктивности по критериям оценивания Индекса качества дискурса в представленных категориях кодирования прорабатываются и систематизируются с учетом аргументативно-функциональной интерпретации Индекса качества дискурса.

Для определения типа дискурса в парламентских дебатах Бундестага были рассмотрены средства манифестации речевого взаимодействия, использованные политиками для формирования конструктивных и деструктивных высказываний. Были выделены их межличностные и внеличностные аспекты (только в языковом плане), а также учтена аксиология высказываний.

Анализ дебатов в Бундестаге показал, что в основе когнитивной стратегии деструктивного взаимодействия лежат стратегии дискредитации оппонента и самопрезентации. Все действия коммуникантов в ситуациях деструктивного взаимодействия направлены на их реализацию. К средствам выражения деструктивности высказываний относятся лексические усилители с конфликтным потенциалом (*gerade, etwa, ganz, schon, noch, ganz, aber*), а также фразеологические выражения (*weil Flüchtlinge das Dorf beherrschen können*).

Прямые обличительные тактики характерны для ситуаций открытого деструктивного взаимодействия, именно они несут в себе наиболее мощное деструктивное воздействие. Косвенные тактики применяются в ситуациях как открытого, так и скрытого деструктивного общения.

Таким образом, для реализации деструктивного взаимодействия требуется гораздо больше языковых и речевых средств, чем для конструктивного. Дальнейшие перспективы исследования предполагают более глубокое изучение понятий макростратегии, конструктивного и деструктивного дискурса, а также анализ того, как политики стратегически используют аргументацию в рамках конструктивного и деструктивного речевого взаимодействия.

Список литературы:

1. Васильев Л. Г. Аргументативные аспекты понимания // Л. Г. Васильев. Тверь: Тверск. гос. ун-т., 1994. 222 с.
2. Иссерс О. С. Коммуникативные стратегии и тактики русской речи // О. С. Иссерс. М.: УРСС, 2003. 284 с.
3. Леонтьев А. Н. Деятельность, сознание, личность // А. Н. Леонтьев. М.: Политиздат, 1975. 304 с.
4. Dieckmann W. Streiten über das Streiten: normative Grundlagen polemischer Metakommunikation // W. Dieckmann. Max Niemeyer Verlag GmbH, Tübingen 2005. 318 S.
5. Henne H. Einführung in die Gesprächsanalyse // H. Henne. 4., durchges. und bibliogr. erg. Aufl. Berlin; New York: de Gruyter, 2001. 336 S.
6. Steiner J. Deliberative politics in action. Analyzing Parliamentary Discourse // J. Steiner. London, Cambridge: Cambridge University Press, 2004. 199 p.

Приднестровский государственный университет им. Т. Г. Шевченко, Тирасполь, Молдавия

УДК 81

А. И. Павленко

**ОСОБЕННОСТИ СОПОСТАВИТЕЛЬНОГО АНАЛИЗА СОДЕРЖАНИЯ
ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА И ЕГО ПЕРЕВОДА**

В статье предлагается одна из возможных схем поэтапного сопоставительного анализа содержания поэтического текста и его перевода. Порядок проведения сопоставительного исследования построен на базе разграничения типов переводческих действий. Описание каждого из этапов сопровождается рассмотрением практических примеров, языковым материалом для которых послужил оригинал поэмы «Darkness» Дж. Г. Байрона и его переводы.

Ключевые слова: перевод поэтического текста; сопоставительный анализ; переводческие преобразования; эквивалентность; лингвистический анализ текста.

A. I. Pavlenko

**COMPARATIVE ANALYSIS FEATURES OF THE CONTENT
OF A POETIC TEXT AND ITS TRANSLATION**

The article proposes one of the possible schemes for a step-by-step comparative analysis of the content of a poetic text and its translation. The procedure for conducting a comparative study is based on distinguishing the types of translation actions. The description of each stage is accompanied by a consideration of practical examples, the language material for which was the original poem «Darkness» by G. G. Byron and its translations.

Key words: poetic text translation; comparative analysis; translation transformations; equivalence; linguistic analysis of text.

Перевод поэтического текста, по мнению многих теоретиков и практиков перевода, является одним из наиболее сложных типов переводческой деятельности. Данный факт обусловлен, в частности, тем, что содержание поэтического произведения представляется в стихотворной форме. Данная разновидность формы языкового выражения определённой системы смыслов может быть охарактеризована как комплексная и многоаспектная структура, элементами которой являются длина и количество строк стиха, его ритмическая структура, система рифм и т. д. Перед переводчиком поэтического текста, в свою очередь, стоит задача как можно более полной передачи содержания оригинального поэтического произведения на языке перевода в форме стиха, в максимально возможной степени тождественной исходной форме. Очевидным является вывод о необходимости переводчика жертвовать степенью полноты передачи либо формального, либо содержательного аспекта исходного произведения. Следовательно, полная передача всех компонентов оригинального поэтического текста по определению невозможна. Тем не менее, практика поэтического перевода, продолжающаяся уже не одну тысячу лет, доказывает возможность осуществления поэтического перевода, несмотря на сложность стоящих перед переводчиком задач.

В рамках данной статьи в качестве объекта анализа выступает содержание поэтического произведения и его перевода. Предметом рассмотрения является специфика сопоставительного анализа системы смыслов оригинального стихотворного произведения и соответствующего ему перевода. Формальный аспект поэтического произведения в данной

статье не будет подвергнут комплексному анализу, но будет учитываться как одна из основных причин, обуславливающих преобразования содержания исходного текста.

В процессе перевода исходные языковые единицы, репрезентирующие содержание произведения, выступают в качестве, своего рода, ориентиров для переводчика. Ошибочным представляется высказывание о том, что лексические единицы оригинала подвергаются каким-либо трансформациям в процессе перевода, ведь исходный текст остаётся неизменным. В действительности, изменениям, которые потенциально могут произойти в процессе перевода, подвергаются элементы смысла, обозначаемые словами, словосочетаниями или целыми предложениями. По сути, действия переводчика в отношении содержания оригинального произведения (или, точнее, в отношении составляющих данное содержание компонентов) сводятся к следующим базовым типам: подстановка (подбор эквивалента в языке перевода; другими словами – отсутствие какого-либо изменения / трансформации исходной единицы), замена (определённое изменение / трансформация исходной единицы), добавление, опущение, перестановка. Отметим, что перестановка как действие переводчика по изменению положения языковой единицы в синтаксической структуре, как правило, не затрагивает её содержания. Данное преобразование исходной синтаксической структуры в основном связано с различием в языковых системах языковой пары, либо является средством смещения фокуса читателя с одной языковой единицы на другую. Что касается замен, добавлений и опущений, то данные преобразования исходного текста в рамках статьи рассматриваются именно как трансформации смыслов. Каждый из представленных здесь типов переводческих действий будет более подробно рассмотрен на практических примерах, языковым материалом для которых послужил оригинал поэмы «Darkness» Дж. Г. Байрона и его переводы, выполненные О. М. Сомовым, С. А. Степановым и М. П. Вронченко.

Далее в статье будет представлена одна из возможных схем поэтапного сопоставительного анализа содержания поэтического текста и его перевода.

Этап 1. Выявление в тексте перевода сегментов, являющихся эквивалентными соответствиями оригинальных языковых единиц.

На данном этапе перед исследователем стоит задача сопоставления текста оригинала и текста перевода с целью обнаружения таких сегментов текста, которые тождественны друг другу на уровне синтаксиса. Данный тип переводческой эквивалентности является максимальной степенью тождественности оригинала переводу и подразумевает то, что те лексические единицы, которые входят в состав тождественной исходному тексту синтаксической конструкции, являются полными семантическими аналогами. В контексте перевода поэтического текста, данный тип соответствия встречается относительно редко, поэтому в большинстве случаев такие текстовые сегменты будут составлять небольшой процент от общего числа рассматриваемых единиц перевода.

Переводческое действие такого типа можно обозначить термином синтаксическая подстановка. Другими словами – отсутствие изменения / трансформации на уровне синтаксиса (и, соответственно, полное тождество на уровне семантики). Стоит отметить, что абсолютное синтаксическое тождество между текстовыми элементами оригинала и перевода зачастую недостижимо из-за разницы языков (к примеру, наличие или отсутствие артиклей в языке [5, с. 216]), поэтому в статье мы используем термин ‘полное синтаксическое тождество’.

На следующем примере можно проследить применение переводчиком приёма дословного перевода (синтаксического уподобления) и, как следствие, установление отношения

синтаксического тождества между предложением оригинала и предложением перевода: *She was the Universe*. [1] – *Она была Вселенной!* [11].

Зачастую, путём подстановки переводится не целое предложение, а его отдельная часть (в данном случае, словосочетание): *all hearts were chill'd into a selfish prayer for light* [1] – *все сердца, сжатые хладным эгоизмом, чувствовали одно желание – желание света* [10]. В то же время, оставшая часть предложения в тексте перевода может быть не полностью или вовсе не эквивалентной оригинальной конструкции.

Кроме синтаксической подстановки, которая в поэтическом переводе встречается довольно редко, в процессе первого этапа сопоставительного анализа исследователю следует обратить внимание на потенциальное применение переводчиком приёма лексической подстановки. Суть данного переводческого действия заключается в подборе семантического эквивалента оригинальной лексической единицы. Приём лексической подстановки, как правило, встречается значительно чаще синтаксической, поскольку является основой создания эквивалентного (в той степени, в которой это возможно на практике) текста перевода, к примеру: *cities were consum'd* [1] – *города сделали жертвою пламени* [10].

Ещё одним малочисленным типом отношения между исходным языковым сегментом и его соответствием в переводе в рамках поэтического текста является сигнификативное тождество. Данный тип тождества подразумевает ситуацию, когда все компоненты синтаксической конструкции в тексте перевода являются семантическими аналогами оригинальных единиц, однако порядок их расположения не соответствует исходному, к примеру: *they were enemies* [1] – *они врагами были* [11].

Этап 2. Выявление в тексте оригинала сегментов, отсутствующих в тексте перевода.

Суть второго этапа сводится к обнаружению в исходном поэтическом тексте таких сегментов или отдельных лексических единиц, которые отсутствуют в тексте перевода. Данные факты являются следствием применения переводчиком приёма опущения. В результате применения переводчиком данного приёма происходит искажение исходной системы смыслов оригинального произведения. Отметим, однако, что в рамках данной статьи мы не ставим перед собой задачу выявить потенциальную причину (или причины) применения переводчиком того или иного переводческого действия. Кроме того, мы не даём оценку рассматриваемым примерам перевода с точки зрения того, насколько удачными или адекватными они являются – это входит в сферу интересов отдельного направления в рамках переводоведения (речь идёт о критике перевода). Здесь мы ограничиваем себя выявлением фактов применения вышеупомянутых типов переводческих действий, а критика перевода, по нашему мнению, должна проводиться уже после осуществления комплексного сопоставительного исследования.

Данные примеры перевода являются случаями применения переводчиком приёма опущения: *the bright sun* [1] – *солнце* [3]; *within their silent depths* [1] – *в глубине их* [3].

Этап 3. Выявление в тексте перевода сегментов, отсутствующих в тексте оригинала.

На данном этапе производится обнаружение в тексте перевода синтаксических конструкций или лексических единиц, не имеющих соответствий в исходном поэтическом произведении. Такие текстовые сегменты или отдельные слова, являющиеся следствием осуществления переводчиком приёма добавления, обозначают компоненты содержания, отсутствующие в оригинале. Как и в случае с опущением, добавление приводит к искажению содержательного аспекта подлинника. Например: *a lump* [1] – *глыбой безобразной* [3]; *gorging himself in gloom* [1] – *в кромеином мраке чрево насыщал* [3].

Этап 4. Выявление в тексте перевода сегментов, преобразованных в процессе перевода.

Данный этап сопоставительного исследования включает в себя обнаружение применения переводчиком преобразований смысла исходных языковых единиц. Эквивалентные семантические преобразования в теории перевода принято называть модуляциями или переводческими трансформациями. Под модуляциями (переводческими трансформациями) в рамках теории перевода понимаются различные эквивалентные изменения содержательного аспекта языковой единицы. Типологии переводческих трансформаций построены на базе типов смысловых отношений между понятиями (см., к примеру: [2; 4; 5; 8]) и включают следующие основные разновидности семантических замен: генерализация, конкретизация, описательный перевод, дифференциация, антонимический перевод, межъязыковые переносы (метафора, метонимия, синекдоха), смысловое развитие (модуляция в узком смысле слова), семантическое перераспределение.

Данный пример иллюстрирует применение переводчиком трансформационной операции конкретизации: *a mass of holy things* [1] – множество *утварей* священных [10]. Так, в переводе исходное понятие с широким объёмом *things* ('вещи, предметы') заменяется понятием *утварь* с идентичной архисемой «предмет» и совокупностью дифференциальных сем: «утварь – совокупность предметов, необходимых в обиходе, в какой-либо области жизни» [9].

Неэквивалентную замену языковой единицы в процессе перевода принято обозначать термином 'переводческая деформация'. Например: *and the crackling trunks / Extinguish'd with a crash* [1] – *сверкающие пни* дерев угасали с последним треском [10]. В переводе лексическая единица *the <...> trunks* ('стволы') заменяется неэквивалентным соответствием *пни*.

По завершении выявления в тексте перевода результатов применения переводчиком подстановок, перестановок, опущений, добавлений и замен, исследователь может приступить к непосредственному анализу данных фактов переводческой деятельности. Наиболее очевидной является специфика анализа замен исходных языковых единиц на языковые единицы в тексте перевода. На Этапе 4 сопоставительного анализа мы предложили выявить в тексте перевода преобразованные (путём применения переводчиком одного из видов замен) по отношению к тексту оригинала сегменты. Начальный анализ компонентов текста перевода, представляющих собой результат семантической замены, сводится, в первую очередь, к установлению сути замены, к выявлению её разновидности (см. упомянутые выше виды семантических замен). Выполнение данной задачи представляет известную трудность, поскольку конкретный сегмент текста перевода, который не является отдельным словом, может содержать в себе следствие применения переводчиком не одной замены определённого типа, а их комбинации. Поскольку в поэтическом тексте (как в одной из разновидностей художественного текста) такие ситуации встречаются довольно часто, исследователь, осуществляющий деятельность по установлению сути трансформационных операций, должен проводить анализ языковых единицы, в первую очередь, в масштабе целых предложений, а затем постепенно сужать фокус своего внимания до отдельных словосочетаний и слов.

Обнаруженные в ходе сопоставительного анализа факты применения переводчиком вышеперечисленных действий могут подвергаться последующему анализу с целью выявления определённых лингвистических закономерностей. В качестве предмета анализа потенциально могут выступать любые языковые (и не только собственно языковые) свойства лексических единиц и синтаксических конструкций (см., к примеру: [6; 7]).

Отметим, что художественный и, в частности, поэтический текст, является ценным языковым материалом для анализа специфики личности переводчика, ответственного за создание текста перевода. Последовательный сопоставительный анализ оригинального поэтического произведения и его перевода позволяет выявить текстовые сегменты (или отдельные слова), являющиеся полными эквивалентами оригинальных единиц, а также факты применения переводчиком замен, добавлений и опущений, следствием которых является искажение содержания исходного произведения. Так, специфика данных искажений (деформаций), а также и специфика эквивалентно переданных компонентов оригинала, может быть обусловлена не только собственно языковыми причинами, но и личностными свойствами конкретного переводчика.

В этой связи хотелось бы отметить, что масштаб исследования специфики результатов осуществлённых переводчиком действий потенциально не ограничен. Следующим этапом после выявления определённой специфики переводческих преобразований (или их отсутствия) является логическое продолжение исследования в виде синтеза полученных данных. Так, к примеру, закономерные случаи применения переводчиком того или иного типа преобразования содержания оригинала могут служить основой для построения структурной модели его языковой личности переводчика [7]. Конечно же, синтез полученных в результате сопоставительного анализа данных может потенциально применяться и для других целей.

Список литературы:

1. Бархударов Л. С. Язык и перевод / Л. С. Бархударов. М.: Междунар. отношения, 1975. 239 с.
2. Вронченко М. П. Журнал «Атеней», издаваемый Михаилом Павловым, 1828, часть вторая, № 6. С. 150–152.
3. Гарбовский Н. К. Теория перевода / Н. К. Гарбовский. М.: Изд-во Моск. ун-та, 2004. 544 с.
4. Комиссаров В. Н. Теория перевода (лингвистические аспекты) / В. Н. Комиссаров. М.: Высш. шк., 1990. 253 с.
5. Красильникова В. Г. Психолингвистический анализ семантических трансформаций при переводе и литературном пересказе художественного текста: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19 / Красильникова Варвара Георгиевна. Москва, 1998. 237 с.
6. Павленко А. И. Особенности языковой личности переводчика поэтического текста (на материале переводов поэмы Дж. Г. Байрона «Darkness»): дис. ... канд. филол. наук: 5.9.8 / Павленко Александр Игоревич. Калуга, 2022. 292 с.
7. Рецкер Я. И. Теория перевода и переводческая практика. Очерки лингвистической теории перевода / Я. И. Рецкер. М.: Междунар. отношения, 1974. 216 с.
8. Словарь русского языка: В 4 т. / Под ред. А. П. Евгеньевой // РАН, Ин-т лингвистич. исследований. 4-е изд., стер. М.: Рус. яз.; Полиграфресурсы, 1999. URL: <http://febweb.ru/feb/mas/mas-abc/default.asp> (дата обращения: 24.07.2022).
9. Сомов О. М. Благонамеренный (журнал, издаваемый А. Измайловым), 1822, часть семнадцатая, № 3. С.122–126.
10. Степанов С. А. Байрон Дж. Г. Паломничество Чайльд-Гарольда. Пермь: Пермское Книжное Издательство, 1988. С. 376–378.
11. Poetry foundation. Poems and poets. «Darkness» by Lord Byron. URL: <https://www.poetryfoundation.org/poems> (дата обращения: 19.04.2022).

УДК 81

О. И. Подкопаева
ПРОБЛЕМА ПЕРЕДАЧИ КОНЦЕПТОСФЕРЫ
ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ
В ПРОЦЕССЕ ПЕРЕВОДА

В статье рассматривается понятие концептосферы, особенности ее построения и основные составляющие. Также в статье разбираются способы вербализации ключевых концептов художественного произведения. Автор статьи уделяет внимание рассмотрению трудностей при передаче концептосферы художественного произведения и его ключевых концептов в процессе перевода.

Ключевые слова: концепт; ключевой концепт; концептосфера; интерпретация текста; концептуальный анализ.

O. I. Podkopayeva
THE PROBLEM OF THE TRANSLATION
OF THE CONCEPT SPHERE
OF A WORK OF FICTION

The article touches upon the problem of concept sphere, the peculiarities of its composition and its main components. The article also deals with the ways of verbalizing the key concepts of a work of fiction. The author of the article pays attention to the difficulties that can be faced while translating the concept sphere of a work of fiction and its key concepts.

Key words: concept; key concept; concept sphere; text interpretation; conceptual analysis.

Концептосфера художественного произведения является важной частью его смыслового содержания. Она представляет собой сложную систему концептов, идей, ценностей и ассоциаций, которые автор вкладывает в свое произведение, а также те, которые читатели могут извлечь из него. Концептосфера определяет общую идею произведения, его эмоциональную окраску, ценностные ориентиры и мировоззрение.

В каждом художественном произведении можно выделить несколько уровней концептосферы. Первый уровень – это основная идея или тема произведения, которая определяет его содержание и направление. Например, в романе «Преступление и наказание» Ф. М. Достоевского основные концепты – это проблема вины и наказания, проблема моральной ответственности перед обществом и собой. На втором уровне концептосферы находятся отдельные концепты, символы, мотивы, которые раскрывают основную идею произведения более детально. Например, в этом же романе можно выделить концепт *крест* как символ страдания и искупления.

Концептосфера художественного произведения может также включать в себя социокультурные концепты, которые отражают особенности общества, эпохи, национальной культуры. Например, в произведениях американских писателей часто встречаются концепты свободы, индивидуализма, мечты об успехе и материальном достатке. В русской литературе можно выделить концепты русской души, родины, справедливости.

Концептосфера художественного произведения также может быть связана с эстетическими характеристиками концепта, которые определяют стиль, жанр, форму произведения.

Например, в поэзии символистов центральным концептом является символ как способ выражения скрытых смыслов и идей через образы и метафоры.

Одним из ключевых элементов концептосферы художественного произведения является языковая вербализация концептов. Автор использует различные языковые средства – слова, выражения, образы, символы – для передачи своих идей и эмоций. Важную роль играет также контекстуальное использование концептов – их сочетание друг с другом, взаимодействие с другими элементами произведения.

Концептосфера художественного произведения может быть интерпретирована различными способами читателями в зависимости от их личного опыта, культурных особенностей, мировоззрения. Одни и те же концепты могут вызывать разные ассоциации и эмоции у разных людей. Это делает концептосферу художественного произведения богатой и многогранной.

Важно отметить, что концептосфера художественного произведения является неотъемлемой частью его ценности и значимости. Именно благодаря концептам и идеям произведение приобретает глубину, сложность и актуальность для различных поколений читателей. Концепты помогают раскрывать глубинные смыслы произведения, провоцировать мыслительный процесс, вызывать эмоциональные реакции.

Концептосфера художественного произведения играет важную роль в его понимании и интерпретации. Она представляет собой сложную систему концептов, символов, идей и ценностей, которые определяют общую идею произведения, его эмоциональную окраску и культурную значимость. Изучение концептосферы позволяет лучше понять художественное произведение, его автора и контекст его создания.

Выполняя перевод художественного текста необходимо уделять особое внимание концептосфере произведения. Художественное произведение и его перевод должны существовать в рамках одной авторской модели, в противном случае задумка автора, его индивидуальный стиль растворяются в работе переводчика, стираются границы между произведением-оригиналом и его переводным эквивалентом. Исходя из взаимодействия оригинала и перевода, переводчик должен пройти через несколько этапов деятельности. Во-первых, он должен провести чтение с осуществлением концептуального поиска, что включает в себя выделение ключевых слов и концептов на языке оригинала. Это позволяет переводчику понять текст оригинала и его концепты. Затем следует этап интерпретации текста и его концептов на языке оригинала, где переводчик должен разгадать их значение и смысл в контексте произведения. После этого переводчик приступает к переводу концептов, что требует не только лингвистической точности, но и понимания авторской концептосферы. Наконец, формирование концептосферы перевода и сопоставительный анализ авторских концептов и концептов переводчика завершают процесс перевода и позволяют оценить точность и адекватность перевода. Важно отметить, что все перечисленные этапы представляют собой процесс концептуального анализа, который переводчик должен провести при работе с оригинальным текстом.

Автор произведения, будучи представителем определенной культуры, отражает языковую картину своего родного языка через свою индивидуальную художественную систему ценностей. Он использует ценности языковой карты мира и концепты, чтобы создать свою личную концептосферу произведения. Иногда автор придерживается своей концептосферы во всех своих работах, а иногда она может меняться, так как языковая картина мира и

концепты являются динамическими структурами, способными изменяться в зависимости от обстоятельств.

Писатель, создавая свои произведения, переносит особенности своего родного языка и культуры в тексты, используя уникальные образы, метафоры и языковые обороты. Он формирует свое произведение на основе традиций и ценностей своей культуры, но при этом может вносить изменения и трансформировать эти образы, чтобы передать свое собственное видение мира.

Важно отметить, что концептосфера автора может быть последовательной или изменчивой в разных произведениях. Это связано с тем, что языковая картина мира и концепты постоянно эволюционируют под воздействием различных факторов. Таким образом, каждое произведение отражает не только индивидуальность автора, но и динамичность языковой картины мира.

Переводчик должен вначале изучить общую языковую картину мира, а затем понять, как она была преобразована в уникальную художественную систему конкретного писателя. Он должен быть способен передать не только буквальное значение слов и фраз, но и отразить особенности языковой карты мира автора, его уникальные образы и метафоры.

То же самое относится и к концептам: автор может использовать традиционные концепты, но заполнять их совершенно другим содержанием, меняя их систему ценностей. Например, американские писатели часто работают с главным американским концептом *деньги*, который отражает основную американскую мечту о самореализации и благосостоянии. Однако каждый писатель может трансформировать этот концепт по-своему, выражая свое собственное отношение к деньгам и материальному достатку. В романе «Великий Гэтсби» Фрэнсиса Скотта Фицджеральда «деньги» представлены как символ успеха, роскоши и социального статуса. Главный герой, Джей Гэтсби, стремится к богатству, чтобы привлечь внимание своей возлюбленной и войти в высшие круги общества. А в романе Артура Миллера «Смерть коммивояжера» деньги показаны как символ обмана и разочарования. Главный герой, Вилли Ломан, убежден, что успех и счастье зависят от материального достатка, но в конечном итоге он осознает, что его стремление к богатству привело к разрушению его семьи и личной жизни. В автобиографии Джордана Белфорта «Волк с Уолл-стрит» деньги изображены как символ алчности, коррупции и безудержного потребления. Главный герой, биржевой мошенник Джордан Белфорт, стремится к богатству любой ценой, даже если это означает нарушение закона и моральных принципов.

Таким образом, авторы создают собственную концептосферу, изменяя наполнение традиционных национальных концептов, что порождает большие трудности для переводчика, поскольку меняется периферия концептов. Поэтому переводчик должен в первую очередь понять содержание концептов на языке оригинала и только потом выбирать способы по переносу содержания этих концептов на свой язык.

Фактически, переводчик должен провести концептуальный анализ оригинала, выделив основные концепты, проанализировав их ядро и периферию для того, чтобы не допустить ошибок в переводе текста в целом на свой язык.

Переводчик, выявив концепты и разобравшись в них, становится интерпретатором текста оригинала.

На первом этапе своей деятельности переводчик должен прочитать оригинал текста. В процессе продуктивного чтения оригинала переводчик способен выявить следующие виды информации: факты, концепцию и подтекст. В процессе чтения переводчик также обращает

внимание на фоновую информацию, контекст и культурные особенности, которые могут влиять на понимание текста. Он анализирует структуру предложений, выбор лексики и стилистику автора, чтобы точно передать все нюансы и оттенки оригинала. Кроме того, переводчик учитывает метафоры, иронию, сарказм и другие лингвистические особенности, которые могут быть присутствовать в тексте. Все это помогает переводчику не только передать буквальный перевод, но и передать атмосферу и эмоциональную окраску оригинала. Переводчик выявляет факты, описанные тем или иным автором в произведении, познает главную идею текста и набор смыслов, скрытых в тексте, что отражено в авторском концепте и также переводчик способен выявить подтекст произведения.

Одним из основных требований при чтении оригинала является осознанность деятельности переводчика. Он должен ясно понимать свою цель и осознанно использовать чтение как инструмент для последующего перевода. Важно, чтобы переводчик обладал развитым дивергентным мышлением, позволяющим ему работать с авторскими концептами и рассматривать их с разных точек зрения. Именно разнообразие мыслей помогает погрузиться в смысл написанного и понять его через осмысление сопутствующих коннотаций, которые автор закладывает в свой текст.

Дивергентность является основой для интерпретации оригинального текста. При этом интерпретация производится на языке оригинала. Она также становится основой для концептуального анализа текста.

Художественное произведение не поддается однозначному толкованию из-за многозначности концептов, составляющих текст. Кроме того, часто концепты свернуты в фрейм, и тогда, переводчик не всегда верно может интерпретировать фрейм.

В. П. Белянин указывает на следующие факторы, которые обуславливают множество интерпретаций оригинала: 1) отсутствие реальной ситуации, описываемой в тексте, особенно при переводе фантастических произведений; 2) различие в эмоциональной реакции переводчиков на конкретный текст, что оказывает влияние на семантику [2, с. 194].

Также должно быть развито дивергентное мышление, которое позволяет переводчику предложить несколько интерпретаций элементов текста. Чем более развито дивергентное мышление, тем ближе переводчик может подойти к пониманию авторского замысла.

В. П. Белянин совершенно верно указывал на тот факт, что любой элемент текста – обусловлен не только лингвистическими закономерностями, но и зависит от психологии автора, его эмоциональных и интеллектуальных особенностей [2, с. 54].

В. П. Белянин заметил, что наилучший результат при переводе текста может быть достигнут, если переводчик по психотипу близок к автору и способен полноценно понять и передать авторские концепты на язык перевода. Однако он признает, что поиск такого идеального переводчика практически неосуществим, и не все тексты могут быть определены эмоционально-интеллектуальной доминантой.

Границы интерпретации текста переводчиком определяются концептуальным каркасом текста, который должен быть выявлен самим переводчиком. Этот каркас определяет тему, структуру, содержание и языковое оформление оригинала текста.

Такой подход впервые был представлен в работе И. Р. Гальперина «Текст как объект лингвистического исследования» (1981). В своем исследовании И. Р. Гальперин анализирует информацию как основную составляющую текста и выделяет различные виды информации в зависимости от прагматической цели. Таким образом, он выделяет следующие категории каркаса текста:

- содержательно-фактуальную информацию (СФИ),
- содержательно-концептуальную информацию (СКИ),
- содержательно-подтекстовую информацию (СПИ) [3, с. 27].

В работе И. Р. Гальперина отмечается, что содержательно-концептуальная информация, присутствующая в художественных текстах, обычно представлена неявно и требует разнообразных интерпретаций [3, с. 28]. Она не раскрывается явно и подразумевает осмысление и поиск глубинных смыслов. Концептуальные элементы текста могут быть скрыты в метафорах, символах, аллегориях и других художественных приемах, которые необходимо расшифровать и понять.

Интерпретации текста позволяют нам проникнуть в истинную сущность содержательно-концептуальной информации. Они позволяют охватить различные варианты значений, перенести смыслы и ассоциации через перевод, чтобы передать многогранный смысл и глубину оригинала. Переводчик, осуществляя интерпретацию, стремится понять и воссоздать авторские намерения и концепции на языке перевода, сохраняя при этом эстетическую и эмоциональную составляющую оригинала.

Содержательно-концептуальная информация включает в себя замысел автора и его интерпретацию [4, с. 234]. Она отображает основные концепты литературного произведения, представляя всю его концептосферу.

Концептуальный анализ – это процесс, который не происходит мгновенно, а начинается в момент чтения оригинального текста переводчиком [5, с. 105].

Концептуальный анализ начинается с поиска концептов в процессе чтения художественного текста. Этот поиск начинается с выделения ключевых слов текста переводчиком. На следующем этапе определяется базовый концепт текста, а затем выделяются вторичные концепты, формируя концептуальное пространство текста – концептосферу [1, с. 59].

Ключевые концепты обусловлены субъективно-художественным мировосприятием автора и выявляются на основе их частотности использования в тексте, многозначности, семантической сложности и других факторов. Ключевые слова создают семантические комплексы, объединяют их синонимы и антонимы, а также однокоренные слова. Они часто встречаются в сильных позициях текста, например, в начале или конце глав, параграфов, в заголовках и т. д. Ключевые концепты и ключевые слова художественного текста являются частью концептуального каркаса текста, привлекают внимание читателей и способствуют пониманию авторского замысла.

После прочтения оригинала и интерпретации его содержания задачей переводчика является передача авторских концептов и их сопоставительный анализ. Переводчик стремится не только перевести текст, но и сохранить смысловую глубину и целостность авторского замысла.

В процессе сопоставительного концептуального анализа концепты рассматриваются как составные элементы концептосферы художественного произведения. Одновременно, концепты являются базовыми единицами перевода. В конце анализа происходит сопоставление авторских концептов и концептов, используемых переводчиком.

При концептуальном анализе концептов выявляется их ядро, реализованное в словарных дефинициях, и периферия, состоящая из индивидуально-авторских представлений о ядре.

При изучении ядра происходит изучение парадигматических связей и осуществляется парадигматический анализ, при исследовании периферии необходимо изучать синтагматические связи.

Концепт художественного текста имеет внутритекстовую синтагматическую природу.

С точки зрения Л. Г. Бабенко концепт представлен в тексте словами и, предложениями одной семантической области. Ключевой концепт представляет собой ядро индивидуально-авторской художественной картины мира, реализованной в одном или в нескольких текстах автора [1, с. 58].

Можно согласиться с Л. Г. Бабенко в том, что каждое литературное произведение является для автора индивидуальным способом восприятия и организации и выражения мира, т.е. происходит концептуализация мира посредством литературных произведений.

Сопоставительный анализ позволяет исключить ошибки в переводе, а также отредактировать текст таким образом, чтобы он максимально передавал содержание и авторские интенции оригинального текста.

Таким образом, выделяются следующие этапы деятельности переводчика: 1) чтение с осуществлением концептуального поиска, заключающегося в выделении ключевых слов и концептов на языке оригинала; понимание текста оригинала; 2) интерпретация текста и его концептов на языке оригинала; 3) перевод концептов; 4) формирование концептосферы перевода; 5) сопоставительный анализ авторских концептов и концептов переводчика.

Все указанные этапы представляют собой этапы концептуального анализа со стороны переводчика.

Переводчик должен изначально изучить языковую картину мира в целом, а затем, понять каким образом она была трансформирована в индивидуально-авторскую художественную систему конкретного писателя.

Концептуальный анализ начинается с концептуального поиска с целью выделения концептов в процессе чтения художественного текста. Начинается концептуальный поиск с того, что переводчик сначала выделяет ключевые слова текста. На втором этапе – определяет базовый концепт текста, а затем выделяет вторичные концепты, тем самым формируя концептуальное пространство текста – концептосферу.

Переводчику нужно изобразить авторскую концептосферу произведения, распределив концепты по уровням от базовых до вторичных, что даст понимание всей структуры текста, замысла автора, авторского стиля.

Задачей переводчика после чтения оригинала, интерпретации его содержания и воссоздания авторской концептосферы, является перевод авторских концептов, построение концептосферы переводчика, а затем их сопоставительный анализ.

Сопоставительный анализ исключает ошибки в переводе и позволяет редактировать текст таким образом, чтобы он максимально передавал содержание и авторские интенции оригинального текста, а также авторскую концептосферу.

Список литературы:

1. Бабенко Л. Г. Лингвистический анализ художественного текста. Теория и практика / Л. Г. Бабенко, Ю. В. Казарин. М.: Флинта: Наука, 2004. 496 с.
2. Белянин В. П. Психолингвистика / В.П. Белянин. М.: Московский психолого-социальный институт, 2003. 232 с.
3. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. М., 1981. 138 с.

4. Усов С. С. Содержательно-концептуальный аспект информативности текста // Инновации и инвестиции. № 12, 2014. С. 234–235.
5. Усов С. С., Мелентьев А. А., Морозов Е. А., Мелихова Е. В., Донскова И. И. Феномен информативности литературного дискурса XIX века // Современный ученый. 2023. № 5. С. 104–108.

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

УДК 82

О. Э. Сухарева, Л. Г. Васильев
О МЕТОДОЛОГИЧЕСКИХ ОСНОВАНИЯХ
ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ РИТОРИКИ

В статье обосновывается, что методологические гносеологические системы содержат весьма непохожие основания для построения риторических концепций. Это обусловлено естественным ходом европейской философской и научной мысли. В собственно риторических системах, которые лежат в основе практических построений, могут переплетаться элементы эмпиризма, рационализма и иных философских течений.

Ключевые слова: риторические концепции, эмпиризм, эпистемология, рационализм, силлогизм

O. E. Sukhareva, L. G. Vasilev
ON METHODOLOGICAL FOUNDATIONS
OF WESTERN-EUROPEAN RHETORIC

The article substantiates that methodological epistemological systems contain very different grounds for constructing rhetorical conceptions. This is due to the natural flow of elaboration of European philosophical and scientific thought. In the actual rhetorical systems that underlie practical constructions, elements of empiricism, rationalism and other philosophic trends can intertwine.

Keywords: methodology, rhetorical conceptions, empiricism, epistemology, rationalism, syllogism

Становление и развитие европейской риторики, как и любой иной науки любого иного региона, следует рассматривать в контексте общенаучной картины мира соответствующего хронотопа. Только в этом случае можно адекватно оценить причины, претензии, рационализацию и результаты искомой науки [3]. В настоящей статье мы коснемся методологических оснований европейской риторики XVIII в.

Европейская гносеология в целом инициировала естественно-научный подход, противостоящий классической дедукции, и акцентировала экспериментальный метод, основанный на индукции. Что касается риторики, то наиболее сильное влияние на риторику связано с именами эмпириков и рационалистов – Ф. Бэкона, Р. Декарта, Дж. Локка и Дж. Вико.

Фрэнсис Бэкон (Великобритания), эмпирист рационалистского толка, предложил тотальную реформу человеческого знания (см.: [10]), утверждая, что основой знания являются три части человеческого понимания: История в отношении к Памяти; Поэзия в отношении к Воображению; Философия в отношении к Разуму. Задача риторики, по Ф. Бэкону, состоит в том, чтобы применить Разум к Воображению для наилучшего осуществления Воли. Важнейшей частью бэконовой риторической теории была трактовка инвенции. В отличие от древних, он отказывается от роли поиска в формулировании аргументов и сбора данных и обращается к элементу ‘воспоминание’ – так как оратор обычно воспроизводит в речи (риторической ситуации) то, что уже знает. На вопрос о том, как происходит извлечение этого знания, Ф. Бэкон отвечает, ориентируясь на пересечение классического и инновационного подходов.

В рамках традиционного подхода упоминается обращение к конкретным топосам (topoi). В рамках инновации взамен системы топосов Ф. Бэкон выделяет четыре типичных случая (commonplaces) как помощь инвенции [10].

(1) Цвета Добра и Зла. Ф. Бэкон приводит таблицу Цветов, содержащую оттенки значений и список возможных попутных ошибок в конкретных аргументах. Этот топос касается посылок, которые лишь кажутся истинными, ср. софизм, рассчитанный на незнания и предвзвешенности: *What men praise and honour is good; what they dispraise and condemn is evil*.

(2) Антитезисы (antitheta) включает тезисы, которые можно аргументировать в вариантах «за» и «против». В работе «*De augmentis Scientiarum*» (это 1-я часть его фундаментального общенаучного проекта под названием «*Instauratio Magna*», содержащая вышеупомянутую троичную классификацию наук) перечисляется 47 тезисов, выраженных как утвердительно, так и отрицательно. Эта техника помогает ответить на возможные возражения оппонента, и взвешивание *за* и *против* дает возможность прийти к правильному выводу.

(3) Формулы – это речевые модели, готовые к употреблению; они помогают уменьшить воздействие аргументов оппонента, например: «*Вы уходите от сути вопроса – Но я следую Вашему принципу*»; «*Перейдите к сути дела – Но ведь Вы же не станете ее обсуждать*».

(4) Апотегмы (apothegms) – это лаконичные речи или выражения (ср. афоризмы), которые можно вставлять в речи, например, (а) *Когда дельфийский оракул назвал Сократа мудрейшим в Греции, он ответил: «Я не мудр, и знаю об этом; другие не мудры, но не знают об этом»*, (б) *Испанская королева Изабелла говорила: «Тот, кто презентабелен и обходителен, всегда имеет при себе рекомендательные письма»*.

Сбор данных возможен путем (а) наблюдения, (б) общения, (в) изучения (напр., истории). Запоминание лучше осуществлять на основе ведения записей.

Выделяются четыре потенциальных ошибки/помехи – «идолы» (Ф. Бэкон обсуждает их в Новом органоне («*Novum organum*» – противопоставленном Органону (Ὀργανον) Аристотеля) – 2-й части «*Instauratio Magna*» [10, с. 469–487]:

(1) *Идолы Племена* представляют собою ингерентные ограничения, связанные с общей природой всех людей, например, заикленность, беспокойство, ограниченность, излишняя эмоциональность. Эта черта формируется отчасти неадекватной реакцией на чувственные восприятия, поэтому неверно утверждать, что ощущения человека есть мера всех вещей.

(2) *Идолы Пещеры* – это уникальные качества и опыт индивида.

(3) *Идолы Рынка* связаны с практикой общения и с искажениями (например, значений слов) в ней (путаница слов и референтов, поспешные дефиниции), и это наиболее опасные ошибки, ибо они затрудняют понимание.

(4) *Идолы Театра* – это ошибки, проистекающие из неверного или некритического использования информации, поступающие к человеку из различных философских догм и неверных законов демонстрации (доказательства), в результате чего создается неправильная картина мира или неправильные возможные миры (Ф. Бэкон здесь говорит именно о конкретных ошибочных философских системах и о том, что люди не применяли естественно-научные критерии для установления их валидности).

Описание ‘идолов’ у Ф. Бэкона имеет отношение к теории знания. Поскольку его целью было построение эпистемологической системы, которая привела бы человечество к земному

царству, основанному на (естественных) науках, он расценивал идола как барьеры, блокирующие вход в это царство.

Два других аспекта философии Ф. Бэкона также имеют вполне осязаемое отношение к выстраиванию риторической теории XVIII в.

Во-первых, это отрицание Аристотелева риторического силлогизма как продуктивного средства установления основных законов рассуждения. Известно, что Аристотель разделял две разновидности техник риторического монологического убеждения – дедуктивные и индуктивные силлогизмы. Риторические дедуктивные силлогизмы называются энтимемами, а риторические индуктивные – примерами. Для получения приемлемого вывода в энтимемах употребляются приемлемые для аудитории посылки; для получения приемлемого обобщения или нового, ранее недоказанного примера используются приемлемые для аудитории примеры. Иначе говоря, различие между этими двумя формами силлогизмов состоит, соответственно, в наличии / отсутствии структуры (схемы, формы) силлогизма. Риторические силлогизмы разительно отличаются от аналитических (логических), в которых форма (расположение понятий-терминов) примарна, а вывод неоспорим и универсально приемлем.

Ф. Бэкон признавал, что риторический силлогизм основан на мнении и вероятности и что он полезен при проверке рассуждений в общественных науках, таких как риторика, а также то, что при построении аргументов используются топосы (которые Аристотель не относил к логосным средствам доказывания) и типичные случаи (*commonplaces*). Но, по Ф. Бэкону, силлогизм не имеет отношения к существу вещей, так как состоит из пропозиций, т.е. в свою очередь – из слов, а слова суть признаки и символы понятий. И если сами понятия, имеющиеся в мозгу человека, неточно или поспешно абстрагированы от фактов, неоднозначны, недостаточно определены, т.е. несовершенны в целом ряде отношений, все здание рухнет. В самом деле, неверны оказываются не только принципы (Меньшие и Большие посылки), но и то (Средние термины), что, соединяя их, обеспечивает на их основе выводы. Поэтому для наук, имеющих дело с природой вещей, он призывает к повсеместному использованию индукции – для всех посылок силлогизма: «... *in dealing with the nature of things I use induction throughout, and that in the minor propositions as well as the major*» [10, с. 441–442].

Во-вторых, Ф. Бэкон принадлежал к числу ранних английских прозаиков, стремившихся заменить модный в то время высокий стиль более простым, ясным и близким к античному, поскольку научные идеи пристало выражать именно им. Иначе говоря, он выступал против классического красноречия, а это было первым шагом к идее о простоте стиля, которая позже, в XVIII в., стала доминирующей в риторике.

Рене Декарт (Франция) в своем *Рассуждении о методе* [5] считал, что риторический силлогизм не в состоянии исследовать неизвестное и отделить истинное от ошибочного – он полезен только в коммуникации о том, что мы уже знаем. Р. Декарт отдавал предпочтение математической истинности в противовес вероятности силлогизмов. В его методе – четыре основных компонента. При неясности вывода надо:

- (1) принимать только те утверждения, которые можно верифицировать при помощи доказательства, не оставляющего места для сомнений;
- (2) разбивать все сложные аспекты предмета на максимально возможное число частей;
- (3) следовать модели исследования, предполагающей амплификационный порядок и последовательность ‘причина – следствие’;

(4) использовать сквозную (all-inclusive) систему нумерации, чтобы избежать пропусков.

Основу метода Р. Декарта как крайнего рационалиста составляла аксиоматизация постулата, что разум в состоянии определить истину и дисциплинировать воображение. Он уходит дальше Ф. Бэкона, отстаивавшего понимание абстрактных научных принципов, и говорит об универсальности рационализма для исследовательского процесса. Он отстаивает преимущества эксперимента перед дискуссией, исследования перед общением, действия перед наблюдением, порывая тем самым со всеми предшествующими логическими учениями. Работа Р.

Декарта повлияла на французскую Академию и стала настольной книгой для логиков и риториков Пор-Рояля, которые, в свою очередь, оказали влияние на британскую научную мысль. 2-е издание *Логики Пор-Рояля* [1] написано целиком в духе картезианства и потрясло устои традиционной риторической теории. Вслед за Р. Декартом и Н. Буало авторы названной «Логики» А. Арно и П. Николь считали, что истинность есть высшая цель жизни. Поэтому единственно приемлемой моделью коммуникации является та, которая придерживается принципов геометрии (\approx математики), требующих демонстрации (доказательства), основанной на ясных дефинициях, аксиомах и отношениях «причина – результат». В такой системе нет места схоластической не-аналитической концепции силлогизмов, типичным случаям, которые подменяют реальность правдоподобием, а также эмоциональным призывам. Нет также необходимости в методе выражения (диспозиции) или поисковой деятельности (инвенции) в силу естественной способности человека в этих областях.

Итак, характерным для Р. Декарта можно признать общий анти-риторический пафос: поскольку риторика не может продуцировать истину, ее можно оставить в лучшем случае для целей передачи тех принципов, которые может обнаружить логика и эксперимент.

Джон Локк (Великобритания) известный своим высказыванием о том, что риторика – это мощный инструмент обмана и ошибок [9, с. 106], оказал позитивное влияние на философско-психологические теории дискурса XVIII в., завершившиеся работой Дж. Кемпбелла «Философия риторики» (1776) [4]. Особого внимания здесь заслуживают его идеи о мыслительных способностях, об ассоциации идей, о патетическом доказательстве и о силлогизме.

По Дж. Локку, поскольку мозг обладает способностью восприятия и предпочтений, он должен содержать две основных возможности – понимания и волеизъявления. В объяснении природы понимания Дж. Локк развивает свою знаменитую теорию идей. Размышление о чувственном опыте продуцирует идеи, которые объединяются в значимое целое (meaningful pattern) в силу способностей мышления установить отношения, показывающие естественные соответствия и связи. Рассуждение позволяет нам объединить кажущиеся разрозненными идеи при помощи законов ассоциации. Здесь мы можем осуществлять наблюдения на основе прошлого опыта о том, что как только конкретная идея обретает понимание, появляется ей сопутствующая ассоциация. Доктрина ассоциаций позволяет тогда соединить эти понятия так, что они образуют в нашем уме неразделимое целое.

Подход Дж. Локка привел его к отказу от силлогизмов на том основании, что они, по его мнению, ни доказывают, ни укрепляют уже имеющиеся связи между двумя идеями; они также не дают аргумента и не приводят к моральной истине. Способность к умозаключению, дарованная человеку свыше, дает нам возможность усмотреть ассоциации и определить, являются ли идеи когерентными. Поэтому, по Дж. Локку, понимание не есть результат обучения методом силлогизирования. Это, безусловно, новое ограничение на силлогистику по

сравнению с Ф. Бэконом, Р. Декартом и Пор-Роялем. Оно, впрочем, не учитывает того простого факта, что аргумент может рассматриваться не с риторической точки зрения, т. е. как нечто, опровергающее сомнительность, но и с рационалистической – как нечто, что может быть непонятным и нуждается в объяснении. Именно в этом состоит существо логической аргументации, где к демонстративному (логико-операциональному, способному иметь языковую форму) фактору добавляется эристеологический (изложение правил адекватного понимания при исходном отсутствии такового у реципиента) – см.: [2].

Как один из предвестников психологии способностей (*faculty psychology*) Дж. Локк утверждал, что идея, которая достигает уровня понимания, не обязательно обладает способностью мотивировать волю. Рациональный процесс должен быть дополнен патетическим компонентом, который в конечном итоге становится основной детерминантой действия. Все эмоции обладают общим компонентом – неудовлетворенностью (*uneasiness*), т. е. отсутствием чего-то хорошего. Ощущая неудовлетворенность, мозг испытывает боль и порождает сильное желание избавиться от нее. Поэтому на волю можно воздействовать, когда возбуждены эмоции (*passions*), поскольку их возникновение неизбежно вызывает боль. Но если мозг находится в состоянии умиротворения, достижение убеждения едва ли возможно, так как мозг и так пребывает в ощущении «хорошего». В некотором отношении идеи Дж. Локка предвосхитили появившуюся в XX в. теорию когнитивного диссонанса.

Джамбаттиста Вико (Италия) [6] был социологом и ритором. Его воззрения основывались на подходе Цицерона, для которого риторика – это полезное искусство, предназначенное помогать людям решать жизненные проблемы и помогать им тем самым стать более деятельными и влиятельными.

По Дж. Вико, риторика есть форма практического знания, основанного на принципе вероятности. Она столь же значима в сфере человеческих взаимоотношений и поведения, сколь математическая истинность геометрии важна для практической деятельности. Людей невозможно мотивировать к действию, покуда не будут разбужены их эмоции. Правдоподобие (в зарубежной логике и риторике – *plausibility*), создаваемое посредством дискурса на основе аристотелевых топосов или способов («линий») аргументации, эффективнее для изменения поведения адресата, чем простое приведение физических фактов.

Дж. Вико приравнивал инвенцию к топосам и считал цицеронову теорию правдоподобного ключом к знанию. Дж. Вико разработал своеобразный синтетический вариант рационалистского и эмпиристского подходов (его построения являются ключом к теории культуры, сравнительной антропологии и филологии). Он утверждал, что геометрические построения рационалистов, которые они считали ключом к пониманию физического мира, являются построениями, созданными человеком, и совпадают с нашими воззрениями на мир; поэтому они не более надежны, чем знания, полученные из научно-исторических методов, описывающих историю человека.

Как можно видеть, система, выстроенная Дж. Вико, достаточно основательно противостояла анти-риторическому рационализму Р. Декарта. Приведем поэтому их в сопоставлении.

Система Декарта.

I. Картезианский метод основан на математической истинности.

A. Он дает системный и упорядоченный процесс, направляемый правилами:

(A-a) посредством интуиции мы усматриваем ясность и истинность;

(A-b) посредством дедукции мы делаем умозаключения из истинности.

Б. Он моделирован по математическому образцу:

(Б-а) основан на аксиомах, которые известны напрямую и ясны (интуиция);

(Б-б) использует математическое рассуждение от аксиом к неизвестному (дедукция).

В. Он предполагает, что мы должны обнаруживать единственную абсолютную стопроцентную истинность и затем продвигаться шаг за шагом без потери ясности и истинности:

(В-а) следует принимать только те утверждения, которые можно проверить доказательством, которое не содержит оснований для сомнения;

(В-б) следует разделять все трудные аспекты предмета на максимально возможное число частей;

(В-в) следует придерживаться исследовательской модели, использующий принцип нарастания (climatic order) и структуру ‘причина – результат’;

(В-г) следует придерживаться сквозной/комплексной системы перечисления, не допускающей пропуски

II. Из картезианского метода следует, что риторика не является достойной областью для изучения.

А. Она использует схоластическое искусство силлогизирования.

Б. Риторика не может полагаться исключительно на разум:

(Б-а) разум (reason) определяет истину и дисциплинирует воображение;

(Б-б) эксперимент – это ключ к познанию

Система Дж. Вико.

I. В картезианстве есть внутренние ограничения на приравнение истинности и математических выражений.

А. Таково утверждение Декарта о том, что мы должны принимать только то, что можно доказать без наличия разумных сомнений.

Б. Математическая истинность не имеет отношения к предметным областям, влияющим на нашу повседневную жизнь, ср.: политика; военная наука; медицинская наука; юриспруденция; история и религия.

В. Математический формально-логический подход противоречит природе человека: (В-а) он не учитывает возможностей памяти; (В-б) он игнорирует воображение, тем самым противореча нашему дару инвенции.

II. Несмотря на приверженность математике, использование рассуждения и фактов у Декарта субъективно; поэтому он непоследователен.

А. По Декарту, мышление есть критерий истины:

(А-а) ибо мышление, а не чувства дают нам знания о внешнем мире;

(А-б) его аргумент *Cogito ergo sum* субъективен.

Б. Он не видит субъективной природы математики:

(Б-а) математика была создана человеком;

(Б-б) математика находится не на столь высоком уровне развития, как это утверждает Декарт.

III. Декарт – враг риторики.

А. Он ошибочно опровергает риторику по следующим основаниям:

(А-а) она не достигает уровня философского созерцания;

(А-б) она неправомерно акцентирует пафос;

(А-в) она ограничена передачей лишь того, что уже известно.

Б. В противовес тому, что утверждает Декарт, риторика основана на реальности, имеющей вероятностную основу:

(Б-а) используя топосный метод, она может создавать знание;

(Б-б) риторическая инвенция предшествует демонстрации, а риторический поиск (discovery) – истине;

(Б-в) риторика создает данные и гипотезы;

(Б-г) только посредством риторики мы можем передавать свои идеи и впечатления другим [7, с. 135–136].

Философия рационализма в XVIII в., получившая импульс от Декарта, имела три важнейших признака: (1) осознанную потребность в логике для изучения человека и социума; (2) убежденность в достижимости надежного знания; (3) веру в способности человека улучшить общество. Однако картезианские основы этой триады оказались неравноценными для развития риторики, и превалирующую роль здесь мы отводим признаку (3).

К этому времени кардинально изменилась религиозная ситуация. Если до 1660 г. мир рассматривался как обитель греха, населенный порочными людьми, то позднее религия стала менее влиятельной и испытывала воздействие рационализма; многие мыслители проповедовали разновидность деизма – одни верили в существование чего-то высшего, другие почти не верили. Именно против этой утраты веры обратил свои проповеди Х. Блэр в церкви St. Giles в Эдинбурге. Х. Блэр получил признание у протестантской церкви не за религиозное красноречие, а за умение выстроить релевантный не-агрессивный дискурс, который закрывал дорогу к безбожию.

В социально-правительственных кругах интерес к рационализму (экспериментализму) был ознаменован применением статистики в принятии решений и экономике.

В британских рационалистских психолого-философских воззрениях на дискурс акцент делался на изучение уникальных способностей человека к абстрактному мышлению и общению на знаковом уровне. Поэтому чтобы понять мышление человека, необходимо распознать природу и функцию дискурса. Представляется, что именно по этой причине ученые разной методологической ориентации и обратили свой интерес на риторику. Целью являлось выстроить риторику в соответствии с принципами природы человека; для этого были задействованы знания фундаментальных релевантных для риторики элементов классицизма, соединенные с новейшими научными достижениями, имеющими социальную значимость.

Дэвид Юм [8] синтезировал классические взгляды Цицерона и Дж. Локка: в своем *Enquiry Concerning the Principles of Morals* он иллюстрирует свою теорию добродетели длинной выдержкой из *De Oratore*, а свои *Диалоги* выстроил по образцу *De Natura Deorum* Цицерона. Его заинтересовали подход Дж. Локка к классификации способностей (faculties), локковы теория ассоциации и тезис о примарности эмоций.

Д. Юм приходит к выводу, что мышление человека движется от одной идеи к другой через три качества: (а) подобия (resemblance); (б) сопряженности времени и места; (в) принципа ‘причина – следствие’.

Мышление как пучок чувственных ощущений, связанных ассоциацией, может быть разделено на а) способности, б) впечатления и в) идеи, где а) и б) – причина, в) – следствие. Отсюда Д. Юм дает определение верования (belief) как ‘a lively idea related to or associated with a present impression’ [8, с. 319].

По Д. Юму, человеческие мотивации проистекают из эмоциональной природы человека, поэтому (= Дж. Локку), воззвание к чувствам удовольствия и боли необходимы для убеждения и волеобретения действовать. Но Д. Юм идет дальше Дж. Локка, утверждая, что разум всегда есть и должен быть лишь рабом чувств/страстей. В то же время, утверждая, что впечатления сильнее идей, а экспериментальный метод намного превосходит дедуктивный, он присоединяется к Р. Декарту и Дж. Локку в отрицании риторических силлогизмов как эффективного инструмента изучения человеческой природы.

Д. Юм развивает риторическую теорию еще в одном отношении. Если Аристотель отводил не-умозрительному (nonartistic) доказательству (клятвам, свидетельствам, документам и т.п.) подчиненную роль, Д. Юм как историк, философ и психолог высоко ценил факты (особенно свидетельства) как форму риторического доказательства – например, чудес. Ср. его цепочку рассуждений:

(1) *Чудеса нарушают законы природы;*

(2) *Мы не можем доказать существование чудес при помощи свидетельств (их либо мало, либо они сделаны не учеными, либо люди были психологически готовы увидеть чудо, либо чудес нет сегодня, либо им противоречат свидетельства других людей);*

(3) *Вера в чудеса есть результат веры, а не разума* [7, с. 142–143].

Рассмотренные в данной статье методологические системы содержат весьма непохожие основания для построения риторических концепций. Это неудивительно, если принять во внимание естественный ход европейской философской и научной мысли. В собственно риторических системах, которые лежат в основе практических построений, зачастую причудливым образом переплетаются элементы эмпиризма, рационализма и иных течений. Возможная эклектичность таких построений, тем не менее, не должна служить основанием для отвержения той или иной риторической системы, поскольку последние ориентированы прежде всего на их практическое применение. Однако усмотрение рассмотренных нами признаков как характерных для конкретной риторической системы представляется не только целесообразным, но и вполне необходимым, если мы выбираем многотрудный путь научного поиска.

Список литературы:

1. Арно А., Николь П. Логика, или искусство мыслить. М.: Наука, 1991. 416 с.
2. Васильев Л. Г. Аргументация и ее понимание: логико-лингвистический подход. Калуга: Калужский гос. ун-т, 2014. 333 с.
3. 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.
4. Campbell G. The Philosophy of Rhetoric. Boston: Ch.Ewer, 1823. 454 p.
5. Descartes R. A Discourse on Method. London: J.M. Dent and Sons, 1941. 296 p.
6. Vico G. Principi di scienza nuova. Milano: Tipografia di G. Silevestri, 1816. 672 p.
7. Golden G. L., Berquist F. B., Coleman F. E. The Rhetoric of Western Thought. New York etc.: Kendall/Hunt Publishing Company, 1989. 643 p.
8. Hume D. A Treatise of Human Nature / Ed. by T. H. Green, T. H. Grose. Vol. 1. New York: Longmans, Green and Co, 1898. 604 p.
9. Locke J. An Essay Concerning Human Understanding. London: D.Browne et al., 1760. Vol. 2. 385 p.

10. 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

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

УДК 82-31

Н. Ю. Аксёнова, Е.А. Балашова***МОТИВ ПУТИ В РОМАНЕ Д. ГРИГОРЬЕВА «ГОСПОДИН ВЕТЕР»**

В статье рассматривается художественное своеобразие романа «Господин Ветер» современного петербургского поэта и писателя Дмитрия Григорьева. Автор статьи обращает внимание на историю создания романа, комплекс рамочных элементов, особенности сюжета и композиции, а также мотивный состав. В тексте статьи делается акцент на особенности реализации мотива пути в романе. Он раскрывается через два путешествия главного героя: возвращение автостопом с Алтая домой в Санкт-Петербург и путешествие в «иной» мир. В рамках рассуждений о мотиве пути рассматриваются также особенности хронотопа романа.

Ключевые слова: роман «Господин Ветер»; сюжет; композиция; мотив; художественное пространство.

N. Yu. Aksyonova, E. A. Balashova***THE MOTIF OF THE WAY IN D. GRIGORIEV'S NOVEL «MR. WIND»**

The article examines the artistic originality of the novel «Mr. Wind» by the modern St. Petersburg poet and writer Dmitry Grigoriev. The author of the article draws attention to the history of the creation of the novel, the complex of frame elements, the features of the plot and composition, as well as the motivic composition. The text of the article focuses on the specifics of the realization of the way motif in the novel. He reveals himself through two journeys of the main character: hitchhiking home from Altai to St. Petersburg and traveling to the «other» world. Within the framework of reasoning about the way motif, the features of the chronotope of the novel are also considered.

Keywords: novel «Mr. Wind»; plot; composition; motif; artistic space.

Д. Григорьев – современный петербургский поэт и писатель, автор более десяти поэтических сборников, среди которых «Другой фотограф», «Между играми», «Птичья псалтырь» и др. Его перу принадлежат также прозаические произведения, такие как фантастическая повесть «Чёрный поезд», сборник романов «Последний враг», роман-биография «И снова солнцу удивлюсь: книга о Поладе Бюль-Бюль оглы», роман «На плечах Великого Хималая», сборник рассказов «Все цвета жизни» и т.д. Одним из самых известных прозаических произведений Д. Григорьева является роман «Господин Ветер».

История романа весьма интересна. Произведение было создано ещё в середине 90-х годов XX века, но напечатать его не удалось. Первая версия романа была выложена на сайте «Лито им. Лоренса Стерна» и впоследствии претерпела некоторые изменения. В 1998 году была выпущена книга стихотворений «Господин Ветер», которая стала поэтической версией романа. Автор пишет об этой книге так: «Это был сборник стихов "получившихся" во время написания книги. Я пишу "получившихся", поскольку они произрастали из текста романа независимо от моего волевого усилия. Некоторые из них были напрямую связаны с повествованием и даже включены в него, некоторые – достаточно опосредовано» [1, с. 4]. Прозаическая версия вышла в издательстве «Амфора» в 2002 году. «В Интернете же продолжала и

продолжает гулять каша из разных версий одного и того же "Господина Ветра"» [1, с. 4]. К сожалению, в настоящее время сравнить первоначальную редакцию романа и редакцию 2002 года не представляется возможным, так как сайт, где была выложена первая книга, удалён. В 2012 году роман был переиздан другим петербургским издательством.

Основному тексту романа предшествует комплекс рамочных элементов. В «Предисловии автора к новой версии» романа Д. Григорьев рассказывает историю создания и публикации текста. В разделе «От автора» он благодарит всех, кто стал прототипом персонажей романа, и кратко формулирует тематику произведения: «И если вы меня спросите, о чём я пытаюсь писать, отвечу: «О Любви и о Смерти. О Пути». Я попробовал представить историю одного путешествия, точнее маленького фрагмента одного большого путешествия. Я старался записывать увиденное, а не придуманное» [1, с. 5]. Так, автор не только очерчивает круг тем романа, но и заверяет читателя в правдивости изображаемых событий. Отметим, что лексема «путь» в данной цитате будто подытоживает предыдущее перечисление, то есть и любовь, и смерть представляется автору неким перемещением во времени и пространстве, все три концепта объединяются общим понятием жизненного пути, который продолжается и после смерти. Ведь смерть, по мнению автора романа, это лишь дверь в «иной» мир.

Тема любви в романе раскрывается через взаимоотношения Кристофера с девушкой по имени Алиса, которую герой неожиданно встречает на трассе. Хиппейная философия всеобщей любви преломляется в призме человеческих отношений, так раскрываются в романе проблемы свободной любви и любви нетрадиционной. Тема любви также представлена любовью главного героя к природе, каждому уголку мира. Ещё одной частью комплекса рамочных элементов является рассказ, отдельно помещённый на 6 странице книги: «На выходе из станции метро «Чкаловская», на металлическом полу сваркой напаяна надпись «Я тебя люблю». Ежедневно тысячи людей наступают на неё ногами. От этого она, отполированная до серебряного блеска, лишь становится заметнее» [1, с. 6]. Эта надпись наводит на мысль о бесконечности любви. Её сколько угодно могут топтать ногами, но она становится лишь сильнее, заметнее.

Мотив пути раскрывается через путешествие героя. Кристофер добирается автостопом с Алтая через Казахстан домой в Санкт-Петербург. Такой способ передвижения позволяет Крису не только преодолевать большие расстояния, но и даёт возможность познакомиться и поговорить с разными людьми. Так в тексте романа появляются многочисленные анекдоты и истории, рассказанные «драйверами». Герой заезжает в гости к друзьям в Алма-Аты и Екатеринбурге, встречает на трассе друзей, попадает в аварию, встречается с гопниками, бандитами, даёт несколько концертов и многое другое. Часть пути Кристофер преодолевает один, часть пути его сопровождает Галка. Параллельно читатель наблюдает за путешествием героя в иррациональном пространстве. Герой попадает в «иной» мир и возвращается оттуда благодаря пастуху и ангелу с лицом Алисы.

Роман содержит 23 отступления, различных по тематике и жанру. Так, некоторые отступления представляют собой нейтральные описания или объяснения, сходные со статьями в словарях. Например, во втором отступлении говорится о том, что такое радуга и как построить типи, шестнадцатое отступление объясняет разницу между флэтом, сквотом и квартирой.

Отступления нередко содержат анекдоты и притчи, которые мельком упоминаются в основном тексте. Например, первое отступление рассказывает старинную дзенскую притчу о двух монахах, про которую вспоминает Кристофер. Часть отступлений посвящена

историям, предшествовавшим основным событиям книги. Например, шестое отступление рассказывает о китайских приключениях Вика. Седьмое содержит историю ареста Бахтика, представленную в форме протокола и обвинительного заключения. В некоторых отступлениях раскрываются определенные детали, например, как появились вмятины на флаге Кристофера.

Из части отступлений можно собрать пособие по автостопу, например, в 14 отступлении представлены некоторые правила автостопа, 21 отступление рассказывает о музыке, которую слушают драйверы, а в следующем отступлении говорится об автомобильных номерах. Кроме того, в основном тексте романа герой тоже даёт практические советы по автостопу и общению с драйверами. Он предлагает читателю целую классификацию типов водителей, среди которых, например, «"Доброжелательный молчун". Кристоферу был знаком такой тип водителей, они редко разговаривают, чаще всего заняты собой и своими мыслями, но в то же время не создают никакого напряжения» [1, с. 221].

Обратим особое внимание на последнее – двадцать третье отступление, которое выполняет роль эпилога и содержит авторский словарь непонятных слов.

Нагромождение вставных элементов: воспоминания, которые выделяются курсивом, отступления, представленные в различных жанрах, истории, анекдоты, поток сознания главного героя, все это порождает мозаичность композиции. Нелинейное повествование превращает текст произведения в лоскутное одеяло. Слово тянет за собой коннотации, воспоминания, которые нельзя опустить, по мнению автора, таким образом создаётся некий метатекст, который совмещает все пласты и аспекты жизни главного героя.

Повествование настолько мозаично, что читателю зачастую не сразу удаётся понять, в каком пространстве движется время, либо это художественная реальность романа, либо воспоминания, либо сон, либо мир очередного рассказа, либо состояние расширенного сознания. Если воспоминания и отступления выделяются на фоне основного повествования курсивом или другим шрифтом, то состояния сна и опьянения мешаются в основной текст: «Бум Шанкар, тут-тум-тум-тудум. Да здравствует Джа. Суфии прославляют Джа и солнце. Зеленый, желтый и красный – это цвета ковра под моим телом, цвета растафари, и отсюда, из центра Азии, до Яймайки всего один шаг, одно движение руки, вставить кассету и нажать плэй» [1, с. 47]. Зачастую описание пространства сна или опьянения сложно идентифицировать сразу.

Как уже было сказано выше, в основе романа лежит мотив пути, который раскрывается через два путешествия главного героя: возвращение его с Алтая через Казахстан и Москву домой в Санкт-Петербург и путешествие Кристофера по другой реальности. По нашему мнению, гораздо интереснее наблюдать параллельное путешествие героя, трудно различимое, ввиду мозаичности композиции.

Первое, что обращает внимание читателя, – это легенда о мёртвом караване, которая помещена в эпиграф к первой главе. Именно она рождает мысли о перемещении в потусторонний мир. В легенде говорится о встрече с мёртвым караваном: «Поехал, а тут конь, конь у него послушный был, как станет. И дрожит весь. А с холма этот караван идёт. Всё как рассказывают. И нищий, тот, что сзади, вроде на земле посохом начертил что-то. И на Семёна смотрит. А у того конь понёс... Потом возвращался, черту эту искал. Не нашёл. А геологи, которые с ним были, ничего не видели. Потому и Мёртвый караван называется, что не всякий его видит. Семён понял, говорит, вернёмся, дальше пути не будет. И не пошёл. А

геологи дальше пошли. И пропали все...» [1, с. 7]. Данную легенду, по нашему мнению, можно считать эпиграфом ко всему роману.

В первой главе Кристофер встречается Алису – странную девушку, неожиданно появившуюся на трассе. Алиса говорит мало, кажется напуганной и в то же время задаёт странные вопросы. Среди нескольких её реплик и следующая: «Прости меня, ради Бога» [1, с. 19]. Алиса исчезает также неожиданно, как и появляется. Кто она? Как оказалась на трассе? За что просит прощения? На эти вопросы, возникающие в голове и Кристофера, и читателя, пока нет ответа.

В четвертой главе, проходя с Галкой мимо «города мёртвых», Крис заводит разговор о смерти: «А как, милая, ты представляешь себе смерть? Маленькая девочка, играющая отрезанной головой водителя под мостом...Помнишь фильм "Три шага в бреду"? Девочка-дьявол с удивительно взрослой порочной улыбкой. И её сестра, девочка-ангел, воплощение чистоты и непорочности...и за мной придет первая» [1, с. 57–58]. В связи с этими рассуждениями вспоминается образ Алисы, имя которой по разным версиям переводится как «благородная» (фр.), «малышка» (др.-герм.), «крылатая» (лат.). Она, и правда, казалась Крису маленькой, несовершеннолетней. Кроме того, вспомним ощущения главного героя, когда он держал руку Алисы: «ладошка-крыло» [1, с. 16]. Так кто же она, маленькая девочка Смерть или её сестра – девочка-ангел? На этот вопрос мы всё также пока не можем ответить. Ясно лишь то, что путешествие Криса в «иною» мир связано с этим персонажем.

Второй раз главный герой увидел Алису, стоявшую на обочине, перед аварией. Примечательно то, что Алису видит только Крис, Галке и водителю явились другие образы: пятидесятилетней торговки и парня. Предполагаем, что Алиса либо предупреждает героя об опасности, либо пришла, чтобы сопроводить его в другой мир. Отметим, что в этой аварии никто не умер.

Во сне, открывшем шестую главу, герою явился странный человек – «невысокий крепкий мужчина лет шестидесяти...В правой руке он держал короткую, около полуметра, палку, которой, казалось, раздвигал воздух перед собой. Крис почему-то был уверен, что незнакомец – местный пастух» [1, с. 102]. Пастух произносит лишь несколько фраз, которые вызывают множество вопросов: «Не смотри на закат, ...он отнимает силу...Ты пришёл сам. Ждать восход» [1, с. 103]. Персонаж исчезает также внезапно, как и появился. Можно предположить, что он приводит Криса ждать восход, который приносит силы, необходимые герою для путешествия по другому миру. События данной главы указывают на скорое перемещение героя. В первую очередь, это подготавливается эпиграфом:

В сторону Кустаная
смотрит Караганда,
но взгляд ее обгоняя,
тянутся провода

в сторону Кустаная,
где небеса слюда,
путник не оставляет
ни одного следа... [1, с. 102]

Очевидно, что в стихотворении раскрывается мотив путешествия, но путешествия, где «путник не оставляет ни одного следа...». Эта фраза и многоточие в конце наводит на мысль о том, что путешествие пройдёт в «ином» мире. По ходу повествования читателю встречается ещё несколько маркеров скорого перемещения в потусторонний мир. Так, «ближе к вечеру они [герои] оказались на очередном перекрёстке, неподалёку от посёлка с неизменным замком-элеватором и маленьким озером, похожим больше на лужу» [1, с. 112]. Подобные места: перекрёсток как место встречи с дьяволом, элеватор – место обитания недобрых потусторонних существ, по словам самого Криса, озеро с грязной мутной как в луже водой, также являющееся местом, где, по поверьям, водилась нечисть, – увеличивают ощущение скорого перехода в иной мир.

Преодоление границы между мирами дублируется переходом героя через реальную границу: «сегодня – ещё восточное, большое, пыльное солнце, а завтра – прощай, Казахстан, жаркий пыльный, медленный, здравствуй, дождливая и чавкающая грязными посёлками Россия» [1, с. 114]. Примечательно, что Казахстан по данной аналогии представляется этим миром, миром жизни, а Россия – потусторонним миром, миром после смерти.

Момент перехода предвосхищается появлением странного звука, который «достигал слуха не через воздух, а через землю – низкая, на пределе слышимости, вибрация» [1, с. 114]. Впервые этот звук герой услышал перед встречей с Алисой, из-за чего мы невольно ставим этого персонажа в один ряд с пастухом и мёртвым караваном. Вслед за звуком на трассе появилась колонна машин: «старые, одни с серо-коричневыми, под цвет окружающих холмов, фургонами, другие – гружёные тюками, перевязанными веревками» [1, с. 114]. Лексема «тюки» отсылает нас к легенде о мёртвом караване. В легенде предупреждающая роль отведена коню, в романе эту роль играет Галка, она «почему-то упиралась» [1, с. 114]. В романе, как и в легенде, караван сопровождает «божий человек», он «шёл по трассе за караваном, положив короткую палку на плечи и закинув на неё руки, так что фигура напоминала крест... он остановился... взял палку в руку и провел её острым концом черту поперёк общины» [1, с. 115]. Примечательно, что Кристофер знает этого человека, это тот самый пастух из его сна, но Галка не видит его. Символ христианства, человек на кресте, также намекает на перемещение из одного мира в другой. Кристофер пересекает черту. В этот момент к герою приходит ощущение «другой реальности»: «Черта поперёк дороги, путник, ощущение другой реальности, которое раньше приходило к Крису под кислотой, кислота была его дверьми в другую реальность, он входил в те образы, в те миры, которые в "обычном состоянии" наблюдал как бы из-за стекла. Но Крис давно перестал нуждаться в услугах кислоты» [1, с. 116]. По нашему мнению, пересечение черты ещё не является моментом перехода, это лишь последний шанс свернуть с пути. А раз герой пересекает черту, значит, перемещение, которое произойдет чуть позже, неминуемо.

Третий раз Алиса видится Крису после концерта в Екатеринбурге, на котором он выступал вместе с шаманами и Максом в клубе «Волшебный автобус», но он обознался, это была другая девушка. Гораздо более интересным представляется четвертое появление Алисы: «Крис снова увидел её на трассе, на обочине возле какого-то поля, за которым начинался лес» [1, с. 164]. Читатель понимает, что это пространство сна Кристофера, только когда герой просыпается. Во сне Алиса ведёт Кристофера по тропинке в странный сумрачный лес, он чувствует, «как проходит сквозь границу света и сумрака, грань магического кристалла» [1, с. 164]. Алиса приводит героя к поляне, «ибо она предназначена...» [1, с. 166]. На этом моменте сон обрывается, читатель не знает, для чего предназначена поляна.

Интересно понаблюдать за пространством, в котором герой встречается с Алисой и пастухом. Оба персонажа являются герою и во сне, и наяву, но наяву их видит только Крис. Мифическое пространство, пространство сна и пространство реальности переплетаются. Волшебство в романе соседствует с обыденностью. Такое соседство присуще также и поэзии Д. Григорьева.

После странствия героя по таинственному лесу за Алисой путешествие в мифологическом пространстве затихает, на первый план выходят события реального путешествия героя. Крис продолжает путь домой. Алиса появляется лишь в воспоминаниях героя, навеянных бытовыми вещами, например, запахом костра, который хорошо хранит свитер, отданный Алисе. Так, образ Алисы сопровождает Кристофера и во время реального путешествия, и в пространстве мифа.

Тринадцатая глава под названием «Караван» начинается анекдотом про Смерть, вынесенным в эпиграф. Лексемы «караван», «тринадцать», «смерть», заключённые в рамочных элементах, заставляют предположить, что именно в этой главе осуществится переход в «иной» мир. И перемещение действительно происходит, но читатель не сразу понимает это.

Кристофер идёт по трассе и ждёт, когда остановится очередная попутка, мимо проносятся машины. «Один из дальнобоев пролетел так близко, что ветер с силой ударил Кристофера, отбросил его на самый край обочины. Некоторое время Крис ничего не видел. Потом понял, что машина остановилась и ждёт его. Он подбежал к машине» [1, с. 220]. Кажется, что цепочка событий вполне реальна. Описываемое ослабление слуха и зрения героя читатель списывает на усталость и непогоду. А фраза «две ступени наверх, и Кристофер оказался в совсем ином, теплом и сухом мире» воспринимается как метафора. По дороге в машине Кристофер засыпает и просыпается уже утром: «За окном тянулся типичный среднерусский пейзаж» [1, с. 222]. Диалог с водителем кажется странным. И только здесь Кристофер и читатель понимают, что герой находится в ирреальном пространстве: «Они никого не обгоняли, но их тоже никто не обгонял... колонна остановилась... Крис вышел, огляделся по сторонам. Что-то необычное было в окружающем мире, таком прозрачном, что казалось, он лишь мираж, висящий в воздухе. ...Крис прошёл взглядом по машинам... Это была колонна, испугавшая Галку, тот самый караван. Крис почему-то воспринял караван как должное, без всякого удивления. "Словно во сне..."» [1, с. 224]. Дальнейшие события действительно напоминают сон, будто Кристофер и не просыпался после того, как заснул в уютной кабине камаза. Герой пытается разобраться, где он: «Во сне и есть, – ответил он сам себе, – но тогда где же пастух? И почему, когда я садился, то не слышал никаких похожих на гул звуков? Но когда я заснул?» [1, с. 225]. Будто вызванный, появляется пастух. Основными положениями их диалога являются следующие: то, как долго Крис будет находиться там, где он есть, зависит от него самого; по словам пастуха, Кристофер почти всегда спит; времени не существует, но мы пользуемся им, чтобы ориентироваться в своих иллюзиях. Неожиданным и странным кажется появление Вити Банджо, с которым Крис обсуждает возможность путешествия путём создания щели и существования других реальностей. Далее Витя обращает внимание Кристофера на Алису, которая появляется в тех же декорациях, что и последний раз во сне. Тот сон продолжается, герой следует за Алисой, которая ведёт его к поляне, предназначенной... Ранее сон оборвался на этом моменте. Теперь мы понимаем, что это поляна, на которой Крис умирает: «предчувствие чего-то страшного не оставляло Криса... [он] почувствовал холод, бесконечный, пронизывающий насквозь. Кроны деревьев смыкались над ним, образуя тоннель, колодец, в котором светлое пятно – луна или её лицо, фары машин

или звёзды? Алиса смотрела на него и постепенно отдалялась. И все ярче и ближе становилась дорога за лесом» [1, с. 228–229]. Итак, Алиса подводит героя к дороге домой. И появившийся вновь пастух буквально гонит героя вперед, но Крис не хочет уходить без Алисы: «Возвращайся, – сердито повторил пастух, – и хватит болтать». На вопросы об Алисе пастух повторяет слова женщины, в доме которой Крис с Галкой оставались на ночлег: «Каждый сороковой встретившийся нам странник – ангел». И продолжает: «Только мы не можем его узнать... Прекрасную ночь ты провел с женщиной по имени Алиса. Разве можно увидеть лицо ангела? Каждый сам придумывает ему лицо. Ты придумал... Как можно потерять то, что ещё не нашёл?» [1, с. 229–230]. Вспомним здесь второе появление Алисы. Крис увидел её перед аварией. А водителю и Галке в этот момент являются другие образы. Значит, Крис дал лицо Алисы – реальной девушки, встретившийся ему на трассе, ангелу, который ведет героя на протяжении всего путешествия по иному миру. Не зря, во время пути к поляне Кристофер чувствует «за ней что-то одновременно жуткое и завораживающее. Это была не та Алиса, которую он встретил на трассе» [1, с. 228]. Это был Ангел, который привёл Криса к тоннелю, чтобы тот мог вернуться домой.

Последние события кажутся сном или бредом, в голове Кристофера всплывают прошлые мысли, давнишние диалоги, люди. Все это сплетается в странный сюжет.

Кристофер идёт по дороге и возвращается: «От холода Крис уже не чувствовал своего тела... Караван уходил... Кристофер, не удержавшись, полетел вниз» [1, с. 230]. Герой очнулся, лежа на обочине, он «чувствовал песок и кровь во рту – губа была разбита, болела нога, бок» [1, с. 230].

Отметим интересный факт, что ощущение песка во рту сопровождает героя не только в момент возвращения. Основной текст романа начинается так: «"Песок и пыль", – подумал Кристофер... Песок хрустел на зубах, колот глаза, забирался в карманы, в складки одежды...» [1, с. 7]. Лексема «песок», коррелирующая с лексемой «пустыня», предвещает появление мёртвого каравана из легенды, помещённой в эпиграф к первой главе. Так, песок будто поглощает главного героя, перемещая его в иной мир.

С момента возвращения читатель понимает, что все предыдущие события, начиная с остановки камаза на мокрой трассе, были сном или бредом, пришедшим после потери сознания, и фраза «ветер с силой ударил Кристофера, отбросил его на самый край обочины» [1, с. 220] начинает восприниматься буквально.

Маркером посещения «иного мира» выступает фотография, про которую Кристофер рассказывает Галке в четвертой главе, когда они проходят мимо города мёртвых. Её во сне подарил Кристоферу Рыжий уже после своей смерти. На фотографии был изображён Джим Моррисон, но «реальные фотографии совсем не похожи на ту, что я [Кристофер] видел во сне. Он в основном без бороды был. Но я хорошо запомнил ТУ фотографию. И пока я ношу... Тут он хоть с бородой. Пока не найду настоящую» [1, с. 60]. В последней главе романа Кристофер находит настоящую фотографию в кармане своей куртки. «Но теперь Крис видел, что это вовсе не Джим Моррисон, это – "пастух" из той, другой реальности, человек с палкой, сопровождающий караван» [1, с. 252]. Так, главный герой и читатель получает доказательство того, что Кристофер действительно побывал в другой реальности. Примечательно, что Ленка, посмотрев на эту фотографию сказала: «Этот человек так похож на вас, что либо это ваш отец, либо вы сами, лет эдак через цать...» [1, с. 252]. Это замечание наталкивает на мысль о том, что пастух, который оберегал героя на его пути, предупреждал об опасности, призывал вернуться из того мира в этот, является постаревшим главным героем.

Мы выделили в романе уже как минимум два разных хронотопа. Можем предположить существование ещё одного, будущего, из которого герой вернулся в прошлое, чтобы защитить себя и иметь возможность существовать в дальнейшем. Тогда личность пастуха становится понятна. Чертя на обочине границу после первого появления каравана, пастух предупреждал Криса о дальнейшей опасности. Но Крис напрасно решил руководствоваться сном, открывшим пятую главу под названием «Авария». Герою снится, что он быстро перепрыгивает с понтона на понтон, чтобы добраться до берега, и понимает, что «надо бежать. Бежать, не останавливаясь ни на мгновение, бежать настолько быстро, чтобы мостки не успевали тонуть под тяжестью тела» [1, с. 76]. Свои сны Кристофер воспринимает как вещи и предпочитает следовать им. Из этого сна герой понимает, что ему нужно двигаться, не задерживаясь нигде надолго, и он руководствуется им на протяжении всего романа. Постоянное движение как раз и привело его в тот самый момент на трассу, когда поток воздуха от проезжающей машины ударил его и чуть не лишил жизни. Только благодаря пастуху и ангелу с лицом Алисы герою удалось вернуться в этот мир. Подарив фотографию, Рыжий также пытался предостеречь героя, показать ему человека, который поможет вернуться оттуда, куда навсегда отправился сам Рыжий.

Предположив о существовании мира будущего, мы можем говорить и о существовании мира прошлого. Именно туда нередко уводят героя воспоминания. Существование временного пласта прошлого подтверждается, на наш взгляд, такими фразами, разбросанными по тексту, как, например, «Крис не стал говорить своего паспортного имени: Митей звали совсем другого человека, тот был на несколько лет моложе, да и жил в другом времени, в другом мире» [1, с. 213]. Не представляется возможным подсчитать, сколько отдельных миров нарисовано в романе: хронотоп реального путешествия Кристофера, потусторонний мир, куда ведет мертвый караван, мир детства героя, пространства рассказов и анекдотов, кроме того, жизнь каждого драйвера также представляется отдельным пространством. Но, несомненно, особый интерес представляет перемещение героя между двумя мирами: миром этим и миром «иным».

Побывав однажды в «ином» мире, герой оказывается способным перемещаться между реальностями. Мы понимаем это, наблюдая за тем, как герой, находясь в квартире Дэгэ, «вдруг полностью отключился. Перед ним была степь... по трассе шел караван, и Крис знал, что это за караван, и знал, что его возьмут, стоит поднять руку» [1, с. 252].

Вернёмся к образу Алисы. С её неожиданного появления начинается роман, очередным неожиданным появлением Алисы роман заканчивается. Девушка сама находит Кристофера и звонит ему на домашний телефон Дэгэ. Композиция закольцовывается. Её образ двоятся: с одной стороны, мы понимаем, что это реальная девушка, встретившаяся герою на трассе. С другой стороны, именно её облик дает Кристофер ангелу, сопровождавшему его на протяжении всего пути. Сам Кристофер связывает образы Алисы и пастуха: «Кристофер чувствовал и был уверен, что после встречи с Алисой, а может, и раньше в мире произошли какие-то необратимые изменения, но не мог даже проанализировать происходящее. Он просто принимал их, связывая воедино Алису и пастуха, странных людей, которых, похоже, видел только он» [1, с. 166].

Процесс путешествия героя по параллельному миру напоминает процесс инициации. Он ищет любовь – Алису, проходит по пути через испытания (встреча с ментами, с гопниками, с бандитами), умирает и в конце концов становится достойным любви. Образ Алисы ведёт героя по этому пути. Пастух играет роль волшебного помощника. Перед пересечением

границы миров герой оказывается в доме хранителя потустороннего мира – сказочной Бабы Яги. Её роль играет жена слегка пьяного казаха, который «чуть ли не силой потащил их к себе домой» [1, с. 117]. Как и во многих сказках, герой задабривает женщину словесными реверансами, а та, накормив-напоив и дав ночлег, отпускает героя, дав с собой еды и сокровенные знания: «каждый сороковой гость – ангел» [1, с. 117]. Позже её слова напомнит Кристоферу пастух. Представление второго путешествия Кристофера как процесса инициации подогревается помещённой в семнадцатом отступлении Сказкой о царе-Опиане, Иване-наркомане и Змее Героиниче, написанной в стиле русских народных сказок.

Большое внимание в романе уделено мыслям героя, оформленным как монологический поток сознания. Ближе к концу романа мысли героя приобретают характер диалога. Иногда герой обращается к себе по имени. Кажется, Крис постепенно сходит с ума. Автор, с одной стороны, рисует картины потустороннего мира, который пересекается с пространством повседневности, заставляет читателя поверить в существование параллельного мифического пространства. Но, с другой стороны, он зачастую рационально объясняет все «странности» алкогольным или наркотическим опьянением, сумасшествием, сном. В связи с этими рассуждениями вспоминается один из снов Кристофера. Ему снилась больница: «Белое низкое небо, стук колес. Эти удары пронизывали позвоночник, и где-то в голове постоянно вертелось одно слово – катетер, катетер...» [1, с. 45]. Возникает вопрос: Где реальное пространство? Может, реальность – это именно больница, а всё остальное: возвращение с Алтая домой, Алиса с пастухом и мёртвым караваном, разговоры с драйверами – всё это лишь бред больного. Вспомним здесь ещё раз фразу пастуха: «Ты почти всегда спишь» [1, с. 225], которая также может указывать, например, на кому. Читателю предоставляется возможность самому определиться с тем, какое пространство реально, а какое является сном.

Таким образом, роман написан в жанре путешествия. Причем путешествие воспринимается автором не только как процесс реального перемещения тела в пространстве, но и как метафизическое перемещение в другую реальность, а также как жизнь в целом.

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

Список литературы:

1. Григорьев Д. Господин Ветер. Санкт-Петербург: Свое издательство, 2012. 278 с.

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

УДК 82

Е. А. Балашова
**МИСТИФИЦИРОВАННАЯ АВТОБИОГРАФИЯ:
К ВОПРОСУ О ГРАНИЦАХ ПОНЯТИЯ**

«Записки о моей жизни» Н. И. Греча – ценный вклад в мемуарную литературу начала XIX века. Они писались двадцать восемь лет и, по словам автора, сделали его «счастливее». Начал писать Н. И. Греч в 34 года, а закончил в 62. Автор обозначил цель своих «Записок» так: «Оставить ... детям..., друзьям и приятелям воспоминания о жизни не слишком разнообразной, не богатой важными происшествиями, но довольно замечательной в кругу, который был ее поприщем». Политические деятели (цари, Аракчеев, Сперанский), восстание в Семеновском полку и декабристское восстание, литературные деятели Державин, Жуковский, Пушкин, Сенковский, Булгарин – вот тот круг лиц и событий, который охвачен Н. И. Гречем. Но насколько правдивы эти мемуары? Каково соотношение сказанного с придуманным? Разобраться в границах этих понятий поможет данная статья.

Ключевые слова: Греч Н.И.; мемуары; мистификация.

Е. А. Balashova
**THE MYSTIFIED AUTOBIOGRAPHY:
ON THE ISSUE OF THE BOUNDARIES OF THE CONCEPT**

«Memories of My Life» by N. I. Grech is a valuable contribution to the memoir literature of the early XIX century. They were written for 28 years and, according to the author, made him «happier». He began writing at age 34, and finished at 62. The author outlined the purpose of his «Memories» as follows: «To leave ... to children ..., friends and friends memories of a life not too varied, not rich in significant events, but quite remarkable in the circle that was her field». Political figures (tsars, Arakcheev, Speransky), the uprising in the Semenovskiy regiment and the Decembrist uprising, literary figures Derzhavin, Zhukovsky, Pushkin, Senkovsky, Bulgarin – this is the circle of persons and events that N.I. Grech covers. But how true are these memoirs? What is the correlation of what was said with what was invented? This article will help you to understand the boundaries of this.

Keywords: Grech N.I.; memories; mystification.

У литературной мистификации существует множество разных функций и сфер реализации, ее поэтика и цели настойчиво требуют описания и типологии. Для определения границ мистификации нельзя обойти вопрос об уточнении её связей с автобиографией.

Почему вообще возник вопрос о том, чтобы поставить рядом мистификацию и автобиографию? Обе ориентированы на то, что написанное будет принято за правду, обе взаимодействуют с литературной и внелитературной действительностью. Обе создают фигуру автора, но одновременно важными для обеих являются и автор, и текст.

В классической автобиографии автор и повествователь должны совпадать. Если этого не происходит, перед нами – мистифицированная автобиография. (Мы говорим здесь о такой автобиографии, которая создана с установкой на художественное восприятие).

Иногда границы между мистификацией и автобиографией *весьма различимы*: автор и повествователь едва ли не одно лицо, читатель не посмеет подозревать его в

фантазировании. На обложке будет указана фамилия реально существующего писателя. В тексте – подтверждение общеизвестной информации. Т.е. мы не считаем выдумкой всё, что написано, и только несостыковка некоторых фактов, незнакомые имена заставляют нас задуматься о мистификации.

Есть и другой вариант. Автобиография и мистификация *почти не различимы*. Т.е. автор не информирует о своей жизни, а творит ее. При этом «созданного» по-прежнему не много (мы же говорим об автобиографии, а не мистификации), оно умело дозируется, так, что, с одной стороны, это не выглядит завиральной автобиографией, а с другой стороны, вполне может считаться мистификацией.

Точка соприкосновения двух видов создания автора такова: мистификация придумывает *другого*, автобиография придумывает *другого себя*; эквивалент – но всё-таки собственной личности. При этом мистификация создается за пределами текста, а мистифицированная биография – как бы странно это ни звучало – в тексте (биография создается в тексте!).

Пример автобиографии с различимыми от мистификации границами – воспоминания Греча.

В связи с нашей темой заинтересовали прежде всего те страницы воспоминаний, где воссоздается собственная жизнь Н. Греча, заявленная как реальная. Тем интереснее тот «завор», который позволяет увидеть настоящего Греча – находящегося за пределами книги. Фигура повествователя вызывает некоторые недоуменные вопросы. Создается впечатление, что в тексте он определяет какую-то свою черту, чтобы потом от нее отказаться. Весь текст – лоскутное одеяло, сотканное из попыток разных подходов к жанру, вынесенному в название. Действительно, с самого начала читатель вполне логично ожидает от автора сосредоточенности на себе, тем более что труд назван «Записки о *моей* жизни». Однако о собственной жизни, богатой событиями, повествователь успел сказать мало, доведя более или менее связный рассказ до 1812 г., до издания им журнала «Сын Отечества». Но он не «успел» сказать и о других: находясь в 1820–30-е гг. в центре культурной жизни Петербурга, лично зная Державина, Карамзина, Пушкина, Жуковского, Загоскина, Н. Греч считает их «недостойными» для своей книги.

Когда мы привыкаем к мысли, что ждать «особых» фактов из жизни Н. Греча нечего, он самому себе напоминает: «Но я увлекаюсь общими и важными происшествиями, забывая, что пишу записки о собственной своей жизни, что не только имею право, но и обязан говорить о себе» [1, с. 182]. И далее добавляет: «Впрочем, удивительно ли, что я в эту эпоху моей жизни забываю о самом себе? Тогда никто себя не помнил». Повинуясь ходу авторской мысли, все-таки начинаем ждать обещанного рассказа о себе, но тут любопытный поворот. Н. Греч решает, что этот пробел удобнее восполнить какими-то еще сведениями, возможно, далекими от истинных. Что-то получается нескромно, зато безобидно: он просто хочет выглядеть лучше; но что-то нарочито изменено и в своей, и в чужой жизни до противоположного знака.

Н. Греч мистифицирует собственную личность, тщательно вырисовывая свой образ таким, каким он хотел себя видеть, – трудолюбивым, честным, справедливым, благонамеренным, уважающим законы гражданином своего отечества. Тем не менее записки Н. Греча, независимо от его стремлений, дают о нем гораздо более полное и объективное представление. На страницах книги проступают такие его черты и свойства – доверимся историку его личности Е. Капустиной, – как «педантизм, несколько поверхностный склад ума, склонный часто видеть лишь внешние стороны явлений, пристрастие в оценках современников в

зависимости от отношений с ним» [2, с. 351]. И ладно бы это несоответствие встретилось в дневнике, пишущемся для себя, но речь идет о жанре, который Н. Греч осознанно готовил как автобиографию!

Н. Греч позволяет себе «забыть» об одних людях, принимавших участие в его судьбе, но не «забывает» о других. Иногда помнит больше, чем надо, иногда меньше. Меньше, когда вспоминает о своем участии в качестве свидетеля по делу осужденных декабристов. Это объясняется сомнительным положением Н. Греча в их деле: вполне небезосновательными могли быть ходившие тогда слухи о его последующем предательстве. Эта часть книги наиболее характеризует уязвимое положение автора, который оправдывается перед современниками за пребывание в противоположном лагере в 1820-е гг. Теперь, в 1850-е гг., декабристы вернулись из ссылки, пользуются всеобщим вниманием и уважением. Как вести себя Н. Гречу? Перестроиться и петь им хвалу? Это было бы слишком просто, как у многих других. А у Н. Греча есть претензия на особое свое положение. Он и книгу-то свою сначала называет «Выдержки из записок одного Недекабриста» и не боится давать оскорбительных характеристик декабристам. Это было бы смело, прямолинейно, если бы его слова не расходились с делом. Но однажды правда выглядывает наружу: «... приходилось бы пожать руку иному, а чрез полчаса прижать всего его, только не к сердцу» [1, с. 5].

Иногда он помнит больше – когда «вспоминает» о том, чего не было. Больше всех не «повезло» Михаилу и Вильгельму Кюхельбекерам. Так, про Вильгельма он пишет: «Наконец был освобожден, жил... в Смоленской губернии и там умер» [1, с. 275]. Но Кюхельбекер не был освобожден, а жил в Сибири на поселении, умер в Тобольске. Эта небрежность относительно фактов вполне соответствует небрежению по отношению к «предмету» высказывания. Также в воспоминания (!) Н. Греч вводит выдуманный (!) разговор братьев Кюхельбекеров о «покаянии, раскаянии, покорности судьбе», рассказ об отказе от причастия... Кроме того, некоторые оценки весьма сомнительны. Кюхельбекера он называет «взбалмошным и полупомешанным» человеком, а о тех, кто втянул его в заговор, пишет: «Виноваты были те, которые взбаламутили слабую голову» [1, с. 275]. История Михаила Кюхельбекера, в частности его брака, тоже изложена с ошибками.

Ясно, что никто не ждет объективности от мемуаров, но как сам автор не понимает, что выглядит по меньшей мере странно, когда позволяет себе буквально переписывать свою жизнь. Вторая часть называется «Воспоминания старика», а значит, человека, умудренного опытом. Где была эта мудрость, когда «смывались печальные строки»? Эта фраза Пушкина читается у Н. Греча с точностью до наоборот. Кроме одного момента – Н. Греч тоже «жалуется» и «слезы льет», правда, слезы эти не слезы раскаяния, а сентиментальная слезливость. Так он вспоминает о матери: «При этом имени, священном и незабвенном, уныние возникает в моем сердце и глаза наполняются слезами любви, благодарности и благоговения. Если во мне было что-то хорошее, если я прожил в свете недаром, если принес пользу ближним, – всем этим обязан провидению, сподобившему меня родиться от такой матери» [1, с. 19], и далее: «Кусок ржаного хлеба с милым сердцу предпочтительнее роскоши в браке с постылым...» [1, с. 20]. Или по отношению к другому родственнику: «Если ты, незабвенный мой благодетель, видишь, что происходит в мире, тобою оставленном, прими слезу, орошающую слабеющие мои ресницы в сие мгновение данью неизгладимого благоговения к твоей памяти!» [1, с. 26]. И опять-таки, происходит странная вещь: как только мы втягиваемся в эту «чувствительную» стилистику, Н. Греч очень сухо пишет следующее: «...не лишним будет исчислить всех моих братьев и сестер: Александр род. 21 марта 1791 г., ум.

22 октября 1812 в Москве, от ран. Павел род. 21 мая 1791 г., ум. 16 марта 1850 г.» и т. д. После этого официально-делового подхода Н. Греч начинает приводить примеры чисто романтического мирозерцания: у всех в роду были страшные тайны, в т.ч. тайны рождения, прозрения, вещие сны, многим являлись призраки умерших родственников и т. д.

По тексту «Записок», начиная от заявленной темы и заканчивая стилем, можно было бы составить поэтику расподоблений читательского ожидания и его реализации. Все настолько очевидно, что так и хочется проверить: а нет ли в этих воспоминаниях мифологизированной фигуры повествователя? Не сознательный ли шаг Н. Греча запутать не только современников, но и потомков? Все это натолкнуло нас на мысль сопоставить факты биографии Н. Греча и «биографии» повествователя. Расподобления нет! Когда повествователь перевирает фразу из стихотворения Батюшкова, этот ляп «позволяет» себе Н. Греч. Когда повествователь выказывает пристрастие к анекдотам, то вспоминается, что и Н. Греч слыл едким насмешником, даже сплетником. Все: вывихнутая ножка в детстве, первая выученная буква «у», невозможность привыкнуть к перчаткам... – повторяется в литературной жизни реального Н. Греча. Похоже, он относится к собственной личности слишком серьезно, настолько, что мифологизировал ее в собственном сознании. А такую личность нельзя нести к потомкам без корректировки. Она должна быть набело переписана, пусть и путем мистифицирования. Но автобиография такого вольного обращения с собой не позволяет, вот и получают разногласия, так бросающиеся в глаза.

Читатель мистификации – тот, которого можно подразнить, но при этом обман читателя играет второстепенную роль. Читатель автобиографии – читатель, ради которого хочется быть лучше, и это всерьез. Гречу не удалось выглядеть так, как он замыслил. Возможно, потому, что, выбрав путь мистификации, нужно следовать только ей, не допуская смешения жанров.

Другой русский писатель смог создать на бумаге такую собственную личность, которую, как ему казалось, ждала эпоха. Это Н. Некрасов. В его случае автобиография и мистификация почти не различимы: он сотворил автобиографию-легенду как минимум дважды. Черты автобиографии во многом расходятся с чертами проживаемой жизни, почему и возникла возможность говорить о мистифицированной автобиографии в его случае. Весьма выразительно, что сначала отца Некрасов описывает как типичного представителя среднепоместного дворянства, о матери не говорит ничего, зато уже через десять лет образ матери – это воплощение высокой героики, идеала добра и красоты. Отец теперь изображается источником несчастий семьи; утверждался образ непримиримого противопоставления отца и матери. По отношению к отцу поэт использует образ «промотавшегося отца» – это было удобно, так как традиционно встречалось в биографиях литературных деятелей, однако это не так – проматывать было нечего [3].

Про отъезд из Ярославля сначала говорилось, что отец с сыном вместе пришли к мысли об учебе в университете, отношения отца и сына бесконфликтные; потом для биографии важно, что сын отказывается от пути, который готовит ему отец (кадетский корпус). Некрасову ближе путь, о котором мечтает мать (университет в Петербурге).

Про житье в Петербурге говорилось в первом варианте следующее: бедствий особых нет, была только угроза хозяйки выгнать Некрасова из квартиры, тяжело было очень краткое время. Во втором варианте появлялся мотив «мытарства»: голод, холод, неприютность, болезнь, поедание объедков по кабакам. Он писал, что на протяжении трех лет ежедневно

голодал, зимой ходил в соломенной шляпе и дырявом плаще. Писал Некрасов на полу в пустой комнате на голодный желудок и т.п.

Некрасов – поэт, критик, член Английского клуба, публицист, охотник, издатель, драматург, картежник, владелец усадьбы, журналист, член литературного фонда, редактор... Всем творчеством и биографией Некрасов подчеркивал свою многосоставность. Но ему казалось, будто бы и этого множества перечислений не хватает для создания биографии настоящего литератора (поэта-гражданина), каким он мыслится Некрасову – так появляется мистификация, биография другого Некрасова – того, каким было удобнее быть – в русле современной демократической тенденции. Этот факт отражает сложность и противоречивость эпохи: «некрасовское «я» явилось наиболее полным отражением очередной русской смуты» [3, с. 10].

Мистификация предполагает активное вмешательство читателя в бытование текста, он (читатель) открывает множество прочтений (хотя бы: верю – не верю). Автобиография принципиально задается как единственно верное. Не читатель, а автор сам приписывает восприятие себя, художественно деформирует в нужную для себя сторону созданное вне текста (поступки, отношение к разным людям). Литературная мистификация всегда интересна своей итоговой разгадкой, а мистифицированная автобиография ее боится. Важно, наверное, что автобиография испытывает более сильное влияние от того времени, в которое она создается, чем мистификация: факты собственной жизни варьируются «под эпоху». Любопытна разность сведений, сообщенных о себе Некрасовым даже в документальных автобиографиях. Это не может объясняться только забывчивостью. Создавая свой образ в литературе, Некрасов постоянно выдвигал на первый план главное: ранняя школа бедности, самостоятельность, целеустремленность [3].

Мистификация, предполагающая переоблачение автора, делает возможным, что литератор становится скульптором – создателем, так сказать, собственного «рукотворного» памятника (а может, вообще все художественные автобиографии отчасти мистификации?..)

Обнаружение переходных форм, подобных мистифицированной автобиографии, установление границ позволит отделить мистификацию от «похожих», но нетождественных по сути явлений, а в дальнейшем описать художественные функции мистификации, составить ее типологию.

Список литературы:

1. Греч Н. И. Записки о моей жизни. М., 1990.
2. Капустина Е. Послесловие // Греч Н. И. Записки о моей жизни. М., 1990.
3. Смирнов С. Проблема эволюции некрасовской биографии-легенды и ее взаимосвязь с творчеством. Автореф. докт. фил.н. Новгород, 1998.

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

УДК 82

Е. А. Балесная^{1,3}, В. Ю. Филонова^{2,3}
МОТИВЫ СОВРЕМЕННОЙ АВТОРСКОЙ СКАЗКИ
В РАССКАЗЕ ВИКТОРА ПЕЛЕВИНА
«ПРОБЛЕМЫ ВЕРВОЛКА В СРЕДНЕЙ ПОЛОСЕ»

В статье анализируется рассказ «Проблемы верволка в средней полосе» современного русского писателя Виктора Пелевина. Произведение рассматривается с позиции современной авторской сказки, освещаются жанровые элементы, связывающие повествование с волшебными сказками и русским фольклором в целом.

Ключевые слова: русская народная сказка; современная авторская сказка; фантастическая проза; интертекстуальные связи; Виктор Пелевин.

E. A. Balesnaya, V. Yu. Filonova
THE MOTIVES OF THE MODERN AUTHOR'S FAIRY TALE
IN THE STORY OF VICTOR PELEVIN
«THE PROBLEMS OF THE WEREWOLF IN THE MIDDLE LANE»

The article analyzes the story «The Problems of the werewolf in the Middle Lane» by the modern Russian writer Viktor Pelevin. The work is considered from the perspective of a modern author's fairy tale, the elements of the story that connect it with fairy tales and Russian folklore in general are highlighted.

Keywords: Russian folk tale; modern author's fairy tale; fantastic prose; intertextual connections; Victor Pelevin.

Русская народная сказка неизменно является неотъемлемой частью жизни каждого человека с самого раннего возраста, наставляя и поучая маленького слушателя. Как всем известно, сказка – это наиболее популярный жанр для детей, несмотря на то что изначально она была рассчитана на взрослую аудиторию. Однако в настоящее время активно ведётся процесс возвращения сказки к взрослому читателю, позволяя ему вновь окунуться в давно знакомый, но по-новому переработанный писателями волшебный мир. Такой жанр принято называть современной авторской сказкой. Р. А. Кулашкина делает следующий вывод о понятии сказки для взрослых: «(...) сказка для взрослых – это авторское, эпическое прозаическое произведение с установкой на вымысел, отличающееся высокой образностью и метафоричностью языка, имеющее цель оказать воздействие на эмоциональную и интеллектуальную сферу взрослого читателя; в основе этого литературного произведения преимущественно лежат социальные проблемы» [3, с. 163].

Мы можем выделить следующие отличительные особенности литературной сказки от фольклорной: наличие автора, создание и восприятие авторской сказки с помощью письма или электронного носителя, отражение в литературной сказке реалий настоящего времени, соединение в себе авторского начала и традиций народной сказки.

Всплеск становления авторской сказки начался в XIX веке, а постепенное возвращение жанра сказки к взрослому читателю пришлось на начало третьего тысячелетия. Как пишет М. Н. Липовецкий, «всплеск сказки как жанра обычно совпадает с кризисными эпохами, отвергающими прежние идеалы, но сознательно или несознательно не определяющими

собственную шкалу ценностей» [4, с. 85]. Таким образом, мы можем сделать вывод, что обращение современных авторов к жанру сказки связано с переломными моментами в истории.

По словам литературного критика Александрова Н. Д., «это десятилетие, как, пожалуй, и предыдущее, прошло под знаком двух имен – Виктора Пелевина и Владимира Сорокина. Они определяли российскую словесность. С некоторым преувеличением и с некоторой долей несправедливости (то есть излишней категоричности) можно было бы сказать: в современной российской словесности есть Сорокин, Пелевин и остальные» [1, с.187].

Виктор Олегович Пелевин является одним из самых известных российских писателей в настоящее время. Его произведения актуальны своему времени и часто отражают события, произошедшие либо в мире, либо с самим писателем. Пелевин в своем творчестве чаще всего пишет в жанре сатирической или социально-философской фантастики, в его произведениях переплетаются современность и советская реальность, философия буддизма и отрицание модерна, идеи Востока и Запада. В творчестве писателя присутствуют, а иногда играют важную роль фантастические мотивы. Например, в романе «Священная книга оборотня» главной героиней выступает мифическая лиса-оборотень, которая живёт на свете уже несколько тысячелетий, и во время действия романа сближается с другим оборотнем-волком. Роман «Священная книга оборотня» пронизан отсылками на азиатскую мифологию и китайские сказки. Также фантастические, порой фольклорные элементы мы видим в рассказе Виктора Пелевина «Хрустальный мир», где главные герои, охраняя улицу, ведущую к Смольному, представляют себя героями сказок или былин, защищающими златоглавую и белокаменную Россию. В полусне-полуфантазии они на конях несутся навстречу сказочному чудовищу, стремясь победить его, защитить Русь-матушку.

Рассказ «Проблемы верволка в средней полосе» был написан в 1991 году. Он является одним из ранних рассказов писателя. Изначально рассказ имел название «Верволки средней полосы», но после писатель изменил название. Полагаем, что это связано с тем, что большее внимание в рассказе уделяется все же главному герою, а не стае оборотней (верволков) в целом.

В своем рассказе Виктор Пелевин повествует о походе студента Саша Лапина. Изначально путешествие по сельской местности и посещение деревень кажется герою сплошным разочарованием, ведь всё оказывается не таким воодушевляющим и прекрасным, как он себе представлял. Деревни, вместо криков петухов, ярких цветов, колосьев пшеницы и разговоров местных бабушек, встречают героя запустением и оказываются заброшены. Лишь в третьей по счету деревне – Коньково – ещё есть жизнь, но и та кажется Саше скучной, а потому, посетив местный клуб, в котором крутят кино, герой решает вернуться в город на попутке. Добравшись от деревни до шоссе, Александр терпит неудачу – никто из редких автомобилистов не подбирает его, поэтому герой решает вернуться обратно в деревню, чтобы переночевать, хотя и не знает, где именно он будет искать ночлег. По пути к деревне дорога начинает меняться, герой неожиданно оказывается на развилке, которой раньше не было, и выбирает путь, опираясь на свои ощущения. В итоге он оказывается не в деревне, а в лесу, в это же время окончательно темнеет. С наступлением темноты лес меняется, но вместе с последними признаками цивилизации Сашу покидает и страх, и потому он решает идти дальше, а не вернуться к развилке. В дороге Александр отмечает «волшебные» признаки леса, часто сравнивает его с дремучим лесом из русских сказок, и в итоге оказывается возле лесной поляны. На ней расположилась компания людей, но герой не спешит выйти к ним, что-то в

людях смущает и тревожит его, но Сашу замечает девочка и, разговорившись с ней, герой выходит к остальным. Девочка говорит, чтобы он сообщил остальным, будто почувствовал зов, и именно он привёл его в это место. Остальные благосклонно принимают его после этих слов. Каждому, в том числе и Саше, предлагают выпить неизвестную жидкость, после которой на поляне происходит фантастическое: люди начинают превращаться в волков, и Саша тоже становится волком. Герой в новом теле обладает своим сознанием, но уже по-другому видит и воспринимает мир. Вместе с другими волками он мчится по ночному лесу в деревню, но ощущает вину, ведь чувствует себя чужим, ненастоящим оборотнем. Вожак стаи сообщает, что в деревне обитает один из членов стаи, но он для них – не волк, а скорее трусливый пёс. Оказывается, что он написал про себя в различные газеты и журналы, раскрывая тайну существования оборотней. Стая не может ничего ему сделать, таковы их законы, но именно Саша может, ведь он ещё не член стаи. Герой понимает, что он ненастоящий оборотень, даже его тень отличается от теней остальных: у настоящих оборотней отражаются человеческие тени, у него же – волчья. Но Саша решает сразиться с волком, ведь чувствует причастность к стае и не хочет, чтобы их тайну раскрыли, а его самого сочли трусом. В итоге герой побеждает соперника, а его тень меняется – превращается в человеческую. После возвращения на поляну Александр, как и остальные, вновь превращается в человека, и в разговоре с вожаком герой узнает, что он стал настоящим оборотнем. Все на поляне знали, что его на самом деле привёл зов (Саша осознаёт это, когда не может понять, почему вообще решил поехать в путешествие и выбрал именно эту местность). Герой смог пройти испытание для оборотня – главным было не победить другого волка, а решиться выйти на бой с тем, кто гораздо сильнее и опытнее. Саша смог совершить этот волевой поступок, почти подвиг для него, поэтому стал настоящим оборотнем и был принят в стаю. Заканчивается рассказ тем, что герой едет обратно в город, но теперь уже его сердце принадлежит лесу, а сам он чувствует себя иным человеком.

На наш взгляд, данный рассказ В. Пелевина возможно отнести к жанру современной авторской сказки, поскольку все повествование наполнено различными сказочными мотивами. Кроме того, важным замечанием является тот факт, что изначально сам автор обозначил жанр своего рассказа как «современная сказка» [5]. Затем обозначение жанра было убрано. Вероятно, Пелевин решил не давать читателю подсказку в выявлении жанра и не смущать взрослого читателя словом «сказка», чтобы не было ни одного намека на детскость и нереалистичность повествования.

Как мы отметили выше, в рассказе «Проблемы верволка в средней полосе» присутствует большое количество разнообразных мотивов, позволяющих отнести данный рассказ к жанру современной литературной сказки. Так, например, в зале кинотеатра главный герой обращает внимание на еще одного посетителя – дедушку, в свисте которого «было что-то соловьино-разбойничье, что-то от уходящей Руси» [6, с. 223]. Когда герой обдумывает, можно ли ему заночевать в деревне Коньково, и у кого бы он мог остановиться, он приходит к выводу о том, что «пускающие переночевать бабки живут обычно в тех же местах, где соловьи-разбойники и кощеи» [6, с.224]. В данном случае автор использует все известные фольклорные образы Соловья-разбойника и Кощея. Увидев придорожную надпись «Колхоз Мичуринский», которая ведет к Коньково, герой рассуждает, что «колхоз “Мичуринский” – понятие, если вдуматься, не менее волшебное» [6, с.224]. В данном случае автор прямо говорит о фантазийности происходящих событий вокруг героя. Решив вернуться в деревню для ночевки, Саша неожиданно выходит к развилке. Далее перед нами предстает образ

распутья, который вместе с развилкой характерен для сказки, где герой выбирает себе дорогу. Характерным элементом распутья становится серый столб, который вызывает ассоциацию с камнем с надписями, который обычно указывает на верную дорогу герою сказки. Саша тоже оказывается перед выбором, он не может вспомнить правильную дорогу, по которой шел: «Вроде бы по правой – там еще росло большое дерево. Ага, вот оно. Значит, идти надо направо» [6, с.224]. Но, как и в традиционной фольклорной сказке, пелевинский герой выбирает не ту дорогу и поворачивает налево.

Саша, рассуждая о том, что он заблудился, поражается тому, как он прошел через «черный и страшный лес». По словам В. Я. Проппа, «Герой сказки, будь то царевич или изгнанная падчерица, или беглый солдат, неизменно оказывается в лесу. Именно здесь начинаются его приключения. Этот лес никогда ближе не описывается. Он дремучий, темный, таинственный, несколько условный, не вполне правдоподобный» [7, с. 92]. Лес – это важная составляющая большинства русских народных сказок, имеющая важную роль «задерживающей преграды. Лес, в который попадает герой, непроницаем. Это своего рода сеть, улавливающая пришельцев» [7, с. 93]. Затем наш герой видит на асфальте трещину в виде буквы W, что становится отсылкой к волку (англ. «wolf»), а местная компания молодых, что встречается герою по дороге к лесу, называет его волчищем.

В рассказе встречается значимое для сказок число три. Именно три деревни посетил герой в своем походе, где он искал настоящую Россию. Третья деревня «Коньково» в рассказе описывается более подробно и детально. Именно она становится местом действия, помимо леса. Как и в сказке, пространство «Проблемы верволка в средней полосе» делится на две части: поселение людей (город или деревня), из которого герой уходит по каким-либо причинам, и лес – волшебная территория, где происходят чудесные события и обитают волшебные персонажи. Также число три упоминается в рассказе при переходе героя из обычного мира в волшебный: «три толстых провода» [6, с. 226] видит герой на электрической мачте. Эта стальная мачта, несущая напряжение тока по проводам, становится для Саши ориентиром в дальнейшем путешествии по ночному лесу. Именно миновав мачту, герой как бы покидает пространство обычное и переходит в волшебное. Это подкрепляет и мнение самого героя – после прохождения стальной громадины Саша больше не сомневается, стоит ли вернуться, и держит путь лишь вперед. По словам Скомаровской А. А., «одной из причин частого употребления числа три в сказках является то, что сказки создавались в тот период, когда это число было предельным, и человеческое мышление надолго остановилось на нем при счете» [8, с. 63]. В ночном лесу Саша и сам начинает характеризовать пространство вокруг как фантастическое, сравнивая природу вокруг со сказочным дремучим лесом, где его может ожидать даже встреча с Бабой-Ягой или Кощею Бессмертным: «Саше начинало казаться, что он погружается все глубже и глубже в какую-то пропасть, и дорога, по которой он идет, не выведет его никуда, а наоборот, заведет в глухую чашу и кончится в царстве зла, посреди огромных живых дубов, шевелящих рукообразными ветвями, – как в детских фильмах ужасов, где в конце концов побеждает такое добро, что становится жалко поверженных бабу-ягу и Кащея, жалко за неспособность найти место в жизни и постоянно выдающую их интеллигентность» [6, с. 227].

Саша подобно сказочному герою преодолевает страх ночного леса и продолжает путь, хоть и понимает, что тот может привести его в «царство зла». В конце своего путешествия по лесу герой оказывается около поляны, куда боится выходить, хотя и видит там людей. Саша отмечает, что в центре поляны находится «деревянный шест с насаженным на него

черепом» [6, с.228], а также главный герой слышит, как «монотонно завывли какие-то хриплые мрачные трубы» [6, с. 228]. Эти элементы пространства отсылают нас к жилищу Бабы-Яги, которое в сказках обнесено забором с черепами. Музыка же напоминает страшный волчий вой (трубы воют, трубы хриплые). Выйдя на поляну и пообщавшись с людьми, Саша понимает, что оказался среди оборотней, когда те начинают превращаться в волков. Неожиданно для себя Саша также меняет облик. Таким образом, в настоящем рассказе осуществляется метафора «превращения», часто встречающаяся в народных сказках. В русском фольклоре люди обращаются не только в животных, но и в неодушевленные предметы. Оборотничество мы встречаем в таких сказках, как, например, «Царевна-лягушка», где оборотнем оказывается супруга Ивана-царевича. Похожий принцип наблюдается в сказке «Финист-Ясный Сокол». В перечисленных сказках облик животного – это маска, под которой прячется прекрасный человек.

В анализируемом нами рассказе главный герой, находясь под влиянием магической атмосферы, которая его окружает на лесной поляне и после того, как выпивает эликсир, оказавшийся на самом деле ополаскивателем для полости рта, верит в то, что обращается в волка. На самом же деле оказывается, что он изначально был оборотнем. Мы видим, что Сашу никто не обращал в волка насильно, с помощью заклинания. Оборотничество – это его сущность. В этом мы видим отличие нашего героя от персонажей русских народных сказок.

В традиционных сказках герой чаще всего изначально является человеком, трансформация человеческого облика в зверя, растение или иной неодушевленный предмет происходит как основная линия развития сюжета, что мы наблюдаем и в рассказе Виктора Пелевина. Зачастую мотив изменения внешнего облика человека носит характер испытания как для того, кто превращается, так и для проверки окружающих его людей. Кроме того, после осуществления акта превращения нередко случается, что «герой становится "еще краше", у него "вдруг" появляется красивая одежда, но самое главное – меняется его представление о мире и самом себе, он смог понять урок и приобрести жизненный опыт» [2, с. 173].

В конце рассказа главный герой проходит через инициацию – драку с другим оборотнем, и выходит из нее победителем: «Он поглядел на умирающего перед ним волка-оборотня. Тот несколько раз дернулся, затих, и его глаза закрылись» [6, с.231]. По словам М. Элиаде, инициация – это «... совокупность обрядов и устных наставлений, цель которых – радикальное изменение религиозного и социального статуса посвящаемого. <...> К концу испытаний неопит обретает совершенно другое существование, чем до посвящения: он становится другим» [9, с. 247]. Стоит отметить, что обряд инициации относится к базовым элементам русского фольклора и встречается практически в каждой русской народной сказке. Главный герой рассказа Пелевина, как и персонажи фольклорных сказок, совершает все основные этапы инициации. Во-первых, он находится вдалеке от дома, в изоляции от привычного мира, пребывая в волшебном лесу, среди оборотней, в непривычной, чужой для себя обстановке. Затем он проходит через главное испытание, совершая так называемую мужскую инициацию, поскольку не просто выполняет то или иное задание, но убивает своего противника, что не характерно для женских персонажей. Однако обряд инициации в данном случае имеет номинальное значение, поскольку говорится, что волк, загрызенный Сашей, на самом деле не убит. Саша победил лишь волчью часть Николая, а сам человек остался жив. При этом мы не можем сказать, что обряд носит фиктивный характер: вожак говорит, что по-настоящему оборотнем Саша стал тогда, когда согласился драться с Николаем, не имея никакой надежды на победу. Получается, в обряде инициации в данном случае

решающее значение имеет не физическая победа над противником, а духовная победа над самим собой.

В результате всего выше сказанного мы можем сделать вывод, что рассказ Виктора Пелевина «Проблемы верволка в средней полосе» возможно отнести к жанру современной авторской сказки, несмотря на то что автор убрал пометку о жанровой принадлежности своего рассказа. Данное повествование обильно наполнено большим количеством различных отсылок к традиционной фольклорной сказке. Мы можем отметить следующие моменты, сближающие рассказ Пелевина с русской народной сказкой:

1. Прямое или косвенное упоминание всем известных фольклорных персонажей (Соловей-разбойник, Кощей, отсылка к жилищу Бабы-Яги).
2. Использование традиционного фольклорного мотива распутья.
3. Прохождение главного героя через лес – сакральную преграду, разделяющую «свое» и «чужое» пространство.
4. Неоднократное указание сакрального числа три.
5. Осуществление мотива изменения внешнего облика (в данном случае превращение в оборотня), характерное для большинства народных волшебных сказок.
6. Прохождение главного героя через испытание – важный элемент, использующийся в каждой фольклорной сказке.

При этом мы ясно понимаем, что Пелевин не старался написать традиционную сказку в современном ключе, о чем говорит тот факт, что автор убрал жанровое определение своего произведения при первой публикации, но тем не менее он использовал многочисленные сказочные элементы для достижения совмещения современного и фольклорного повествования. Автор не случайно обращается к мифологии и традиционным сказочным мотивам в своем рассказе. Только через фантазийные мотивы главный герой по-новому переосмысляет себя и окружающий его мир, задаваясь вопросами, кем являются люди, кто есть он сам и каков этот непростой мир. Только через обращение в волка Саша достигает полной гармонии с самим собой.

Список литературы:

1. Александров Н. Д. Это десятилетие прошло под знаком двух имен // Дружба народов, 2011. № 1. С.185–208.
2. Богатырева Ж. В. Метафора «превращения» в волшебной сказке: философский анализ // Kant, 2019. № 3(32). С. 169–173.
3. Кулашкина Р. А. К вопросу о жанровых особенностях сказки для взрослых // Ученые записки Орловского государственного университета, 2016. № 4 (73). С. 162–166.
4. Липовецкий М. Н. Поэтика литературной сказки (на материале русской литературы 1920–1980-х годов): монография. Екатеринбург: УрГУ, 1992. 184 с.
5. Пелевин В. О. Верволки средней полосы: Рассказ // НФ: Сб. науч. фантастики. Вып. 35. М.: Знание, 1991. С. 165–189.
6. Пелевин В. О. Желтая стрела. Избранные произведения. М.: Эксмо, 2007. 508 с.
7. Пропп В. Я. Морфология волшебной сказки. Научная редакция, текстологический комментарий И. В. Пешкова. М.: Лабиринт, 2001. 192 с.

8. Скомаровская А.А. Нумерологический код культуры в текстах русских народных сказок // Русистика, 2010. № 4. С. 61–67.
9. Элиаде М. Тайные общества. Обряды инициации и посвящения / пер. с фр. Г.А. Гельфанд; науч. ред. А.Б. Никитин. М.; СПб.: Университетская книга, 1999. 356 с.

¹Калужский областной колледж культуры и искусств, Калуга, РФ

²МБОУ «Средняя общеобразовательная школа № 50», Калуга, РФ

³Калужский государственный университет им. К. Э. Циолковского, Калуга, РФ

УДК 82-222

К. О. Высокович

**ОСОБЕННОСТИ МОТИВНОЙ СТРУКТУРЫ В КОМЕДИИ А. СОБОЛЕВА
«ТРИ ЖЕНИХА, ИЛИ ЛЮБОВЬ НЫНЕШНЕГО СВЕТА»**

Статья посвящена анализу мотивного комплекса в комедии А. Соболева «Три жениха, или Любовь нынешнего света» (1817 г.). Пьеса рассматривается с точки зрения жанровой принадлежности к Просветительской комедии XVIII века и наличию признаков, намечающих отход от данной жанровой традиции в сторону лёгкой комедии конца XVIII – начала XIX века. Анализируются амбивалентные мотивные комплексы: светское общество – уединённый быт, истинное – мнимое, мужское – женское и их взаимосвязь между собой. Особое внимание уделяется понятию «ум», которое имеет целый ряд оппозиционных понятий, таких как: «чувство», «хитрость», «остроумие».

Ключевые слова: Соболев А.; легкая комедия; классицизм; мотивный комплекс

К. О. Vysokovich

**THE PECULIARITIES OF THE MOTIF STRUCTURE OF A. SOBOLEV'S COMEDY
«THREE GROOMS, OR THE LOVE OF THE PRESENT WORLD»**

The article is devoted to the analysis of the motif complex in A. Sobolev's comedy «Three Suitors, or the Love of the Present World» (1817). The play is considered from the point of view of the genre, which is belonging to the educational comedy of the XVIII century and the presence of signs indicating a departure from this genre tradition towards the light comedy of the late XVIII – early XIX century. The ambivalent motif complexes are analyzed: secular society – solitary life, true – imaginary, male – female and their interrelation with each other. Special attention is paid to the concept of mind, which has a number of oppositional concepts, such as: *feeling, cunning, wit*.

Keywords: Sobolev A., light comedy, classicism, motif complex.

Объектом нашего исследования выступают мотивные комплексы в произведении А. Соболева «Три жениха, или Любовь нынешнего света» (1817 г.), пьеса интересна для изучения, так как совмещает в себе черты просветительской комедии XVIII века и легкой комедии конца XVIII – начала XIX века. Характерными чертами для классицистической комедии являются говорящие фамилии, которые помогали отразить характер персонажа (граф Размысл, граф Ветрон, графиня Постоянова, Насмешкин); конфликт рационального и чувственного, дидактизм: героиня стремится проучить неучтивых женихов, что сближает эту пьесу с комедией урока («Но я им дам урок. Пусть эти господа, // Привыкшие играть, смеяться над другими; // Потешиться дадут нам случай и над ними» [9, с. 35]). В статье Н. Е. Ерофеевой выделяются следующие особенности данного вида комедий: «Комедия урока была своеобразным продолжением комедии-школы, ставшей выражением идей Просвещения в европейской драматургии XVIII века. Основанная также на идее воспитания, она сосредоточила свое внимание, в первую очередь, на частных вопросах. На сцене давались домашние уроки» [5].

Понятие долга также является значимым для эпохи Просвещения. Анализируя черты эстетики классицизма, необходимо обратить внимание на столкновение двух начал в человеке чувственного и рационального: «Чувства, эгоистические стремления, желания, страсти

сталкиваются с понятием долга, с представлениями о чести, с общественным мнением, установками, с законами. Герои вынуждены таким образом постоянно выбирать между здравым смыслом, разумным (долгом) и неразумным началами (чувством)» [11]. Представление и понятие о долге значимо, поэтому Ольга говорит о своём дочернем долге перед графиней Постояновой («Я исполняю свой один лишь только долг. // И исполнение его мне так любезно» [10, с. 4]), что также характерно для просветительской комедии. Присутствуют также черты, сближающие пьесу А. Соболева с образцами салонной комедии, например: бытовой сюжет, вся комедии строится вокруг мотива сватовства; стремление к легкости языка, комедия написана в стихах. Э. П. фон Берг в работе «Русская комедия до появления А. Н. Островского» пишет о следовании автором «образцу шуточных пьес французской сцены или подобным комедиям Шаховского» [2, с. 291].

И. В. Александрова в статье «Легкая комедия в жанровой системе русской драматургии первой трети XIX века» отмечает следующие черты, характерные для светской комедии: «Среди героев нет места резонеру, так как с ним традиционно связывается дидактическое начало, а данной разновидности комедии оно в принципе чуждо» [1]. Стоит отметить, что в рассмотренной комедии образ резонера всё ещё сохраняется, на него может претендовать граф Размысл, который является носителем морали: выступает против титулов и званий, считая, что важнее ум и сердце человека. Также в финале пьесы именно он укоряет лживых женихов: «Ты и тогда ещё не будешь знать любви. // Не в ветреной она рождается крови» [10, с. 99]. Характерная для легкой комедии «бойкая горничная-субретка, наперсница своей госпожи, которая зачастую ведет интригу, направляет действия участников конфликта» [1] в пьесе отсутствует, основные действия совершает сама героиня, однако ей помогает стихотворец Эраст, который вселяет ложные надежды в самоуверенных недостойных женихов, что сближает комедию А. Соболева с салонными пьесами.

Переходя непосредственно к анализу пьесы, стоит отметить, что для установления понятия мотива мы будем ориентироваться на определения Б. М. Гаспарова и В. Е. Хализева, понимая под ним «компонент произведений, обладающий повышенной значимостью (семантической значимостью)» [13, с. 301]. Мотив – «подвижный компонент, вплетающийся в ткань текста и существующий только в процессе слияния с другими компонентами. Ни характер мотива – его объем, синтагматические отношения с другими элементами, парадигматический набор вариантов, в которых он реализуется в тексте, – ни его функции в данном тексте невозможно определить заранее; его свойства вырастают каждый раз заново, в процессе самого анализа, и меняются с каждым новым шагом, с каждым изменением общей смысловой ткани» [4, с. 301]. Стоит отметить, что разграничение мотивов носит условный характер, так как в произведении функционирует не сумма мотивов, а комплекс.

Мотивный комплекс понимается нами как сложное единство тематических, ценностных, эмоциональных аспектов, представляющее целостный эстетический смысл [7, с. 68]. Для мотивных комплексов характерна амбивалентность мотива как единство, одновременная реализация полярных начал, поэтому рассмотрим мотивы как систему оппозиций: свет (светское общество) – уединённый быт; правда (истинное) – ложь (мнимое), мужское – женское. Понятие ум имеет более разветвленную систему противопоставлений, куда входят: хитрость, чувство, остроумие.

Рассмотрим реализацию мотивов, а также их соотношение между собой. Пьеса начинается с того, что у графини Постояновой именины, изначально она встречает их в семейном кругу, с братом графом Размыслом и дочерью Ольгой. Постепенно количество гостей

увеличивается, благодаря чему реализуется система оппозиции уединённость – светское общество:

Уединение лишь сладостно уму,
Не света шумного всегдашне развлеченье.
Оно даёт ему питаться развлеченьем.
Но соглашаюся, свет часто ум острит [10, с. 6].

Практически все герои ругают высшее общество, характеризуя его как собрание людей без ума и чувств, способных лишь на остроумие, обман, лесть: «и сердцем и умом всем жертвовать стал свет» [10, с. 7], «Хоть лицемерием, коварством полон свет; // Но всё же цену он всем истинну даёт» [10, с. 31]; «И мы в суждениях, речах, поступках, действиях, // Употребляем ложь и лесть и лицемерство. // Таков уж ныне свет!» [10, с. 66] Герои условно делятся на выходящих в свет (княгиня Легкодумова, граф Ветрон, Светознай), а также героев, любящие уединение (граф Размысл, графиня Постоянова, Ольга):

Стараюсь не скучать и остаюсь в надежде,
Что не расстанусь со своею тишиной [10, с. 10].

Мотивный комплекс светское общество – уединение не раз встречается в лёгких комедиях конца XVIII – начала XIX века. Например, в комедии А. С. Грибоедова «Молодые супруги», в которой новоиспечённый муж Арист уговаривает свою жену Эльмиру чаще бывать в свете:

Да, сударь, тягостно согласие всегдашне.
Зачем она молчит и убегает свет?..
Причиной спесь, иль лень; ума в ней что ли нет?
О! пропасть в ней ума; но кто про это знает? [5, с. 15]

Мотив уединения часто присущ более глубоким натурам, любящим созерцание природы, чтение и живопись. В «Воздушных замках» Н. И. Хмельницкого молодая вдова Аглаева, наоборот, мечтает уехать из сельской глуши в Петербург и жить в роскоши.

Ум воспринимается героями пьесы как ценность, но ушедшая, характерная для представителей прошлых поколений: «что имя разума уж многими забвенно» [10, с. 15]; «и острота теперь так сделалась прелестна, // Что бедному уму нет более и места» [10, с. 14]. Понятие ума имеет самую разветвлённую систему противопоставлений. Во-первых, продолжая традицию классицизма ум сопоставляется с чувством. В рассуждениях графа Размысла рациональное и иррациональное противопоставлено друг другу:

То должно не душе, а чувствам угождать.
И это сделалось уж так обыкновенно,
Что имя разума уж многими забвенно [10, с. 5].

Однако граф Размысл позднее приходит к выводам, что сердце и разум должны находиться в гармонии друг с другом, и такой вопрос как брак должен строиться на согласии

рационального и чувственного. Именно он совместно с графиней Постояновой помогает Ольге выбрать достойного жениха, не глядя на титулы и звания:

Происхождение ль даёт нам благородство?
Ах! Нет; души худой не скрасит ни потомство,
Ни лента, ни звезда. И часто предков блеск,
Потомков озаря на них же и померк [10, с. 29].

Для графа Ветрона наоборот характерно сопоставление двух этих понятий, однако носит оно парадоксальный характер: «Вы любите с умом, и быть должны спокойны...» [10, с. 50].

Во-вторых, ум в высшем свете соотносится с остроумием, одно легко заменяет другое: «Что, если не умом, так остротой богаты» [10, с. 14].

В-третьих, говоря о противопоставлении мужского и женского, стоит отметить, что герои соотносят склонность к обману и хитрость с чертами присущими женщине, а ум – мужчине:

Но вы раскаетесь и пусть увидит свет,
Что если пол мужской умом нас превосходит;
То женщина в одной и хитрости находит
Оружье верное вам отсмеять самим [10, с. 59–60].

Мотив обмана является одним из сюжетобразующих, весь план Ольги строится на лжи, она уже выбрала себе жениха Милена, но самонадеянность других женихов вынуждает её проучить их. Героиня обманывает всех троих, однако и не все возлюбленные ведут себя должным образом. Граф Ветрон и камергер Светознай не испытывают чувств к Ольге, для них это способ показать себя. Стихотворец Эраст выступает помощником героини и даёт самые точные характеристики другим персонажам:

Но пусть бы проведен был только граф Ветрон.
Хоть ловкой, вкрадчивой; но столько ж ветрен он.
Но Светознай! В ком нрав лукавой и притворной [10, с. 44].

В комедии образ женщины сопоставляется со всем мнимым и обманчивым, эту мысль поддерживают как положительные, так и отрицательные персонажи:

Граф Ветрон

Как мог надеждою быть столько ослеплен,
Чтоб в женщине искать чего же? Постоянства.
Да их вся жизнь – обман, все их слова – коварство [10, с. 79].

Милен

Измена – ваш нам дар; ваш самый взгляд – соблазн;
И имя женщины одно уж есть обман [10, с. 82].

Связь женского мира с обманом, а мужского – с правдой в комедии не зафиксирована. Наоборот, недостойных женихов уличают в лицемерии и ветрености.

Созданная в пьесе коллизия несколько раз сопоставляется с маскарадом. Мотив «ношения маски» значим для литературной традиции жанра комедии: «Карнавал творят, в нем живут, обретая иной праздничный облик при помощи карнавальной маски. Маскарад разыгрывают, его двойственность реальна, маска используется как средство создания обмана, фальшивого облика» [8]. Происходящие в пьесе произведения маскарадом называют Ольга и доктор Насмешкин: «Ведь ныне и в словах и в действиях маскарад. // Мы говорим одно, а думаем другое. // И искренность теперь – название пустое» [10, с. 65]. Может отметить, что действенный комизм заменяется словесным, герои носят маски лишь на словах. В русской лёгкой комедии зачастую термин маска может отсутствовать, как и приём *quid pro quo* («кто вместо кого») – выдача героем себя за другого, переодевание, однако словесно этот приём обыгрывается через мотивную группу мнимое – истинное. Герои зачастую подменяют свои чувства, говорят то, что от них хотят услышать. Например, камергер Светознай, которого досрочно разоблачает сама Ольга и граф Размысл:

Как будто к нежности способен был придворной,
Живущий происком, пронырствами всегда?
В ком искренности нет; в ком сердце никогда
Движений сладостных и знака не имело [10, с. 34–35].

Граф Ветрон также не отличается честностью и искренностью нрава, он обманывает не только Ольгу в своих чувствах, но и соперников, чтобы сильнее унижить их своей победой:

Но вот соперники! Приди ко мне притворство.
Пусть мнимой горестью, обманчивым расстройством,
Надежду поселю я дерзостную в них,
Чтоб после осмеять удачнее самих [10, с. 66].

Для лёгкой комедии характерны две жанровые модификации [1]: комедия, изображающая недостаток героя, или пьеса, в основе которой заложена любовная интрига. Для первой характерен один герой, в финале которого ждет изобличение. Герой не получает наказание за свои проступки, его наказывает сам случай, из-за которого он решается выгодной женитьбы или места по службе. Примером может послужить граф Звонов из комедии Николая Ивановича Хмельницкого «Говорун» (1817 г.) или Зарницкин из пьесы «Не люблю – не слушай, а лгать не мешай» (1818 г.) Александра Александровича Шаховского. В обоих произведениях осуждается болтливость героев, их стремление к хвастовству и преувеличению, однако в конце нет обличения их отрицательных черт, развязка комедий стремительная. Лёгкие комедии уже отходят от традиционных классицистических канонов, однако стоит отметить, что герои в этих произведениях являются носителями одной доминантной черты, а также в ходе развития сюжета персонажи не эволюционируют.

Возвращаясь, к комедиям второго типа, где основу составляет мотив женитьбы, стоит отметить, что для него характерны следующие мотивные комплексы: мнимое – ложное, мужское – женское, рациональное – чувственное. В комедиях данной жанровой модификации реализуются следующие разновидности сюжета. Классические любовные

треугольники: прекрасная девушка – достойный молодой человек – недостойный соперник, в качестве примера можно рассматривать пьесу Н. И. Хмельницкого «Светский случай» (1826 г.), может реализовываться ситуация «мнимого» любовного «треугольника», где один из возлюбленных решает проверить чувства другого, вступив в сговор, например, пьеса А. С. Грибоедова «Молодые супруги» (1814 г.) или Н. И. Хмельницкого «Взаимные испытания» (1826–1829 гг.). Основным мотивом в данного рода комедиях является мотив обмана. Обманутым может оказаться соперник героя, родитель или опекун, в случае с мнимым обманом возлюбленные играют чувствами друг друга. В статье И. В. Александровой даётся следующая характеристика этому типу пьес: «Комическая составляющая таких пьес вырастает из использования различных форм словесного комизма, связанных с речевой игрой: каламбуров, алогизмов, иронии, игры слов, несоответствия ситуации и ее словесного оформления. Они становятся основным средством комического эффекта. Комедии этой группы внешне статичны: в них нет обилия событий и драматических перипетий, действие зачастую ограничивается обсуждением тех или иных обстоятельств, обменом мнениями. Однако напряженность действия создается здесь другим способом – воплощением быстрой смены психологических состояний героев» [1].

В пьесе А. Соболева реализуются сразу две жанровые модели: мотив сватовства, являющийся сюжетообразующим, а также недостаток героя (соперников Милена). Несмотря на наличие отрицательных черт, они не воспринимаются как серьёзные пороки, что было характерно для просветительской комедии, но и не являются акцентом комедии, не становятся гипертрофированными, что сближало бы это произведение с образцами лёгкой комедии. Так, у Н. И. Хмельницкого, А. А. Шаховского, М. Н. Загоскина герои являются носителями одной доминантной черты, как нерешительность, болтливость, мечтательность и т.д.

Таким образом, в пьесе А. Соболева «Три жениха, или Любовь нынешнего света» совмещаются черты комедии эпохи Просвещения и легкой комедии конца XVIII – начала XIX века. Комедия имеет тесную связь с просветительской комедией: 1. Герои делятся на положительных и отрицательных, являются носителями определённой черты характера; 2. Наличие говорящих фамилий; 3. В комедии присутствует дидактическое начало, желание «преподать урок» недостойным молодым людям; 4. Конфликт чувственного и рационального не получает должного развития в пьесе, так как героиня сразу разоблачает соперников героя, однако можно утверждать, что оппозиция чувства и разума присутствует в тексте имплицитно; 5. Наличие героя резонёра, который в конце произносит мораль, обличает неудачливых женихов; 6. В комедии действует правило «трёх единств»: Ольга принимает решение о выборе супруга в течение одного дня; все события происходят в имении графини Постоянковой; все персонажи задействованы в решении любовного конфликта. Несмотря на наличие явных черт, сближающих комедию с просветительской, есть ряд признаков, свидетельствующих об отхождении от жёсткого жанрового канона. Во-первых, ведущим мотивом произведения является мотив сватовства / женитьбы, а не столкновение личных интересов и гражданского долга, что было характерным конфликтом для классицизма. Во-вторых, пьеса написана в стихах, что было характерно для салонной комедии: «Ее стихотворная форма становится знаком новой по сравнению с 1780–1800 годами эстетической ориентации в освоении жанра комедии: в 1810–1820-е годы оформляется оппозиция *стих – проза* и за стихом закрепляется сфера *благородной комедии*» [9, с. 10]. В-третьих, появляется помощник героини стихотворец Эраст, который берёт на себя часть сюжетной интриги, некоторые объяснения с женихами ведутся от его имени. Это не полная реализация функций субретки,

однако это также сближает комедию А. Соболева с лёгкими пьесами. Рассматривая выделенные мотивные комплексы, необходимо отметить их взаимосвязь между собой: мотив ума связан с мотивом уединённости / затворничества, в то время как для светского общества характерно сближение с мотивами хитрости, остроумия и обмана. Мотив обмана присутствует в действиях как женихов, так и потенциальной невесты, но преследует разные цели. Так, Ольга, использует ложь с целью проучить / преподать урок / обмануть лжеца. В работе Л. И. Вольперт «Пушкин и французская комедия XVIII в.» отмечено следующее: «Соблюдение морали – первое требование, предъявляемое к комедии, и в особенности в отношении поведения на сцене светской женщины. Ей дозволено участие в любовных шалостях лишь в строго очерченных границах. В розыгрышах заняты лишь вдовы и девицы; жены участвуют в них только тогда, когда надо дать урок *обожаемому* супругу» [3, с. 179]. Незадачливые женихи обманывают с целью показать своё превосходство, обыграть соперника: «Когда б соперников в любви он не имел; // То верьте и руки искать бы не хотел» [10, с. 100]. Единственный из них, кто не обманывает – это Милон. Именно его в финале пьесы выбирает героиня.

Список литературы:

1. Александрова И. В. «Легкая» комедия в жанровой системе русской драматургии первой трети XIX века / И. В. Александрова // Вопросы русской литературы. 2012. № 20 (77). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/legkayakomediya-v-zhanrovoy-sisteme-russkoj-dramaturgii-pervoy-treti-xix-veka> (дата обращения: 30.10.2023).
2. Берг Э. П. фон. Русская комедия до появления А. Н. Островского / Э. П. фон Берг. Варшава: Тип. Варшавского учебного округа, 1912. 399 с.
3. Вольперт Л. И. Пушкин и французская комедия XVIII в. / Л. И. Вольперт // Пушкин: Исследования и материалы / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1979. Т. 9. С. 168–187.
4. Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века. М.: Наука, 1993. 304 с.
5. Грибоедов А. С. Полное собрание сочинений: в трех томах. Т. 2 / А. С. Грибоедов; подготовка текста и комментарии А. В. Архипова, В. Э. Вацура, Е. А. Вильк, Р. Ю. Данилевский, П. Р. Заборов, Д. М. Климова, В. В. Колесов, Л. А. Степанов, М. В. Строганов, Н. А. Тархова, Ю. П. Фесенко, С. А. Фомичев. СПб.: Нотабене, 1999. 619 с.
6. Ерофеева Н. Е. «Урок дочкам» И. А. Крылова: жанр комедии «урока» // Знание. Понимание. Умение. 2006. №2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/urok-dochkam-i-a-krylova-zhanr-komedii-uroka> (дата обращения: 31.10.2023).
7. Кваскова А. А. Мотивный комплекс как предмет мотивного анализа // Нижневартковский филологический вестник. 2019. № 1. С. 65–69.
8. Ломакина Е. А. Художественный прием маски и поиски аутентичности в пространстве драматургии: от античности до «Века-маскарада» эпохи Реставрации // Проблемы истории, филологии, культуры. 2010. №3 (29). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/hudozhestvennyu-priem-maski-i-poiski-autentichnosti-v-prostranstve-dramaturgii-ot-antichnosti-do-veka-maskarada-epohi-restavratsii> (дата обращения: 30.10.2023).

9. Рогов К. Ю. Идея «комедии нравов» в начале XIX века в России: автореф. дис. канд. филол. наук: 10.01.01 / Рогов Кирилл Юрьевич. Москва, 1992. 16 с.
10. Соболев А. Три жениха, или Любовь нынешнего света. С-Пб. Типография Плавильщикова. 1817. 106 с.
11. Стихотворная комедия, комическая опера, водевиль конца XVIII – начала XIX века. Т. 2. М.: Советский писатель, 1990. 768 с.
12. Тихонова О. В.: История зарубежной литературы XVII – XVIII вв. учебное пособие для вузов. Изд-во ВГУ, 2004. URL: <http://17v-euro-lit.niv.ru/17v-euro-lit/tikhonova-posobie/klassicism.htm> (дата обращения: 31.10.2023).
13. Хализев В. Е. Теория литературы. М.: Высш. шк. 2002. 438 с.

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

УДК 82

Д. С. Высочина

**ПОВСЕДНЕВНОСТЬ ПРОГНОЗИРУЕМОГО МИРА
(СБОРНИК РАССКАЗОВ А. АЗИМОВА «Я, РОБОТ»)**

В статье проанализирован сборник рассказов писателя-фантаста А. Азимова. Ключевым является вопрос развития технологий и возможных последствий этого процесса. Рассмотрено взаимодействие людей и роботов в прогнозируемом будущем. Объект внимания – повседневность человека и влияние на нее научно-технического прогресса.

Ключевые слова: А. Азимов; научная фантастика; роботехника; технологическое развитие; научно-технический прогресс.

D. S. Vysochina

**THE EVERYDAY LIFE OF THE PREDICTED WORLD
(COLLECTION OF SHORT STORIES BY A. ASIMOV «I, ROBOT»)**

The article analyzes a collection of short stories by science fiction writer A. Asimov. The key issue is the development of technologies and the possible consequences of this process. The interaction of humans and robots in the predicted future is considered. The object of attention is the everyday life of a person and the impact of scientific and technological progress on it.

Keywords: A. Asimov; science fiction; robotics; technological development; scientific and technological progress.

Научно-технический прогресс и совершенствование технологий во многом определяют пути развития человечества. Они влияют не только на техническую сферу, но и на экономическую, социальную, духовную. Вся жизнь человека зависит от того, на каком уровне развития находится общество.

Однако, чем больших успехов человек добивался в этой сфере, тем больше возникало опасений, связанных с тем, как технологии могут повлиять на людей. Особенно актуально это стало в XX веке, когда прогресс начал достигать невиданных вершин. Вопрос о возможных последствиях и о будущем человечества в целом стал подниматься все чаще, и это определило развитие такого жанра как научная фантастика. На середину прошлого столетия приходится пик ее популярности, когда писатели воплощали самые смелые идеи в своих произведениях и предпринимали попытки прогнозирования будущего Земли.

Одним из таких авторов является Айзек Азимов, которого по праву можно считать одним из основателей этого жанра. Он внес огромный вклад в его развитие и повлиял на литературу и культуру последующих десятилетий. Вопрос использования технологий и последствий этого – один из главных в его произведениях.

В сборнике рассказов «Я, Робот» (1950) представлена история человечества за несколько десятилетий. Появление роботов за весьма короткий срок изменило жизнь людей во всех сферах. Сначала простые машины служили для удовлетворения бытовых потребностей, человек освобождался от рутинной работы. Постепенно изобретения совершенствовались: роботы стали говорить, мыслить, строить логические цепочки.

Создание позитронного мозга вывело все на новую ступень. Роботы стали самостоятельно, без активного участия человека, эволюционировать. Они научились испытывать

чувства и эмоции, обрели возможность рефлексии, появились юмор и индивидуальность («...наш Мозг наделен индивидуальностью – индивидуальностью ребенка» [1, с. 209]).

Робот постепенно становился самодостаточной личностью. Более того, на наш взгляд, можно говорить о зарождении новой цивилизации. Пусть она и была искусственно создана, но наличие сознания, попытка идентифицировать себя, найти свое место в мире говорит о развитости роботов. Они уже не просто помощники человека, а отдельные существа, обладающие духовной и эмоциональной сферой. Ярким примером тому служит создание своей религии и служение Господину (рассказ «Логика»). Некоторые роботы стали воспринимать людей как «нероботов», свою противоположность («мыслительные способности нероботов ограничены...» [1, с. 86]), а, следовательно, считали себя как минимум равными им или даже превосходящими их по развитию.

Естественно, это не могло не вызывать опасение у людей. Образовалось Общество защиты прав человека, которое старалось ограничить использование подобных технологий на Земле. Однако их действия не возымели успеха. Роботы берут на себя самую сложную физическую и умственную работу, освобождают человека от лишних забот. Мало кто откажется от таких условий и задумается о том, к чему эта ситуация может привести.

Последствия можно увидеть в двух последних рассказах сборника: «Улики» и «Разрешимое противоречие». Стивен Байерли – робот, выдающий себя за человека, становится мэром города. Попытки нескольких людей разоблачить его и доказать правду закончились неудачей. Правда, А. Азимов изображает эту ситуацию скорее в положительном ключе, о чем свидетельствуют слова робопсихолога Сьюзен Кэлвин: «Следуя Законам Роботехники, он [робот] не мог бы причинять людям зла, был бы чужд тирании, подкупа, глупости и предвзятости. А, прослужив некоторое время, он ушел бы в отставку, хотя он и бессмертен, – ведь для него было бы невыносимо огорчить людей, дав им понять, что ими управляет робот» [1, с. 275]. Эти слова, очевидно, не лишены смысла. Действительно, робот в плане самоконтроля и дисциплины куда лучше среднестатистического человека. Он не поддается соблазнам, занимаемая должность никак не отражается на его самовосприятии. Три Закона Роботехники выступают в роли четких моральных ориентиров: причинение вреда человеку недопустимо, вся деятельность робота направлена на улучшение жизни, на благо общества. Ахмедов Р. Ш. отмечает, что «роботы Азимова – это модель идеальных в нравственном отношении людей, а не машин» [3, с. 129]. Сравнение действия Байерли и Куинна, его соперника, доказывает эту мысль. Стивен не делает ничего предосудительного, он в некоторых случаях хитрит и скрывает правду относительно своей природы, но в целом его поступки соответствуют моральным нормам. Чего нельзя сказать о Френсисе Куинне. Он являет собой типичный образ человека, стремящегося добиться власти и влияния: готов пойти на любые нелицеприятные действия ради достижения цели. Попытка разоблачить будущего мэра осуществляется не для того, чтобы восстановить справедливость и рассказать людям правду, а ради своей выгоды.

Несмотря на твердую убежденность Сьюзен Кэлвин в том, что Стивен будет лучшим вариантом мэра города, эта ситуация имеет и обратную сторону. Фактически получается, что робот управляет людьми, целым городом. Да, Первый Закон запрещает причинять вред или допускать, чтобы бездействие причинило какой-то ущерб человеку. Но, несмотря на все совершенство позитронного мозга, это робот, причем обладающий способностями, намного превышающими человеческие. В предыдущих рассказах А. Азимов писал о различного рода неприятностях, которые могут доставить роботы по разным причинам: что-то вышло из

стройка, слишком высокая ответственность перегружала систему, ослабление Первого Закона чуть не привело к трагичным последствиям. Что если что-то пойдет не так? Можно ли будет противопоставить такому роботу нечто равноценное?

Данную ситуацию можно назвать исключением в мире А. Азимова. Это новый шаг к дальнейшему развитию и совершенствованию роботехнологий. На Земле использование позитронных роботов все еще запрещено. Они производятся только для работы в ненаселенных мирах, причем сдаются в аренду, а не продаются. Поэтому вероятность повторения случившегося маловероятна, по крайней мере, в ближайшем будущем. Тем не менее, такая возможность уже реализована, а значит, теоретически человек может попасть под контроль роботов. Как отмечает Куинн, подобный опыт может повлиять на позицию людей по данному вопросу. Пока они относятся с опасением и недоверием к таким развитым технологиям в своей жизни, однако, если дать им привыкнуть и показать несомненные достоинства, ситуация может в корне измениться.

Следующий этап развития общества представлен в последнем рассказе «Разрешимое противоречие». Совершенствование технологий привело к созданию Машин в первой половине 21 века, под управлением которых находится вся планета. Это не позитронные, человекоподобные роботы, как Стивен Байерли. Они представляют собой устройства с определенной функцией: искать решения, которые бы максимально улучшили и упростили жизнь человечества. Здесь уже нельзя говорить о развитой личности, о проявлении человеческих качеств, как в предыдущих рассказах. Действия Машин регулируются логикой и получаемыми данными. За несколько десятилетий они стали контролировать добычу и распределение ресурсов, развитие всех сфер промышленности («Машины держат в своих руках эти силы, как они держат и Общество. Для этого они располагают самым мощным оружием – абсолютным контролем над нашей экономикой» [1, с. 316]). Конечно, Первый Закон лежит в основе их деятельности: все делается на благо человечества. И это в определенном смысле работает: исчезли войны, голод, конкуренция. Людям больше не нужно задумываться о том, как выжить и прокормить себя. А. Азимов не только отражает такие глобальные перемены, но и говорит об обычной, повседневной жизни человека, которая во многом кардинально изменилась.

Отсутствие конкуренции, равные возможности для развития, объединение всех сил для достижения общей глобальной цели (процветание человечества) привело к тому, что границы между странами были стерты. Вместо них образовалось четыре региона, каждый из которых обладает своими особенностями и преимуществами.

Самый большой регион по численности населения (1 700 000 000 человек) и третий по площади (7 500 000 кв. миль) – Восточный, объединивший территории Китая, Индии, Бирмы, Индокитая и Индонезии. Столица находится в Шанхае. Это один из наиболее развитых регионов. Однако, как и в 20 веке, сохранилась проблема перенаселения, а следовательно, и недостаток продуктов питания. Поэтому именно здесь распространены гидропонные установки, позволяющие выращивать растения в искусственной среде, без почвы. Самым распространенным продуктом являются дрожжи, которые лежат в основе всего рациона: бифштекс, мороженые фрукты, молоко – все производится из дрожжей. Для этого люди занимаются восстановлением лесов, следят за эффективностью деревоперерабатывающих комплексов, развивают химическое производство. Дрожжи стали полноценной заменой привычной пищи, к тому же им придают нужный вкус и добавляют необходимые витамины и полезные элементы. Это позволило людям не бояться истощения ресурсов и голода.

Национальные особенности представителей Восточного региона особенным изменениям не подверглись. Примером того может служить Чинь Солинь – вице-координатор. На стене его кабинета, помимо большой карты регионов, висел «старинный, нарисованный от руки план земельного участка площадью в один или два акра» [1, с. 288], надписи на котором были сделаны уже вышедшими из употребления иероглифами. Это изображение местности, в которой вырос его дедушка. Такая деталь указывает на тесные семейные связи и преемственность поколений. Для человека важно помнить о своих корнях и передавать эту традицию следующим поколениям. Не менее характерной чертой, является и уважение к окружающим, особенно незнакомым и стоящим выше по должности. Чинь Солинь в беседе с координатором Байерли неотступно придерживался официального тона и обращался к нему не иначе как «сэр».

Внимание к деталям, которое видно на примере карт (все детально изображено, четко разграничено и подписано) характеризует представителей Восточного региона как людей весьма дисциплинированных и педантичных. Они сосредоточены на своей деятельности и не склонны к каким-либо излишествам: упомянутые чертежи были единственным украшением кабинета вице-координатора.

Тропический регион со столицей в Новом городе занимает третье место по численности населения (500 000 000 человек) и первое по площади (22 000 000 кв.миль). Он охватывает части Южной и Северной Америки, Африки и Азии. Этот регион по большей части состоит из территорий, которые в 20 веке считались отстающими. Появление Машин способствовало притоку эмигрантов, рабочей силы. В итоге данная часть общества начала активно развиваться, осваивать земли и достигла значительных результатов. То, что территории ранее никем не были заняты, оказалось большим преимуществом: «в нашем распоряжении – девственная земля, которая ждала наших рук тысячи лет, в то время как в остальной части мира землю друг у друга рвали с кровью в доатомную эру» [1, с. 296]. Жителям нет необходимости беспокоиться о пропитании и ресурсах, потому что их с избытком хватит не только для них, но и для всего населения Земли. Эта территория только начинает разрабатываться, поэтому служит неиссякаемым источником всех необходимых благ.

Такое положение дел сказывается и на менталитете людей. Они рассчитывают по большей части на свои силы, верят в открывающиеся возможности. Машины для них – не более чем помощники, обеспечивающие более легкий путь достижения цели. При необходимости, без них можно вполне обойтись. Тропический регион пока остается менее технологически развитым, чем остальные, но при этом он наиболее «живой» и естественный.

Свобода, отсутствие четких рамок отражается в неорганизованности людей. Если Чинь Солинь содержал все свои дела в четком порядке и прекрасно владел нужной информацией, то Линкольн Нгома представляет собой его противоположность. Он не в состоянии найти требующиеся данные: «И почему я никогда не могу найти документов, когда они мне нужны? Делопроизводство – ни к черту...» [1, с. 298]. У него нет четкого представления о произошедшем на Мексиканском канале. Такой подход отражается даже на карте: она «была гораздо более небрежная... Границы Тропического региона были очерчены там черным, тут коричневым...» [1, с. 294].

Излишняя раскрепощенность присутствует и в его манерах. Нгома обращается к координатору по фамилии или просто «старина». Его речь ближе к разговорному стилю и наполнена фразеологизмами, эмоционально-оценочными выражениями: «дел по горло» [1, с. 295], «сборище безобидных сумасшедших» [1, с. 298].

Сам А. Азимов отмечает, что столица региона была самым новым городом, построенным на Земле, что и отразилось в названии. И в этом «сквозила наивная самоуверенность молодости» [1, с. 294]. История стран, вошедших в него, была не настолько бурной и насыщенной, как у остальных. Формирующееся общество только начинает свое развитие, поэтому относится с долей превосходства и презрения к другим, в частности к северянам. Те думают только о собственном комфорте и усовершенствовании среды, а жители Тропического региона более близки к природе, к естественности. Они не боятся трудностей, столкновения со стихиями, поэтому считают себя более сильными.

Европейский регион является самым маленьким по численности населения (300 000 000 человек) и площади (4 000 000 кв. миль). Кроме бывших европейских стран сюда входят Средиземноморское побережье Африки и Азии, Аргентина, Уругвай и Чили. Прогресс и развитие передовых технологий в доатомную эпоху сменились спокойным существованием без каких-либо значительных потрясений и новых открытий. Наблюдается снижение численности населения и застой в техническом плане. Мадам Жегешовска характеризует свой регион как придаток Северного, отмечая, что «Европа – спящий мир» [1, с. 300]. Это территории, на которых зародились первые цивилизации, а сейчас происходит их постепенное угасание. Однако вице-координатор относится к этому периоду развития как к преклонному возрасту, когда главное – умиротворение и спокойное процветание. Она сравнивает это с историей Греции, которая под контролем Рима получила возможность заниматься не войнами и конфликтами, а философией и искусством. Европейский регион имеет такую длинную и насыщенную историю, что сейчас его жители решили отойти в сторону и наблюдать за происходящим со стороны: «Европе давно нет никакого дела до защиты чьих-либо прав» [1, с. 302].

Проявлениями размеренности и медлительности являются и некоторые привычки. Мадам Жегешовска единственная, кто предложил Координатору чай. Ей больше подходит неторопливый диалог, чем активное обсуждение и решение проблем. Даже речь наводит на мысль о светской беседе. Так же она единственная не имеет в кабинете карты своего региона, что показывает ее равнодушие и незаинтересованность.

При этом Стивен Байерли отмечает, что Европа сохранила воспоминания о своем величии. Следовательно, мысль, что теперь она занимает последнее место, не может не раздражать. Такое настроение подчеркивает обособленность данного региона, что проявляется, в частности, в отношении к северянам (люди с другим менталитетом, взглядом на жизнь: «энергичные северяне, ... континентальные циники» [1, с. 302])

Северный регион занимает лидирующее положение по развитию и второе место по численности населения (800 000 000 человек) и площади (18 000 000 кв. миль). Часть Северной Америки, бывший Советский Союз, Великобритания представляют собой главное средоточие сил. Австралия и Новая Зеландия на карте указаны только символически, соответственно особенной ценности они не имеют. Только в кабинете Маккензи находится карта всей Земли, а не только отдельного региона, что, как отмечает Стивен Байерли, говорит о проявлении превосходства и отсутствии страха перед конкуренцией. Северяне уже не одно десятилетие остаются экономическими лидерами и определенно не намерены менять такое положение дел, несмотря на значительный прогресс Восточного и Тропического регионов.

Высокомерие и чувство превосходства проявляет Маккензи, утверждая, что координатор и руководители регионов должны иметь образование роботехника (он единственный из

перечисленных обладает подобными знаниями). В процессе разговора он «потягивает виски» [1, с. 304] и использует обращение «дорогой мой Байерли» [1, с. 306].

В отношении к Машинам северяне близки к Тропическому региону: это всего лишь устройство, способное облегчить жизнь. Человек же может заниматься саморазвитием, раскрывать таланты и реализовывать свои способности. Однако при этом именно здесь существует и наиболее популярна Организация защиты прав человека, которая стремится ограничить использование роботов и выйти из-под их контроля. Участниками этого движения по большей части двигают эгоистичные мотивы: Машины не дают возможность взять какую-либо сферу жизни и производства в свои руки, соответственно, ограничивают доход. Распределение ресурсов и уравнивание положения всех регионов для владельцев корпораций являются не самой прибыльной стратегией.

Все четыре региона представляют собой разные этапы и модели развития цивилизации. Некоторые только начинают раскрывать возможности, другие находятся на пике процветания или, наоборот, постепенно утрачивают свое влияние. Машины способствовали тому, чтобы страны объединились в относительно равноценные группы. Каждая соединила в себе как передовые, так и ранее отстающие государства. Освоение новых территорий позволило совершить большой шаг в развитии, в том числе и технологическом. «Бедные» страны начали выходить в лидеры.

Объединение культур и менталитетов также оказало свое воздействие. Вице-координаторы отражают мировоззрение жителей, их отношение к важным вопросам и к жизни в целом. Несмотря на утверждение об отсутствии конкуренции, она не исчезла полностью. Регионы стараются опередить в развитии остальных, занять первое место и доказать свою силу либо отомстить за прошлое угнетение. Нельзя сказать, что это негативное стремление. Конкуренция была и остается хорошей мотивацией для совершенствования. В этом плане ситуация не сильно изменилась, только уравнились шансы между участниками.

Общество, представленное А. Азимовым, на первый взгляд представляется практически утопией, в которой решены все глобальные проблемы, человек больше не вынужден бороться за существование и может посвящать себя реализации своих талантов и способностей. Однако стоит обратить внимание на роль Машин и то, насколько сильное влияние они оказывают на человека.

Люди находятся под их контролем (пусть и очень мягким). Жизнь в значительной мере регулируется наставлениями и советами роботов, которые, конечно же, нужно соблюдать, ведь они направлены на благо человека. Обладают ли люди свободой, могут ли самостоятельно распоряжаться своей жизнью? Уже нет. В процессе развития технологий люди дошли до момента, когда одни роботы создают других, более совершенных. А человек оказывается не в состоянии контролировать их, поскольку не обладает нужными знаниями. Кроме того, существует и психологическая зависимость, которую Дыдров А. А. считает «едва ли не самым ярким примером утраты человеком субъективности» [5, с. 165].

Если деятельность человека не согласуется с интересами Машин (а соответственно, и человечества), они делают всё, чтобы прекратить или ослабить ее: «...сами Машины раскачивают лодку – не сильно, ровно настолько, чтобы стряхнуть за борт тех, кто преследует цели, которые Машинам представляются опасными для человечества» [1, с. 313]. И проявляется это на примере последователей Общества защиты прав человека. Их попытки дискредитировать «правительство» не увенчались успехом. Самые активные и влиятельные лишились высоких должностей и, соответственно, возможностей. Машины не могут

причинить вред человеку, но они способны немного ухудшить его положение ради процветания всего общества.

Что ждет человечество в результате такой опеки? Это вопрос А. Азимов оставляет открытым. Но, анализируя историю, можно предположить, что вряд ли такое существование приведет к великим открытиям и новому скачку в развитии цивилизации. Подобные тепличные условия заставляют людей расслабиться, ведь благополучное будущее гарантировано и не нужно прикладывать особенные усилия, стараться чего-то добиться. Превосходство регионов в каком-либо плане четко регулируется Машинами. Они не позволят северянам подавить остальных или допустить, чтобы Тропический смог отомстить за долгое время подчинения, потому что подобные ситуации в итоге приведут к конфликтам. А это, согласно Первому Закону, недопустимо. Человечество в процессе своего долгого развития совершало множество ошибок и нередко выбирало не самый продуктивный и оптимальный вариант, но, так или иначе, это способствовало развитию способностей и возможностей людей. Ошибки наряду с успехами привели к созданию развитых цивилизаций, укрепили положение человека в мире. Под руководством Машин люди, конечно, тоже будут развиваться, но психологическая зависимость, о которой писал Дыдров А. А., может служить неким блоком, границей, которые не позволят использовать все возможности и ресурсы.

Такое положение может привести к постепенной деградации и возврату на прежний уровень развития: «очень может быть, что примитивная аграрная цивилизация, с более низким уровнем культуры и меньшей численностью населения, была бы предпочтительнее» [1, с. 315]. Человечество не знает, какой путь для него лучше и правильнее, Машин решают эту проблему, но при этом и лишают свободы выбора.

Позицию А. Азимова по отношению к развитию технологий нельзя назвать однозначной. Есть несомненные достоинства в мире позитронных роботов и Машин, но зависимость человека от них в их число, определенно, не входит.

Список литературы:

1. Азимов А. Я, Робот. М.: Эксмо, 2022. 320 с.
2. Ахмедов Р.Ш. Социально-философская проблематика сборника рассказов «Я, Робот» Айзека Азимова // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук, 2011, № 4. С. 127–131.
3. Дыдров А.А. От «Техники – средства» к «Технике – Богу»: литературная фантастика о сосуществовании человека и техники (позитивные и негативные сценарии) // Вестник ЮУрГУ. Серия «Социально-гуманитарные науки», 2012, № 32. С. 162–165.

Онлайн-школа Skysmart

Воронежский государственный педагогический университет, Воронеж, РФ

УДК 82

О. Ю. Казмирчук
РОЛЬ ЛИТЕРАТУРНОГО И БИОГРАФИЧЕСКОГО КОНТЕКСТОВ
В ХУДОЖЕСТВЕННОМ УНИВЕРСУМЕ СТИХОТВОРЕНИЯ Б. Л. ПАСТЕРНАКА
«НА ПАРОХОДЕ»

В статье рассматриваются литературный и биографический контексты, актуальные для осмысления пастернаковского стихотворения «На пароходе», его места в книге «Поверх барьеров» и, шире, – в раннем пастернаковском творчестве. В качестве сопоставительного материала привлекаются стихотворения А. А. Блока и письма Б. Л. Пастернака к родителям, написанные в мае 1916 года (время возникновения первой редакции стихотворения «На пароходе»).

Ключевые слова: Б. Л. Пастернак; «На пароходе»; «Поверх барьеров»; А. А. Блок; Ф. Н. Збарская.

O. Yu. Kazmirchuk
THE ROLE OF LITERARY AND BIOGRAPHICAL CONTEXTS
IN THE ARTISTIC UNIVERSE OF B.L. PASTERNAK'S POEM
«ON THE STEAMBOAT»

The article examines the literary and biographical contexts relevant to the understanding of Pasternak's poem «On the Steamboat», its place in the book «Over the Barriers» and, more broadly, in Pasternak's early work. The poems of A. A. Blok and letters of B. L. Pasternak to his parents, written in May 1916, are used as comparative material.

Key words: B.L. Pasternak; «On the Steamboat»; «Over the Barriers»; A. A. Blok; F. N. Zbarskaya.

Пастернаковское стихотворение «На пароходе» входит в поэтический сборник «Поверх барьеров». Прежде чем проанализировать это стихотворение и его роль в художественной структуре поэтической книги, нужно сказать несколько слов об истории создания самой книги. Сборник «Поверх барьеров» известен в двух редакциях. Первый вариант сборника был опубликован в декабре 1916 г., хотя на обложке указывался год 1917-й, в то время Б. Пастернак входил в футуристическую группу «Центрифуга» и подобная игра с датами свидетельствовала о свойственной футуризму устремлённости в будущее. Нельзя не вспомнить и ещё один факт: Борис Пастернак весьма критически относился к собственному поэтическому опыту, охотно переписывал уже опубликованные тексты в соответствии с тем, как менялись его художественно-эстетические предпочтения. Так в 1928 г. Пастернак перерабатывает книгу «Поверх барьеров»: часть текстов «исключается» из книги, часть – существенно редактируется, некоторые тексты публикуются без изменений, а интересующее меня стихотворение «На пароходе» относится к разряду тех произведений, которые редактируются минимально, такие произведения впоследствии печатались Пастернаком с «первоначальной» датой.

В данной статье я буду анализировать «канонический» вариант стихотворения «На пароходе», вариант из книги «Поверх барьеров» 1929 г., привлекая в качестве сопоставительного материала художественные и эпистолярные тексты, написанные в 1916 г., год создания

первой редакции. Подобный метод кажется мне правомерным именно в силу того, что следующие авторские правки не носили принципиального характера, а значит, поэту было важно сохранить первоначальную атмосферу, первоначальное настроение.

Стихотворение «На пароходе» начинается с описания раннего утра: *«Был утренник. Сводило челюсти. / И шелест листьев был как бред...»* [11, с. 101]. Природный мир здесь даётся через ощущения человека, иногда подчеркнута физиологические ощущения, а в финале строфы фиксируется не только конкретный временной отрезок, но и пространственные координаты, в границах которых будут разворачиваться описываемые события: рассвет на реке Каме. Во второй строфе с постоянством происходит ряд метаморфоз, оно сначала сужается (ресторанный буфет), потом возвращается к прежнему объёму – река: *«Гремели блюда у буфетчика, / Лакей зевал, сочтя судки. / В реке, на высоте подсвечника, / Кишмя кишели светляки»* [11, с. 101]. Так в одной строфе соседствуют два мира: мир человека (он представлен пароходным рестораном) и мир природы (река). В начале стихотворения эти миры сближаются посредством мотива насекомых, в дальнейшем реку и человека будет объединять еще и мотив света.

Здесь стоит напомнить название стихотворения, «На пароходе». Именно пребывание на пароходе способствует сближению человека с природой: люди (путешественники) окружены водной (т.е. природной) стихией. Подобная организация пространства восходит к мифологической традиции, поэт пытается объединить хаос (представленный водной стихией) и космос (территория, обжитая человеком), подробнее об этом эффекте см., например [2, с. 185–186].

В следующих пастернаковских строфах позиционируемое ранее «равноправие» мира природы и мира людей нарушается, теперь описывается только река: *«Седой молвой, ползущей исстари, / Ночной былиной камыша / Под Пермь, на бризе, в быстром бисере/Фонарной ряби Кама шла»* [11, с. 101]. Здесь образ реки семантически связывается с проблематикой прошлого, с темой вечности (ср. смысловой потенциал слов «седой», «исстари» и «былина»). Подобная интерпретация образа реки (воды) достаточно типична, она не раз использовалась в русской и мировой литературе [2, с. 185–186, 189; 4, с. 434; 6, с. 57, 62; 7, с. 110; 8, с. 445–446].

Далее река осмысляется у Пастернака как нечто сакральное, мотивы свечей и светлячков сменяются мотивом звезды, звезда окунается в реку (отражается в ней) и уподобляется лампаде: *«Нырляла и светильней плавала / В лампаде камских вод звезда»* [11, с. 101]. Следующая строфа вновь распадается на две части: мир обитателей парохода и мир природы (реки): *«На пароходе пахло кушаньем /И лаком цинковых белил. /По Каме сумрак плыл с подслушанным, / Ни пророня ни всплеска, плыл»* [11, с. 101]. По контрасту с «возвышенными» образами и мотивами, доминирующими в описании реки, пространство парохода характеризуется как нечто подчеркнута бытовое, сниженное. Здесь же природа впервые проявляет интерес к людям, сумрак подслушивает путешественников.

И только в 7-й строфе появляется героиня: *«Держа в руке бокал, вы суженным / Зрачком следили за игрой/ Обмолвок, вившихся за ужином, /Но вас не привлекал их рой»* [11, с. 101]. Героиня, за которой с почтением и восхищением наблюдает герой (ср. выбор местоимения «вы»), противопоставлена окружающему миру, посетителям пароходного ресторана. Симптоматично, если ранее в стихотворении Б. Пастернака насекомые способствовали сближению мира природы с миром человека, теперь существительное «рой», семантически связанное с понятием «насекомые», используется для характеристики людей, чуждых

героине.

Лирический герой стихотворения «На пароходе» продолжает описывать героиню: «*Вы к былям звали собеседника, /К волне до вас прошедших дней, /Чтобы последнею отцединкой / Последней капли кануть в ней*» [11, с. 102]. Героиня не просто соотносится со стихией времени («были», «минувшие дни») и со стихией воды («волна» и «капля»), она способна слиться с этими стихиями, готова раствориться в них. Героиня способна влиять и на людей: она увлекает в свой мир героя, решившегося на контакт (здесь можно заметить отголоски фольклорных традиций, ср. образ русалки).

Попытаюсь ещё раз перечислить особенности, отличающие героиню стихотворения «На пароходе»: она не отождествляет себя с предметным, бытовым («ресторанным») миром, она наблюдает за ним как бы извне, со стороны; она привносит в этот мир элементы инобытия (стихия прошлого, стихия вечности). В русской поэзии начала XX века есть хрестоматийно известные тексты, базирующиеся на сочетании тех же мотивов и образов, что и пастернаковское стихотворение «На пароходе»: ресторан, посетители ресторана, героиня, являющаяся носительницей некоего иного начала, восхищающейся героиней герой. Этот набор тем и мотивов часто использовал А.А. Блок, ср. хотя бы стихотворения «Незнакомка» (1906 г.) и чуть более позднее «В ресторане» (1910 г.).

Существуют различные трактовки образа блоковской героини, блоковской Незнакомки. Вот одна из интерпретаций: привлекая внимание героя посетительница ресторана – это София, Душа Мира, попавшая в плен к земному началу, теперь герой должен спасти её. Такая трактовка является продолжением сюжета о Софии, созданного В. Соловьевым [9, с. 117], этот сюжет увлекал многих поэтов-символистов. В стихотворении «На пароходе» Б. Пастернак повторяет созданную А. Блоком сюжетно-тематическую модель, более того, пастернаковское стихотворение написано тем же размером, что и «Незнакомка» Блока: четырёхстопный ямб с чередующимися дактилическими и мужскими окончаниями, первым на этот феномен обратил внимание М. Л. Гаспаров [1, с. 47].

Использование Пастернаком отдельных элементов символистской поэтики (природа как воплощение некоего вечного начала, героиня, привносящая в материальный мир «отсветы» инобытия) представляется вполне закономерным: во время работы над первой редакцией книги «Поверх барьеров» поэт входил в футуристическую группу «Центрифуга», но чуть ранее Пастернак и сам руководитель «Центрифуги», С. П. Бобров, сотрудничали с просимволистским литературным объединением «Лирика». Кроме того, поэты-центрифугисты в публицистических выступлениях яростно полемизировали не с символистами, а со своими «коллегами», с представителями других футуристических групп.

Вернусь к стихотворению «На пароходе». Предпоследняя строфа стихотворения дословно повторяет его первую строфу (описание рассвета на Каме), благодаря чему возникает иллюзия «кольцевой» композиции. Такой вариант построения стихотворного текста неоднократно встречался в лирике Блока, ср. хотя бы «О доблестях, о подвигах, о славе...» (1908), «Ночь, улица, фонарь, аптека...» (1912 г.). Однако для Б. Пастернака обращение к «кольцевой» композиции – дань блоковской традиции, самому Пастернаку значительно важнее идеи преодоления и изменения, о чём свидетельствует название его поэтической книги, «Поверх барьеров». В финале стихотворения «На пароходе» описывается наступление утра, причем оно парадоксальным образом трактуется как нечто негативное, утро – это конец (гибель) ночного мира (мира фантазий и воспоминаний): «*И утро шло кровавой банею, /Как нефть разлившейся зари, /Гасит рожки в кают-компании/ И городские фонари*»

[11, с. 102]. Здесь показателен мотив постепенного угасания, в начале стихотворения мотив света сближает мир людей с миром природы, в финале (утром) подобная близость утрачивается. В последней строфе утренняя заря сравнивается с разлившейся нефтью, в таком сравнении присутствует влияние уже не символистской, а футуристической поэтики: футуристам был свойственен интерес ко всему техногенному; о разных типах сравнения в лирике русских поэтов см. [3, с. 103–104].

Однако стихотворение «На пароходе» имеет и ещё одну особенность: реализованный в нём «литературный» («блоковский») сюжет содержит и «личный», «автобиографический» компонент, о котором мне хотелось бы поговорить далее.

Уже в первой строфе стихотворения «На пароходе» возникает название реки, Кама, в четвёртой строфе эта номинация соседствует с названием города, «Пермь», оба топонима характеризуют уральское пространство, Урал сыграл немаловажную роль в жизни и в творчестве Б.Л. Пастернака: именно во время пребывания на Урале Пастернак пишет книгу стихов, которую он сам будет воспринимать как начало литературной карьеры (о первом сборнике, «Близнец в тучах», поэт пытался забыть, считая его неудачным).

Поэт приехал на Урал в начале 1916 года, об этом свидетельствует его переписка с родными, хотя в автобиографическом очерке «Люди и положения» Пастернак указывает иную дату прибытия, 1915 год. Скажу несколько слов о причинах этого переезда. Россия участвовала в войне, Борис Пастернак был освобождён от военной службы, в детстве он упал с лошади и сломал ногу, нога срослась с ощутимым укорочением. На некоторых «уральских» фотографиях Пастернака виден ботинок с утолщённой подошвой, впоследствии Пастернак научился обходиться без такового. Освобождение от воинской повинности, полученное в мирное время, теряло свою силу в период военных действий, что очень беспокоило родителей поэта, Осипа Леонидовича и Розалию Исидоровну. Работа на «оборонном» заводе «приравнивалась» к службе в армии, такую работу и пытался найти Пастернак. Приятель Пастернака, Евгений Лундберг, был знаком с главным инженером химических заводов во Всеволодо-Вильве, Б. И. Збарским, Збарский пригласил Лундберга и Пастернака поработать в конторе при химическом заводе, молодые люди контролировали финансовую отчётность [12, с. 246–250]. Лундберг и Пастернак тесно общались с семьёй собственного начальника: сыном Ильёй и женой, Ф. Н. Збарской. Фанни Николаевна обычно настаивала на том, чтобы друзья и коллеги мужа, приезжавшие во Всеволодо-Вильву, селились в их доме, для гостей отводились специальные комнаты, жили у Збарских Лундберг и Пастернак. По вечерам хозяева и гости собирались в гостиной, молодые поэты читали свои стихотворения, Б. Пастернак иногда играл на фортепьяно, сохранились фотографии Пастернака, сидящего за инструментом. Месяцы, проведённые на Урале, стали последним периодом в жизни поэта, когда он серьёзно задумывался о возвращении к карьере композитора (сын талантливой исполнительницы, Пастернак с детства готовил себя к этому поприщу, но после гимназии изменил своё решение, чем очень огорчил родителей). Образы, связанные с темой музыки, присутствовали в первом варианте стихотворения «На пароходе» и были изъяты из второй редакции. Во Всеволодо-Вильве хозяйка дома, Ф. Н. Збарская, поощряла музыкальные упражнения Пастернака. Супруги Збарские сдружились с Пастернаком, всячески опекали его, пытались воспитывать. Именно Ф. Н. Збарская стала прообразом героини стихотворения «На пароходе», о чём свидетельствует история создания этого стихотворения, которую я и попробую коротко изложить.

10 мая 1916 г. Б.Л. Пастернак и Ф. Н. Збарская поехали в Пермь, Пастернак должен

был выполнить ряд поручений Бориса Ильича. В свободное время Пастернак вместе с Фанни Николаевной гулял по городу, заходил в магазины, помогал Збарской делать покупки. После этой поездки Пастернак в письмах к матери подробно описывал ассортимент товаров в пермских магазинах, интересовался размерами воротничков и перчаток у отца, брата, сестёр, обещал купить и переслать необходимые родственникам галантерейные принадлежности, объясняя свои намерения тем, что цены в Перми ниже, чем цены в столице. Очевидно, подобные «хозяйственные» интересы возникли у молодого человека не без влияния замужней женщины, Збарской. Домой Фанни Николаевна возвращалась одна. Пастернак провожал её, пароход отплыл на рассвете, Збарская и Пастернак долго сидели в парходном ресторане, сидели и разговаривали (ср. образ ресторана в стихотворении «На пароходе»). Збарская уговорила Б. Пастернака рассказать о его отношениях с Идой Высоцкой: поэт делал Высоцкой предложение, она отказала, ср. мотив воспоминания, связанный с образом героини в том же пастернаковском стихотворении. Столь странный выбор темы для беседы был спровоцирован жалобами родителей Пастернака, Розалия Иосифовна и Осип Леонидович видели причины сыновних метаний и неустроенности в этом «неудачном» романе. Примечательно, что аналогичных проблем Б. Пастернак касался в письме к отцу, начатом 10 мая, перед самым отъездом в Пермь.

В письме Б. Пастернак в очередной раз пытался объяснить с отцом, который не принимал образ жизни сына, его литературную деятельность. Поэт писал о правильности собственного отказа от профессии композитора (напомню, зимой 1916-го Пастернак, поощряемый Збарскими, вернулся к фортепьяно), писал о сложности сделанного им выбора в пользу футуризма, а не символизма (вряд ли академик живописи мог серьёзно воспринимать любое из этих модернистских направлений), размышлял Пастернак и о любви: *«Мне хочется рассказать тебе, как однажды в Марбурге с... властной простотой первого чувства пробудилось оно во мне, как сказалося оно до того подкупающе ясно, что вся природа этому сочувствовала и на это благословляла. ...Мне хочется рассказать тебе и про то, как проворонил эту минуту глупый... инстинкт той, которая могла стать обладательницей не только личного счастья, но и счастья всей живой природы...»* [10, с. 152]. Б. Пастернак вспоминал о том, как делал в Марбурге предложение Иде Высоцкой и получил отказ. В этом воспоминании примечательно постоянное отождествление жизни человека с жизнью природы: Пастернак уверен, вся природа сопереживала ему, а Ида Высоцкая, отвергнув его любовь, отказалась тем самым и от гармоничного соединения с природой. Идея соотношения жизни природы и человеческой жизни ложится в основу стихотворения «На пароходе», трактовка образа женщины как носительницы некоего вселенского начала, чему, по мнению Пастернака, не смогла соответствовать его избранница, перекликается с представлениями, которые исповедовали «младшие» символисты, например, А. Блок [9, с. 118].

Так ещё утром 10 мая 1916 г. Б. Пастернак вспоминал «марбургские» события, та же история стала предметом ночного разговора в ресторане. Збарская слушала Пастернака, сочувствовала, давала советы. По возвращении из Перми поэт начал работу над стихотворением «Марбург» (очень важный для Пастернака текст об отвергнутой любви и перерождении отвергнутого героя). Стихотворение «Марбург» известно в нескольких вариантах, текст, подаренный Ф. Н. Збарской, был напечатан на оборотной стороне заводских бланков и сопровождался любопытной припиской: *«Из Марбургских воспоминаний – черновой фрагмент. Фанни Николаевне в память Энеева вечера возникновения сих воспоминаний. Борис Пастернак. 10.V.1916»* [12, с. 260–261]. Нетрудно предположить, что фигура Энея в первую

очередь ассоциируется с представлением о путешествии в пространстве и во времени (ср. сюжет «Энеиды» Вергилия). Взаимопроникновение пространственно-временных категорий важно в пастернаковском стихотворении «На пароходе», пространственно-временные маркеры, присутствовавшие в стихотворении, заимствованы из реальной ситуации: ожидание утреннего парохода, рассказ о закончившейся любви. Однако в сюжете об Энее Бориса Пастернака могли привлекать и другие моменты: Дидона, влюбившаяся в героя, пока он рассказывал ей о своих удивительных странствиях, расставание героев и тайное «ночное» отплытие Энея из Карфагена – перечисленные мотивы так или иначе соотносятся с реальной историей Пастернака и Збарской: беседа в ресторане, расставание, отплытие.

Итак, после «пермской» поездки Б. Пастернак параллельно работает над двумя стихотворениями: «Марбург» и «На пароходе». В «каноническом» варианте сборника «Поверх барьеров» эти тексты будут следовать друг за другом, в «Барьерах» 1917 года их разделяет стихотворение «Урал впервые». В обоих случаях Пастернак сначала помещает стихотворение, в котором только имплицитно-контекстуально угадывается тема любви (герой, героиня, разговор о том, что уже завершилось), потом – стихотворение о расставании с любимой и обновлении героя (так лирический герой книги «Поверх барьеров» преодолевает даже смерть). О подаренном Ф.Н. Збарской автографе «Марбурга» уже говорилось, ещё важнее охарактеризовать преподнесенное ей стихотворение «На пароходе»: стихотворному тексту было предпослано посвящение («Г-же Ф. Збарской»), указаны дата и место написания: «17 мая 1916 г. Всеволодо-Вильва» [12, с. 263], тем самым Пастернак признавал: именно поездка и общение с Фанни Николаевной вдохновили его. Примечательно и другое: при публикации текста Пастернак никогда не воспроизводил посвящение и две строфы из первоначального варианта стихотворения, в этих строфах описывались движения рук (то ли руки музыканта, играющего на фортепьяно или фисгармонии, то ли сплетающиеся руки влюблённых).

Помимо двух уже названных женщин, чьи образы так или иначе отразились в художественном универсуме стихотворения «На пароходе», Фанни Збарская и Ида Высоцкая, необходимо упомянуть ещё одну героиню, Н. М. Синякову. С сёстрами Синяковыми Б. Пастернак познакомил Н. Асеев, Синяковы сыграли заметную роль в судьбах русских поэтов-футуристов (Хлебникова, Маяковского, Асеева, Пастернака). В пастернаковской книге «Поверх барьеров» многократно используются детали, связанные с Н. М. Синяковой (портретные характеристики, излюбленные слова), впоследствии именно их изымал Пастернак из второй редакции сборника. Родители Пастернака настаивали на том, чтоб сын прекратил общение с замужней женщиной, но переписка между Б. Л. и Н. М. продолжалась и после отъезда Пастернака на Урал. В марте 1916 г. Н. М. Синякова предложила поэту приехать летом к ней в Ташкент, потом планировалось совместное путешествие на пароходе. Родители старались отговорить сына от этой поездки, Збарские активно участвовали в обсуждении, поддерживали точку зрения родителей. В уже цитированном письме Пастернака к отцу возникает и имя Надежды Михайловны, поэт упрекает родителей в нежелании признать серьёзность его чувства. В результате Б. Пастернак не поехал к Н. М. Синяковой, часть лета он провел на даче, которую снимали родители. Формальным поводом для отказа от путешествия послужило большое количество дел, доверенных Пастернаку Б. И. Збарским, и высокая цена билетов на пароход. Возможно и другое: «пароходная» история с Ф. Н. Збарской отчасти заменила Пастернаку свидание с Синяковой (некоторые пастернаковские биографы предполагают, что Пастернака и Збарскую связывали романтические отношения, другие отрицают подобную возможность, случайно или не случайно письмо к родителям, в котором

Пастернак рассказывал о своей размолвке с Б. И. Збарским, не сохранилось).

В любом случае в стихотворении «На пароходе» следование литературной традиции (отсылка к известнейшим стихотворениям Блока и к символистской поэтике в целом) гармонично соединяется с личной пастернаковской мифологией (общение с Ф. Н. Збарской, роман с Н. М. Синяковой). Подобная комбинация, безусловно, восходит к художественному опыту Блока, ведь Блок постоянно соотносил свою жизнь литературными архетипами: с соловьёвской историей о Душе Мира, с сюжетом о Гамлете и т.п. [6, с. 56; 13, с. 265–266]. Благодаря сочетанию нескольких кодов (литературный, мифологический, личный) Б. Пастернак создает уникальное художественное единство, каким и является стихотворение «На пароходе». Некоторые из перечисленных аспектов (например, влияние творчества Блока) открыто позиционируются поэтом, другие выявляются в процессе обращения к дополнительным источникам (черновые автографы, личная переписка), но все они в равной мере участвуют в формировании особого художественного универсума. Рискну предположить, что вышеописанное соединение «своего» и «чужого», «личного» и «литературного» вообще характерно для поэтики книги «Поверх барьеров», не потому ли поэт отказывается дарить «Барьеры» своей новой избраннице, Елене Виноград [5, с. 123–124; 12, с. 294–299; 13, с. 237]. Для Елены он пишет другую книгу, «Сестра моя – жизнь». А стихотворение «На пароходе» остаётся одним из знаковых пастернаковских текстов, именно его впоследствии ценил отец поэта, Л.О. Пастернак, не подозревавший о том, что в мае 1916 г. сам невольно способствовал появлению этого произведения.

Список литературы:

1. Гаспаров М. Л. Метр и смысл: Об одном механизме культурной памяти. М.: РГГУ, 2000.
2. Данилкова Ю. Ю. Между преданием и легендой: новелла Т. Шторма «Всадник на белом коне» // Вестник РГГУ. 2012. № 18. С. 180–192.
3. Девятова Н. М. О сравнении образном, логическом, отождествительном: к проблеме типологии синтаксических конструкций // Преподаватель XXI века. 2008. № 4. С. 101–105.
4. Девятова Н. М. Река как образ русского сравнения // Символика воды в русской словесности и мировой культуре: Коллективная монография. М.: Книгодел; МГПУ, 2022. С. 434–440.
5. Жолковский А. К. Поэтика Пастернака: Инварианты, структура, интертексты. М.: Новое литературное обозрение, 2011.
6. Казмирчук О. Ю. Интерпретация образов Гамлета и Офелии в русской поэзии «серебряного века» // Новый филологический вестник. 2005. № 1. С. 56–65.
7. Колышева Е. Ю. Пространство «вечного дома» в истории текста романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Филологические науки. 2021. № 1. С. 107–118.
8. Лапутина Т. В. Образ Оки в лирике Марины Цветаевой // Символика воды в русской словесности и мировой культуре: Коллективная монография. М.: Книгодел; МГПУ, 2022. С. 441–448.
9. Магомедова Д. М. Автобиографический миф в творчестве А. Блока. М.: Мартин, 1997.
10. Начало пути. Письма Бориса Пастернака к родителям (1907 – 1920). Знамя, 1998. № 5, С. 150–158.

11. Пастернак Б. Л. Собрание сочинений. В 5-ти томах. Т.1. М.: Художественная литература, 1989.
12. Пастернак Е. Б. Борис Пастернак: Материалы для биографии. М.: Советский писатель, 1989.
13. Поливанов К. М. Пастернак и современники. Биографии. Диалоги. Параллели. Прочтения. М.: Изд. дом ГУ ВШЭ, 2006.

Московский городской педагогический университет, Москва, РФ

УДК 821.111

А. И. Нимый, О. Е. Похаленков
«ЭЛЕГИЯ» Д. КОНСТАНТАЙНА
В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОГО БРИТАНСКОГО МЕТАМОДЕРНИЗМА

В исследовании представлен анализ стихотворения «Элегия» современного английского писателя и переводчика Дэвида Константайна в контексте современного британского метамодернизма, который сфокусирован на интерпретации поэтических механизмов, языковых средств и метафорических элементов, используемых автором. В статье определяются основные мотивы, образы и другие аспекты поэтики данного стихотворения. Актуальность исследования определяется, в первую очередь, материалом, который ранее не становился объектом анализа литературоведов.

Ключевые слова: метамодернизм; Дэвид Константайн; британская поэзия; элегия; мотив; образ; призрак.

A. I. Nimy, O. E. Pokhalenkov
«ELEGY» BY D. CONSTANTINE
IN THE CONTEXT OF MODERN BRITISH METAMODERNISM

The study aims to examine the poem «Elegy» by contemporary English writer and translator David Constantine in the latest contemporary British metamodernism, focusing on traditional poetic concepts, linguistic devices and metaphorical elements, using the author. The article examines the main motives, images and other aspects of the poetics of this poem. Relevance of the study An activity that has rarely come to the attention of literary scholars has been identified.

Keywords: metamodernism; David Constantine; British poetry; elegy; motive; image; ghost.

История – это непрерывный поток событий, где каждое случившееся, будь то маленькое или крупное, оставляет след во времени и оказывает воздействие на ход истории. Идея о том, что история движется вперед, является одной из важнейших концепций в понимании прошлого, настоящего и будущего человечества. Важность каждого события в истории заключается в его способности влиять на наше восприятие мира, ведь оно так или иначе формирует наши ценности и идеалы, а также определяет наши будущие действия и цели. Например, такие события, как политические кризисы последних десятилетий двадцатого века, необратимые экологические катастрофы, обострение глобальных конфликтов, повлияли на переход от постмодернизма к метамодернизму. Метамодернизм представляет собой некое движение вперед от постмодерна к новому литературному направлению, которое объединяет в себе элементы обеих эпох, но при этом старается найти новые пути к смыслу и гармонии в современном мире.

Что же такое метамодернизм? Префикс мета с греч. обозначает следование за чем-либо, промежуточность (за, после, между, вне); переход к чему-либо другому, посредство, перемену состояния, превращение (через, вместо, вместе) [7]. Метамодернизм похож на маятник, который двигается между двумя крайностями, но никогда не останавливается ни там, ни там. Это движение между культурными эпохами и стилями позволяет метамодернизму выражать сложные и противоречивые аспекты современной жизни. Данное явление можно описать термином философа Эрика Фогелина – метаксис. Оно является отражением постоянного

состояния человека, находящегося между двумя аспектами существования, то есть это своеобразное непрерывное колебание между двумя полюсами [3, р. 440]. Например, между материальным миром и «миром души» (сознания), смертью и жизнью, истиной и ложью и т. д.

В научной литературе имеется достаточное число исследований, предметом изучения которых является метамодернизм. Мы разделяем точку зрения Т. Вермюлена, Р. Ван дер Аккера [8], Р. Эшельмана [4] и других, которые выделили характерные черты для данного направления:

1. Эмоции приобретают упрощенную форму, становясь более стандартными и предсказуемыми. В этой эпохе не приветствуется искренность в традиционном понимании. Появилась, так называемая, «новая искренность». Это связано с постоянным психологическим давлением, что заставляет людей подавлять свои эмоции, стремясь к быстрой адаптации.

2. Все сферы жизни делятся на явное и тайное, официальное и неофициальное, черное и белое. Люди, находясь в условиях постоянных перемен и неопределенности, вынуждены постоянно выбирать конкретные позиции и роли. Этот процесс похож на игру в психоанализ, где реальное и нереальное переплетаются в сложную мозаику восприятия мира.

3. Спор между «физиками» и «лириками». «Физики» представляют научный подход к жизни, в то время как «лирики» воплощают в себе эмоциональный и художественный аспекты существования. Этот конфликт является отражением борьбы за смысл и ценности в современном обществе.

4. Сниженное внимание к проявлению индивидуальности человека. Личность перестает быть объектом изображения и часто подвергается типизации.

В англоязычной литературе эти черты приобретают свой оттенок метамодернизма. Например, писатели часто выбирают нелинейный тип повествования. Он тесно перекликается с лейтмотивом воспоминаний о прошлом. Нелинейное повествование позволяет авторам более органично передавать внутренние переживания и связи между разными событиями в жизни персонажей. Они могут перемещаться во времени между разными моментами жизни – воспоминаниями. Поскольку память функционирует ассоциативно, – это означает, что люди часто вспоминают события, основываясь на связанных с ними эмоциях, ассоциациях и смысле, а не строго по хронологии.

Эти тенденции можно определить в произведениях Дэвида Константайна.

Дэвид Константайн – британский писатель, поэт и переводчик. Он родился в Солфорде в 1944 году и в течение тридцати лет работал преподавателем немецкого языка и литературы в университете. Однако, по сравнению со своими поэтическими современниками – поколением, которое включает в себя таких поэтов, как Шеймас Хини, Дэвид Харсент и Джордж Сиртеш – он получил относительно мало признания, несмотря на то что внес знаменательный вклад в современную британскую поэзию. Творчество Дэвида Константайна отличается глубоким пониманием человеческой природы, взглядом на человеческие состояния и способностью выразить эти идеи через разнообразные литературные формы, что делает его удивительной фигурой в современной английской литературе.

Стихотворение «Элегия» знаменательно в творчестве Дэвида Константайна, поскольку оно в полной мере отражает своеобразие его лирики. Именно в нем собрана целая галерея образов – природного, человеческого, воображаемого – мира, в котором живет современный типизированный англичанин своего времени.

Одним из важнейших компонентов художественного текста является его заглавие. Именно с него начинается знакомство – это первый акт творческого диалога между

словесным художественным произведением и читателем. Заголовок представляет собой начальное впечатление, выполняя функцию своеобразного инструмента для кодирования ключевых идей и образов в тексте. Советский лингвист И. Р. Гальперин писал: «Название – это компрессированное, нераскрытое содержание текста... Название можно метафорически изобразить в виде закрученной пружины, раскрывающей свои возможности в процессе развертывания» [9]. Название нужно рассматривать как ключевой элемент произведения, обладающий уникальной способностью объединять различные аспекты текста в одну общую идею или концепцию. Оно служит своеобразным магнитом, который собирает в себе различные элементы и формирует из них единое представление о содержании. Таким образом, заглавие выступает как мост между различными аспектами художественного текста, объединяя их в единый смысловой кластер.

Название анализируемого стихотворения – «Элегия». Это сильная позиция – «специфическая организация текста, обеспечивающая выдвижение на первый план важнейших смыслов текста... установление иерархии смыслов, фокусирование внимания на самом важном, усиление эмоциональности и эстетического эффекта, установление значащих связей между элементами смежными и дистанционными, принадлежащими одному и разным уровням обеспечения связности текста и его запоминаемости» [6, с. 23–24].

Что же такое элегия с точки зрения литературоведения? Историческое развитие жанра элегии свидетельствует о его способности к изменениям и преобразованиям в своих идейно-художественных выражениях. Несмотря на жанровый традиционализм, элегия способна к внутренним реформам и, в некоторых случаях, к радикальной реконструкции своей сущности. Творчество отдельных поэтов часто представляет собой индивидуальные интерпретационные варианты элегии как жанра, включая как видоизменение жанровых разновидностей, так и кардинальную перестройку в самом жанре. А. П. Квятковский определяет элегию как «лирический жанр античной поэзии, стихотворение, проникнутое смешанным чувством радости и печали или только грустью, раздумьем, размышлением, с оттенком поэтической интимности» [12]. Элегический жанр, благодаря работам таких поэтов, как Т. Грей и В. Жуковский, стал определяться с атмосферой печали, грусти, сожаления и меланхолии [15]. Эти поэты внесли значительный вклад в развитие элегической поэзии, создавая стихотворения, которые выражали глубокие эмоции и размышления о человеческой судьбе и уходе времени. Это чувство потери, непоправимости и ностальгии является ключевым в элегической поэзии, где автор выражает свое сожаление по поводу уходящих моментов и неосуществленных возможностей. Проанализировав особенности элегии как жанра, можно сделать вывод, что здесь появляется первичное представление об атмосфере стихотворения. Можем предположить, что пафос трагический.

Михаил Липкин в журнале «Новый мир» представил перевод стихотворения с английского языка, а также написал небольшое предисловие о произведении. «Элегия», со слов переводчика, рассказывает о бродяге по имени Пэдди Галлахер. Он жил в начале 1970-х годов в Дархеме, где семья Константайнов содержала приют для бездомных. Дэвид Константайн часто вспоминал Пэдди и описывал его как превосходного рассказчика. Пэдди время от времени исчезал, и среди горожан ходили слухи, что он умер, однако бродяга всегда возвращался. М. Липкин подчеркивает, что в стихотворении упоминаются малоизвестные для нашей культуры исторические персонажи и краеведческие особенности, а также различные английские города, такие как Ист-Энд, Дарлингтон, Мазервелл и Эклс [13]. Сам же Пэдди в

этом стихотворении является типизированным представителем английского бродяги, а не конкретным человеком.

В первой строфе стихотворения мы видим, как лирический герой обращается к неизвестному для первого прочтения человеку, однако, зная биографию автора – скорее всего это обращение адресовано Пэдди. Лирический субъект будто бы пересказывает сплетни горожан о смерти бродяги: «Говорят, что ты умер, что это точно, определено; // Отовсюду – назовем их устные некрологи, что ли?» [13]. Но сам в это верить не хочет. Примечательно, что эмоции и чувства лирического героя предельно упрощены. Можно даже сказать, – они отсутствуют, что как раз характерно для метамодернизма. Здесь совсем нет даже намека на страдание. Это объясняется процессом адаптации к жизни, попыткой выжить в психологическом давлении.

Здесь мы также сталкиваемся антонимичными оппозициями: точность и неточность, которые семантически выражаются в данных строках:

Неточность: «*Говорят, что ты умер*», «*устные некрологи*» (слухи), «*Врун, ясное дело*» [13].

Точность: «*это точно, определено*», «*Врун, ясное дело*» [13].

Но даже в этих выражениях присутствует неоднозначность, будто бы автор намеренно пытается запутать читателя. Но, если разобраться, то можно выделить еще более узкую оппозицию: точка зрения лирического героя – он уверен, что Пэдди жив; и точка зрения общества, – они распускают слухи, что бродяга мертв. Тут образуется довольно четкое деление, что тоже характерно для метамодернизма. Александра Думитреску обозначает приставку «мета» как некое колебание, раскачивание или более конкретизированно – раскачивание между будущим, настоящим и прошлым, с установками и позициями и между ними [1]. Особенности данного направления заключаются в том, что лирический герой и окружающее его общество находятся под влиянием оценок прошлого, проникнуты опытом настоящего, но также вдохновлены ожиданиями будущего. Все это принимает во внимание и влияет на то, что происходит здесь, но также и на то, что может произойти или не произойти. Лирический герой в стихотворении как раз убежден, что верит в одну систему, структуру – бродяга жив, но также не может убедить себя не верить в противоположное, поскольку понимает, что и такой вариант событий возможен.

Во второй строфе появляется единственная портретная деталь бродяги – шляпа набекрень: «В шляпе фетровой набекрень» [13]. Пока рано предлагать интерпретацию, поскольку смысловая категория не доведена до логического конца. Пэдди «бродит в чадающем дыму». Семантика глагола бродить – 1) 1. Когда вы бродите где-либо, вы медленно ходите в разных направлениях, не имея определённой цели (пример – Бродить без дела) [10]; 2) вести кочевой или бродячий образ жизни (пример – Ушёл бродить по свету) [11]; 3) скользить, тихо передвигаться [14]. Все эти значения наталкивают нас на аморфность, некую бесформенность. Снова появляется мотив неоднозначности, колебания. «Чадающий дым» – это туман. Он обозначает границу между кажимостью и сущностью; между двумя мирами. Возникает двоемирие, характерное для метамодернизма, – мир реальный, где Пэдди жив, и загробный (невидимый), где Пэдди мертв. Все это перекликается с первой строфой – сплетни (видимость, неточность) и своеобразная точность (реальная сущность). Туман также может обладать функцией, затемняющей зрение. Он использован как метафора для выражения неясности и путаницы в умах лирических персонажей. Опять же, возникает метамодернистское колебание. Возвращаемся к «шляпе фетровой набекрень». С шляпой, как с головным

убором, все довольно ясно, ведь она – традиционный предмет гардероба британца. Но ведь шляпа «набекрень», то есть нелепо располагается на голове, что может означать некую неопрятность, пренебрежением внешним видом. Складывая все элементы в единый пазл, понимаем, что речь скорее всего идет о призраке. Мотив призрачности здесь довольно явный – через него автор обращается к темам смерти и памяти. Призрачность может использоваться как символ чего-то ускользающего и временного. Она может отражать преходящую природу жизни, а также неопределенность и непостоянство человеческой сущности.

«Кого-нибудь новенького поджидая нетерпеливо, // Чтобы брызги твоих историй достались теперь ему» [13] – здесь речь идет о том, что Пэдди был чудесным рассказчиком, о чем и писал в своем предисловии переводчик Михаил Липкин [13]. Бродяга обладал функцией своеобразного «сказителя», передающего различные истории в устном формате. Тут тоже также возникает мотив призрачности, поскольку сами истории (они же изначально мысли) не имеют материальной подоплеки – они бесформенные, будто бы призраки.

Так, бродя и лопааясь пузырьками, ждет на столе холодное пиво
Отошедшего в сортир отлить; а расскажешь ты, например, почему
Коньки откинувшего хмыря, скорченного артритом,
Привязали к доске? – А иначе в гроб не положишь! Но кто-то в полночь
Перерезал веревку. И вот с кривой ухмылкой, со скрипом
Хмырь садится в гробу. Тут в могильщика рту открытом
Поместилось бы... что? Океан? или маленький котлован всего лишь
[13]?

Здесь описывается ситуация, которая довольно типична для некоторых пабов и баров в Англии. Посетители заказывают пиво и, ожидая, когда принесут напиток, предпочитают отправляться в туалет. Бродяги пользуются этой возможностью, чтобы похитить стакан с напитком и утолить свою «жажду». Эта картина отражает аспекты социокультурных особенностей – для посетителей ожидание пива становится своеобразным «перерывом». Бродяги же забирают чужое пиво, чтобы полакомиться бесплатным для них напитком. Эта практика стала частью местной культуры и приобрела символическое значение.

Далее история, рассказанная бродягой, конкретизируется. У нас есть некий умерший человек, труп которого привязали к доске из-за артрита. Но ведь он умер, – симптомы артрита не способны проявляться у мёртвого, однако здесь намеренно будто оживляют лирического персонажа. Но оживляют не в человеческую сторону, а в сторону трупа. Как бы парадоксально ни звучало, «оживший» труп теряет функции присущие человеку. Он становится чем-то нематериальным, то есть призраком, ведением. Поэтому могильщик будто бы открывает рот, тем самым удивляется от увиденного. Но тут задается риторический вопрос, что поместилось бы в открытый рот? Океан – как что-то глобальное, метафора сильного удивления, или всего лишь маленький котлован – будто бы удивление не такое сильное, и могильщик не первый раз видит призраков:

А помнишь тех парней из покойницкой? Их вызывали,
Чтоб с дороги тебя забрать, росой покрытого.
Они завтраком подкрепились, принесли носилки, похожие на ко-
рыто. Вот
Только тут ты приоткрыл один глаз, в финале [13].

Лирический герой предлагает бродяге вспомнить парней из покойницкой. Возникает мотив воспоминаний, прошлого. Мы колеблемся во времени – между прошлым и настоящим. Можно предположить, что бродяга был пьян, что повлекло за собой падение. «Росой покрытого» – понимаем временную составляющую, то есть сам хронос. Роса бывает утром. Ее появление на теле бродяги говорит о том, что он лежал с ночи до самого утра без видимых движений, поскольку под утро температура снижается, земля остывает и образуется роса. Парни из покойницкой собрались забирать, по их мнению, уже труп. Но бродяга внезапно очнулся. Тут также возникает колебание между состояниями Пэдди:

Ну а мы, как всегда, хохотали и только ждали – а не пора ли
Вновь собраться вокруг тебя, лежащего в газетах, в росе,
Похожего на зародыш-выкидыш. И чтоб у костра ты сел,
Пальцы, как торчащие прутья, сцепил вокруг кружки с чаем
И, грея в чае свой нос, рассказал бы нам об отчаянном
Парне из Мазервелла, который на спор однажды съел
Триста живых мальков – проглотил, но остался цел [13].

Здесь речь идет о цикличности таких «смертей» бродяги, когда он все-таки оказывается каждый раз жив. И как ни в чем не бывало снова рассказывал свои истории-призраки.

Ты в лицах изображал и очаровашку-гангстера Ронни Клея;
И лорда Лондондерри, на чей памятник мы глаза,
Знали, что он был на равных с твоим отцом; и индийского доктора, что хотел
Ампутировать всем и все; и еще персонажей, чтоб вышло круче и веселее
[13].

Тут лирический герой перечисляет персонажей историй бродяги. Но выражение «чтоб вышло круче и веселее» наталкивает нас на вымышленные истории, которые подтверждают нашу теорию о рассказах-призраках. В «Риторике художественной литературы» Уэйн К. Бут ввел термин «ненадежный рассказчик» [2, р. 552]. Обычно данным термином обозначаются рассказчики от первого лица, но в некоторых обстоятельствах могут быть и от второго, и от третьего. В нашем случае имеет место предположить о Пэдди как о недостоверном сказителе от третьего лица. Его истории – вымысел. «Ненадежность» историй бродяги довольно очевидна. Его озвученные рассказы так или иначе относятся к событиям в прошлом. Получается, что, если истории недостоверны, то и прошлое ставится под сомнение. Снова нас отбрасывает к колебательным мотивам: это было или не было? Здесь также возникает мотив призрачности, но уже более усиленный, так как мысль (в дальнейшем уже сама история), имеющая словесное очертание, нематериальна, как и сам призрак. К тому же, образ призрака можно рассматривать как субъективное видение. Призрак ирреален, как и истории бродяги:

Так что если тот врун из Дарлингтона не врал – что ж, здорово:
Значит, от рассказа от твоего, подробного и нескорого,
Дьявол сейчас, в клубах дыма, замерев и разинув рот,
Вилы подняв, пока ты задницу греешь, продолжения ждет
Твоей истории про парня из Экклса, у которого... у которого... у которого...
[13].

«Врун не врал» – восходит к иронии, что уже относится больше к постмодернизму, чем к метамодернизму. Постмодернистские тенденции в метамодернизме не завершены и не окончены в полной мере [5]. Но большинство из них принимают новую форму, иной новый смысл, значение и направление. Даже здесь происходит колебание между литературными течениями.

В этих строках возникает уже третье пространство – inferнальное. Даже сам дьявол удивляется рассказанному и ждет историй от бродяги, пока тот довольно неплохо проводит время («греет задницу»). Тут снова чувствуется ироническая составляющая текста. Бродяга даже в inferнальном мире остается собой.

Тройной повтор «у которого...» с многоточием обладает некой призрачностью, неясностью. Читателям остается только предполагать, что случилось дальше, тем самым задумываться о будущем.

Таким образом, у нас есть целых пять пространств – реальное (настоящее), загробное (где бродяга призрак), inferнальное (ад), мир воспоминаний (прошлое) лирического героя и будущее (конец стихотворения). Бродяга колеблется между мирами, что присуще традициям метамодернизма.

Метамодернизм помогает преодолевать дистанции между противоположными явлениями, чтобы воссоздать ощущение целостности текста, которое позволяет нам выходить за пределы окружающего мира. Благодаря этому приему, мы можем сделать вывод, что это не столько стихотворение о персонажах-призраках, сколько навязчивый текст, который сопротивляется простому чтению, требуя вместо этого полного участия читателя в процессе осмысления. Призраки – это сами слова, язык, письмо. Так, мы понимаем, что все стихотворение является призраком, – это и есть целостное восприятие конкретного словесного произведения.

Но возвращаясь к предположенному пафосу в начале анализа, мы понимаем, что здесь его трудно назвать трагическим, ведь у лирического героя практически отсутствуют эмоции, и лишь в конце появляется насмешка. Однако стихотворение обладает довольно выраженными элегическими чертами. Во-первых, мысли о прошлом, которое безвозвратно утрачено и могут быть восстановлены лишь в метафизической перспективе. Во-вторых, автор создает и элегическую обстановку, формируя несколько миров между которыми колеблется бродяга, но при этом соединяя их в единое целое. В-третьих, Пэдди – это все-таки элегический субъект. Окружающим доступны лишь фрагменты его образа: истории и воспоминания. Всякая попытка идентификации Пэдди как живой личности становится призрачной, а сам бродяга – призраком.

В заключении, стихотворение «Элегия» становится ярким примером метамодернистской поэзии, которая отражает дух времени и служит источником вдохновения для тех, кто стремится понять и переосмыслить современную английскую литературную эстетику. Мотивы воспоминаний призрачности, характерные для метамодернизма, красной линией

проходят через всю «Элегию» Дэвида Константайна, создавая атмосферу неопределенности и некой аморфности. В стихотворении мы видим, как автор искусно рисует образы и метафоры, создавая впечатление, будто бы реальность постоянно меняется и ускользает от нашего восприятия. Данный мотив призрачности подчеркивает сложность человеческого опыта, где истина и иллюзорность сливаются воедино.

Список литературы:

1. Арнольд И. В. Значение сильной позиции для интерпретации художественного текста // Иностранные языки в школе. 1978. № 4.
2. Быков А. А. Анатомия терминов. 400 словообразовательных элементов из латыни и греческого. М.: НЦ ЭНАС, 2007.
3. Вермюлен Т., ван дер Аккер Р. Заметки о метамодернизме. URL: <https://metamodernizm.ru/notes-on-metamodernism/> (дата обращения: 30.09.2023)
4. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. М.: Наука, 1981.
5. Дмитриев Д. (ред.): Толковый словарь русского языка. URL: <https://rus-dmitriev-talk-dict.slovaronline.com/280-%D0%B1%D1%80%D0%BE%D0%B4%D0%B8%D1%82%D1%8C> (дата обращения: 12.10.23)
6. Ефремова Т. Ф. Современный толковый словарь русского языка / Т. Ф. Ефремова. Электрон. Текстовые данные. М.: АСТ, 2005. Т. 1 А-Л. 1168 с. URL: <http://slov.com.ua/efremovoy2/page/lider.43335/> (дата обращения: 12.10.23)
7. Квятковский А. П. Поэтический словарь / Науч. ред. И. Роднянская. М.: Сов. Энцикл., 1966. 376 с.
8. Липкин М. Дэвид Константайн. Мужчина в свой выходной. URL: http://www.nm1925.ru/Archive/Journal6_2012_10/Content/Publication6_695/Default.aspx (дата обращения 28.09.23)
9. Ушаков Д. Н. Толковый словарь современного русского языка / Д.Н. Ушаков. М.: Аделант, 2014. 800 с. URL: <http://biblioclub.ru/index.php?page=book&id=241944> (дата обращения: 12.10.23)
10. Хализев В. Е. Теория литературы: Учебник. 4-е изд., испр. и доп. М.: Высш. шк., 2004. 405 с.
11. Dumitrescu A. Metamodernism in art: Oscillation vs integration and interconnections. URL: <https://metamodernism.wordpress.com/metamodernism-as-paradigm/the-meta-modern-zeitgeist/metamodernism-in-art-oscillation-vs-integration-and-interconnections/> (accessed: 20.10.2023)
12. Booth W. C. The rhetoric of fiction. 2 ed. Chicago, 1983.
13. Voegelin E. Published Essays: 1966–1985. The Collected Works of Eric Voegelin. Volume 12. Louisiana State University Press, 1990.
14. Eshelman R. Performatism, or the End of Postmodernism. Aurora: Davies Group, 2008.
15. Williams R. Marxism and Literature. New York: Oxford University Press, 1977.

УДК 821.161.1

Т. Е. Рубцова

**«ПРОРОКИ» А. С. ПУШКИНА, М. Ю. ЛЕРМОНТОВА
И «ПРЕДТЕЧА» А. А. БАРКОВОЙ: ТЕМА ПОЭТА И ПОЭЗИИ**

В этой статье рассматривается образ поэта как пророка в русской классической поэзии XIX и XX веков на примере произведений А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова и А. А. Барковой. Анализируется уникальное восприятие и специфика изображения этого образа. Особое внимание уделяется исследованию его значения в контексте культурологии и философии.

Ключевые слова: поэт; поэзия; пророк; пророчество; поэт-пророк; одиночество; добро и зло; трагедия человеческого существования

T. E. Rubtsova

**«PROPHETS» BY A. S. PUSHKIN, M. Y. LERMONTOV
AND «PRECURSOR» BY A. A. BARKOVA: THE THEME OF THE POET AND POETRY**

This article examines the image of the poet as a prophet in Russian literature of the 19th and 20th centuries, on the example of works by A. S. Pushkin, M. Y. Lermontov and A. A. Barkova. The unique perception and specificity of depiction of this image are analyzed. Special focus is given to the research of its meaning in the context of cultural studies and philosophy.

Key words: a poet, poetry, a prophet, prophecy, a poet-prophet, loneliness, good and evil, the tragedy of human existence

Но когда только двое начнут объяснять один другому, что каждый из них понимает под словом «поэзия», то и выходит на поверку, что один называет поэзией воду, другой – огонь.

В. Г. Белинский «Стихотворения М. Лермонтова»

Каждый поэт на своем творческом пути рано или поздно приходит к важной философско-эстетической проблеме места поэта в обществе. Тема поэта и поэзии является одной из центральных и важных в русской литературе XIX и XX веков, обретая различные акценты и интерпретации в разные исторические периоды. Обращение к этой теме помогает раскрыть экзистенциальное содержание творческого наследия поэта.

Тесную связь между «Пророками» А. С. Пушкина (1826 г. написания) и М. Ю. Лермонтова (1841 г.) отмечают многие исследователи, еще в школе проводят сопоставительный анализ этих стихотворений. Но не только общее, но и различное можно обнаружить при анализе произведений.

Многие критики вслед за Белинским подчеркивали, что содержание стихотворения А. С. Пушкина тесно переплетено с библейскими образами. Ходасевич пишет: «Пушкин всегда конкретен и реален. Он никогда не прибегает к аллегориям. Его пророк есть именно пророк, каким мы видим его в Библии» [8, с. 490–491]. Поэтический дар автора ассоциируется с божественным началом в человеке, как указано в Библии, в книге Иезекиеля, где описывается встреча с высшими силами. Элементы, такие как херувимы из книги Исаяи, серафимы из

книги Иезекиеля, пустыня как место важнейшей встречи, – все это библейские мотивы, непосредственно связанные с образом «Пророка»:

Духовной жаждою томим,
В пустыне мрачной я влачился, –
И шестикрылый серафим
На перепутье мне явился.

Другие исследователи [7, с. 211–213] творчества Пушкина говорят о связи пророка Пушкина с Мухаммадом, которого называют Пророком последователи ислама. Например, П. Алексеев подчеркивает, что автор сформировал концепт «поэта-пророка» [1, с. 18], опираясь на различные контексты: от биографического до библейского и коранического, подчеркивает смысловую параллель между лирическим героем Пушкина и Мухаммадом. Сюда относят и поиски уединения и прозрения в период «духовной жажды», и явление ангела Пророку, и чудо вознесения, и рассечение груди, очищение сердца, и духовную инициацию. Исследователи приводят даже биографические аналогии: противопоставление борьбы «праведных» и «нечестивых» и «единомышленники и враги» поэта, ссылка в Михайловское подобна изгнанию в Мекку, осуждение властью стихов – осуждению Пророка толпой. Обращение Пушкина к образу Мухаммада вызвано не только значимостью образа в восточной культуре, но и восхищением личностью Пророка. Пророческая миссия Мухаммада и поэта-пророка не противопоставляется, а уравнивается. Вл. Соловьев же в статье «Значение поэзии в стихотворениях Пушкина» 1899 г. доказывает, что «Пророка» нельзя считать прямым подражанием Библии или Корану, хотя заметное влияние на уровне сюжета и языка все же отмечается [4, с. 66]. Здесь все же на первое место выводится «идеальный образ истинного поэта в его сущности и высшем призвании» [4, с. 66]. Физические преображения поэта означают обретение духовного зрения и слуха, возможность воспринимать мир во всей его полноте. Именно это выделяет поэта среди толпы, и именно «уголь, пылающий огнем», сможет уничтожить зло в душах прочих людей.

Но все эти религиозные образы упорядочиваются и приводятся к понятному современному читателю виду, благодаря влиянию романтизма. Пророк у Пушкина предстает как поэт –предвидящий вдохновитель, обладающий даром видеть в будущее и раскрывать мистические тайны. Его роль заключается в том, чтобы раскрывать истины и служить посредником между небесами и человечеством, «глаголом жечь сердца людей». Здесь подчеркивается сила слова. Голос пророка, его слова – это инструмент, способный раскрывать истины и изменять мир. Смерть же здесь представлена как неизбежное следование судьбе пророка. Этот образ связан с предсказаниями и тайнами будущего – без перерождения невозможно принять новую роль и новый образ.

В образе пророка Лермонтова библейского влияния отмечено куда меньше, но вот романтические черты героя все также ясны: одиночество среди людей, непонятость и нездешность. Лирическому герою ближе мир без людей: «Мне тварь покорна там земная. // И звезды слушают меня, // Лучами радостно играя». Пророк Лермонтова понимает и принимает свою трагическую разобщенность с людьми, непринятия и изолированность. Но взамен человеческому социуму пророк наделен внутренним знанием, «всеведением пророка». Герой «Пророка» Лермонтова будто показан нам с того момента, каким завершается пушкинское стихотворение. Мотивы осуждения и гонения представлены ярко и остро. Божье откровение,

отверждение со стороны толпы, пророческая деятельность, эпизод с брошенными «каменьями» – все это также сближает лермонтовского Пророка и Мухаммада. Интерпретация образа Пророка Мухаммада основывается на культурологическом и философском контекстах, а не только религиозном. Пророк изображается как одинокий и мучительный образ, борющийся с окружающим миром и своей судьбой:

Провозглашать я стал любви
И правды чистые ученья –
В меня все ближние мои
Бросали бешено каменья.
Посыпал пеплом я главу,
Из городов бежал я нищий,
И вот в пустыне я живу,
Как птицы, даром Божьей пищи.

Он предсказывает свою гибель и страдает от своего предвидения. Его роль заключается в представлении одиночества и метафизических тем. В стихотворении не слышим голоса поэта, сам он умолк, единственное, что мы слышим о нем, – это слова старцев, которые рассказывают о нем молодому поколению:

«Смотрите: вот пример для вас!
Он горд был, не ужился с нами:
Глупец, хотел уверить нас,
Что Бог гласит его устами!
Смотрите ж, дети, на него:
Как он угрюм, и худ, и бледен!
Смотрите, как он наг и беден,
Как презирают все его!»

Исследователи творчества малоизвестной поэтессы XX века Анны Барковой часто отмечают стремление автора представить свою лирическую героиню в различных ролях. Это и дурочка, и амазонка, и мать, и воин-соратник, и преступница. В стихотворении «Предтеча» появляется очередная роль, созвучная роли пророка. Поэт идет впереди своего времени, раскрывая путь к истине и вере. Именно поэт становится проводником, который ведет других к духовным ценностям:

Выношу я гнёт призвания
На усталом плече моём.
Отвергаю цветы и забавы я,
Могилу нежности рою в тени.
О, приди, приди, величавая!
Утомлённого предтечу смени.

А вот последние строки довольно интересны. Кого же ждет Баркова? Эти слова выражают надежду и ожидание изменения. Поэт-предтеча ждет прихода «величавой», возможно, другой поэтессы или вдохновения, кого-то, кто придет на смену утомленному предтече. Это

может интерпретироваться и как желание передать свой опыт и бремя другому поколению поэтов, и как вера в светлое будущее, а может даже как обращение к смерти, как к избавительнице от бремени:

Я должна, скорбный предтеча,
Для другой свой путь потерять,
И вперёд, ожидая встречи,
Обезумевший взор вперять.

Труден земной путь стихотворца, тяжела «неделя труда жестокого», одежды поэта темны, а взгляд печален. Глаза, зеркало души, символизируют бремя знания и предвидения, которое несет поэт. Поэт видит будущее и судьбу, которые могут быть и тяжелыми, и печальными. Его сердце глухо ко всему, кроме служения «тебе» – возможно, кроме божественной истины или идеи, которую он носит внутри себя. Темная одежда – символ страданий и самопожертвования поэта, готового утратить свои собственные радости и удовольствия, чтобы просветить и осветить путь другой. Но то, что грядет, новая жизнь, новая эпоха – которая, как грезит автор, светла, празднична, «торжественный день седьмой». Судьба России была темой, которая не могла не тревожить поэтессу. Баркова посвятила ей несколько стихотворений, включая «Русь» (1953 г.) и цикл стихотворений об Иване (1954–1955 гг.). В этих стихотворениях соседствуют предчувствие ужаса и оптимистические настроения. В своих произведениях, основанных на истории становления России, поэтесса пытается представить, каким может быть будущее страны. Примечательно, когда Баркова пишет о своей лирической героине, являющейся центральным персонажем, видна большая объективированность этого образа, по сравнению с лирикой 1920–40-х годов. Поэтесса теперь в большей мере видит себя со стороны. «Одним из сквозных мотивов в этой части барковской поэзии становится мотив приятия судьбы, в которой счастье переплелось с несчастьем, зима с весной, одиночество с единением душ, более крепким, чем кровное родство» [6, с.119]. Лейтмотив одиночества все чаще проявляется в этот период. Практически в каждом стихотворении 1950-х годов поэтесса упоминает об этом чувстве, даже любовь её не может от него спасти. Творчество Анны Барковой только начинает осваиваться литературоведами и историками литературы, возможно, будет открыто еще немало интересных параллелей творчества этой поэтессы и громких имен XIX–XX веков.

Косноязычие, о котором говорил Пушкин, в стихотворении Барковой не замещается «жалом мудрая змеи», но поэт осознает свое предназначение и свою важную роль. Подобно Иоану Крестителю, что готовил общество к пришествию Христа, предтеча готовит общество к новому миру, «победительному празднику земному»:

Мне суждено о другой вещать
Косноязычной суровой речью
И дорогу ей освещать.

Сравним символы и образы природы в трех стихотворениях. Лермонтовская символика пустыни, звезд и неживой природы, внимающей пророку, подчеркивают одиночество героя. У Пушкина же образы неба, звезд и смерти ассоциируются с высшими истинами и духовным просвещением, создавая более светлую и мистическую атмосферу. У Барковой в

стихотворении упоминается праздник, свет, символизирующие свет и чистоту, ассоциируется с истиной, к которой предтеча ведет людей. Интересно, что все стихотворение построено на контрастах, противопоставлении темной, мрачной, безумной, отринутой обществом поэтессы-предтечи и будущей жизни, грядущей и так ожидаемой:

Я в одеждах тёмных страдания
Ей готовлю светлый приём.
Выношу я гнёт призвания
На усталом плече моём.

Мотив отстраненности от других людей, пребывания в ином пространстве является общим для всех трех стихотворений. У Пушкина пустыня – место обретения новых сил, обретения новых черт, сил. Подобно искушению Иисуса в пустыни, поэт претерпевает физические изменения, умирает ради нового предназначения. У Лермонтова пустыня – не только место, где можно обрести «божью пищу», как евреи получали манну небесную, но и единственное пространство, где можно говорить во весь голос, не боясь осуждения толпы. Баркова же предстает во вневременном пространстве без указания места, лишь путь, ожидание, подготовка мира к пришествию чего-то иного. Но люди, общество не показаны в стихотворении, поэт одинок и потерян, далек от других, не-поэтов, не наделенных этим даром предсказания.

Общим настроением пессимизма Баркова ближе к «Пророку» Лермонтова, это проявляется через образы и эмоциональные состояния поэтов, что делает стихотворения произведениями, отражающими глубокие внутренние конфликты и тяжелые переживания. Поэт-предтеча описывается как имеющий «печальный взор» и «грустноокий», что подчеркивает глубокую печаль и уныние поэта. В «Предтече» подчеркивается, что поэт готов страдать и жертвовать своей радостью и удовольствием, чтобы приготовить свет другим. У Лермонтова же пессимистическое настроение прослеживается из-за изгнания и неверия со стороны близких. Это может интерпретироваться как часть сложного духовного путешествия поэта, но стихотворение в целом более сконцентрировано на его преданности своей миссии и веру в нее.

Некоторые исследователи говорят о связи образа поэта-пророка Пушкина со схожей ролью пророка из произведений поэтов-декабристов [3, с. 120]. Стихотворение Ф. Н. Глинки о пророчестве опираются, как и стихотворение Пушкина, на сюжет о призвании пророка Богом для передачи божественного начала и миссии. Однако есть прямая отсылка к казни декабристов в стихотворении «Твоих зарезали Пророков», и здесь пророк – человек высокой нравственности, с живой душой и совестью, переживающий социальную несправедливость, готовый на борьбу за правду, в которую он верит. Это ли не образ декабриста? Не единый пророк, а один из, пророк России. У Пушкина пророк проходит через муки (разверзнутая грудь, вырывание языка, замена сердца на уголь), «ветхий» человек заменяется на нечто божественное, загадочное:

Отверзлись вещие зеницы,
Как у испуганной орлицы.
Моих ушей коснулся он, –
И их наполнил шум и звон:
И внял я неба содроганье,
И горный ангелов полет,
И гад морских подводный ход,
И дольней лозы прозябанье.
И он к устам моим приник,
И вырвал грешный мой язык,
И празднословный и лукавый,
И жало мудрыя змеи
В уста замершие мои
Вложил десницею кровавой.
И он мне грудь рассек мечом,
И сердце трепетное вынул,
И уголь, пылающий огнем,
Во грудь отверстую водвинул.

С одной стороны, Пушкин отталкивается от традиций декабристской поэзии (есть ряд заметок самого автора, комментарии из писем), где представлен пророк-обличитель, но в то же время сохраняет и развивает идеи боговдохновенной поэзии и гражданского служения – ведь кому как не людям, толпе, будет нести пророк новую идею. Баркова находилась в одном из «путешествий», как называла она свои заключения. Ощущала ли она несправедливость своего заключения? Чувствовала ли свою связь с декабристами и их стихами? Сложно сказать, ведь прямого указания на это в дневниках и записях нет, но гражданское служение обществу, которое должно излечиться, исправиться, все же было важно и для нее.

Между стихотворениями Пушкина и Лермонтова всего 15 лет. Баркова написала свое спустя еще 113 лет. Интересно, что ощущением загадочности и мистической пронительности проникнуты все стихотворения – и Пушкина, и Лермонтова, и Барковой. Жизнь писателя находится где-то на грани этого и другого мира, но только ходящему по краю открыты истины и правды, которые приходится поэту, словно пророку и предтече, нести людям, далеким от творческого начала и мира. Как писал В.Г. Белинский: «Неизмеримо расстояние, разделяющее духовную жизнь гения от бессознательных явлений природы, но и в природе, даже на самых низших ступенях ее развития, жизнь является святым и великим таинством. Дух человеческий с безграничным упоением прислушивается к прозябанию дольней лозы, к подводному ходу морского гада; к шелесту листьев, колеблемых в знойный полдень летним ветерком: он сознает с ними свое родство; он чувствует в них незримое присутствие, слышит в них веяние того же бессмертного духа жизни, который, подобно огню Прометееву, живет и его собственное существование» [2]. Ощущая свое предназначение, своё «родство с вселенной», поэт ближе к царству природы, ко всему существу, чем к другим людям. В целом во всех трех стихотворениях представлена миссия поэта, его предсказательные способности и связь с тяжелыми моментами самопожертвования и одиночества. Этот образ олицетворяет поэзию как средство духовного познания и руководства, подчеркивая бремя искусства и предвидения.

Список литературы:

1. Алексеев П. В. Стихотворение Пушкина «пророк» в кораническом контексте // Пушкин и время: Сб. статей (Русская классика: Исследования и материалы; Вып.6). Томск: Изд-во Том. Ун-та, 2010. С. 16–30.
2. Белинский В. Г. Стихотворения М. Лермонтова // Белинский В. Г. Избранные философские сочинения Т. 1 / под общей ред. М. Т. Иовчука и З. В. Смирновой. М.: Гос. Изд-во полит. Литературы, 1948. URL: http://az.lib.ru/b/belinskij_w_g/text_0780.shtml (дата обращения: 02.11.2023)
3. Королева С. Б., У Байчжэнь. Судьба концепта в литературе: пушкинский «Пророк» в диалоге с русской культурой // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2018. № 3. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sudba-kontsept-a-v-literature-pushkinskiy-prorok-v-dialoge-s-russkoj-kulturoj> (дата обращения: 01.11.2023).
4. Макарова Н. Г. Вл. Соловьев о «Пророке» А. С. Пушкина // Вестник МГУ. 2000. № 1–2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vl-soloviev-o-proroke-a-s-pushkina-1> (дата обращения: 01.11.2023).
5. Медведев Н. П. Тема поэта-пророка у Лермонтова и Пушкина // Гуманитарные и юридические исследования, 2014. № 4. С.127–133.
6. Таганов Л. Н. «Прости мою ночную душу...». Иваново: областное кн. изд-во «Талка», 1993. 176 с.
7. Хешам Мохаммед Махмуд. Образ пророка Мухаммада в русской поэзии конца XVIII–XIX веков // Вестник ТГГПУ. 2014. № 2 (36). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/obraz-proroka-muhammada-v-russkoj-poezii-kontsa-xviii-xix-vekov> (дата обращения: 01.11.2023).
8. Ходасевич В. Ф. Жребий Пушкина // Пушкин в русской философской критике. М., 1990. С. 488–493.

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

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

УДК 82

Е. А. Салтыкова
РЕЦЕНЗИЯ НА: БЕЛОВА Е. В.
СТРУКТУРНО-СОДЕРЖАТЕЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ
БЫТОВОГО КОНФЛИКТНОГО ДИСКУРСА:
ДИССЕРТАЦИЯ НА СОИСКАНИЕ УЧЕНОЙ СТЕПЕНИ
КАНДИДАТА ФИЛОЛОГИЧЕСКИХ НАУК: 10.02.19 – ТЕОРИЯ ЯЗЫКА.
КАЛУГА, 2016. 170 С.

Работа Беловой Е. В. посвящена проблеме структурирования бытового конфликтного дискурса, выявлению глобальных структур, характерных для данного типа дискурса, а также анализу типовых моделей коммуникативного поведения участников конфликтной ситуации. Диссертационное исследование Беловой Е. В. устраняет существующий пробел в выявлении суперструктуры и макроструктуры диалога с семантикой конфликта и описании модели конфликтующей языковой личностью с учетом ее социального статуса и типа психологической установки.

Ключевые слова: бытовой конфликтный дискурс; конфликтная ситуация; аргументативная ситуация; структура дискурса; конфликтующая языковая личность.

E. A. Saltykova
REC. AD OP: BELOVA E. V.
STRUCTURAL AND SEMANTIC FEATURES
OF PERSONALITY-ORIENTED CONFLICT DISCOURSE:
CANDIDATE THESIS IN PHILOLOGY: 10.02.19 – THEORY OF LANGUAGE.
KALUGA, 2016. 170 P.

The analyzed PhD thesis is devoted to the problem of structuring everyday conflict discourse, identifying global structural characteristics of this type of discourse, as well as analyzing typical models of communicative behavior of participants of a conflict situation. The dissertation research of Belova E. V. eliminates the existing gap in identifying the superstructure and macrostructure of dialogue with the semantics of conflict, in describing the model of a conflicting linguistic personality, taking into account its social status and type of psychological attitude.

Key words: everyday conflict discourse; conflict situation; argumentative situation; discourse structure; conflicting linguistic personality.

Работа Беловой Елены Витальевны посвящена специфике бытового конфликтного дискурса с точки зрения его содержания и структуры. Обращение к данной тематике обусловлено необходимостью достижения эффективной коммуникации в окружающем нас дискурсивном пространстве.

Обращение к личностно-ориентированному дискурсу как к материалу исследования продиктовано большим своеобразием данного типа дискурса по сравнению с институциональным дискурсом. Статусно-ориентированный дискурс упорядочен иерархической

структурой соответствующего института/организации, представляет собой взаимодействие между наделенными полномочиями представителями данного института, а система их коммуникативного поведения формализована и подчинена решению определенных задач.

В отличие от статусно-ориентированного дискурса личностно-ориентированный дискурс обладает низкой формальностью, сложной структурной организацией, обусловленной многообразием ситуаций повседневного общения.

Материалом анализируемого исследования послужили конфликтные диалоги бытового характера в общем количестве 2145 элементов на русском, английском и французском языках.

Работа состоит из введения, двух глав, заключения и списка литературы. Во введении автор раскрывает актуальность исследования, очерчивает предмет и объект анализа, ставит цель и задачи диссертационного исследования. Также Беловой Е. В. обоснована научная новизна исследования, его практическая ценность и теоретическая значимость. Положения, выносимые на защиту, задают общую канву исследования и являются непротиворечивыми.

Первая глава носит теоретический характер, в ней раскрываются понятия, на основе которых будет выполнен практический этап исследования, такие, как конфликт, дискурс, структура дискурса, бытовой конфликтный дискурс, языковая личность. Во второй главе автор рассматривает структуру бытового конфликтного дискурса на материале диалогов, содержащих конфликт на бытовую тему, и устанавливает особенности конфликтной языковой личности на вербально-семантическом, психологическом и прагматическом уровнях. В целом структура работы соответствует теме, поставленной цели и задачам исследования.

Тема диссертационного исследования подчеркивает важность структурирования бытового конфликтного дискурса и типологизации конфликтующей языковой личности для осознания конфликтной ситуации и осознанного контроля над ней, что отражено в формулировке цели исследования, а именно – установление типичных для бытового конфликтного дискурса структурно-содержательных и манифестационно-языковых средств и построение на этой основе модели конфликтующей языковой личности.

Задачи, выполнение которых необходимо для достижения цели исследования, позволяют выделить два «глобальных» блока работы, а именно: выявление параметров, структуры бытового диалога конфликтной природы, а также анализ языковой манифестации указанных аспектов; моделирование конфликтующей языковой личности на основе анализа диалогических конфликтных ситуаций.

Работа начинается с исторической справки этапов исследования конфликта в науке, что является необходимым элементом в выстраивании дальнейшего повествования и раскрытия следующего понятия, релевантного для практической части работы, а именно понятия дискурса. Теоретический обзор концепций дискурса позволяет автору перейти от определения дискурса к личностно- и статусно-ориентированному дискурсу, подчеркивая, что в социолингвистике дискурс – это интерактивный способ речевого воздействия, что, в свою очередь, обеспечивает переход к оппозиции диалог – монолог.

Центральное понятие работы, «бытовой конфликтный дискурс», рассматривается с позиций диалогического общения как набор метакоммуникативных элементов, регулирующих ситуацию общения, с одной стороны, и как манифестацию расхождения во мнениях, создающего аргументативную ситуацию, с другой. Аргументативная ситуация при этом не отождествляется с конфликтной и отличается от последней по следующим критериям: участники, предмет, объект, цель, тип речевого воздействия, основа для принятия решений, стадии. Тем

не менее аргументативный «потенциал» конфликтной ситуации позволяет рассматривать ее с позиций аргументации и провести аргументативный анализ бытового конфликтного дискурса.

Изучая структуру дискурса, автор приходит к выводу о целесообразности анализа бытового конфликтного дискурса на уровне супер-, макро-, микроструктур по Т.А. ван Дейку и показывает работоспособность данного подхода на примере достаточного эмпирического материала второй главы исследования. Однако указание на выбранный подход следует давать более четко, так как он несколько «теряется» среди структур репрезентации, ментальных моделей, фреймов, сценариев, семантических сетей, интонационных единиц, иерархии разнопорядковых смысловых блоков, гиперструктуры текста и дискурса, интертекстуального либо интердискурсивного уровня. Также вызывает вопрос параграф, посвященный структуре бытового конфликтного дискурса: как соотносится уровневый подход к дискурсу, заявленный ранее, с макроструктурой речевой агрессии Н.Н. Кошкарновой и моделью конфликтной коммуникативной ситуации О.С. Волковой. Данные замечания не являются недостатками работы, а скорее приглашением к дискуссии.

Тщательный анализ манифестаций бытового конфликтного дискурса на макроуровне (на синтаксическом, фонетическом, морфологическом уровнях) позволяет автору выявить семантическую и прагматическую структуру данного типа дискурса, а также схематизировать ситуацию его реализации, представить его в виде динамического фрейма, если говорить не о содержании дискурса, а о его рамочных жанровых характеристиках. Здесь немаловажную роль играют макроправила, к которым говорящие прибегают рекурсивно для упорядочивания коммуникативного пространства и выделения глобальных речевых актов. Представление структуры бытового конфликтного дискурса коррелирует со структурой фрейма «бытовой конфликт», в котором автор выделяет субфреймы «предконфликт» и «подведение итогов» и непосредственно фрейм «бытовой конфликт».

Бытовой конфликтный дискурс как форма речевого взаимодействия предполагает обмен речевыми актами и речевыми действиями. С другой стороны, развиваясь в рамках аргументативной ситуации, бытовой конфликтный дискурс предполагает наличие конфликтующих сторон, прибегающих к аргументам разной степени состоятельности. Эффективность коммуникации в процессе отстаивания своей точки зрения во многом зависит от несовершенства или совершения ошибок при построении аргумента, а последнее, в свою очередь, является причиной коммуникативных неудач. Именно поэтому обращение автора к анализу соблюдения правил аргументации в бытовом конфликтном дискурсе представляется уместным и обоснованным.

Анализ бытового конфликтного дискурса на микроуровне проводится по методу проверки аргументации Ф. ван Еемерена, что позволяет подтвердить универсальность правил критической дискуссии, а также выявить и обосновать специфичные для бытового конфликтного дискурса аргументативные ошибки (нарушение правила точки зрения, «аргумент к дубине, прямая атака, аргумент к жалости, патетические ошибки). Аргументативные ошибки рассматриваются автором с точки зрения причины коммуникативных неудач, но изложение материала не затрагивает структуру идеальной модели критической дискуссии. В связи с чем представляется логичным поразмышлять над локализацией выявленных аргументативных ошибок на той или иной стадии критического анализа, а именно их встречаемость на стадии конфронтации (установление факта расхождения во мнениях), стадии открытия дискуссии (распределение ролей, принятие правил ведения дискуссии), стадии

аргументации (непосредственная аргументация), заключительной стадии (оценка степени разрешения разногласий). Рассматривая аргументативные ошибки как нарушение правильности аргументации, можно также проанализировать выделенные Ф. ван Еемереном, Р. Гротендорстом и Ф. С. Хенкеманс аргументативные схемы и соответствующие им типы аргументации в зависимости от отношения между доводами и тезисом (симптоматическое отношение, отношения аналогии и причинное отношение). Данное предложение, выраженное автором настоящей рецензии, не является замечанием, а намечает перспективы дальнейшего исследования.

Таким образом «дискурсивная» часть работы дает ответы на следующие вопросы: в чем состоит специфика бытового конфликтного дискурса в отличии от дискурса бытийного, с одной стороны, и дискурса институционального, с другой; в какой степени бытовой конфликтный дискурс связан с аргументацией; каково отличие конфликтной ситуации от ситуации аргументативной; что дает аргументативный анализ для понимания природы бытового конфликтного дискурса; какова архитектура исследуемого типа дискурса.

Достоинством работы является не только логическая стройность данной части, но и качество анализа макро- и микроструктуры диалога с семантикой конфликта на русском, английском и французском языках.

Вторая глобальная часть работы связана с построением модели конфликтующей языковой личности. Обращение к языковой личности продиктовано личностно-ориентированной природой бытового дискурса.

Анализируя существующие подходы к типологии языковой личности, Е. В. Белова акцентирует внимание на теории установок Д. Н. Узнадзе, аргументируя свой выбор определенной корреляцией, существующей между смыслом, который вкладывался Д. Н. Узнадзе в понятие «установка», и поведением индивидуума в конфликтной ситуации, а именно реакцией субъекта данной ситуации на внешнее воздействие и необходимостью выстраивать свое коммуникативное поведение в сложившихся условиях взаимодействия, т.е. реализовывать себя как языковую личность. Говоря о языковой личности, Белова Е. В. принимает трехуровневую модель языковой личности Ю. Н. Караулова, состоящую из вербально-семантического уровня, когнитивного уровня и прагматического уровня, подчеркивая, что коммуникативное поведение личности проявляется в выборе стратегий и тактик, необходимых для достижения цели дискурсивного взаимодействия. Тяготение к выбору тех или иных стратегий определяет стиль коммуникативного взаимодействия личности, который является ее неотъемлемой характеристикой. Интересно было бы проанализировать на каких уровнях и как проявляются выделенные типы языкового поведения языковых личностей, а именно инвективный, куртуазный и рационально-эвристический типы языковой личности. Автор исходит из того, что каждый из указанных типов использует свои сценарии в конфликтной ситуации общения, однако при анализе прагматического уровня конфликтующей языковой личности автор ограничивается кооперативными и некооперативными стратегиями.

Для построения модели конфликтующей языковой личности автор диссертационного исследования рассматривает языковую личность как типового, усредненного носителя языка, что позволяет не учитывать редкие единичные проявления коммуникативного поведения языковых личностей разных типов. Структура модели представлена автором как уровневое образование, включающее вербально-семантический, когнитивный и прагматический уровни. Таким образом, модель конфликтующей языковой личности – это набор определенных элементов, которые регулируют и демонстрируют речевое и невербальное поведение

участника бытового диалога.

Представляется интересным тот факт, что вышеобозначенная модель строится с учетом вносимых автором изменений в модель языковой личности Ю. Н. Караулова, которые заключаются в рассмотрении когнитивного уровня языковой личности в более глобальном аспекте, а именно через призму психологии установок. Установка рассматривается как сумма мотивации и направленности, т.е. как динамическое состояние. Также установка дает возможность типологизации личностей, учитывающей целостный и динамический характер личности. Тем не менее остается вопрос: в какой мере когнитивный уровень языковой личности, выделенный Ю. Н. Карауловым, соотносится с установкой в интерпретации Д. Н. Узнадзе, ведь единицами лингвокогнитивного уровня являются элементы концептосферы личности, а установка представляет собой психическое состояние субъекта, то, как он относится к воздействующей на него действительности.

На основе анализа достаточного количества материала Е. В. Белова делает непротиворечивые выводы о наполнении вербально-семантического уровня конфликтующей языковой личности как на лексическом, грамматическом уровнях, так и на уровне манифестации невербальных маркеров.

Связывая поведение языковой личности в конфликте с типами личности и установками личности, автор устанавливает наиболее типичные установки, характерные для соответствующего типа личности, а также выявляет их речевые маркеры. Беловой Е. В. представлены количественные данные, иллюстрирующие проведенное исследование, что способствует более полному пониманию результатов анализа. Обращают на себя внимание некоторые максимальные показатели проявления типов установки у разных типов личности: так, например, у вариабельно-стабильного типа личности установка на конфронтацию проявляется в 67% проанализированных случаев, у динамического типа личности установка на сотрудничество проявляется в 55%, у вариабельно-лабиальных личностей ведущей установкой является приспособление, но она проявляется не так ярко (43% проанализированных случаев), для статического типа личности практически в равной степени характерны установки на компромисс (33%) и установка на избегание (38%), а статический и вариабельно-лабиальный типы личностей идентичны в проявлении установки на сотрудничество (17%). В этой связи представляется интересным исследовать возможные факторы, позволяющие объяснить полученные результаты с точки зрения стилей мышления, ведь указанный анализ заявлен как анализ на психологическом уровне, который был соотнесен с когнитивным уровнем языковой личности в терминологии Ю. Н. Караулова.

Анализ прагматического уровня конфликтующей языковой личности предполагает рассмотрение стратегий и тактик конфликтной языковой личности. Использование кооперативных и некооперативных стратегий и тактик для их реализации, по мнению автора, продиктовано социальным статусом участника бытового конфликтного диалога, который описывается в терминах равноправия/неравноправия. Результаты, полученные автором, показывают тактико-стратегические предпочтения коммуникантов с равным социальным статусом, коммуникантов с неравным социальным статусом, как со стороны доминирующего, так и со стороны подчиненного.

Анализируя статистику использования кооперативных и некооперативных стратегий, обратим внимание на следующее: в совокупности количество манифестаций кооперативной стратегии коммуникантами с неравноправным социальным статусом с позиций доминирования больше, чем количество случаев ее использования коммуникантами с равным

социальным статусов; что касается некооперативной стратегии, то чаще к ней прибегают (по материалам исследования) коммуниканты с равным коммуникативным статусом. Диссертационное исследование не содержит размышлений по поводу данного аспекта, однако следует отметить, что это и не заявлялось в задачах работы и может стать перспективой нового исследования.

Ознакомившись с содержанием работы Беловой Е. В., можно сделать вывод о том, что диссертация представляет собой законченное исследование, выполненное на актуальную тему, характеризуется научной новизной, теоретической и практической значимостью. Положения, вынесенные на защиту, отражают результаты, полученные автором в рамках работы над теоретической и практической главами диссертационного исследования. Возникшие в процессе знакомства с диссертацией вопросы-предложения не влияют на положительную оценку диссертации, а еще раз подчеркивают актуальность темы и возможные перспективы дальнейших исследований.

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

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Аксёнова Надежда Юрьевна – магистрант кафедры литературы Калужского государственного университета им. К. Э. Циолковского. E-mail: aks.nady@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.

Балесная Екатерина Андреевна – преподаватель русского языка и литературы Калужского областного колледжа культуры и искусств; магистрант кафедры литературы Калужского государственного университета им. К. Э. Циолковского. E-mail: catherine.chernyavsckaya@yandex.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.

Высокович Ксения Олеговна – кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы Калужского государственного университета им. К. Э. Циолковского. E-mail: ksusha161094@gmail.com.

Высочина Дина Сергеевна – магистр, преподаватель онлайн-школы Skysmart; соискатель ученой степени кандидата наук Воронежского государственного педагогического университета. E-mail: Daphna.Eden@yandex.ru.

Данилова Александра Викторовна – аспирант кафедры лингвистики и иностранных языков Калужского государственного университета им. К. Э. Циолковского. E-mail: sanechka_kuuz@mail.ru.

Казмирчук Ольга Юрьевна – кандидат филологических наук, доцент департамента филологии Института гуманитарных наук Московского городского педагогического университета. E-mail: kazmirchuk@yandex.ru.

Кобак Екатерина Сергеевна – студентка 3-го курса Института психологии Калужского государственного университета им. К. Э. Циолковского. E-mail: katrina.kobak@mail.ru.

Мельничук Наталия Вячеславовна – кандидат филологических наук, доцент кафедры романо-германской филологии Приднестровского государственного университета им. Т. Г. Шевченко. E-mail: natki@inbox.ru.

Нимый Анна Ивановна – студентка Института филологии и массмедиа Калужского государственного университета им. К. Э. Циолковского. E-mail: moloshnikovaai@studklg.ru.

Павленко Александр Игоревич – кандидат филологических наук, доцент кафедры теории и практики перевода Приднестровского государственного университета им. Т. Г. Шевченко. E-mail: pavlenko199507@mail.ru.

Подкопаева Ольга Игоревна – кандидат филологических наук, доцент кафедры английского языка Калужского государственного университета им. К. Э. Циолковского. E-mail: PodkopaevaOI@tksu.ru.

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

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

Ручкина Елена Михайловна – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры лингвистики и иностранных языков Калужского государственного университета им. К. Э. Циолковского. E-mail: lenokr21@mail.ru.

Салтыкова Екатерина Алексеевна – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры лингвистики и иностранных языков Калужского государственного университета им. К. Э. Циолковского. E-mail: katya_saltykova@mail.ru.

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

Филонова Виктория Юрьевна – учитель русского языка и литературы МБОУ «Средняя общеобразовательная школа № 50» г. Калуги; магистрант кафедры литературы Калужского государственного университета им. К. Э. Циолковского. E-mail: ya.zxc1254@yandex.ru.

ВЕСТНИК КАЛУЖСКОГО УНИВЕРСИТЕТА
Серия 2 «Исследования по филологии»

Электронное периодическое издание

2023 № 3

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 19.12.2023.

Тираж 15 экз.

Максимальный объем 1CD

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

