

ISSN 2949-348X

ВЕСТНИК

Калужского университета



**Серия 2.
Исследования
по филологии.**

**2025
№ 1**

**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****Атаманова А. С.**

Языковая игра (на материале китайских медиатекстов): инновационный аспект..... 4

Долгих О. В., Васильев Л. Г.

Теория фреймов: исторический обзор и современные реалии..... 12

Коновалихина К. В.

К лингвистичности готического романа Э. Т. А. Гофмана «Эликсир сатаны»: сущностные и второстепенные черты..... 26

Крестинский С. В.

Акт молчания и постулаты речевого общения..... 35

Пивненко В. В.

Криптография: семиотический аспект..... 40

Подкопаева О. И.

Проблемы перевода игры слов на русский язык (на материале современной американской массовой культуры)..... 52

Ткачева Ю. С.

Дипломатический дискурс: скрытые смыслы и акты несогласия..... 59

Турилова М. В.К значению слова *ай-бурданья* в романе В. А. Каверина «Два капитана»..... 66**ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ****Большакова В. А.**

Литературный процесс. основные тенденции развития современной российской литературы..... 72

Варфоломеева М. В., Бонз А. А., Высокович К. О.

Образ дьявола в романах Л. Н. Андреева «Дневник Сатаны» и М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита»..... 78

Демина С. Е., Похаленков О. Е.

Семантизация художественного пространства как способ презентации образа героя (на примере рассказа Э. М. Ремарка «История любви Аннеты»)..... 85

Кумелашвили Н. У.

Повествовательная стратегия реализации мотивного комплекса «обман» в романе Виктора Гюго «Отверженные»..... 92

Молодинская В. А.

Своеобразие поэтики малой прозы Р. Л. Стивенсона..... 103

Рожкова А. В.

История создания секты «добролюбовцев» и ее влияние на творчество А. М. Добролюбова..... 109

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ..... 114

ЯЗЫКОЗНАНИЕ

УДК 811.581.11

А. С. Атаманова

ЯЗЫКОВАЯ ИГРА (НА МАТЕРИАЛЕ КИТАЙСКИХ МЕДИАТЕКСТОВ): ИННОВАЦИОННЫЙ АСПЕКТ

В статье рассматриваются инновационные формы и средства реализации языковой игры в современных китайских Интернет-СМИ, микроблогах, а также в креолизованных медиатекстах и слоганах Интернет-рекламы. В ходе исследования используются метод сплошной выборки, метод дефиниционного анализа, метод контекстуального анализа и метод семиотического анализа. Анализируются тенденции развития китайского языка, их взаимосвязь с социокультурными процессами и влияние на язык медиасферы Китая. Приводятся примеры новаторских приёмов создания языковой игры в заголовках и основном содержании медиатекстов, изучаются функции её использования и оказываемое воздействие на восприятие информации аудиторией. В результате исследования выявлены следующие инновационные формы языковой игры: нарушение узуса устойчивых словосочетаний, образование слов-гибридов на основе лексики китайского и английского языков, создание окказионализмов и замена компонентов иероглифов на символические изображения.

Ключевые слова: языковая игра; медиатекст; китайский язык; креолизованный текст; лингвокреативная деятельность.

A. S. Atamanova

WORDPLAY (ON THE BASIS OF CHINESE MEDIA TEXTS): THE INNOVATIVE ASPECT

The article examines innovative forms and means of realization of wordplay in modern Chinese Internet media, microblogs, creolized media texts and Internet advertising slogans. The research uses the continuous sampling method, the method of definitional analysis, the method of contextual analysis and the method of semiotic analysis. It analyzes the tendencies of the development of Chinese language, their correlation with sociocultural processes and impact on the language of Chinese media sphere. The article provides examples of innovative methods for creating wordplay in headlines and main content of media texts, it examines the functions of using wordplay and the impact on the perception of information by the audience. The research identifies the following innovative forms of wordplay: violation of the usage of stable phrases, the formation of hybrid words based on the Chinese and English vocabulary, the creation of occasional words and the replacement of hieroglyphic components with symbolic images.

Keywords: wordplay; media text; Chinese language; creolized text; lingual creative activity.

Введение

Языковая игра является ярким лингвистическим феноменом, привлекающим внимание специалистов из различных научных областей. Язык имеет непосредственную связь с обществом, в котором он функционирует, и поэтому подвергается изменениям, диктуемым разнообразными социальными процессами. Китайский язык не является исключением и отражает в своём лексическом составе динамику развития всех сфер жизни. Сегодня Китай

известен не только своими технологическими прорывами и экономическим лидерством, но и совершенствованием медиасферы, в которой долгое время сохранялись цензура, строгие правила, лаконичность и незначительное использование средств выразительности. Взаимодействие Китая с другими странами способствовало большей открытости в способах выражения мыслей, стало стимулом для появления новых, более «свободных» медиаплатформ, ставших площадкой для публикации и распространения всего многообразия цифрового контента. Это стимулирует авторов медиатекстов к активной лингвокреативной деятельности, в том числе к использованию приёмов языковой игры в целях создания оригинального контента, усиления эмоциональности, отражения самобытности китайской культуры и реалий современного мира и повышения интереса целевой аудитории к содержанию.

Теоретическая база исследования

Изучением языковой игры занимались многие отечественные и зарубежные учёные. В. З. Санников [7], Е. А. Земская [4], Т. А. Гридина [2], А. П. Сковородников [8], К. Танака [10], Ли Синьхуа [12], Ян Минфен [14] и Пэн Мин [13] сформировали обширную теоретическую базу, которая продолжает пополняться научными трудами, предлагающими новый взгляд на специфику данного языкового явления.

Изначально языковая игра рассматривалась с точки зрения философии как неотъемлемая часть жизни людей, ключ к пониманию их мышления и мировоззрения. Открытия Л. Витгенштейна в её изучении внесли кардинальные изменения в понимание самой сущности языка и его функционирования. Исследователь выступал против теории абстрагирования и утверждал, что постичь значение слова можно лишь в контексте общения, принимая во внимание совокупность лингвистических и экстралингвистических факторов. «Любое слово или предложение имеет определённое значение в зависимости от "правил игры", диктуемых языком, в котором они используются», – утверждал он. [1, с. 95]. Развивая эту мысль, Л. Витгенштейн пришёл к выводу о том, что усложнение используемых в языковой игре лексических единиц отражает динамику развития языка и имеет тесную связь с «формой жизни» его носителей (обычаями, традициями, менталитетом и т.д.) [3, с. 402]. Ввиду того, что языковая игра не имеет чётких правил построения, сегодня мы уже можем заметить значительные изменения и вариативности в способах её создания, что связано с переменами в жизни людей, технологическими новшествами и влиянием на язык различных факторов.

В дальнейшем феномен языковой игры стал предметом научного интереса лингвистов, которые вывели её основные характеристики. Т. А. Гридина считает, что языковая игра – это «проявление творчества говорящего в его индивидуальном подходе к языку посредством использования различных лингвистических приёмов, которые создают парадоксальное сочетание между стандартной формой и значением языкового знака» [2, с. 26]. В. З. Санников рассматривает данное явление как «некоторую языковую неправильность (или необычность), осознаваемую говорящим (пишущим) и намеренно допускаемую» [7, с. 312]. Схожей точки зрения придерживается В. И. Шаховский, утверждая, что «языковая игра не является злокачественным нарушением языковых и речевых норм. Она – результат их оригинального, нестандартного варьирования на базе креативной компетенции коммуникантов в определенном эмотивном дискурсе» [9, с. 367].

В китайском языке языковая игра именуется термином ‘双关语’, который по определению «Большого словаря китайского языка» [11] означает «использование для построения фраз и предложений слов, в которых одно значение лежит на поверхности, а другое скрыто».

По мнению китайского лингвиста Ли Синьхуа, «неоднозначность и двойственность являются ключевыми особенностями языковой игры, отличающими её от любого другого языкового явления» [12, с. 54–57]. Ян Минфен, в свою очередь, подчёркивает, что «языковая игра активно взаимодействует с контекстом и зависит от него» [14, с. 28].

Совокупность характеристик языковой игры способствовала её использованию при написании текстов медийного жанра. К. Танака считает, что «языковая игра является одним из инструментов создания медиатекстов, так как она позволяет сочетать в одной фразе два смысла и, тем самым, вовлекает аудиторию в решение "языковой головоломки". Это вызывает у читателей определённые эмоции и делает содержание медиатекстов более запоминающимся» [10, с. 91–102]. Для большинства китайских медиатекстов свойственна ярко выраженная национальная прецедентность, которую О.А. Леонтович определяет как «понятность текста для представителей определённой культуры на основе установления соответствующих интертекстуальных связей» [6, с. 104]. Данная особенность предопределяет наличие культурных, исторических, литературных, социальных отсылок, которые применяются в том числе и при продуцировании языковой игры. Это, в свою очередь, предполагает наличие фоновых знаний о жизни китайского общества в целях распознавания и декодирования языковой игры в медиатекстах.

Результаты исследования

Китайский язык значительно отличается от флективных языков, поэтому языковая игра в нём реализуется иначе. Отличительной особенностью китайского языка является большое количество омонимов, омографов и омофонов, которые активно используются для создания необычных выражений. В январе 2025 г. в преддверии китайского Нового года большую популярность получили иероглифы «蛇» shé – «змея» и «巳» sì – «шестой циклический знак лунного календаря», соответствующий году змеи. Именно эти иероглифы легли в основу языковой игры, построенной на нарушении узуса в устойчивых словосочетаниях чэньюй.

Соответствующий пример был обнаружен нами в одной из статей китайской электронной газеты «中国日报». Рассказывая о новом оформлении интерфейса продукции «华为», вдохновлённом символом китайского нового года, автор использует фразу «蛇来运转, 巳巳如意, 快给你的华为设备装扮新春氛围吧!». Выражение «蛇来运转» образовано от чэньюя «时来运转» («удача повернулась к нам», «наступили хорошие времена») посредством замены в оригинале иероглифа «时» shí – «время» на «蛇» shé – «змея». Полученная фраза «蛇来运转» может быть переведена как «придёт змея, и удача повернется к нам». Аналогичным образом по принципу созвучия автор заменил в устойчивом выражении «事事如意» («благополучие во всех делах») удвоенную форму существительного «事» shì – «дело» на два иероглифа «巳» sì и создал выражение «巳巳如意» («благополучие в год змеи»). Полное высказывание имеет следующий перевод: «Змея придёт, и удача повернется к нам, наступит благополучие в год змеи, скорее нарядите свои устройства от компании "Хуавэй" в новогоднюю атмосферу». Языковая игра сделала содержание статьи образным и красочным, передала дух наступающего Нового года и отразила задумку компании.

Авторы китайских микроблогов пользуются приёмом построения языковой игры с помощью нарушения узуса не только в устойчивых выражениях, но и в общепринятых сочетаниях слов. На китайской медиаплатформе «QQ» мы обнаружили следующий пост: «现在

的经济社会就是一个巨大的机器，每个人都是一个机器的零件，都是往钱走». Сочетание слов «往钱走» является несвойственным для китайского языка. Оно построено путём замены в грамматически верном выражении «往前走» («идти вперёд») слова «前» qián – «вперёд» на омофон «钱» qián – «деньги». Полный перевод рассматриваемого медиатекста звучит следующим образом: «Современное экономическое общество – это один гигантский механизм, каждый человек – это деталь одного механизма, все идут в сторону денег». Данный пример языковой игры является прямым отражением реалий китайского общества, в котором сохраняется высокая внутренняя конкуренция и борьба за лучшее финансовое положение. Автор поста смог с помощью нестандартного манипулирования языковыми единицами подчеркнуть злободневность темы и привлечь внимание людей к существующей проблеме.

Взаимодействие Китая с другими странами и открытость внешней политики способствовали возрастанию популярности изучения иностранных языков среди населения и проникновению в китайский язык иноязычной лексики, в особенности, английской, которую стали активно сочетать с исконно китайскими словами как для создания оригинальных выражений, так и для демонстрации знания иностранного языка. Этой тенденцией воспользовались при создании рекламного слогана для новой упаковки шоколадных зёрен «M&Ms» в виде небольших пластиковых бутылок в Китае: «FUN享M豆，欢聚更尽兴». Английское слово «fun» – «веселье» созвучно с китайским глаголом «分» fēn – «делить», который является частью двусложного слова «分享» fēnxiǎng – «разделять, поделиться с кем-то». Получившееся слово «FUN享» вызывает ассоциации с упаковкой конфет и перекликается со второй частью слогана: «欢聚更尽兴» («собираться вместе стало ещё веселее»). Буква «M» здесь выступает как сокращение от полного названия продукции «M&Ms», а следующий за ней иероглиф «豆» dòu означает «бобы», что в совокупности дополняет заложенную в слоган идею об удобности новой упаковки и возможности разделить вкус конфет с близкими людьми.

В 2021 году китайские Интернет-СМИ опубликовали статью со следующим заголовком: «留沪外国人花式迎新春，一起Happy牛Year!» («Иностранцы, оставшиеся в Шанхае, ярко встречают Новую весну, вместе отмечают Новый год быка»). Используя языковую игру, автор построил фразу «Happy牛Year», в которой иероглиф «牛» niú означает «корова, бык» и является созвучным английскому слову “new” – «новый». 2021 год был годом быка по китайскому лунному календарю, поэтому получившееся выражение совмещает в себе китайскую зодиакальную культуру и традиционное поздравление с Новым годом на английском языке. Автор медиатекста с помощью языковой игры сумел отразить культурные составляющие двух стран и выразить гостеприимство к проживающим в Китае иностранцам.

Лингвокреативная деятельность китайских журналистов и Интернет-пользователей не ограничивается оперированием существующих в языке единиц. Последнее время довольно распространённым приёмом реализации языковой игры стало создание окказионализмов, которые, как отмечает Е. В. Ларцева, представляют собой «индивидуально-авторские слова и словосочетания, используемые для усиления речевого воздействия на реципиентов в условиях определённого контекста» [5, с.53]. На сайте китайского новостного издания «光明日报» мы обнаружили статью, рассказывающую о необходимости анализа потребительского спроса молодёжи для повышения уровня их заинтересованность в тех или иных товарах. Автор статьи пишет: «在消费观念上，年轻人不再满足于“大众化”，而是追求“小众化”，“

个性化"» («С точки зрения концепции потребления, молодёжь больше не довольствуется "популяризацией", а стремится к "малораспространённости", "индивидуализации"»). Здесь языковая игра заключена в слове «小众化», которое не входит в лексический состав китайского языка. Оно является окказионализмом, образованным по антонимической модели от общеупотребительного слова «大众化» – «популяризация». Если провести структурно-семантический анализ данных лексических единиц, то можно обнаружить, что китайское слово «популяризация» состоит из трёх самостоятельных иероглифов: «大» – «большой», «众» – «толпа» и словообразовательного суффикса «化». Слово «小众化» состоит практически из тех же самых иероглифов за исключением противоположного по смыслу прилагательного «小» – «маленький». Так как слово «小众化» не закреплено в лексике китайского языка, его перевод может быть различным. Мы посчитали, что его наиболее оптимальным аналогом в русском языке является существительное «малораспространённость». Таким образом, с помощью языковой игры автор статьи смог подчеркнуть нежелание молодёжи следовать массовым тенденциям, что, в свою очередь, поможет производителям лучше понимать спрос данной группы населения.

Похожий пример языковой игры мы нашли в одной из любительских статей с заголовком: «这个七夕节，是表白还是表黑?» («В этот День влюблённых нужно признаваться в любви или признаваться в ненависти?»). Языковая игра проявляется в противопоставлении слов «表白» и «表黑». «表白» – это глагол со значением «изъясняться, объясняться», дословно состоящий из иероглифов «表» – «выражать» и «白» – «белый». Смысловым ядром слова «表白» является лексема «白» – «белый», которая включает в себе положительный смысл и вызывает ассоциации с чистотой и искренностью. Противоположный по смыслу окказионализм «表黑» построен путём замены иероглифа «白» на «黑» – «чёрный», что вызывает ассоциации с неприятными эмоциями. В тексте статьи автор рассуждает о происходящих изменениях в стиле поведения людей, в особенности китайской молодёжи, которая ради забавы и необычного контента в социальных сетях стала публиковать «признания в ненависти» во время традиционного праздника. Языковая игра в данном случае не только привлекает внимание к медиатексту и освещаемой в нём тенденции, но и выражает авторское отношение к новым традициям в День влюблённых, которые не должны укореняться в китайском обществе.

Языковая игра может быть реализована не только через внутреннюю форму слова, но и с помощью внешнего облика иероглифов. Эта особенность китайской иероглифической письменности активно применяется авторами креолизованных медиатекстов для визуализации содержания и передачи сложных идей более наглядным и интерактивным способом. Особенно часто приёмом графической игры с иероглифами пользуются авторы китайской социальной рекламы. Организация по защите домашних животных разместила на своём сайте плакат, в центре которого находится иероглиф «狗» – «собака», где поверх смысловой графемы слева «犳» – «собака» размещена выделенная чёрным цветом графема «扌» – «рука» (рисунок 1). В результате мы можем видеть два иероглифа: «狗» – «собака» и «拘» – «хватать, удерживать», что вызывает ассоциации с злободневностью проблемы и необходимостью её скорейшего разрешения.



Рис. 1. Социальный плакат на тему борьбы с жестокостью над домашними животными

Ревизионная комиссия провинции Цзянсу при создании социальной рекламы о борьбе с коррупцией взяла за основу иероглиф «贪» – «скупость, алчность, продажность» и заменила в нём графему сверху «人» – «человек» на изображение двух мечей (рисунок 2). Автор не случайно заменил именно графему «человек» – с помощью игры с компонентом иероглифа «贪» он выразил идею о том, что коррупция, подобно острым мечам, убивает человеческие качества тех, кто был выбран заботиться о народе.



Рис. 2. Социальный плакат о борьбе с коррупцией в провинции Цзянсу

Выводы

Проведённый анализ позволил нам заключить, что понимание сущности языковой игры менялось с течением времени по мере её распространённости в различных сферах человеческой жизни. Общепринятым остаётся представление о языковой игре как о намеренно допускаемом и осознаваемом говорящим нарушении языковой нормы практически на всех уровнях языка в целях воздействия на реципиента и вызова ответной эмоциональной реакции. Эта особенность языковой игры послужила стимулом к её использованию в текстах масс-медиа, первостепенной целью которых является привлечение внимания читателей к освещаемой проблеме и пробуждение у них эмоционального отклика.

На сегодняшний день медиасфера Китая претерпевает значительные изменения в связи с большей открытостью китайского общества и контактами с представителями других стран. Ввиду этого в Китае не только стали появляться независимые СМИ, но и изменился язык официальных информационных источников. Появившаяся свобода самовыражения

стала стимулом для активной лингвокреативной деятельности авторов медиатекстов, которые, используя особенности строения китайского языка, создают оригинальные и запоминающиеся высказывания.

В процессе исследования было выявлено, что за последнее годы в текстах китайских медиа встречается большое количество инновационных форм данного языкового явления. Так, распространённое в китайском языке явление омонимии стало основой для создания языковой игры на основе нарушения узуса устойчивых словосочетаний, что позволяет облечь новую идею в знакомую для читателей форму и вызвать интерес к освещаемой тематике. Популярность английского языка в Китае способствовала возникновению оригинальных слов и выражений посредством совмещения созвучных лексических единиц из словарного состава английского и китайского языков, благодаря чему китайские медиа могут привлечь внимание не только местной, но и зарубежной аудитории. Развитие языкового творчества позволило авторам медиатекстов генерировать новые слова с опорой на уже существующие языковые единицы и их сочетания. Образованные таким способом окказионализмы приносят новизну в содержание медиатекстов и повышают экспрессивность повествования. Иероглифическая письменность китайского языка также стала инструментом для реализации языковой игры. Замена смысловых структурных компонентов иероглифов на изображения, символы или другие структурные компоненты дополняет не только план выражения языкового знака, но и заключённый в нём смысл, что помогает донести сложные мысли или абстрактные концепты более простым и наглядным способом.

В ходе анализа инновационных форм языковой игры мы также выяснили, что большую роль играет контекст, в котором она реализуется. При этом большую роль играет знание социокультурного контекста, создающего основу языковой игры в китайских медиатекстах, и помогает понять скрытые значения созданных авторами фраз и высказываний.

Практическая значимость данного исследования состоит в том, что собранный иллюстративный материал может быть использован в работе специалистов по межкультурной коммуникации, переводчиков, редакторов и журналистов, а также в практике преподавания китайского языка и при разработке учебных курсов по лексикологии, стилистике, социолингвистике и теории перевода.

Список литературы:

1. Витгенштейн Л. Философские работы. М.: Гнозис, 1994. 612 с.
2. Гридина Т. А. Ассоциативный потенциал слова и его реализация в речи (явления языковой игры): дис. ... д-ра филол. наук. М.: Моск. пед. гос. ун-т, 1996. 566 с.
3. Грязнов А. Ф. Языковые игры // Современная западная философия. М.: Политиздат, 1991. 414 с.
4. Земская Е. А. Русская разговорная речь: лингвистический анализ и проблемы обучения. М.: Флинта, Наука, 2006. 239 с.
5. Ларцева Е. В. К вопросу о комплексных окказиональных образованиях // Иностранные языки и литература: Тексты и контексты: сборник научных трудов. Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2018. С. 52–60.
6. Леонтович О. А. Слово и образ в поисках друг друга. Волгоград: ПринТерра-Дизайн, 2022. 252 с.
7. Санников В. З. Русский язык в зеркале языковой игры. М.: Мир, 1999. 541 с.

8. Сковородников А. П. Об определении понятия «языковая игра» // Игра как приём текстопорождения: коллективная монография. Красноярск: Сибирский федеральный ун-т., 2010. С. 50–63.
9. Шаховский В. И. Лингвистическая теория эмоций: монография. М.: Гнозис, 2008. 414 с.
10. Tanaka K. The pun in advertising: A pragmatic approach // Journal of Pragmatics. 1992. № 87. P. 91–102.
11. 漢語大詞典 (Большой толковый словарь китайского языка) / 罗竹风主编 (под ред. Ло Чжунфэн). 上海: 汉语大词典出版社 (Шанхай: Изд-во толкового словаря китайского языка), 2003. 14744 с.
12. 李鑫华 (Ли Синьхуа). 英语双关修辞格的分类、多(歧)义与双重语境 (Классификация, множественные (неоднозначные) значения и двойные контексты английских риторических форм языковой игры) // 四川外语学院学报. 2000. № 3. 第54–57页.
13. 彭敏 (Пэн Мин). 广告成语的语言规范问题探讨 (Дискуссия о языковых нормах рекламных чэньюй) // 广西教育. 2015. № 1. 第108–109页.
14. 严敏芬 (Ян Минфен). 双关语句的语用探析 (Прагматический анализ предложений с языковой игрой) // 西安外国语学院学报. 2002. № 2. 第26–31页.

Волгоградский государственный социально-педагогический университет, Волгоград, РФ

УДК 81

О. В. Долгих^{1,2}, Л. Г. Васильев²

ТЕОРИЯ ФРЕЙМОВ: ИСТОРИЧЕСКИЙ ОБЗОР И СОВРЕМЕННЫЕ РЕАЛИИ

В статье рассматривается теория фреймов, возможность ее применения по отношению к анализу различных языковых явлений; рассматриваются различные варианты фреймового анализа, их суть, основные преимущества и недостатки каждого подхода.

Ключевые слова: теория фреймов; фрейм; концепт; прототип; пропозиция; фрейм-структура; лингвокогнитивный подход; лингвокультурологический подход; психолингвистический подход; семиотико-динамический подход; прототипический подход; пропозициональный подход; лингводидактический подход; методический подход.

O. V. Dolgikh, L. G. Vasiliev

FRAME THEORY: HISTORICAL OVERVIEW AND MODERN REALITIES

The article examines the theory of frames, the possibility of its application in relation to the analysis of various linguistic phenomena; various variants of frame analysis, their essence, the main advantages and disadvantages of each approach are considered.

Keywords: frame theory; frame; concept; prototype; proposition; frame structure; linguocognitive approach; linguocultural approach; psycholinguistic approach; semiotic-dynamic approach; prototypical approach; propositional approach; linguodidactic approach; methodological approach.

В 70–80-е годы XX века сформировалась теория когнитивной семантики, которая гласит, что наше понимание мира и способность интерпретировать окружающую реальность находится в неразрывной связи с особыми ментальными структурами. Тем не менее, они не полностью отражают наши представления о мире, поскольку фоновые знания уже существуют в нашем сознании в виде когнитивных структур, именуемых «фреймами».

Понятие «фрейм» (от англ. frame – рамка, каркас) не имеет единого определения, поскольку оно применяется в различных областях науки. Многие ученые согласны с тем, что фрейм представляет собой способ организации и категоризации нашей реальности. Ранние теории о фреймах нашли свое отражение в работах ученых в области лингвистики и социальной психологии:

1. Теория схем: Ф. Ч. Бартлетт; У. Найссер (1930–1960-е) [28]

Согласно теории схем, вся информация о предшествующем жизненном опыте индивида, представляет получение различных импульсов извне и ответных реакций на них, хранится в памяти не в виде бесчисленного множества изолированных «следов» в некоторой пассивной сети, а функционирует как единый структурно-организованный массив, т.н. «схема».

Ф. Ч. Бартлетт подчеркивал динамическую природу схем. Динамичность, по его мнению, заключалась в способности схем изменяться под влиянием новой (поступающей) информации и конструироваться заново.

У. Найссер, развил идеи Ф. Ч. Бартлетта, предложив понятие ‘когнитивная схема’. Согласно его концепции, восприятие мира осуществляется через призму определенных структур человеческого сознания – когнитивных схем, которые определяют его перцептивную активность и могут изменяться в результате этой активности. У. Найссер выделил два

основных типа когнитивных схем: схема как структура действия (т.к. при наличии информации нужного вида схема принимает ее), и как структура для действий (т.к. схема может вызвать действия, направленные на поиск новой информации).

2. Теория скриптов (сценариев): Р. Шенк; Р. Альбенсон (1970-е) [28]

Согласно теории скриптов (сценариев) человеческое поведение, в значительной мере, подчиняется определённым шаблонам, известным как «сценарии», поскольку они действуют подобно написанному сценарию.

Р. Шенк и Р. Альбенсон ввели понятие скрипта (сценария), т.н. набора ожиданий относительно того, что произойдет в следующий момент в некоторой стереотипной ситуации. Наличие в когнитивной базе индивида соответствующих скриптов (сценариев) упрощает процесс понимания стереотипных ситуаций, а также позволяет успешно действовать в различных ситуациях социального взаимодействия.

Согласно мнению исследователей, стереотипные ситуации взаимодействия отличаются не только привычным невербальным поведением людей (сценарием), но и их стандартным вербальным поведением – «текстом роли» (скриптом). В связи с определённым скриптом могут быть связаны соответствующие речевые формулы и клише.

Структура скрипта (сценария), представляет собой ментальную модель знаний о конкретной стереотипной ситуации, имеет «имя» – «заголовок», а события в пределах скрипта (сценария) воспринимаются как последовательные сцены, одни из которых – «центральные» (обязательные, суммирующие сцены из действий более низкого уровня), другие «периферийные» (необязательные, второстепенные) по отношению к ходу событий.

Ученые различают скрипты (сценарии) по степени упорядоченности составляющих их событий: 1) включающие информацию о порядке следования составляющих их событий; 2) содержащие информацию о событиях, порядок следования которых значения не имеет; 3) репрезентирующие полностью ритуализованные последовательности событий.

3. Теория коммуникации: И. Гоффман; У. Чейф; Т. А. Ван Дейк; (1970–1990-е) [12]

Согласно теории коммуникации, в основе осознания и понимания устно и письменной речи (дискурса) лежат когнитивные структуры (схемы и фреймы), позволяют интерпретировать входящую информацию, предсказывать дальнейшее развитие событий и выводить заключения, опираясь на предыдущий опыт.

Изначально исследования И. Гоффман фокусировались на том, как индивиды управляют впечатлением, которое они производят на окружающих, и как это влияет на социальное взаимодействие. Вследствие чего, родилась его «теория драматургии», согласно которой участники социального взаимодействия стремятся создать общее понимание происходящего, используя различные "роли" и "сценарии" для достижения желаемого эффекта. В дальнейшем, И. Гоффман отказывается от данной теории в пользу исследований повседневного мира посредством фреймов. Как утверждает И. Гоффман – совокупность фреймов образует фреймовые системы, среди которых ученый выделяет: первичные (относятся к целенаправленной деятельности и представляют «матрицу повседневного мира»: природные и социальные) и вторичные системы (способны трансформироваться в то, что искажает мир восприятия: переключение и фабрикация).

У. Чейф исследовал роль сознания в организации и структурировании устного и письменного дискурса. Он полагал, что 1) вопросы хранения информации в памяти и вербализации прошлого опыта и использовал понятие «схемы» для описания стереотипной модели (фрейма); 2) сознание может быть непосредственным (базисное и упрощенное) и

отстраненным (воспоминание или воображение); 3) что информация становится частью дискурса, когда она активируется в сознании в зависимости от значимости и релевантности в конкретном контексте: информация, интересующая говорящего на момент общения, подразделяется на: активную, полуактивную и инактивную информацию (цепочка «данное-доступное-новое»); 4) предложил семантико-синтаксическую теорию, согласно которой семантические роли (агенс; пациенс; инструмент и т.д.) определяют выбор синтаксических конструкций и являются первичными и универсальными, в то время как поверхностные синтаксические структуры могут варьироваться в зависимости от языка.

Т. А. Ван Дейк, в попытке создать всеобъемлющую теорию дискурса, заимствовал идеи из когнитивной психологии для понимания ментальных моделей и процессов понимания, лежащих в основе обработки текста. Согласно теории критического дискурс-анализа Т. А. Ван Дейка, дискурс содержит три уровня: суперструктуры; макроструктуры и микроструктуры, а ключевым элементом в понимании дискурса являются фреймы, представляющие собой ментальные структуры, организующие наши знания об определенном предмете или ситуации.

4. Теория лингвистической семантики: Ч. Филлмор; Р. В. Лангагер (1970–1990-е) [28]

Согласно теории лингвистической семантики, значение языковых единиц не существует изолированно, а формируется в сложной системе отношений внутри языка и в контексте их употребления.

В теории фреймов, предложенной Ч. Филлмором, группы слов рассматриваются не просто как отдельные единицы лексики, а как взаимосвязанные элементы, кодирующие целостные фрагменты опыта и знания. Данные группы мотивируются, определяются и взаимно структурируются особой конструкцией знания – фреймом. Ч. Филлмор рассматривает и сравнивает две семантические теории – «П-семантика» (семантика понимания) и «И-семантика» (семантика истинности). В «И-семантике» Ч. Филлмор рассматривает условия истинности и ложности высказываний, в «П-семантике» он рассматривает понятие фрейма интерпретации, которое предполагает понимание слов и их значений, являющихся основой для построения общего представления об отношениях между языковыми текстами [28, с. 130].

Ч. Филлмор разделяет все фреймы на две категории: 1) фреймы, возникающие в процессе когнитивного развития индивида; 2) фреймы, возникающие в связи со знанием языковых выражений, и 3) фреймы, возникающие из опыта и обучения индивида. Согласно Ч. Филлмору, фреймы нуждаются в представлении, когда необходимо описать влияние лексических единиц и грамматических конструкций на семантику [28, с. 82].

Р. В. Лангагер разработал теорию «когнитивной грамматики», в основе которой лежит представление о том, что грамматика не является автономной системой правил, а тесно интегрирована с когнитивными процессами, такими как восприятие, категоризация, концептуализация и построение ментальных репрезентаций. По мнению ученого, значение языкового выражения, в рамках этой теории, отождествляется с концептуализацией, то есть с ментальным опытом, который включает в себя не только абстрактные понятия, но и чувственные, кинестетические и эмоциональные впечатления, и, даже грамматические единицы (местоимения, предлоги и союзы) рассматриваются, как часть единой концептуальной системы.

5. Теория концептуальной метафоры и метонимии: Дж. Лакофф; М. Джонсон (1980-е) [21]

Согласно теории концептуальной метафоры и метонимии, наше мышление и язык – это не просто пассивные инструменты, предназначенные для объективной передачи информации, они формируются и структурируются посредством концептуального переноса с одного ментального пространства на другое.

Альтернативные способы понимания одних и тех вещей в сознании разных индивидов исследовали Дж. Лакофф и М. Джонсон, которые занимались вопросами концептуальной (естественно-языковой) метафоры и метонимии. Основной тезис, которой сводится к тому, что в основе процессов метафоризации и метонимизации лежат процессы обработки знаний – фреймы и сценарии.

Как считают ученые, метафоризация основана на сложном взаимодействии двух концептуальных структур знания: когнитивной структуры-источника и когнитивной структуры-цели. Данный процесс представляет собой активное структурирование знаний по типу источника посредством, т.н. метафорической проекции. Метонимизация, в отличие от метафоризации, опирается на смежность, а не на сходство между концептуальными структурами. Суть метонимизации заключается в том, что в пределах одной и той же когнитивной области один концепт (концепт-средство), тесно связанный с другим, используется для обозначения или репрезентации этого другого концепта (концепта-цели), или же замещает собой всю область в целом.

Основным теоретическим композитом теории выступают когнитивные структуры «гештальты» – относительно стабильные ментальные представления, которые включают в себя фреймы и сценарии, а также категориальные структуры и прототипические эффекты.

Ученые отмечают, что основу когнитивных моделей (пропозиционные; схематические; метафорические; метонимические и символические модели) составляют концепты базового уровня, которые организованы по оппозициям часть-целое и ассоциируются с категорией на этом уровне, и образно-схематические концепты.

6. Теория прототипов: Э. Рош; Дж. Тейлор (1970–2000-е) [25]

Согласно теории прототипов, наше понимание мира строится не на строгих определениях и исчерпывающих категориях, а на формировании мысленных «прототипов» – наиболее типичных примерах этих категорий.

В основе теории прототипов Э. Рош лежит представление о том, что человеческий разум не оперирует жесткими списками признаков для определения категории, а создает «прототипы» – обобщенные, абстрактные репрезентации, аккумулирующие наиболее типичные черты объекта или паттерна. Прототип служит эталоном, с которым сравниваются другие объекты, определяя их принадлежность к категории на основе степени сходства, а не путем сопоставления с жестким набором необходимых и достаточных условий. Э. Рош выделила три уровня категоризации: базовый, субординантный и суперординантный, подчеркивая особую роль базового уровня. Именно базовый уровень, по ее мнению, играет ключевую роль в организации знаний о мире, обладая оптимальным балансом между инклюзивностью и абстрактностью. Он служит основой для формирования ментальных образов и представления о структуре объекта в соотношении его частей и целого.

Дж. Тейлор определял «прототип», как (схематичную) ментальную репрезентацию довольно типичного представителя категории, благодаря которой всякая сущность включается в категорию на основе сходства с прототипом. Объекты, относящиеся к категории, могут

сами функционировать как второстепенные прототипы, формируя обширные «смысловые цепочки» [25, с. 49]. Как показал в своем обстоятельном исследовании Дж. Тэйлора, прототипические эффекты наблюдаются на всех уровнях языка – от фонологии до синтаксиса. Различные языковые категории – будь то фонема, слог, интонационная конструкция, слово, падеж, глагольная переходность, полисемия, метафора и пр. – неизменно демонстрируют наличие более и менее типичных членов [25, с. 55].

Несмотря на разнообразие теорий, описывающих процессы категоризации и концептуализации, их основополагающая роль в когнитивной деятельности человека остается неоспоримой. Рассмотренные теории послужили основой для дальнейшей разработки теории фреймов, т.н. «общей теории фреймов» М. Минского.

Согласно М. Минскому, фрейм – это структура данных, предназначенная для представления стереотипной ситуации. Под ситуацией М. Минский подразумевал некоторый фрагмент действительности, который может представлять, как отдельный предмет, так и некоторую последовательность событий. По мнению ученого, основная задача фреймирования состоит в том, чтобы понять смысл высказывания, построенного на определенном фрейме, т.е. закодированного в позиционных и структурных отношениях между словами и в выборе самих слов [22].

В ходе создания фреймовой теории были разработаны различные классификации, основанные на различных принципах и характеристиках, как самой структуры, так и явлений, с которыми она соотносится:

- М. Минский выделил две фреймовые системы, в которые можно вписывать различные виды фреймов: статические (просто фреймы) и динамические (сценарии) [22].
- Т. А. Ван Дейк говорит об эпистемических фреймах (определяют восприятие языкового явления); о концептуальных фреймах (сценариях) [12].
- Ю. Чарняк делит фреймы в соответствии с уровнем репрезентируемой ими информации: поверхностные синтаксические фреймы (структуры с глаголами и существительными); поверхностные семантические фреймы (группы слов, объединенные вокруг действий и обозначающие разные аспекты ситуации); тематические фреймы (сценарии); повествовательные фреймы (скелетные формы для типичных рассказов, объяснений, аргументаций) [30].
- Л. Г. Васильев выделяет: текстовые фреймы (динамические фреймы, содержащие совокупность разного рода пропозиций); классификационные фреймы (статические фреймы, чьи узлы заполнены сведениями об иллокутивных типах высказывания); падежно-ролевые фреймы (представляют референтное наполнение текста) [8].
- В. И. Хайруллин рассматривает: когнитивно-семантические фреймы (отражают специфические структуры мышления) и культуральные фреймы (активируют информацию об элементах культуры) [29].
- Н. Н. Болдырев разделяет: ситуационные фреймы (отражают знания событийного плана) и классификационные фреймы (передают концептуальную информацию, отраженную в языке) [6].
- Н. И. Алмазова классифицирует: схематические фреймы (образуют каркас различных дискурсов); прагматические фреймы (содержат знания социального контекста и осознаются интуитивно); когнитивные фреймы (представляют семантическую базу текста, которая формально воплощаются в определенной последовательности

коммуникативных блоков текста); вербальные фреймы (передают представление о типичных ситуациях как макроуровня, так и микроуровня); стратегические фреймы (определяются генеральной интенцией и определяют содержание высказывания, способствуют усвоению коммуникативных стратегий) [1].

- Т. Н. Колодочка выделяет: фрейм-концепт (способ организации учебной информации); фрейм-сценарий (способ организации учебного времени) [16].
- Н. В. Волосухина упоминает: лексический (любое многозначное слово, набор знаний о предмете), терминальный (описывает конкретные объекты, которые обозначены термином), понятийный (описывает ситуации и события и подразделяется на гиперфрейм и ситуативный фрейм), лингвистической (упорядочивает множества признаков текста и их значений), текстовый (упорядочивает структуру текстовых признаков, значения которых неизвестны и извлекаются из контекста), классификационный (упорядочивает структуру классификационных признаков, значения которых известны заранее) и концептуальный фреймы (упорядочивает структуру текстовых и классификационных фреймов, характеризующихся на основе энциклопедических знаний, а также в конкретных ситуациях, выбранных автором текста) [9].
- С. А. Жаботинская предлагает базисные фреймы: предметный (структурирует информацию о понятии), акциональный (выделяется на основе пропозиции, включающей предмет-агенса и выполняемый им акт), посессивный (устанавливает отношения между обобщёнными ролями обладатель и обладаемое), идентификационный (устанавливает отношения тождества между объектами) и компаративный (формируется связями тождества, сходства и подобия) фреймы [13].

Данные классификации хоть и обладают наибольшей функциональностью, так как они соотносятся с разными уровнями структуры языка и областями его применения, не являются исчерпывающими, т.к. фреймовых классификаций оказывается огромное множество, то не представляется возможным охватить все разработанные варианты в лингвистической науке.

Как указывает М. Минский, фрейм можно представить в виде сетей и отношений. В структуру фрейма, как правило, входят субфреймы – уровни фреймовой структуры, представляющие собой набор тематически единых признаков, и слоты – формы выражения определенного когнитивного признака. Фреймы могут объединяться и образовывать системы фреймов – гиперфреймы, системы гиперфреймов – суперфреймы. Фрейм можно представить в различном виде [22]:

1. Фрейм можно задать в форме вложенных списков:

- (понятие = имя)
- (атрибут 1 – характеристика 10; характеристика 2n);
- (атрибут 2 – характеристика 20; ... характеристика 2n);
- (атрибут 3 – характеристика 30; ... характеристика 3n).

Рисунок 1 – Структура фрейма-списка

2. Фрейм можно представить в виде схемы:

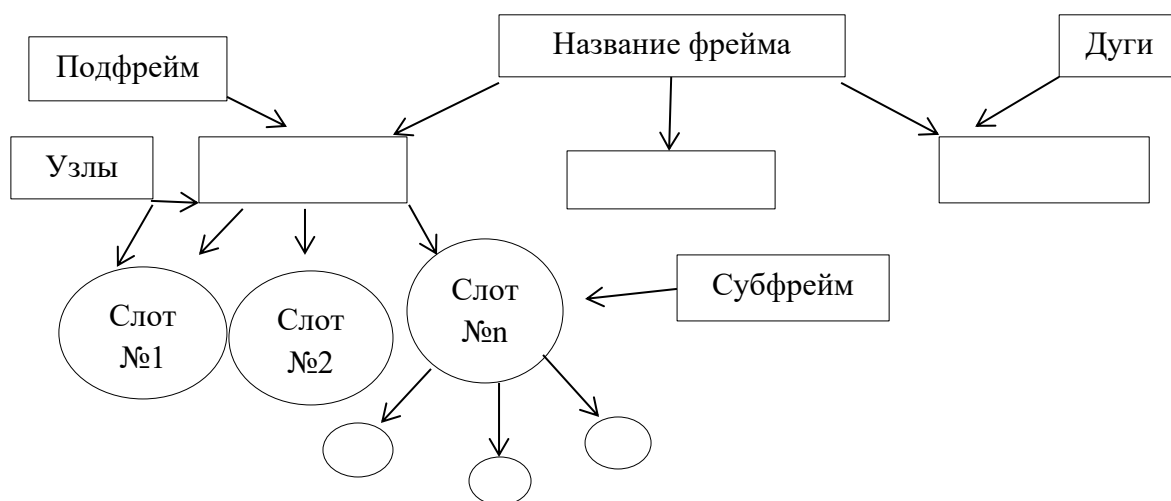


Рисунок 2 – Структура фрейма-схемы

3. Фрейм можно представить не только в виде таблицы:

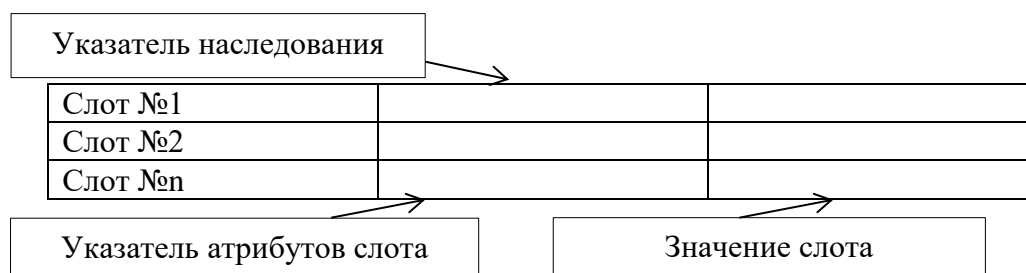


Рисунок 3 – Структура фрейма-таблицы

В современной науке существует множество исследований, посвященных применению теории фреймов. Разнообразие подходов к этой теории привело к возникновению различных вариантов фреймового анализа, среди которых можно выделить несколько научных направлений. Представляется возможным рассмотреть фрейм-анализ в обобщённом виде, опуская подробное рассмотрение частных методик его проведения, сосредоточившись исключительно на основных принципах.

Лингвокогнитивный подход изучает человеческое сознание и когнитивные процессы на базе языковых средств, на основе чего выявляются виды ментальных репрезентаций в сознании индивидов. В рамках лингвокогнитивного подхода понятие «фрейм» трактуется, как когнитивная структура для организации знаний и опыта человека о стереотипной ситуации. Среди сторонников лингвокогнитивного подхода следует выделить тех ученых, кто описывает фрейм, как самостоятельную когнитивную структуру (А. Н. Баранов; Е. Г. Беляевская) и тех, кто считает фрейм одним из типов концепта (А. П. Бабушкин; Н. Н. Болдырев).

Лингвисты, рассматривающие фрейм в качестве самостоятельной когнитивной структуры, сходятся во мнении, что концепт и фрейм являются равноправными видами концептуальных структур.

А. Н. Баранов описывает фрейм как лингвокогнитивное понятие, которое структурируется с помощью определенных языковых средств. Структура фрейма состоит из слотов,

содержащих конкретные типы информации, которые описывают объекты действительности. Слоты являются пустыми узлами, которые заполняются значимыми с точки зрения языка переменными (особые слоты) и характеристиками, не имеющими лингвистической значимости, но важными в определенных ситуациях [4, с. 186].

По мнению Е. Г. Беляевской, концепт конструируется «от языка», а фрейм «от конкретной действительности». Вследствие чего, внутренняя структура концепта может не совпадать с внутренней структурой соответствующего фрейма [5, с. 16].

Однако некоторые лингвисты полагают, что между фреймом и концептом существуют либо родовидовые отношения, либо они соотносятся друг с другом как простое и сложное понятия.

А. П. Бабушкин рассматривает фрейм как концепт, который включает в себя совокупность типичных ассоциаций, хранящихся в памяти [3, с.19].

Н. Н. Болдырев, исследуя взаимосвязь между многообразием концептов и их лингвистическими представлениями, приходит к выводу, что фрейм является «объемным, многокомпонентным концептом», представляющим собой «пакет» информации о стереотипной ситуации, сформированный на основе ассоциативных связей [6, с. 37].

Представители второй группы исследователей полагают, что фрейм-анализ целесообразно осуществлять посредством выделения концептуальных признаков концепта и их упорядочивания по полевому принципу, исходя из степени выраженности признака в сознании носителей языка. Отметим, что степень выраженности, в данном случае, определяется частотой употребления соответствующей семантической единицы (сема) в определениях ключевых слов.

Исследователи лингвокультурологического подхода сходятся во мнении, что фрейм связан с конкретной культурой и концептом, и рассматривают фрейм, как каркас концепта (В. И. Карасик; В. В. Красных и др.).

Как указывает В. И. Карасик, фрейм представляет собой предметно-образную сторону концепта, отмечая его спиралевидную природу: «человек, вспоминая что-либо, вовлекает в первоначальный образ весь свой жизненный ассоциативный опыт, который, словно по спирали, раскручивается» [15, с. 152].

В. В. Красных предполагает, что фрейм – когнитивная структура с иерархической (атомарной) организацией, как правило, пирамидальной формы, служащей основанием для формирования концептов [18, с. 166].

При лингвокультурологическом подходе к фрейм-анализу в его структуре выделяются универсальные элементы, которые соответствуют слотам верхнего уровня, и культурно-специфические элементы, представленные в слотах и подслотах нижних уровней. Преимуществом данного подхода является его динамичность, поскольку в нем фрейм рассматривается как динамическая структура, в рамках которой стабильные признаки могут изменять своё положение в иерархии. В качестве недостатка, следует выделить, сложность в формализации и моделировании культурных концептов, поскольку они часто являются неявными и контекстуально зависимыми, что требует глубокого понимания культуры и способности к ее интерпретации. Кроме того, категории пространства и времени являются базовыми для любой языковой картины мира, но их структурные компоненты могут быть по-разному представлены в конкретных лингвокультурах [2, с. 48].

Психолингвистический подход оперирует понятием фрейма, (1) как разновидностью гештальтов, объединяющих логические и чувственно-образные представления о внешнем

мире; (2) как разновидностью гештальтов, мыслимых в целостности его составных частей многокомпонентным концептом, объёмным представлением, некоторой совокупностью стандартных знаний о предмете или явлении [24, с. 84]; (3) как фрейм-структурой, содержащей все возможные предсказуемые ассоциации, коррелирующие с определенными прецедентными феноменами.

Психолингвисты (1) (собственно психолингвистическое направление) (Г. Г. Молчанова; Н. С. Чурсин и др.) рассматривают применение фреймов на основе теории метафорического моделирования.

Так, Г. Г. Молчанова демонстрирует актуальную тенденцию в современном обществе – заимствование компьютерных терминов и их перенос из сферы-источника в сферу-цель на примере фрейма «компьютер – это человек». Таким образом, она доказывает, как метафорическая проекция характеристик и свойств одного объекта (человека) на другой (компьютер) приводит к возникновению новых значений и интерпретаций [11, с. 30].

Н. С. Чурсин, используя когнитивно-фреймовый подход, исследует музыкальную лексику современного английского языка. Он выделяет две основные группы: общеупотребительную и терминологическую музыкальную лексику. Кроме того, автор подробно описывает метафорические модели, которые служат основой для образования музыкальных лексических единиц [11, с. 30].

В. И. Заботкина предполагает, что в основе процесса познания окружающей действительности лежит сеть взаимосвязанных концептуальных проецирований нескольких уровней: 1) на уровне взаимодействия между различными фреймами происходит проецирование между наиболее активно вовлеченными в процесс некой окружающей действительности слотами; 2) на уровне концептуальной структуры, лежащей в основе значения слов; 3) на уровне отдельно взятого значения слова происходят проецирования в рамках механизмов концептуального сужения, расширения, концептуальной метафоры [14, с. 42].

Психолингвисты (2) (семантико-когнитивное направление) (И. А. Стернин; З. Д. Попова) видят применение фреймов в качестве инструмента для исследования языкового сознания различных народов.

И. А. Стернин и З. Д. Попова исследуют лексическую и грамматическую семантику языка «как средства доступа к содержанию концептов, как средства их моделирования от семантики языка к концептосфере народа». В рамках данного направления структура фрейм-концепта описывается на основе образа, информационного содержания и интерпретационного поля: 1) описание макроструктуры концепта; 2) описание категориальной структуры концепта; 3) описание полевой организации выявленных когнитивных признаков [24].

Психолингвисты (3) (этнопсихолингвистическое направление) (Е. С. Степанова; Ю. А. Стратиенко) применяют фрейм-анализ к описанию прецедентных имён, ситуаций и явлений на основе сказок, легенд, мифов и т.п.

В своей работе Е. С. Степанова рассматривает мифологический фрейм художественного текста, исследуя его с четырёх позиций: экстралингвистической, семантической, когнитивной и собственно лингвистической. В результате чего, она приходит к выводу, что мифологический фрейм может функционировать не только как абстрактное знание, заложенное автором, но и как его конкретная реализация в художественном произведении, учитывающая когнитивные возможности читателя [26].

Ю. А. Стратиенко, моделируя фрейм «Волшебный мир Гарри Поттера», изучает, каким образом сказочный сюжет преобразуется в когнитивный шаблон, отражающий борьбу

различных политических сил. Предложенная ею модель фрейма представляет собой структуру со «слотами», заполненными персонажами и объектами из вселенной Гарри Поттера. Связи между этими слотами отражают отношения между персонажами книг Джоан Роулинг, перенося их роли и характеристики на участников и события реальной политической жизни [27].

В рамках данного направления ученые проводят фрейм-анализ в несколько этапов: 1) определение тематической области прецедентного явления; 2) определение способа представления прецедентных феноменов на основе контекста (единичное или комплексное употребление); 3) выявление инвариантов восприятия, основных дифференциальных признаков (постоянных и факультативных) исследуемых прецедентных компонентов (контекстный, дефиниционный и лексико-семантический анализ); 4) выделение облигаторных и необлигаторных слотов для прецедентных компонентов, употребляющихся комплексно; 5) выделение облигаторных и необлигаторных слотов для прецедентных компонентов, употребляющихся единично (факультативный этап); 6) представление фрейм-структуры.

Достоинством подхода является возможность с помощью фреймов описать механизм когнитивной обработки определенного отрезка действительности, чтобы понять, как представляется мир носителю языка и чем он пользуется для восприятия и понимания сложных перемен, происходящих в окружающем (реальном или вымышленном) мире. Среди недостатков можно выделить его ограниченность в учете индивидуальных различий в восприятии и интерпретации окружающей действительности.

Прототипический подход (О. В. Валько и др.) рассматривает языковые средства репрезентации прототипического фрейма, который отличается от других единиц когнитивной системы индивида тем, что наиболее полно отражает сущность и свойства единиц, принадлежащих категории, т.е. содержит информацию, применимую для большинства единиц данной категории. В результате этого прототип служит связующим и организующим элементом для семантических сетей [7, с. 78].

О. В. Валько, используя прототипический подход, анализирует английскую глагольную лексику, обозначающую действия разрушительного характера. В результате исследования она выявляет, что концептуальное поле деструкции в английском языке организовано вокруг трех ключевых моделей, формирующих фрейм деструктивного действия. Эти модели представляют собой разные грани одного явления, акцентируя внимание на различных аспектах деструктивного процесса: активная (прототип субъекта, являющегося инициатором разрушения), пассивная (прототип объекта, подвергающегося разрушению) и инструментальная (прототип инструмента, используемого для осуществления разрушения). Таким образом, исследование О. В. Валько предлагает многогранное понимание концептуализации деструкции в английском языке через призму прототипических моделей [7].

Приверженцы данного подхода предлагают проводить фрейм-анализ, включающий в себя: 1) определение прототипа лексико-семантического поля языкового явления; 2) анализа выбранного лексико-семантического (ядро (инвариантная часть), ближняя и дальняя периферия (вариантная часть)); 3) установление отношений между элементами поля: определение связей и иерархии между прототипом и периферийными элементами, выявление синонимических, антонимических и гипонимических отношений; 4) изучение валентностных характеристик элементов поля, их сочетаемости и способности образовывать устойчивые словосочетания; 5) анализ употребления элементов поля в различных контекстах и ситуациях.

Итак, согласно мнению ряда ученых-лингвистов прототипический подход позволяет найти ключ к решению вопроса о когнитивных предпосылках номинации и различных языковых процессов, учитывая человеческий фактор в языке и рассматривая язык в тесной взаимосвязи с мышлением и практической деятельностью человека. Однако в силу непрерывности семантического пространства и некоторой размытости лексического значения возможно слияние границ смежных прототипических групп, поэтому основным недостатком данного подхода, можно назвать, то, что он не отвечает на вопрос, почему происходят данные изменения [23, с. 33].

Семиотико-динамический подход, предложенный Л. Г. Васильевым, акцентирует внимание на фрейме, как ключевом элементе процессов порождения и восприятия текста реципиентом [8]. В рамках этой теории, понимание и создание текста объясняются через призму триады понятий: сигнификат, денотат и референт. Сигнификат представляет собой закрепленную в языке понятийную форму объекта, в то время как денотат понимается как идеальное, доязыковое представление, обладающее фреймовой структурой. Эта структура включает конвенциональный (верхние узлы) и индивидуальный (нижние узлы) аспекты. Референт, в свою очередь, возникает в результате отнесения денотата к определенной категории и последующего соотнесения полученного денотативно-референтного образования с существующей в памяти реципиента моделью. Преимуществом данного подхода является его способность учитывать как лингвистические, так и когнитивные факторы, влияющие на понимание текста, позволяя более глубоко анализировать процессы смыслообразования. В представленном подходе не выявлено явных недостатков, однако следует отметить значительную сложность многоуровневого процесса формирования смысла, что делает его применение в практическом анализе текстов достаточно трудоемким и требующим значительных усилий для выявления всех компонентов и их взаимосвязей.

В рамках пропозиционального подхода (М. С. Косырева; И. А. Громова) ученые утверждают, что «фрейм существует в наборе пропозиций». Пропозициональный подход представляет собой попытку формализовать и анализировать структуру знаний, представленных в виде фреймов, используя логику высказываний (пропозициональную логику).

В своем исследовании М. С. Косырева акцентирует внимание на деривационно-фреймовой парадигме, рассматривая её как инструмент когнитивного моделирования системных отношений между однокоренными словами. Так, она приходит к выводу, что фрейм любого уровня обобщенности, от самого общего до элементарного, может быть адекватно выражен переводом его в пропозициональную структуру, т.е. передан пропозицией, а фреймовая сеть соответственно – системой пропозиций [17, с. 9].

И. А. Громова, исследуя оптимальные модели образования терминологических единиц, акцентирует внимание на пропозициональных структурах, являющихся их основой. В результате проведенного исследования она подчеркивает, что пропозициональный подход к анализу моделей образования терминов позволяет выделить отношения ономаσιологического базиса, ономаσιологического признака и ономаσιологического предиката для различных типов терминов [10].

В пропозициональной структуре фрейма (так же, как и в слотовой) ученые выделяют верхний и нижний компоненты, заполняющиеся облигаторными и факультативными понятиями. Компонентами такой пропозиции являются различные аспекты реализации фрейма в исследуемой ситуации, а также признаки, присущие ситуации, ее участникам [11, с. 30].

Преимущество пропозиционального подхода заключается в возможности четкого определения иерархических связей в анализируемом языковом явлении, т.к. каждая пропозиция получает свое место в структуре, отражая взаимосвязь с другими пропозициями, что позволяет точно описать и объяснить семантические и логические отношения, лежащие в основе языка. Основным недостатком заключается в невозможности его применения в анализе эксплицитных элементов языкового явления (эмоциональной окраски, подтекста, контекста и т.п.).

В лингводидактическом подходе (А. Н. Латышева) и методическом подходе (Т. Н. Колодочка) под фреймом понимается учебный фрейм для организации учебной информации.

Для А. Н. Латышевой «фреймовый подход в обучении – это опора на учебный фрейм, вокруг которого строится работа над лексикой и всеми видами речевой деятельности» [20, с. 10].

Т. Н. Колодочка рассматривает использование фреймов в педагогике, интегрируя их в различные дисциплины, такие как технология машиностроения, география. По ее мнению, главным преимуществом фреймовой педагогической технологии является значительное расширение объёма усваиваемых знаний без увеличения затрачиваемого учебного времени [16].

В настоящее время исследователи уделяют пристальное внимание изучению потенциала фреймового подхода в образовании. Их цель – оптимизация передачи знаний и повышение эффективности обучения посредством различных методов, таких как: разработка учебных монографий и комплексов, создание фреймовых словарей, компрессия вербальной информации в краткие тексты и т.п.

Каждый ученый адаптирует фрейм-анализ под конкретные задачи своего исследования, поэтому обобщенное описание данного метода можно представить следующим образом: 1) выбор предметной области; 2) выделение ключевых элементов, составляющих содержание учебного материала; 3) установление связей и отношений между полученными ключевыми элементами знания; 4) фиксация обязательных ключевых элементов знания, конкретизируемыми необлигаторными (факультативными) элементами знания через систему слотов; 5) представление учебного материала в виде шаблона, позволяющего структурировать и систематизировать учебный материал.

Обобщая вышеперечисленные аспекты, отметим, что лингводидактический подход позволяет создавать более эффективные учебные материалы и методики, обеспечивая соответствие между целями обучения, содержанием материала и методами его представления. Однако недостатком является его ограниченность, т.к. он не учитывает психологические и социальные аспекты восприятия учебной информации каждым индивидом, поскольку универсальные методы не всегда подходят для всех обучающихся.

Итак, на основе вышеизложенного, можно сделать вывод, что значение теории фреймов в ее современном, многогранном виде сложно переоценить. В зависимости от задач и цели исследования, каждый ученый вкладывает свое понимание в понятие «фрейм», что обуславливает не только разнообразие интерпретаций самого понятия, но и возникновение множества подходов к фреймовому анализу.

На современном этапе развития теории фреймов, ученые, стремясь к более полному и точному описанию, комбинируют различные подходы в фрейм-анализе. Такой многоаспектный фрейм-анализ способствует развитию более эффективных методов интерпретации языковых данных и прогнозированию речевого поведения.

Список литературы:

1. Алмазова Н. И. Когнитивные аспекты формирования межкультурной компетентности при обучении иностранному языку в неязыковом вузе: дис. ... д-ра пед. наук. Санкт-Петербург, 2003. 446 с.
2. Аржановская А. В. Структура фрейма «растяжимость» в русском и английском языках / А. В. Аржановская // Историческая и социально образовательная мысль. 2014. № 6. Ч. 2. С. 46–49.
3. Бабушкин А. П. Типы концептов в лексико-фразеологической семантике языка / А. П. Бабушкин. Воронеж: Изд-во Воронеж. гос. ун-та, 1996. 103 с.
4. Баранов А. Н., Караулов Ю. Н. Очерк когнитивной теории метафоры // Русская политическая метафора. Материалы к словарю. М.: Институт русского языка АН СССР, 1991. С. 184–193.
5. Беляевская Е. Г. Фрейм, концепт, концептуальная метафора – синонимы? (о соотношении и взаимодействии методов когнитивной лингвистики) / Е. Г. Беляевская // Вестник Московского государственного лингвистического университета. 2015. № 22(733). С. 9–20.
6. Болдырев Н. Н. Когнитивная семантика. Курс лекций по английской филологии. Изд. 2-е, стер. Тамбов: Изд-во Тамб. унта, 2001. 123 с.
7. Валько О. В. Фрейм деструктивного действия и особенности его актуализации: На материале английского языка: дисс. ... канд. филол. наук. Кемерово, 2005. 190 с.
8. Васильев Л. Г. Лингвистические аспекты понимания: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. СПб., 1999. 35 с.
9. Волосухина Н. В. К вопросу о трактовке понятий ‘концепт’ и ‘фрейм’ в современной лингвистике / Н. В. Волосухина // Университетские чтения – 2010: Материалы научно-методических чтений ПГЛУ, Пятигорск, 14–15 января 2010 года / Ответственный редактор Заврумов З. А.. Том 3. Пятигорск: Пятигорский государственный лингвистический университет, 2010. С. 41–46.
10. Громова И. А. Юридические термины в когнитивном аспекте: на материале английского языка: дисс. ... канд. филол. наук. Калининград, 2002. 221 с.
11. Гусельникова О. В. Возможности фреймового анализа // Мир науки, культуры, образования. 2009. №5 (17). С. 29–32.
12. Дейк Т. А. ван. Язык, познание, коммуникация. М.: Наука, 1989. 312 с.
13. Жаботинская С. А. Концептуальный анализ языка: фреймовые сети/ С. А. Жаботинская // Проблемы прикладной лингвистики. Материалы международной конференции. Одесса, 2004. С. 81–92.
14. Заботкина В. И. Когнитивные механизмы смыслопорождения в дискурсе: манипулятивный аспект // Когнитивные исследования языка. 2023. № 3-1 (54). С. 40–44.
15. Карасик В. И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс / В. И. Карасик. Москва: Гнозис, 2004. 309 с.
16. Колодочка Т. Н. Фреймовое обучение как педагогическая технология: дисс. ... канд. пед. наук. Шуя, 2004. 211 с.
17. Косырева М. С. Деривационно-фреймовая парадигма как единица когнитивного моделирования системных отношений между однокоренными словами: на материале интернациональной лексики: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Кемерово, 2008. 24 с.
18. Красных В. В. Этнопсихолингвистика и лингвокультурология: Курс лекций. М.: ИТДГК «Гнозис», 2002. 284 с.

19. Латышева А. Н. Учебники русского языка и фреймовый подход к обучению инофононов // Мир рус. слова. М., 2004. Вып. 3. С. 5–14.
20. Мжельских М. К. Репрезентация категории человек в прототипической картине мира: на материале русского и французского языков: дисс. ... канд. филол. наук. Красноярск, 2018. 237 с.
21. Минский М. Фреймы для представления знаний. М.: Энергия, 1979. 151 с.
22. Плотников Е. Е. К вопросу лингвистических парадигмах и методах исследования языка / Е. Е. Плотников, А. Э. Сенцов. // Молодой ученый. 2015. № 5 (85). С. 661–663.
23. Попова З. Д. Очерки по когнитивной лингвистике / З. Д. Попова, И. А. Стернин. Воронеж: Истоки, 2001. 191 с.
24. Скребцова Т. Г. Структура языковых категорий: классический vs. прототипический подходы // Философия и гуманитарные науки в информационном обществе. 2018. № 4. С. 46–58.
25. Степанова Е. С. Мифологический фрейм и его языковое выражение в философских романах А. Мердок: дисс. ... канд. филол. наук. Самара, 2007. 176 с.
26. Стратиенко Ю. А. Сказочные прецедентные феномены в англоязычном медиадискурсе: дисс. ... канд. филол. наук. Воронеж, 2020. 301 с.
27. Тёрёчик Л. Б. Текст как средство обучения русскому языку как иностранному: фреймовый подход: начальный этап обучения: дисс. ... канд. пед. наук. Москва, 2012. 294 с.
28. Хайруллин В. И. Лингвокультурологические и когнитивные аспекты перевода: дис. ... д-ра филол. наук. Москва, 1995. 355 с.
29. Чарняк Ю. Умозаключения и знания / Ю. Чарняк // Новое в зарубежной лингвистике. М.: Прогресс, 1983. Вып. XII. С. 171–208.

¹МКОУ «СОШ № 1 им. Героя РФ Игнатова В. Н.», Сосенский, РФ

²Калужский государственный университет им. К. Э. Циолковского, Калуга, РФ

УДК: 811.112.2

К. В. Коновалихина

**К ЛИНГВИСТИЧНОСТИ ГОТИЧЕСКОГО РОМАНА Э. Т. А. ГОФМАНА
«ЭЛИКСИР САТАНЫ»: СУЩНОСТНЫЕ И ВТОРОСТЕПЕННЫЕ ЧЕРТЫ**

Статья посвящена проявлению готических признаков в романе Э. Т. А. Гофмана «Эликсир сатаны». Особое внимание уделяется доминантным признакам, которые при лингвистическом анализе помогут выявить языковые средства создания готической атмосферы и эмоций.

Ключевые слова: готический роман; страх; ужас; полевой анализ; художественный текст.

K. V. Konovalikhina

**TO THE LINGUISTICS OF E. T. A. HOFFMANN'S GOTHIC NOVEL
«SATAN'S ELIXIR»: ESSENTIAL AND SECONDARY FEATURES**

The article is devoted to the manifestation of Gothic features in E.T.A. Hoffmann's novel *The Devil's Elixirs*. Particular attention is paid to dominant features that will help identify the linguistic means of creating a Gothic atmosphere and emotions through linguistic analysis.

Keywords: gothic novel; fear; horror; field analysis; fiction.

Анализ признаков готического романа представляет собой многослойный процесс, направленный на более углубленное понимание жанровых, языковых и культурных особенностей текста, лучшее понимание контекста и целей автора, а сопоставление с другими произведениями помогает выявить уникальные черты и особенности текста. Например, при работе над концептом *страх* признаки готического романа помогут лучше разобраться в языковых средствах и культурном коде. Признаки готического романа помогают исследовать концепт *страха* через лингвистические средства, такие как лексика, синтаксис, фонетика, диалоги, нарратив и стилистика, которые активируют эмоциональные реакции и создают атмосферу ужаса.

Готический роман – это жанр художественной прозы, возникший в английской литературе во второй половине XVIII века. Он был представлен как в виде крупных произведений (романов), так и в малых формах (повестей, новелл). Готический роман в немецкой литературе развивался несколько позже, чем в английской, но также оказал значительное влияние на европейскую литературу. Немецкие писатели были вдохновлены английскими авторами, такими как Хорас Уолпол и Мэтью Льюис, что способствовало возникновению похожих произведений в Германии [см. об этом: 5].

Причиной возникновения готического романа в немецкой литературе можно назвать не только влияние аналогичного веяния в Англии, сама по себе немецкая культура имела богатую традицию фольклора и мифологии, что создавало благоприятную почву для создания мистических и ужасных историй. Также оказали влияние различные социальные изменения: период конца XVIII – начала XIX века был временем социальных и политических волнений, что вызывало у людей страх перед будущим и ностальгию по прошлым эпохам, а идеи немецкой философии того времени (например, работы Канта и Фихте) о внутреннем

мире человека способствовали интересу к психологии персонажей и их внутренним конфликтам [см. об этом: 4].

Таким образом, готический роман в немецкой литературе развивался под влиянием различных факторов – от англоязычных влияний до философских идей своего времени – создавая уникальные произведения с характерными для жанра элементами ужаса, мистики и глубокого анализа человеческой природы. Ключевые «готические» понятия – «страх» и «ужас» – возникли в литературе, едва она осознала себя литературой и явила собой не что иное, как преобладание сюжетного начала над описательным и действия над героем [см. об этом: 5].

Самым ярким представителем готического направления в немецкой литературе был Эрнст Теодор Амадей Гофман (1776–1822). Э. Т. А. Гофман – единственный немецкий романтик, достигший всемирной известности и влияния, его современники называли его «загробным Гофманом». Он был одним из самых значительных и многогранных художников XIX века, оказавшим влияние на таких писателей, как Эдгар По, Николай Гоголь, Федор Достоевский, Оноре де Бальзак и Оскар Уайльд [4, с. 76–78].

Гофман отличался стремлением к реалистичному изображению действительности, однако его произведения также содержат элементы фантастики и гротеска. Его литературная карьера началась с успеха «Кавалера Глюка» (1809), который исследует мир таинственных сил и содержит интересные размышления о музыке. В его романах «Эликсиры сатаны» (1816) и «Житейские воззрения кота Мурра» (1820 – 1822) проявляется двойственность: в первом исследуется тема двойника через судьбу монаха Медарда, который становится жертвой дьявольской воли; во втором – высмеивается тип писателя, приспособляющегося к общественным требованиям, через образ Кота Мурра и капельмейстера Иоганна Крейсlera. Гофман остро критикует мелкобуржуазные нравы своего времени и ставит вопросы о взаимоотношениях художника и общества, подчеркивая высокое достоинство истинного искусства против лицемерия массовой культуры [4, с. 76–78]. Цель данной статьи состоит в более подробном освещении признаков готического романа и подтверждении того, что в романе Э. Т. А. Гофмана «Элексир сатаны» концепт страха является доминирующим и сюжетообразующим.

Следует помнить, что доказательством того, что предполагаемый концепт является текстовой доминантой того или иного произведения через только лишь анализ интерпретационного поля концепта, состоящего из компонентов вербального и невербального выражения, не является полностью достоверным. Анализ языковых средств безусловно важен, но, чтобы определить концептосферу текста, нужно разобраться в его смысле и задумке автора.

Теоретические работы по вопросам генезиса и поэтики готического романа возникали как за рубежом, ученые рассматривают готический роман в основном в одном и том же контексте. Исследователи акцентируют внимание на особенностях страха как главного элемента «готической» прозы, пытаются классифицировать «готический» роман, основываясь прежде всего на его сюжетных и тематических различиях, а также систематизировать особенности. Кроме того, изучаются типы персонажей в «готической» прозе и её жанровые характеристики [6, с. 23].

Первые работы по анализу готического романа были фрагментарными. Лишь к середине XX века готика стала рассматриваться как сложный литературный феномен, связанный с мифологией, психологией и социальными конфликтами. Виктор Михайлович Фриче в своей работе анализирует готический роман как литературный феномен, опираясь на ключевые произведения XVIII–XIX веков. Книга остаётся важным источником для понимания

эволюции готического жанра, его связей с мистикой, психологией и национальными литературными традициями и часто используется как отправная точка анализа готических произведений. Если производить полевой анализ готического романа по В. М. Фриче, то он обладает ядром, чьи элементы создают его узнаваемую эстетику, и периферийными элементами, расширяющими художественные границы произведения. По работе В.М. Фриче можно создать примерное поле признаков готического романа. К центральным элементам можно отнести: атмосферу страха и ужаса (выражение эмоций достигается через предчувствия, мрачные предзнаменования и иррациональные страхи); сверхъестественные явления (призраки, проклятья, тайны); мрачные декорации (замки, склепы, лабиринты усиливают ощущение изоляции), внутренние конфликты и душевные терзания персонажей (фобии, нервозы, маниакальная одержимость часто являются движущей силой сюжета). К периферийным элементам готических романов относятся: романтические любовные линии (как фон для мистических событий, не доминируют в сюжете); социальный и исторический контекст (классовые противоречия или политические интриги); философские размышления персонажа (например, о свободе, творчестве, природе зла и др.); интриги и заговоры (сложные сюжетные ходы могут создавать напряжение) [7].

Диссертация Г. В. Заломкиной рассматривает готический роман как мифологический конструкт, отражающий эволюцию жанра от классики XVIII–XIX веков к современным интерпретациям. Центральными признаками, которые характерны для классических готических текстов, являются:

1. Атмосфера ужаса и тайны, которая создается через контраст света и тьмы, тревожные погодные условия (туман, грозы).
2. Мрачные локации: замки, аббатства, подземелья как символы подавленного прошлого.
3. Сверхъестественные явления: призраки, проклятия, монстры как воплощение иррационального страха.
4. Религиозные и мистические символы: использование крестов, молитв, оккультных ритуалов для усиления конфликта.
5. Конфликт добра и зла: борьба света и тьмы, часто с трагическим финалом.

Элементы периферии готического романа возникают в ответ на культурные изменения, расширяя границы жанра:

1. Психологическая глубина персонажей: внутренние конфликты, травмы, безумие.
2. Научно-фантастические элементы: сочетание готики с научными идеями.
3. Социальная критика: использование готических мотивов для анализа власти и гендера.
4. Запретные желания как источник угрозы.
5. Интертекстуальность и аллюзии: связь с мифами, фольклором и классической литературой [3].

В своей работе «Готический роман в России» В. Э. Вацуро исследует развитие готического романа как жанра в русской литературе, прослеживая его истоки и трансформацию на протяжении веков. Автор опирается на широкий круг произведений, чтобы показать эволюцию готического романа от его европейских истоков до русской интерпретации. Зарубежные авторы XVIII–XIX веков служат отправной точкой для понимания истоков готического романа и его основных черт.

По признакам готического романа можно выделить ядро и периферию. К ядру относятся ключевые характеристики жанра: присутствие призраков, психологическое давление,

замкнутое пространство, темное прошлое, противостояние добра и зла, мистические загадки и тревожная атмосфера. Периферия же включает второстепенные элементы: описания старинных замков, мрачные пейзажи, бытовые детали, социальные противоречия, любовные линии и даже комедийные элементы [1].

Интересный взгляд представлен в книге Н. Кэрролла "Философия хоррора, или Парадоксы сердца" посвящённой анализу природы жанра ужасов и его эмоциональной привлекательности. Кэрролл исследует парадокс, при котором аудитория получает удовольствие от негативных эмоций (страх, отвращение), вызванных хоррором. Он утверждает, что ключевой особенностью жанра является сочетание ужаса (страх перед неизвестным) и отвращения (реакция на нарушение норм), а также их связь с моральными и экзистенциальными вопросами. Книга опирается на классические готические романы и фильмы ужасов, рассматривая их как примеры реализации ключевых элементов жанра. Неотъемлемыми центральными чертами готического романа являются:

1. Атмосфера страха и мрака создается через темные замки, подземелья, старинные особняки, которые символизируют угрозу, заключенную в архитектуре, и служат метафорой подавленных страхов.
2. Сверхъестественные элементы такие как призраки, демоны, монстры нарушают границы реального, вызывая страх перед необъяснимым. Их присутствие – это ключевой источник тревоги.
3. Тайны и загадки: семейные секреты, запертые двери стимулируют любопытство, обещая разгадку, но часто оставляя вопросы открытыми.
4. Хрупкая героиня, подвергающаяся преследованиям, элемент, усиливающий эмоциональное напряжение.
5. Противостояние добра и зла.
6. Трагические любовные линии добавляют эмоциональную глубину, связывая ужас с человеческими переживаниями.

Периферийными элементами могут являться:

1. Мрачные пейзажи, непогода, ночь усиливают тревожный фон.
2. Знаки, проклятия, легенды служат предвестниками угрозы.
3. Меланхолия, одиночество добавляют психологическую сложность персонажу.
4. Дневники и письма раскрывают сюжет
5. Женщина в опасности и ее защитники и спасители (вспомогательные персонажи в готических романах) редко влияют на развязку.
6. Внутренние терзания углубляют характеры, но не всегда доминируют в сюжете. [8]

В статье «*Monsters Evolve: A Biocultural Approach to Horror Stories*» рассматривает Класен М. ключевые аспекты эволюции жанра ужасов и его культурно-биологические основы. Для контекста анализа приведены примеры классических произведений готической литературы XVIII–XIX веков, также анализ затрагивает современные интерпретации жанра, включая сценарии и фильмы XX–XXI веков.

К неотъемлемым компонентам, без которых текст теряет свою принадлежность к жанру относятся: присутствие сверхъестественного или потустороннего: страх перед неизвестным, невозможность рационального объяснения происходящего; атмосфера ужаса и тревожности: эмоциональное напряжение, ощущение опасности, чувство безвыходности; мрачная обстановка: замки, руины, темные леса, кладбища, ночное время; конфликт между добром и злом: борьба героя с темными силами, моральный выбор.

К элементам, которые дополняют повествование, но не являются обязательными для определения жанра относятся: монстры/чудовища: вампиры, оборотни, призраки, демоны – их отсутствие возможно в произведениях с акцентом на психологический ужас; романтическая линия: любовь как источник надежды или разрушения, добавляющая глубины сюжету; исторический антураж: использование средневековых или старинных мест, связь с традициями и легендами; мистификация: двойственность восприятия реальности событий, сомнения в их истинности; историко-политические аллюзии: критика общественных норм, осмысление власти и социальных проблем [9].

На основе анализа данных о признаках готического романа, представленных в работе Ховарда Дж. Ридинга можно выделить ключевые характеристики данного литературного жанра. Ховард Дж. Ридинг анализирует готический роман через призму бахтинского подхода, уделяя особое внимание таким аспектам, как страх, конфликт, сверхъестественное и социальная критика. Хотя он не делит признаки на «центральные» и «периферийные» в явном виде, их всё равно можно разделить, придерживаясь полевого метода. Центральные элементы сосредоточены на основных темах и конфликтах, тогда как периферийные дополняют и углубляют нарратив, создавая богатую многослойность готического жанра. Страх является ключевым аспектом готического романа. Это не просто физическое или психологическое состояние, а глубокая эмоциональная реакция на конфликты, которые лежат в основе повествования. Готический роман исследует страх как универсальное человеческое чувство, которое часто связано с угрозой нарушения границ между реальным и сверхъестественным.

Основной драматический конфликт в готическом романе разворачивается между человеческой природой и сверхъестественными силами. Этот конфликт может проявляться как противостояние между индивидуальными желаниями героя и общественными нормами. Такие противоречия создают напряжение и усиливают атмосферу таинственности.

Главные герои готического романа – это часто монстры, антигерои или маргинализованные фигуры. Эти персонажи становятся воплощением основного страха, который доминирует в произведении. Они могут быть как жертвами обстоятельств, так и источниками угрозы для других персонажей. Их образы подчеркивают тематику конфликта и отчуждения. К периферийным элементам готического романа можно отнести: внутренние конфликты и борьба с собственными страхами, архитектуру и окружающую среду, карнавализацию (переворачивание норм и хаос). Внутренние конфликты героев играют важную, но второстепенную роль. Они дополняют основной нарратив, углубляя психологическую составляющую произведения. Борьба с личными страхами помогает раскрыть сложность характеров и мотивацию персонажей. Физическая среда в готическом романе создает дополнительный контекст для страха. Зловещие замки, мрачные леса, заброшенные аббатства и другие элементы пейзажа усиливают атмосферу тревоги. Архитектура и ландшафт часто символизируют внутренние состояния героев или служат метафорами более широких социальных проблем. Мистические и сверхъестественные элементы привидения, колдовство, проклятия и другие сверхъестественные явления являются важными, но второстепенными элементами. Они поддерживают атмосферу таинственности и служат средством исследования границ между реальным и ирреальным. Готический роман часто содержит скрытые или явные комментарии о социальных и политических нормах своего времени. Эти комментарии могут касаться вопросов власти, неравенства, гендерных ролей или классовых различий. Однако они чаще всего остаются на периферии основного нарратива. Элементы карнавализации, такие как нарушение социальных норм и создание хаоса, также являются второстепенными

признаками готического романа. Они связаны с идеей бахтинской карнавальной культуры, где временно переворачиваются устоявшиеся правила и иерархии. Этот аспект добавляет произведению черты субверсивности и вызова существующему порядку [10].

Книга Девендры П. Вармы «Готический огонь» (1986), являющаяся междисциплинарным исследованием, сосредотачивается на ключевых аспектах готического художественного нарратива и его влиянии на литературную и культурную парадигму. По данной работе можно выделить центральные и периферийные характеристики готики, определяемые посредством полевого анализа. Ключевыми компонентами ядра можно назвать: романтическую репрезентацию ужаса и страха (применение мотивов ужасающего, мистического и сверхъестественного для стимулирования эмоционального отклика аудитории), частое обращение к темам запрещенной любви, смерти, заключения, забвения и социальной несправедливости, формирование уникального пространственно-временного контекста через использование руинированных архитектурных формы, заброшенных замковых комплексов, мрачных природных ландшафтов (связи готической литературы с архитектурными и культурными традициями Средних веков, включая идеализацию прошлого и его противопоставление современному состоянию общества).

К второстепенным признакам готического романа можно отнести: применение ретроспективного повествования, символистских приёмов, гиперболизации и драматургии для усиления эмоционального воздействия и создания напряженности; анализ взаимодействия готической литературы с социально-историческими трансформациями, такими как индустриальная революция, кризис религиозных институтов и расцвет романтизма; изучение связи готических элементов с психоаналитическими теориями, включая фрейдовский подход к исследованию страхов и бессознательных процессов; исследование ролей женских и мужских персонажей, а также вопросов социального неравенства в готическом художественном дискурсе [11].

Таким образом, даже после такого сравнительно небольшого обзора работ по готической литературе можно выделить признаки, по которым можно определить готичность произведения:

Таблица 1. Частота упоминания признаков готического романа

Признаки	Частота упоминания	Категория
<i>Атмосфера страха и ужаса</i>	6/7	Центральный
<i>Сверхъестественные явления (призраки, демоны)</i>	6/7	Центральный
<i>Мрачные локации (замки, склепы)</i>	5/7	Центральный
<i>Конфликт добра и зла</i>	4/7	Центральный
<i>Тайны и загадки</i>	4/7	Центральный
<i>Психологические конфликты персонажей</i>	4/7	Периферийный
<i>Мрачные пейзажи и непогода</i>	3/7	Периферийный
<i>Социальная критика</i>	3/7	Периферийный
<i>Религиозные/мистические символы</i>	3/7	Периферийный
<i>Романтические линии</i>	3/7	Периферийный
<i>Философские размышления</i>	2/7	Периферийный
<i>Научные элементы</i>	2/7	Периферийный
<i>Дневники/письма</i>	2/7	Периферийный

В «Эликсире сатаны», налицо все атрибуты таинственного и ужасного. Главный персонаж – монах Медард – оказывается исполнителем и жертвой неотвратимой дьявольской воли, которая исключает всякое свободное проявление человека и насильственно делает его преступником. Фатализм романа порождает его основную идею: все общественные установки темны и непостижимы, изменить их невозможно [4, с. 76–78].

Основным элементом готического романа является создание мрачной и зловещей атмосферы, которая часто связана с «проклятыми местами», такими как средневековые замки или монастыри. Уже с первых страниц Гофман нагнетает обстановку описанием места действия, отделенного от обыденной реальности и сохраняющее дух минувших эпох. Автор погружает читателей в атмосферу таинственности, пугающей тишины, оживающих картин, напевных пугающих звуков готического здания

«...ein gotisches Gebäude ...»

«Durch die dunklen Zweige der Platanen ...»

«Heiligenbilder recht mit klaren, lebendigen Augen ...»

«Die Sonne steht glutrot ...»

«Flüsternd und rauschend ...»

«Dich umwehen die geheimnisvollen Schauer ...»

«... durch finstre Kreuzgänge und Zellen ...» [2, с. 10–20]

В романе присутствуют элементы мистики и сверхъестественного, которые усиливают атмосферу страха и тревоги. События в готических произведениях часто развиваются под воздействием рока или других мистических сил, таких как проклятия или вмешательство дьявола. Фантастические элементы часто имеют религиозно-мистическую трактовку и добавляют глубину к сюжету. В романе Э. Т. А. Гофмана «Эликсир сатаны» кровавые преступления играют важную роль в развитии сюжета и раскрытии тем, связанных с страхом и внутренней борьбой персонажей. Главный герой Медард, монах, становится свидетелем и участником ряда жестоких преступлений. Его внутренние конфликты и влияние эликсира, который он получает от своего дяди, приводят к тому, что он совершает убийства, теряя контроль над собой. Эликсир, представляющий собой символ разрушительных сил, ведет к деградации личности и моральному падению: «Als ich in die Reliquienkammer getreten, war alles still und ruhig, ich Schloss den Schrank auf, ich ergriff das Kistchen, die Flasche, bald hatte ich einen kräftigen Zug getan! Glut strömte durch meine Adern und erfüllte mich mit dem Gefühl unbeschreiblichen Wohlseins – ich trank noch einmal, und die Lust eines neuen, herrlichen Lebens ging mir auf!» [2, с. 48].

«Ich fühlte mich vor Scham erglühen, denn in dem Augenblick kam mir meine Exaltation, durch einen Schluck alten Weins erzeugt, nichtswürdig und armselig vor. Mit niedergeschlagenen Augen und gesenktem Haupte stand ich da, Leonardus überließ mich meinen Betrachtungen. Nur zu sehr hatte ich gefürchtet, dass die Spannung, in die mich der genossene Wein versetzt, nicht lange anhalten, sondern vielleicht zu meinem Gram noch größere Ohnmacht nach sich ziehn würde; es war aber dem nicht so, vielmehr fühlte ich, wie mit der wiedererlangten Kraft auch jugendlicher Mut und jenes rastlose Streben nach den höchsten Wirkungskreisen, den mir das Kloster darbot, zurückkehrte» [2, с. 50].

Мрачные локации в романе, такие как монастырь, подземелья, развалины замков, леса, дворец, кладбище – это не просто декорации, а важные элементы повествования, которые усиливают готическую атмосферу и помогают раскрыть внутренние конфликты персонажей: «Immer dichter und dichter wurde der Tannenwald, im tiefsten Dickicht rauschte es, und bald

darauf wieherte laut ein Pferd, das dort angebunden. Ich trat einige Schritte weiter und erstarrte beinahe vor Schreck, als ich dicht an einem jähen, entsetzlichen Abgrund stand, in den sich zwischen schroffen, spitzen Felsen ein Waldbach zischend und brausend hinabstürzte, dessen donnern-des Getöse ich schon in der Ferne vernommen» [2, с. 62].

В целом все признаки готического романа в «Эликсире сатаны» присутствуют и являются лейтмотивом всего романа. Композиция произведения состоит из нескольких слоев повествования, где одна история переходит в другую через рассказы очевидцев, письма или дневниковые записи. В романе Э. Т. А. Гофмана «Эликсиры сатаны» можно выделить несколько слоев повествования:

1. Основной слой: это история самого Медарда, монаха, который рассказывает о своих преступлениях и внутренней борьбе. Этот слой включает в себя его личные переживания, конфликты и развитие персонажа.

2. Авторский комментарий: Гофман как автор иногда вмешивается в повествование, добавляя свои размышления и комментарии, что создает дополнительный уровень осмысления событий. Например, когда в произведении появляется дьявольский эликсир и главный герой пытается понять его действие и последствия, Гофман заставляет своего персонажа найти определенный документ, который поможет это объяснить. Через этот документ автор и даёт свой комментарий:

Zufällig, erzählt das Dokument weiter, habe der heilige Antonius einmal eine dieser Flaschen geöffnet, da sei ein seltsamer betäubender Dampf herausgefahren und allerlei scheußliche, sinneverwirrende Bilder der Hölle hätten den Heiligen umschwebt, ja ihn mit verführerischen Gaukeleien zu verlocken gesucht, bis er sie durch strenges Fasten und anhaltendes Gebet wieder vertrieben [2, с. 34].

3. Фантастический слой: В произведении присутствуют элементы фантастики и мистики, которые влияют на восприятие реальности героя и добавляют глубину к его внутреннему миру. В романе Э. Т. А. Гофмана «Эликсиры сатаны» к таким элементам относятся эликсир, мистические видения Медарда, упоминаются также дьявольские силы и тайные знания о магии и алхимии.

Каждый из признаков готического романа позволяют всесторонне проанализировать не только произведение и выявить его уникальные черты, но и дают основание для исследования языковых и стилевых особенностей произведения.

Список литературы:

1. Вацуру В. Э. Готический роман в России. М.: Новое литературное обозрение, 2002. 544 с
2. Гофман Э. Т. А. Эликсир дьявола (Die Elixiere des Teufels). Санкт-Петербург: КАРО, 2021. 480 с.
3. Заломкина Г. В. Готический миф как литературный феномен: дисс. д-ра филол. наук. Самара, 2011. 491 с
4. История немецкой литературы. В 3 т. Т. 2: Пер. с нем. /Общ. ред. А. Дмитриева. М.: Радуга, 1986. 344 с.
5. Научно-образовательный портал «Большая российская энциклопедия» <https://bigenc.ru/> [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://bigenc.ru/c/goticheskii-roman-fa3718> (дата обращения: 01.10.2024).
6. Тамарченко Н. Д. Готическая традиция в русской литературе. М.: РГГУ, 2008. 352 с

7. Фриче В. М. Поэзия кошмаров и ужаса: Несколько глав из истории литературы и искусства на Западе: С картинами худож.: Босха, Брегеля, Дюрера [и др.]. Москва: Сфинкс, 1912
8. Carroll N. The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart. N. Y., 1990.
9. Clasen M. Monsters Evolve: A Biocultural Approach to Horror Stories // Review of General Psychology. 2012. Vol. 16. №. 2. P. 221–229.
10. Howard J. Reading Gothic fiction: A Bakhtinian approach. Oxford: Oxford Clarendon press, 1994.
11. Varma D. P. The Gothic Flame [Electronic resource]. Access mode: <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.459811/page/n> (filing date: 01.11.2024).

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

УДК 811

С. В. Крестинский
АКТ МОЛЧАНИЯ И ПОСТУЛАТЫ РЕЧЕВОГО ОБЩЕНИЯ

Статья посвящена анализу коммуникативных постулатов Г. П. Грайса и их применению к акту молчания в контексте общения. Молчание основывается на универсальных принципах коммуникации, направленных на обеспечение взаимопонимания. В статье обсуждаются четыре постулата Грайса: количество, качество, релевантность и способ, и утверждается, что акт молчания может укладываться в эти рамки.

Примеры показывают, что молчание может информативно означать согласие, несогласие, нежелание отвечать или эмоциональное состояние говорящего. Рассматривается роль контекста и поведения участников коммуникативного акта в интерпретации молчания.

Ключевые слова: коммуникативные постулаты, импликатура, акт молчания, контекст, невербальные компоненты общения

S. V. Krestinskiy
THE ACT OF SILENCE AND THE POSTULATES OF VERBAL COMMUNICATION

The article is devoted to the analysis of the communicative postulates of G. P. Grice and their application to the act of silence in the context of communication. Silence is based on universal principles of communication aimed at ensuring mutual understanding. The article discusses Grice's four postulates: quantity, quality, relevance, and method, and argues that the act of silence can fit within these limits.

Examples show that silence can informatively mean agreement, disagreement, unwillingness to respond, or the emotional state of the speaker. The role of the context and behavior of participants in a communicative act in the interpretation of silence is considered.

Keywords: communicative postulates, implicature, act of silence, context, nonverbal components of communication

Постулаты речевого общения Г. П. Грайса и импликатуры, а иными словами, правила речевого общения, основаны на универсальных принципах коммуникации, будь это общение вербальное или невербальное. Прежде всего, они направлены на обеспечение взаимопонимания при всех возможных отклонениях от нормы. И в этом смысле коммуникативные постулаты и Принцип Кооперации имеют универсальные характер.

Акт молчания, заменяя собой в конкретной коммуникативной ситуации вербальный акт и сохраняя при этом его интенциональное содержание, может быть достаточно информативен для собеседника и способен передавать адресату определённую информацию, например, согласие или несогласие, обиду, упрёк, удивление, возмущение и т.д.

В этой связи имеет смысл рассмотреть акт молчания в свете постулатов речевого общения Г. П. Грайса, поскольку сценциальный акт, как указывал В.В. Богданов [1:17], может удовлетворять условиям всех четырех постулатов, а именно:

- а) постулату количества, или информативности, так как в конкретном речевом акте молчание всегда информативно;
- б) постулату качества, или истинности, так как молчание не бывает ложью;
- с) постулату релевантности, так как оно может быть уместным и неуместным;

d) постулату способа, или ясности, поскольку молчание может быть однозначным.

Собственно, говорить именно о постулатах в приложении к акту молчания вряд ли будет вполне корректно. Одно дело – рекомендации того, как и сколько следует или не следует говорить, чтобы понимать и быть понятым, другое дело – молчание. Конечно, какие-то постулаты относительно того, как, где и когда лучше молчать или не молчать, в принципе возможны и даже необходимы, но это будут уже постулаты другого рода, но не собственно речевого общения.

Впрочем, по меньшей мере, два постулата молчания уже были сформулированы С. Моэмом: «Never pause unless you have a reason for it, but when pause, pause as long as you can» («Theatre») и «When you have nothing to say, say nothing» («Cakes and Ale»).

Но, тем не менее, категории речевого общения Г. П. Грайса, будучи универсальными по своей сути и отражающие самые общие принципы коммуникативной деятельности в целом, могут быть вполне приложимы и к акту молчания, если рассматривать его как одну из невербальных коммуникативных единиц общения.

В данной статье мы рассмотрим акт молчания только в свете постулата количества. Позволю себе еще раз его напомнить в формулировке Г. П. Грайса [2, с.222]:

«Категория Количества связана с тем количеством информации, которое следует передать», т.е. должно быть передано информации не меньше и не больше, чем это требуется в данной ситуации.

Акт молчания, конечно, не может претендовать на такую постановку вопроса, и здесь нужно говорить не о количестве, а о наличии информации, содержащейся в акте молчания. И в силу этого следует говорить о присущей акту молчания категории Информативности в смысле наличия в нем определенной информации.

Рассмотрим пример (1).

– Ладно, успокойся, сказала Анфиса (...) – Что же это вы наделали. Мальчик засопел, надул губы. Молчание мальчика привело Митеньку в восторг.

Не скажет, истинный бог – не скажет. Это у них военная тайна.

Ф Абрамов. Братья и сестры

Данная ситуация построена так, что информация, содержащаяся в молчании мальчика, читается достаточно ясно. Смысл молчания – нежелание говорить, выдать военную тайну – раскрывается через описание поведения мальчика (надул губы, засопел), через реакцию Митеньки на это молчание (привело в восторг) и его последующую реплику с объяснением молчания мальчика, в которой содержится явное одобрение этому молчанию. Кроме того, эта ситуация достаточно ясна благодаря стереотипности ситуации: «некто не хочет / не желает отвечать на вопрос, чтобы что-то / кого-то не выдать». Даже если убрать авторские комментарии и оставить только речевые ходы коммуникантов, то смысл акта молчания все равно останется читаемым:

Анфиса. Ладно, успокойся (...) Что же это вы натворили?

Мальчик. Молчание.

Митенька. Не скажет, истинный бог – не скажет. Это у них военная тайна.

Ясно, что молчание мальчика имплицитно (в развернутом виде) следующее: «Я не скажу /отказываюсь говорить, что мы сделали, потому что это – наша тайна. Я не хочу, чтобы вы об этом знали.» Этот неречевой ход –ход – намеренное молчание, с помощью которого коммуникант реализует свою цель – сохранить тайну. Фоном молчания являются эмоциональное состояние мальчика и его социальный статус. Известно, что, когда человек

сильно взволнован или напуган, ему бывает трудно говорить, и он молчит. Социальный статус (в данном случае возраст) также может быть одним из факторов молчания: ребёнок в общении с взрослыми, когда от него требуют в чём-то признаться, или начинает обманывать, или упорно молчит, что, в свою очередь, также может быть вызвано страхом перед возможными санкциями со стороны взрослых.

Таким образом, в более обобщённом виде можно вывести следующую импликацию этого акта молчания: «X не сказал, что p, потому что X не хочет, чтобы Y знал, что p, потому что Y может его наказать за p».

Другой пример (2) с аналогичной импликацией – «нежелание говорить»:

Военный спросил:

А где вы встретились? Ты и Николай? Вы встретились в Березовской?

Алхузур молчал.

А. Приставкин. Ночевала тучка золотая

Информативность в приведённом выше примере заключается не только в том, что из этого молчания можно «вычитать» ответ на поставленные вопросы, но и в том, что ясно читаются интенции молчащего и причины этого молчания – нежелание говорить, чтобы не выдать.

Пример другого рода (3):

(3) Шабальский: (...) (Анне Петровне) Покойной ночи, прелесть! (Гримасничает). Гевалт! Жвините, пожалуйста! (Быстро уходит).

Львов. Шут. Пауза; слышны звуки гармоники.

Анна Петровна. Какая скука!.. Вон кучера и кухарки задают себе бал, а я как брошенная. Евгений Константинович, где вы там шагаете? Идите сюда, сядьте!..

Львов. Не могу я сидеть. Пауза.

Анна Петровна. На кухне «чижика» играют. (Поет). Пауза. Доктор, у вас есть отец и мать?

А. П. Чехов. Иванов

В этом примере весьма трудно однозначно раскрыть содержание пауз (актов молчания). Здесь нет каких-либо авторских указаний на причины и характер молчания коммуникантов, констатируются лишь сам факт прерывания на какое-то время вербальной коммуникации. Однако значимость и информативность этих актов молчания несомненно достаточно велика. Но понять это молчание, вывести импликации этих пауз и, следовательно, определить функции и коммуникативную нагрузку можно только с помощью тщательного анализа всей ситуации.

Прежде всего, эти акты молчания имеют непреднамеренный характер. Они не являются ответом и сами не вызывают никакой реакции у коммуникантов, как в приведённых выше примерах (1) и (2). Формально они разбивают весь отрывок на несколько тематических блоков: прощание и уход Шабальского, реакция на него Львова, высказывание Анны Петровны, её вопрос ко Львову. Если убрать паузы, то ничего не изменится с точки зрения формального содержания (в то время как в (1) этого сделать нельзя – нарушится связность диалогической цепочки), но уйдет самое главное – настроение: состояние скуки, безысходности и подавленности (у Анны Петровны) и нервозности (у Львова), и в целом у всех персонажей – настроение и состояние отчуждённости и замкнутости на своих проблемах: ведь в эти периоды молчания каждый думает о своём, переживает свои проблемы. Таким образом, коммуникативная нагрузка и коммуникативная импликация этих актов молчания

заключается в том, что они концентрируют в себе и подчёркивают этим эмоциональное состояние коммуникантов, являясь, таким образом, эмоциональным фокусом данного фрагмента. В этой связи следует упомянуть замечание Т. А. Жалагиной о том, что невербальные компоненты коммуникации «не просто дополняют вербальные акты, а иногда выполняют основную функцию реализации интенции коммуниканта [3, с. 87].

И молчание в ряду других невербальных компонентов, способных передавать эмоциональное состояние, занимает одно из первых мест. В рассматриваемом примере молчание выполняет дисконтактную функцию, т. е. является знаком отчуждённости коммуникантов. В терминологии С. Бейкера это – отрицательное молчание [5, с. 160]. Эту импликацию – невозможность / нежелание говорить ввиду соответствующего эмоционального состояния – можно выразить следующим образом: X молчит, потому что он не может / не в состоянии / не желает говорить какое-то время.

Ещё один пример (4).

Сын. А ты её любишь?

Отец. Молчание.

Сын. Ну, а эту-то любишь?

Отец. Молчание.

Сын. А что ты вообще любишь?

Отец. Дело.

Т/ф «Бывший папа, бывший сын», режиссёр Н. Субботин, авторы сценария Р. Фурман, О. Колесников, 1989

Даже не зная ситуации, предшествующей этому диалогу, можно утверждать, что импликации обоих актов молчания абсолютно понятны.

Эти неречевые ходы являются в полном смысле слова ответами, по своей информативности совершенно полноценными и потому хорошо понимается адресатом, иначе не последовали бы следующие после акта молчания вопросы, продолжающие диалог. При этом именно форма молчания делает эти ответы более выразительными и эмоционально насыщенными, нежели это было бы простое «Нет».

В заключение следует также заметить, что примеры (1), (2) и (4) полностью отвечают постулату качества, поскольку содержат истинную информацию и не являются ложью; постулату отношения, ибо данные акты молчания в приведённых контекстах вполне уместны; постулату способа, поскольку, как уже отмечалось, информация, содержащаяся в них, вполне однозначна и не вызывает непонимания. Таким образом, в этих ситуациях выдерживается также и принцип Кооперации.

Совсем другая картина в примере (3). Молчание в его дисконтактной функции [4, с. 173–176] информирует здесь, прежде всего, о нарушении принципа Кооперации и отчуждённости действующих лиц. Явно не выдерживается постулат способа: паузы трудно однозначно проинтерпретировать, возможны многие варианты. Но постулаты отношения и качества выдержаны, поскольку молчание в данной ситуации вполне возможно и уместно в том смысле, что оно невольно, как бы естественно возникает в ситуациях, когда не о чем говорить или просто не хочется говорить, но говорить о чём-то все-таки нужно; и соответственно, оно не является ложным, поскольку выражает эмоциональное состояние коммуникантов.

Список литературы:

1. Богданов В. В. Молчание как нулевой речевой акт и его роль в вербальной коммуникации // Языковое общение и его единицы. Калинин, 1986. С. 12–18.
2. Грайс Г. П. Логика и речевое общение // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 16: Прагмалингвистика. М.: Прогресс. 1985. С. 217–237.
3. Жалагина Т. А. Роль вербальных и невербальных компонентов в формировании фокуса внимания // Личностные аспекты языкового общения. Калинин, 1989. С. 87–91.
4. Крестинский С. В. Коммуникативно значимое молчание в структуре языкового общения / С. В. Крестинский. Тверь: Тверской государственный университет, 2022. 252 с. – ISBN 978-5-7609-1704-1. – EDN WGQWTK.
5. Baker, S. J. Theory of silence // The Journal of General Psychology. 1955. № 53. P. 145–167.

Тверской государственный университет, Тверь, РФ

УДК 81'276.4

В. В. Пивненко
КРИПТОГРАФИЯ: СЕМИОТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

В настоящей работе обобщается и систематизируется информация о тайных языках, а также анализируется феномен криптографии, что обуславливает новизну исследования. Цель работы заключается в определении места криптографии в системе тайных языков. Задачи исследования состоят в выявлении отличительных признаков и функций тайных языков, определении семиотических систем, которые относятся к тайным языкам, а также выделении специфических характеристик криптографии как разновидности тайноречия. В ходе работы применялись метод сплошной выборки, дефиниционный анализ, семиотический анализ, а также приём количественных подсчётов. В результате к тайным языкам были отнесены такие неязыковые семиотические системы, как криптография, языки звука, цвета, света, жестов и поз, предметов, сигнальные системы костров, а также языковые семиотические системы, а именно арго, кодовые фразы в случае возникновения чрезвычайных ситуаций, языки секретных служб, анаграммы, женские и девичьи языки, цыганские языки, детские секретные языки и криптофазия. В статье также анализируются главные особенности разновидностей тайных языков, что проиллюстрировано примерами из художественной литературы и кино.

Ключевые слова: тайные языки; криптография; семиотические системы; код; криптограмма; шифр; декодирование.

V. V. Pivnenko
CRYPTOGRAPHY: THE SEMIOTIC ASPECT

This work contains a summarization and systematization of fundamental data about secret languages, as well as analyzes the phenomenon of cryptography, which determines the novelty of the research. The purpose of the work is to determine the place of cryptography in the system of secret languages. The objectives of the study are to find the distinctive features of secret languages, to identify semiotic systems that can be referred to the concept of a secret language and the specific characteristics of cryptography as a form of a secret language. The methods used for the study include continuous sampling, definitional and semiotic analyses. As a result, secret languages comprise non-linguistic semiotic systems such as cryptography, languages of sound, color, light, gestures and poses, objects, campfire alarm systems, as well as linguistic semiotic systems, namely argot, emergency code phrases, anagrams, children's, female, Roma people and secret service languages and cryptophasia. The article analyzes the main features of the varieties of secret languages, which is illustrated by examples from fiction and cinema.

Key words: secret languages; cryptography; semiotic systems; code; cryptogram; cipher; decoding.

Тема тайноречия чрезвычайно разнообразна и охватывает широкий спектр проблем и областей научного знания – от социолингвистики и стилистики до теории коммуникации и переводоведения. Однако, несмотря на такую масштабность, значительное количество вопросов, связанных с тайными языками, остаются неразрешёнными. В настоящей работе рассматривается одна из ключевых разновидностей тайных языков, а именно ‘криптография’,

или ‘тайнопись’. Криптография представляет собой письменный вариант тайного языка на основе шифра и наиболее объёмный пласт тайноречия, оставивший след в истории, а также часто встречающийся в литературе и кино, что обуславливает актуальность темы. Цель работы заключается в определении места криптографии в системе тайных языков.

В ходе исследования мы обратились к ряду методов. В первую очередь, был применён метод сплошной выборки с целью формирования базы примеров для дальнейшего анализа и иллюстрации теоретических положений. Далее использовался дефиниционный анализ для составления понятийного аппарата исследования путём изучения различных подходов учёных к определению ключевых понятий в рамках данной работы. Кроме того, был задействован семиотический анализ, поскольку одной из основных задач нашей работы стало выявление знаковых систем, которые могут быть отнесены к разряду тайноречия. Посредством семиотического анализа характеризуется связь между шифрограммами и исходным текстом. На этапе конечного анализа собранных данных применяется приём количественных подсчётов. Материал исследования отбирался из художественных кинофильмов общей длительностью 437 минут и их переводов на русский язык, англоязычных литературных произведений общим объёмом 3484 страницы и их переводов на русский, романа А. Э. Бронникова и Е. С. Вавиловой «Женщина, которая умеет хранить тайны» объёмом 352 страницы, а также стихотворения Н. С. Гумилёва «Акrostих». Всего было отобрано 138 примеров использования криптографии в литературе и кино.

В первую очередь мы попытаемся ответить на вопрос, что именно представляют собой ‘тайные языки’, а также определить их отличительные черты и основные функции. Тайные языки – это явление настолько же древнее, как и само человечество; причём цели использования и способы применения тайноречия отличаются внушительным разнообразием. Ими оперируют для коммуникации инакомыслящих в несвободном обществе или иного проявления девиантного поведения [13, с. 605–611], для сокрытия намерений, уклада преступных группировок, «корпоративных хитростей», в качестве средства эфемии или гендерной самоизоляции [11, с. 4], для демонстрации принадлежности к какой-либо группе и собственной «непохожести» или независимости [Приводится по: 4, с. 14–15].

Дополняя представление о существенном разнообразии видов тайноречия, П. Н. Тихонов утверждает, что «перечислить все условные (тайные) языки или жаргон отдельных классов нет никакой возможности, ибо здесь открытое и безграничное поле самой пылкой фантазии». В его работе «Тайный язык нищих: Этнологический очерк» перечислены даже такие редкие разновидности тайноречия, как «условный язык цветов и цвета [...] язык мушек, веера, [...] язык перчаток и проч.», а также описание древнего тайного языка, использовавшегося на Руси для условных переговоров, причём, как замечает сам автор, не только разбойниками, – языка свиста. В качестве примера последнего приводится народная песня, по сюжету которой девушка просит возлюбленного аккуратно подобраться к дому «переулочком» и позвать её с помощью особого сигнала, похожего на соловьиный свист, чтобы та без лишних подозрений «с пиру бы со беседы поднималась» [10, с. 9]. Таким образом, к тайным языкам исследователь относит как языковые, так и неязыковые семиотические системы.

Существуют, однако, и более узкое понимание данного феномена. Например, ряд учёных, говоря о тайных языках, акцентируют внимание на отдельных его разновидностях; среди таких исследователей – известный отечественный социолингвист В. Д. Бондалетов, который определяет тайные языки как «арго профессиональных групп, имеющих склонность к использованию вместо общебытовой и профессиональной лексики непонятные,

«секретные» слова» [2, с. 33–36], что соотносится с наиболее распространёнными дефинициями жаргона и арго, в частности криминального. В целом учёный рассматривает тайноречие с позиции социальной лингвистики и выбирает в качестве объекта исследования «социальные диалекты». Рассматривая арго в общем, Д. С. Лихачёв выдвигает противоположные идеи, утверждая, что словообразование и метафоры в криминальном арго интуитивно понятны людям за пределами данной социальной группы. Здесь важно отметить, что учёный не анализирует при этом офенский язык, который мы по ряду параметров можем причислить к разряду тайных языков. Кроме того, согласно Д. С. Лихачёву, плотность интегрированных в речь арготизмов «не настолько велика, чтобы ее смысл нельзя было уловить слушающему». В конце концов, представители «воровской среды» пользуются особым языком в общении между «посвящёнными» и часто в отсутствии посторонних. Таким образом, «называть воровскую речь условной и тайной только потому, что она нам непонятна, так же наивно, как и называть иностранцев «немцами» потому только, что они не говорят на языке туземцев» [7, с. 52]. Данное замечание особенно интересно рассмотреть в качестве аргумента против мнения, согласно которому тайными языками в самом широком смысле уместно называть любые непонятные конкретной группе людей языки, в том числе иностранные.

В настоящем исследовании тайные языки анализируются с позиции П. Н. Тиханова, т. е. мы придерживаемся более общего подхода к трактовке тайноречия. Данная точка зрения совпадает и со взглядами В. Л. Шульц и Т. М. Любимовой, которые относят к данному понятию «языки бродячих торговцев и ремесленников в условиях натурального хозяйства, женские и девичьи языки при родовом строе, языки писцов и школяров, «тарабарская грамота», засвидетельствованная в древнерусских рукописях с XII в.; языки маргинальных групп – воров, нищих, бродяг и пр.» [11, с. 4]. Тем не менее, для того чтобы отнести ту или иную семиотическую систему к тайному языку, необходимо осветить более широкий перечень особенностей тайных языков. Характеризуя языковые семиотические системы в данном контексте, справедливо утверждать, что они отличаются лексикой (в таком языке обычно существует не более 300–400 непроемных основ) и системой словообразования [9]. В нём тоже есть свои числительные и местоимения, конкретная лексика (названия частей тела, явлений природы, ремесленная терминология), ограниченное число абстрактных существительных, прилагательных и глаголов. При этом служебные слова зачастую те же, что и в общеупотребительном языке [1]. Кроме того, описывая феномен тайных языков учёные выделяют тенденцию к исчезновению, или «рассекречиванию»: «Некоторые закрытые социальные подгруппы интегрируются в общество или вовсе прекращают своё существование; в связи с этим их язык также исчезает, становится общеупотребительным или частично используется в прочих субкультурах» (Перевод наш. – В. П.) [13, р. 605].

Нельзя не отметить, что при сборе литературы особо значимыми для данного исследования идеи принадлежали М. Н. Приёмшевой, которая внесла неоценимый вклад в разработку темы тайноречия. В первую очередь, для неё представляют интерес тайные языки России XIX в., но для выведения полноценной классификации необходимо более глубокое изучение представленного феномена, поэтому М. Н. Приёмшева, замечая, что тайные языки принято характеризовать через дополнительные, а не первичные функции, выделяет две доминирующих функции тайноречия, а именно: ‘социально-символическую’, которая проявляется в идентификации носителями тайноречия друг друга и демонстрации этого факта окружающим [8, с. 26–46], и ‘игровую’ (‘поэтическую’), которая представляет собой

«направленность на сообщение, как таковое, сосредоточение внимания на сообщении ради него самого» [12, с. 202]. Примечательно, что М. Н. Приёмывшева в некотором смысле отрицает термин ‘конспиративная’ (или ‘эзотерическая’) функция, поскольку, несмотря на в целом успешное сокрытие информации от посторонних, представители данной социальной группы так или иначе демонстрируют собственное тайноречие [8, с. 38]; хотя традиционно учёные всё же говорят о наличии представленной функции.

На основе всех вышеперечисленных фактов мы вывели определение тайного языка, охарактеризовав его как вариант языковой игры, используемый закрытыми социальными группами с целью сокрытия информации от посторонних и принципиально противопоставленный естественному языку.

Кроме того, в соответствии с выделенными признаками тайноречия и представленным определением мы предприняли попытку сформировать перечень семиотических систем, которые могут быть отнесены к понятию тайного языка. Среди неязыковых семиотических систем, которые могут характеризоваться как тайные, выделены криптография (а именно небуквенные символы, графические изображения, числа), языки звука (свист, мелодия, постукивания, хлопки), цвета, света, жестов и поз, предметов (включая одежду, аксессуары, камни, цветы, зеркала и любые другие предметы, о потайном смысле которых известно лишь определённой социальной группе), сигнальные системы костров и пр. В число тайных языковых семиотических систем вошли арго (сюда же относятся языки нищих, торговцев и ремесленников), кодовые фразы в случае возникновения чрезвычайных ситуаций (при производстве, на судне, в аэропорту, торговом центре, больнице и пр.), языки секретных служб, криптография (а именно анаграммы, языковые ребусы), женские и девичьи языки, цыганские языки (например, ‘ломаврэн’, который функционально «является тайным языком, используясь лишь в определенных ситуациях, когда возникает необходимость засекречивания речи от не-цыгана» [3, с. 811]), тайный язык представителей ЛГБТ-сообщества, детские секретные языки и криптофазия.

Теперь перейдём непосредственно к характеристике ‘криптографии’ как разновидности тайного языка. Принято считать, что её значение в областях политики и истории всегда было предельно велико. На Руси тайнопись «одними из первых... стали использовать... государственные структуры для защиты правительственных, военных, дипломатических сообщений». В целом существует мнение, что становление любого государства неразрывно связано с развитием криптографической деятельности, использующейся для пропаганды, контрпропаганды, воздействия на противника, его дезинформации и пр. [6, с. 13–14]. Такого мнения придерживается и выдающийся американский историк Д. Кан, считающий, что сегодняшние сверхдержавы получили такую мощь и статус благодаря «чрезвычайно разветвленным и работающим с огромной нагрузкой сетям связи, которые повсеместно используются для передачи информации», а также развитой криптографической деятельности в целом; при этом исследователь выделяет Россию, говоря, что «русские вознесли достижения своей страны в криптологии до высоты полета ее космических спутников» [5, с. 58–126]. Одним из наиболее распространённых приёмов в криптографической практике является ‘замена’, т. е. криптографический метод, при котором «знаки открытого текста замещаются другими знаками». Следует уточнить, что под ‘открытым текстом’, как правило, понимается «сообщение, подлежащее засекречиванию» [Там же. С. 2–3]. В России к замене активно обращались с древних времен до конца XVII в. Д. А. Ларин предлагает следующую классификацию вариантов простой замены.

1. Замена знаков кириллицы греческими буквами. Позднее для этой цели стал использоваться латинский алфавит. Помимо этого, при создании шифра на Руси часто обращались к менее популярному алфавиту глаголицы. Однако в XI–XIII вв. с помощью глаголицы засекречивали небольшие фрагменты текста, отдельные слова, которые адресант желал скрыть больше всего; но уже в XIV–XVI вв. этим способом кодировались целые фразы и абзацы.

2. Замена знаков открытого текста на специально придуманные обозначения. Считается, что данный вариант кодирования информации пришёл на Русь из Греции и именовался там ‘тахиграфией’, которая представляла собой разновидность стенографии, использовавшуюся в Античности и Средневековье, т. е. изменение очертания букв с добавлением к ним новых элементов или, напротив, вычленения некоторых частей из первоначального вида буквы. Для усиления безопасности передаваемого сообщения данный метод часто использовался в совокупности с другими приёмами. Например, в таких случаях могли обратиться к иностранным алфавитам или применить технологию ‘монокондила’, которая заключается в замысловатом переплетении знаков, соединении их в одно целое. Ещё одним дополнительным методом усложнения восприятия сообщения является его написание справа налево или вверх ногами. Всё вышеперечисленное трансформировало текст в изображение различных переплетающихся линий, завитушек и непонятных знаков, в которых противник мог увидеть лишь бессмыслицу.

3. Геометрические системы простой замены. В то время на Руси их называли шифры в квадратах, однако спустя некоторое время эта разновидность тайнописи стала называться ‘масонским ключом’ [6, с. 16–21].

Особый интерес для нашей работы представляет ‘литорея’, которая имеет вид шифра простой замены, поскольку именно такие шифры наиболее часто встречаются в художественной литературе и кино. Существует два вида литореи – ‘простая’ и ‘мудрая’. Простая литорея иначе называется ‘тарабарской грамотой’. Такой способ шифрования заключается в замене согласных букв по следующему принципу. Все согласные кириллицы можно оформить в виде таблицы, состоящей из двух рядов, в каждом из которых зафиксировано по 10 букв. Такая таблица представляет собой ключ к шифру. Согласно этой системе, каждый знак заменяется на тот, что противопоставлен ему в данной таблице (причём гласные, а также буквы Й, Ъ и Ь остаются без изменений):

Таблица 1. Ключ к простой литорее

Б	В	Г	Д	Ж	З	К	Л	М	Н
Щ	Ш	Ч	Ц	Х	Ф	Т	С	Р	П

Как можно заметить, согласные из первого ряда расположены в соответствии с алфавитом, а из второго – идут в обратном порядке. Аналогично производится и расшифрование. В свою очередь, мудрая литорея фактически и есть шифр простой замены в классическом виде, поскольку в ней переставляются местами и гласные, т. е. все буквы кириллицы [Там же. С. 19].

В соответствии с темой исследования, далее мы подвергли анализу ряд примеров криптографии на материале кинофильмов и художественной литературы. С развитием

технологий методы шифрования усложняются и совершенствуются; исходя из этих соображений, мы начинаем рассмотрение данного явления с более ранних образцов, обнаруженных во всемирно известных литературных произведениях. Классическим примером криптограммы является шифр из рассказа Э. По «Золотой жук». Выглядит он следующим образом:

53‡‡‡305))6*;4826)4‡.)4‡);806*;48‡8¶(60))85;1‡(:.‡*8‡83(88)5*‡;46(;88*96*‡;8)*‡(;485);5*‡2.*‡(;4956*2(5*4)8¶8*;4069285);)6‡8)4‡‡;1(‡9;48081;8:8‡1;48‡85;4)485‡528806*81(‡9;48;(88;4(‡?34;48)4‡;161;:188;‡?;

Примечательно, что принцип такого шифра и инструкция по его декодированию подробно изложены в самом произведении. Сталкиваясь с шифром простой замены, необходимо в первую очередь определить язык, на котором написан исходный текст. В данном случае исходным языком является английский; причём общеизвестно, что наиболее часто встречающейся в тексте на английском языке буквой является «е». Следовательно, самый частотный символ в записи скрывает именно эту букву. «Е» также входит в состав артикля «the», что наводит на мысль о целой комбинации повторяющихся знаков. Таким образом, вычисляя символ за символом, можно расшифровать всё сообщение. В результате мы получаем таблицу соответствий, или ‘матрицу замен’ (см. таблицу 2). Заменяв каждый символ противопоставленной ему буквой, герой получает желанное послание.

Таблица 2. Ключ к шифру в рассказе «Золотой жук»

Символ	8	;	4	‡)	*	5	6	(1	‡	0	9	2	:	3	?	¶	-	.
Буква	e	t	h	o	s	n	a	i	r	f	d	l	m	b	u	g	u	v	c	p

Такой же принцип шифрования описан в рассказе А. К. Дойля «Пляшущие человечки», однако его вариация шифра простой замены выглядит буквально как ряд схематически нарисованных людей в разных позах (см. рисунок 1). Как и главный герой «Золотого жука», Шерлок Холмс начинает с вычисления буквы «Е» – самой распространённой на английском письме. Помимо этого, сыщик предполагает, что флажки в руках у «человечков» обозначают границы слов. В конце концов, ему удаётся установить соответствия между каждым символом и буквой.





















Рис. 1. Шифр «Пляшущие человечки»

Источник: <https://www.sindark.com/genre/Sherlock-Holmes/caesar-dancingmen.pdf>

Уникальность перевода данного рассказа на русский заключается в том, что Н. К. и М. Н. Чуковские интерпретируют криптограмму, а не пользуются экспликацией, как это было сделано при переводе «Золотого жука». Обходя таким образом лингвоэтнический

барьер, специалисты помогают читателю полностью погрузиться в атмосферу произведения. Всё вышесказанное означает, что у А. К. Дойля были одни соответствия между буквой и «человечком» (см. таблицу 3), а у переводчиков – другие (см. рисунок 2).

Таблица 3. Матрица замен для шифра «Пляшущие человечки»

A	B	C	D	E	G	H	I	L
								
M	N	O	P	R	S	T	V	Y
								

Источник: https://www.arthur-conan-doyle.com/index.php/Dancing_Men_Alphabet

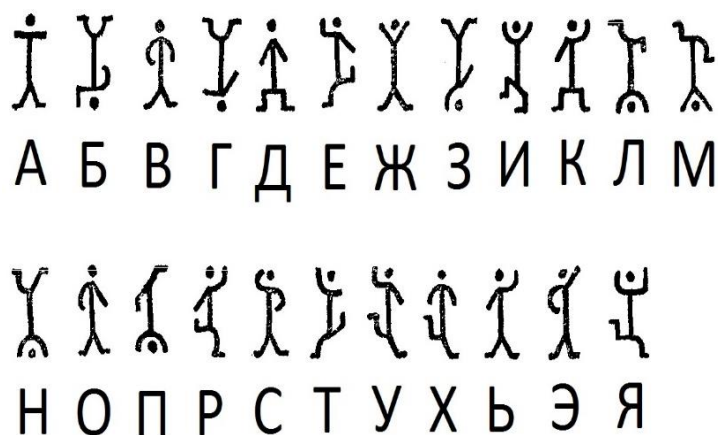


Рис. 2. Алфавит из 23 знаков на русском

Источник: https://ru.wikipedia.org/wiki/Пляшущие_человечки#Шифр

Если приведённые примеры шифрограмм XIX столетия кажутся довольно простыми, то XX век знаменует бум шифровального мастерства, что подробно описано во многих произведениях о Второй мировой войне. Не стал исключением и роман Р. Харриса «Энигма», в котором представлен всемирно известный шифр, который выглядит как беспорядочный набор букв. Дело в том, что принцип работы данной шифровальной машины в следующем: в машину забивается исходный текст и в зависимости от настройки роторов внутри аппарата сообщение принимает ту или иную форму. Всего в «Энигме» может быть несколько роторов (в книге их всего пять на выбор, два в запасе), каждый из которых включает 26 сечений по количеству букв латинского алфавита. На каждое из этих сечений приходится ещё по 26 контактов для взаимодействия с соседними роторами. При нажатии на один из символов активируется несколько роторов, что усложняет процесс дешифровки. Таким образом, персонажи сталкиваются с машиной, «имеющей где-то около ста пятидесяти миллионов миллионов различных исходных позиций. Не имело значения, сколько энигм вы захватили и как долго с ними играли. Они были бесполезны, если вы не знали порядок расположения роторов, их исходные позиции и соединения на штепсельном коммутаторе. А

немцы меняли все это ежедневно, иногда дважды за день». Обратимся к некоторым примерам:

VVVADU QSA? K – Работает радиостанция ADU, прошу сообщить слышимость.

Приём.

VVVADU QSA3 QTС1 K – Смоленск Берлину, слышимость удовлетворительная, у меня для вас одно сообщение, прием.

QRX – Заткнись.

Однако и в XX в. люди иногда обращаются к представленному выше шифру простой замены. Ярким примером служат послания известного серийного маньяка по прозвищу Зодиак, представленные в одноимённом фильме Д. Финчера. В центре сюжета – поиски неуловимого убийцы, направляющего письма с шифrogramмами в редакцию одной из популярных газет. Кажется, что код, составленный преступником, разгадать невозможно, однако, изучив символы, главный герой Роберт Грейсмит понимает, что перед ним обычный «подстановочный код», или шифр простой замены. Восемь из 26 символов, фигурирующих в криптограмме убийцы, можно обнаружить в уже упомянутой книге Д. Кана «The Codebreakers». Остальные символы на вид не буквенные, а «средневековые», что отсылает криптолога-любителя к средневековому шифру, который называется The Zodiac Alphabet. Как и в произведении «Золотой жук», Грейсмит сначала ищет самую распространённую сдвоенную согласную в английском языке – «ll». Предположив, что Зодиак наверняка хотя бы раз использовал слово «to kill», он узнаёт ещё несколько букв и т. д.

Кроме того, в литературных произведениях также довольно распространён ‘книжный шифр’, или ‘шифр Оттендорфа’. Книжная шифrogramма состоит из нескольких чисел. Обычно первое число в ряду указывает на номер нужной страницы, второе – на строку, а третье – на букву или слово в этой строке. Подобные послания можно увидеть в романе А. К. Дойля «Долина ужаса», а также в фильме «National Treasure». По сюжету данной киноленты герои сталкиваются с цепочкой загадок, хранящих тайну местонахождения древних сокровищ. На обратной стороне Декларации независимости США, использовав лимон и фен для проявления чернил, Бен Гейтс с Райли Пулом и Эбигейл Чейз обнаруживают записанные в столбик ряды из трёх чисел по типу:

10 – 11 – 8;

10 – 4 – 7;

9 – 2 – 2.

Персонажи сталкиваются с шифром, ключом к которому являются многочисленные письма Бенджамина Франклина. Таким образом, записав последовательность нужных букв, герои получают предложение следующего содержания: «*The vision to see the treasure's past comes as the time shadow in front of the house of Pass and Stow*» (Возможность заглянуть в сокровищницу прошлого возникнет, когда временная тень пройдёт перед домом Пасса и Стоу). Это сообщение – ничто иное, как новая загадка, не содержащая, однако, элементов криптографии.

У А. К. Дойля примером такого шифра послужило послание Порлока Шерлоку Холмсу. В целях безопасности сам код и название книги, являющейся ключом к декодированию, отсылались адресату разными письмами. Первое письмо, которое пришло сыщику, состояло из ряда чисел и нескольких слов (см. рисунок 3). Начальное и самое крупное число указывало на номер нужной страницы, следующая за ней совокупность символов «Г2» (в оригинале «С2») означало вторую графу/столбец (*column*), последующие числа намекали

на номер слова в данном столбце (см. рисунок 4). Вписанные в шифр слова говорили лишь о том, что их нет в тексте произведения. Во втором письме были описаны обстоятельства, по причине которых информатор не может написать название книги-ключа, однако благодаря блестящим дедуктивным способностям Холмса, герои узнают, что им необходим ежегодник. Последовательно заменив числа словами из книги, Шерлок Холмс и доктор Ватсон получают следующее: «*There is danger – may – come – very – soon – one*». *Then we have the name "Douglas" – «rich – country – now – at – Birlstone – House – Birlstone confidence – is – pressing»*, что было переведено как: «*Имею сведения – опасность – может угрожать – очень – скоро – некий*». *Дальше у нас имя "Дуглас". «Богатый – помещик – теперь – в – Бирлстоун – замок – Бирлстоун – уверять – она – настоящая»*.

534 C2 13 127 36 31 4 17
21 41 DOUGLAS 109 293 5 37
BIRLSTONE 26 BIRLSTONE 9
47 171

Рис. 3. Книжный шифр в оригинале романа
«Долина ужаса»
Источник: [https://www.100bestbooks.ru/files
/Konan_Doyle_Dolina_uzhasa.pdf](https://www.100bestbooks.ru/files/Konan_Doyle_Dolina_uzhasa.pdf)

534 Г2 13 127 36 31 4 17
21 45 Дуглас 109 293 5 37
Бирлстоун 26 Бирлстоун 9 18 171

Рис. 4. Книжный шифр в переводе романа
«Долина ужаса»
Источник: [https://www.100bestbooks.ru/files
/Konan_Doyle_Dolina_uzhasa.pdf](https://www.100bestbooks.ru/files/Konan_Doyle_Dolina_uzhasa.pdf)

Итак, большинство приведённых видов криптограмм являются буквенными шифрами, которые не составляют слов естественного языка и представляют собой таким образом отдельную разновидность криптографии в контексте анализа тайных языков. Тем не менее, потенциально можно ввести «посторонних» в заблуждение, используя последовательность буквенных знаков, планом выражения которых становится слово естественного языка (здесь мы, в частности, говорим об ‘анаграммах’). Подобные случаи, как и множество прочих интересных примеров тайнописи, можно обнаружить в культовом романе Д. Брауна «Код да Винчи», среди них – всем известная аббревиатура «*P. S.*», которая по сюжету книги приобретает ещё два значения: «*Princess Sophie*» и «*Priory of Sion*». Первое – это прозвище Софи Невё, а второе – название тайного общества. Внести все эти смыслы в текст перевода не составило труда, так как «*P. S.*» представляет собой общепринятое латинское сокращение, обозначающее дополнение или приписку, а два оставшихся словосочетания – имена собственные, переведённые на русский посредством нулевой трансформации (*принцесса Софи*) и выбором эквивалента (*Приорат Сиона*).

Здесь также встречаются криптограммы, состоящие из цифр и чисел, неизвестных простому обывателю символов, также некоторые шифрограммы включают слова. В большей степени нас интересует последнее, однако мы не можем не затронуть и иные формы тайного письма. Так, например, главные герои Роберт Лэнгдон и Софи Невё пытаются найти смысл в беспорядочном на первый взгляд наборе чисел: *13 – 3 – 2 – 21 – 1 – 1 – 8 – 5*. Кроме того, под представленной строкой можно заметить следующую надпись:

Oh, Draconian devil!
Oh, lame saint!

Буквальный перевод этих двух предложений вызывает недоумение: «*О, безжалостный дьявол! О, убогий святой!*» Тем не менее, позже выясняется, что перед Робертом и Софи ничто иное как искажённый ряд Фибоначчи, т. е. простая числовая последовательность, в которой каждое следующее число равно сумме двух предыдущих. Данная математическая шутка была представлена в таком виде намеренно. Дело в том, что она служит ключом к разгадке следующих строк, намекая, что такой же подход нужно применить и к ним, т. е. переставить символы местами. Иными словами, герои предполагают, что перед ними не просто набор бессмысленных фраз, а анаграмма. Переставив буквы в каждой строке местами, Лэнгдон выяснил, что всё написанное «*was a perfect anagram of*»:

Leonardo da Vinci!
The Mona Lisa!

Из всего вышесказанного можно сделать вывод о том, что криптография представляет собой не только важный инструмент в политической и военной сферах, но также маркером определённых социальных групп. Помимо этого, довольно часто к использованию разного вида тайнописи обращаются писатели, поэты и режиссёры, что органично дополняет сюжет их произведений, служит средством выразительности и нередко становится проблемой для переводчиков. Собранные в данной работе сведения можно применить для выявления наиболее эффективных путей интерпретации той или иной шифрограммы. Здесь следует заметить, что все шифры можно поделить на буквенные и небуквенные, причём первые также дифференцируются на коды, выраженные словами естественного языка, и коды, представленные хаотичным на первый взгляд набором символов; однако чаще всего в своих произведениях авторы прибегают к использованию шифра простой замены и его вариациям.

Итак, данная работа представляет собой исследование тайных языков и, в частности, криптографии. Как было сказано ранее, тема тайноречия чрезвычайно обширна, однако всё ещё требует глубокого изучения, обобщения информации о тайных языках и их систематизации. В результате были сделаны следующие выводы.

1. Мы определяем тайные языки как способы языковой игры, которыми пользуются члены закрытых социальных групп с целью сокрытия информации от непосвящённых. В связи с этим к тайным языкам относятся как языковые, так и неязыковые знаковые системы. Кроме того, тайные языки характеризуются наличием эзотерической, социально-символической и игровой функций.

2. Тайные языковые знаковые системы также характеризуются наличием лексики, которая не входит в состав общенационального языка и часто образуется с помощью уникальных способов деривации. По этой причине словарь тайноречия сильно ограничен по сравнению со словарём общенационального языка. Однако в его системе сохраняются привычные служебные слова, а также грамматические и фонетические правила. Было выявлено, что тайные языки имеют тенденцию к «рассекречиванию» и, как следствие, исчезновению в том случае, если соответствующая социальная группа прекращает своё существование или внутри неё начинает активно распространяться литературный язык.

3. Криптография, в свою очередь, занимает важное место в системе тайных языков и отличается внушительным количеством собственных разновидностей и примеров. В настоящем исследовании, однако, мы разделяем шифры на буквенные и небуквенные, где первые

также делятся на коды, планом выражения которых являются лексемы естественного языка, и коды, план выражения которых представлен произвольным с виду набором символов.

Практическая значимость работы состоит в том, что собранный материал может быть использован для разработки основных стратегий перевода тайных языков в художественных произведениях и кинофильмах. Помимо этого, результаты исследования можно применять при составлении учебных курсов по социолингвистике, теории коммуникации, стилистике русского и английского языков и теории перевода, а также в лексикографии.

Список литературы:

1. Большая Российская энциклопедия онлайн (БРЭ). URL: <https://bigenc.ru/> (дата обращения: 02.12.2024).
2. Бондалетов В. Д. Идиолекты носителей арготического тайноречия. Кострома: Вестник Костромского государственного университета, 2017. Т. 23, № 5. С. 33–36.
3. Восканян В. С. Ломаврен язык // Языки мира: Новые индоарийские языки / РАН. Институт языкознания. Москва: Academia, 2011. С. 811–818 с.
4. Иванова Е. А. Г. С. Виноградов. Детские тайные языка. Краткий очерк // Русский язык, 2005. № 16. С. 14–25.
5. Кан. Д. Взломщики кодов. Москва: Издательство «Центрполиграф», 2000. 158 с.
6. Ларин Д. А. Защита информации в Древней Руси. Москва: Вестник РГГУ, 2010. № 12(55). С. 13–35.
7. Лихачев Д. С. Черты первобытного примитивизма воровской речи. Москва–Ленинград: Институт языка и мышления имени Н. Я. Марра АН СССР, 1935. С. 47–100.
8. Приёмшева М. Н. Тайные и условные языки в России XIX в.: диссертация доктора филологических наук. Санкт-Петербург: Издательство «Нестор–История», 2009. Ч. I. 455 с.
9. Словарь социолингвистических терминов. Москва: Российская академия наук. Институт языкознания. Российская академия лингвистических наук, 2006. 312 с.
10. Тиханов П. Н. Тайный язык нищих: Этнологический очерк. Уфа: ООО «Вагант», 2004. 40 с.
11. Шульц В. Л., Любимова Т. М. Тайные языки как конструкты социальной реальности // Социологические исследования. 2016. № 6. С. 3–13.
12. Якобсон Р. О. Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против». Москва: Издательство «Прогресс», 1975. С.193–230.
13. Russell Ja. R. Armenian secret and invented languages and argots. Армянские тайные и искусственные языки и арго // Acta Linguistica Petropolitana. Transactions of the Institute for Linguistic Studies. 2012. Vol. 8. No 3. P. 602–681.

Источники практического материала:

1. Браун Д. Код да Винчи. Москва: Издательство «АСТ», 2018. 542 с.
2. Бронников А. Э. Вавилова Е. С. Женщина, которая умеет хранить тайны. Москва: Издательство «Эксмо», 2024. 352 с.
3. Гумилёв Н. С. Акrostих. URL: <https://primoverso.ru/stihi-russkie/stihi-gumileva/akrostih-stihi.shtml> (дата обращения: 15.01.2025)
4. Дойль А. К. Возвращение Шерлока Холмса. Санкт-Петербург: Издательство «Азбука», 2023. 416 с.

5. Дойль А. К. Записки о Шерлоке Холмсе. Москва: Издательство «Мир книги», 2007. 448 с.
6. По Э. Золотой жук. URL: http://files.school-collection.edu.ru/dlrstore/57488e4f-5a7b-f80f-e815-b4153ca06a1b/Po_Zolotoi_zyk.pdf (дата обращения: 29.12.2024).
7. Харрис. Р. Enigma. Москва: Издательство «Эксмо», 2006. 416 с.
8. Brown D. The Da Vinci Code. London: Corgi book, 2009. 589 p.
9. Doyle A. C. The Return of Sherlock Holmes. URL: <https://sherlock-holm.es/stories/pdf/a4/1-sided/retn.pdf> (дата обращения: 14.12.2024).
10. Doyle A. C. The Valley of Fear. URL: <https://sherlock-holm.es/stories/html/vall.html> (дата обращения: 28.12.2024)
11. Harris R. Enigma. New York: Ivy Books, 1996. 388 p.
12. Poe E. A. The Gold Bug. New York: Maynard, Merrill, & Co., 1898. 64 p.

Фильмография:

1. Зодиак. США, 2007, реж. Дэвид Финчер (158 мин.).
2. Инферно. США, Венгрия, 2016, реж. Рон Ховард (121 мин.).
3. Под Сильвер-Лэйк. США, 2018, реж. Дэвид Роберт Митчелл (139 мин.).
4. Сокровище нации. США, 2004, реж. Джон Тёртелтауб (131 мин.).
5. Inferno. USA, Hungary, 2016, dir. Ron Howard (121 min.).
6. National Treasure. USA, 2004, dir. Jon Turteltaub (131 min.).
7. Under the Silver Lake. USA, 2018, dir. David Robert Mitchell (139 min.).
8. Zodiac. USA, 2007, dir. David Fincher (158 min.).

Волгоградский государственный социально-педагогический университет, Волгоград, РФ

УДК 81

О. И. Подкопаева**ПРОБЛЕМЫ ПЕРЕВОДА ИГРЫ СЛОВ НА РУССКИЙ ЯЗЫК
(НА МАТЕРИАЛЕ СОВРЕМЕННОЙ АМЕРИКАНСКОЙ МАССОВОЙ КУЛЬТУРЫ)**

В статье анализируются специфические языковые и культурные особенности, которые затрудняют адекватный перевод, включая идиоматические выражения, аллюзии и культурные контексты. Особое внимание уделяется методам, используемым переводчиками для сохранения комического эффекта и передачи смысловых нюансов. В статье подчеркивается важность кросс-культурной адаптации в переводе, а также предлагаются рекомендации для улучшения качества перевода, что может способствовать более глубокому восприятию американской массовой культуры русскоязычной аудиторией.

Ключевые слова: игра слов; каламбур; киноперевод; модуляция; целостное преобразование; переводческие соответствия.

O. I. Podkopayeva**PROBLEMS OF TRANSLATING WORDPLAY INTO RUSSIAN
(ON THE MATERIAL OF MODERN AMERICAN MASS CULTURE)**

The article analyzes specific linguistic and cultural features that make adequate translation difficult, including idiomatic expressions, allusions and cultural contexts. Special attention is paid to the methods used by translators to preserve the comic effect and convey semantic nuances. The article emphasizes the importance of cross-cultural adaptation in translation and offers recommendations for improving the quality of translation, which can contribute to a deeper perception of American mass culture by Russian-speaking audiences.

Keywords: wordplay; pun; movie translation; modulation; holistic transformation; translation correspondences.

Киноперевод как объект лингвистического исследования представляет собой трудоемкий процесс, требующий всестороннего анализа и учета всевозможных факторов, способных повлиять на результат перевода. Помимо трудностей лингвистического характера, напрямую влияющих на степень качества перевода и его соответствие оригиналу, работа переводчика осложняется и экстралингвистическими аспектами, и составляющей технического характера. Под кинопереводом понимается процесс межъязыковой трансформации содержания текста оригинала с последующей ритмической укладкой переводного текста на видеоряд с помощью дубляжа или в качестве субтитров.

Основными видами киноперевода являются: субтитрирование – обозначение реплик в виде текста в нижней части экрана; закадровое озвучивание – сохранение оригинального звукоряда со слегка приглушенной речью, сверху которого накладывается русский перевод в исполнении актера озвучивания; дублирование – озвучивание фильма полным штатом актёров.

Наиболее популярным жанром кино является комедия, а комедий на телевидении наиболее распространены ситкомы (ситуационные комедии). Комедия – один из видов драмы, целью которого является попытка развеселить зрителя и изменить мир в лучшую сторону через осмеяние отрицательных черт действительности с помощью противоречий

событий, сюжета, героев, их диалогов и поступков, нарушающих социально-психологические нормы.

Часто встречающимся способом создания комического эффекта в комедийных телесериалах является игра слов. Языковая игра является широко распространённым стилистическим приёмом, в качестве которого она представляет собой некую степень языковой неправомерности, то есть уклонение от нормы языка, притом преднамеренное и очевидное для реципиента. Она характеризуется столкновением двух значений слова или схожих по звучанию слов в контексте, позволяющем зрителю одновременно воспринимать оба значения слова. Игре слов, по мнению большинства лингвистов, синонимично понятие каламбура, однако существует и отличная точка зрения – о разделении данных понятий как самостоятельных и о их соотношении, где каламбур является видом языковой игры. Рассматривая конкретные примеры, можно выявить следующую закономерность: в различных словарях и энциклопедиях явления игры слов и каламбура объясняются друг через друга, либо имеют ссылку друг на друга, таким образом можно говорить о синонимичности этих понятий. Каламбур бывает фонетическим, лексическим, морфологическим, фразеологическим, смешанным и графическим, а среди способов его создания выделяют полисемию, омонимию, паронимию и антонимию. Игра слов может иметь проявление на следующих уровнях языка: лексическом, фонетическом и фразеологическом, а сама по себе игра слов может быть оборотом речи, целостным произведением, либо может иметь проявление в заголовке эпизода или имени персонажа.

При переводе языковая игра вызывает трудности у переводчиков по ряду причин, начиная с отсутствия прямых эквивалентов в русском языке большинства англоязычных фраз и несовпадением в данных языках омонимов, продолжая необходимостью в понимании контекста и самого каламбура с последующей передачей на язык перевода с сохранением исходного смысла и адаптацией переводного текста к его техническому воплощению на экране. Нередко в ситкоммах можно заметить отсылки к творчеству или значимым историческим событиям отдельной культуры, непонятным для представителя другой, что при некорректной работе переводчика может привести к потере комического эффекта или, в худшем случае, к отсутствию коммерческого успеха телесериала за рубежом, который находится в прямой зависимости от качества перевода.

Характерной чертой перевода кинофильмов и сериалов с английского на русский язык выступает тенденция к компрессии исходного кинотекста с целью «подогнать» русскую речь под английскую, поэтому для передачи языковой игры с английского языка на русский используются такие трансформации и приемы, которые могут быть использованы для ликвидации избыточности. Это подводит к обозначению еще одной и одной из самых главных трудностей для специалиста при кинопереводе – момент решения, какую информацию необходимо обязательно осветить, а какую можно опустить.

Право выбора способа передачи игры слов с английского на русский язык остаётся за переводчиком, который, приняв во внимания все необходимые для учёта факторы, отдаёт предпочтение трансформации, способной достичь наибольшую степень эквивалентности. Среди трансформаций для перевода языковой игры выделяют следующие: лексические – калькирование, конкретизация, генерализация, модуляция, целостное преобразование; грамматические – дословный перевод (синтаксическое уподобление), грамматические замены; комплексные лексико-грамматические: компенсация, антонимический перевод и экспликация; а также технические приёмы – опущение и добавление.

Помимо сложностей, с которыми переводчик сталкивается в рамках киноперевода в процессе подготовки озвучивания к кинофильму, когда речь идёт о кинокартинах комедийного характера, переводящему также приходится справляться со сложностями, связанными с передачей самой языковой игры как лингвистического явления. Сложность передачи изучаемого явления при переводе обусловлена его характером – противоречивостью, созданной обыгрываемыми словами, употреблёнными в одном контексте, которая усложняется отсутствием полных эквивалентных отношений с охватом двух или более значений между лексическими единицами языка оригинала и их соответствиями в языке перевода. Однако существование эквивалентных единиц в языке оригинала и языке перевода не гарантирует качественной передачи игры слов ввиду того, что между эквивалентами могут существовать расхождения в стилистической сочетаемости или эмоциональной окрашенности. «Если каламбур имеет совершенно определённый социально-политический адрес, если он имеет идейное значение, переводчику следует приложить все усилия и передать его с художественной точностью. Там, где присутствует чисто звуковая игра, переводчик вправе отступить от буквы оригинала, если иначе ему не создать того самого комического эффекта, которого хотел передать автор в своём сообщении» [Любимов 1964, 77].

В случае, когда в языке перевода отсутствуют прямые эквиваленты обыгрываемых единиц в языке оригинала, переводчику необходимо определить все возможные варианты передачи языковой игры и отдать предпочтение предоставляющему наибольшие преимущества. Есть несколько вариантов решения описанной проблемы: 1) передать исходное содержание, утратив игру слов; 2) сохранить игру слов, заменив образ и отклонившись от точного содержания; 3) полностью отклониться от содержания, сосредоточившись только на передаче языковой игры.

Помимо отсутствия самих эквивалентов, трудностью для переводчика в процессе передачи рассматриваемого явления может стать отсутствие языковых средств, которые также могут применяться для создания игры слов. К таким языковым средствам могут относиться авторские неологизмы, которые не представляется возможным перевести дословно. В таком случае переводчик создаёт собственную игру слов, приближённую тем или иным образом к оригиналу, а не работает с предоставленным автором оборотом и его содержанием.

Таким образом, создать буквальный или дословный перевод зачастую является непреодолимой задачей в рамках передачи игры слов, однако от переводчика требуется как можно ближе передать заложенный автором смысл при помощи любых приёмов и способов перевода, в том числе и в рамках свободного (вольного) перевода и создать текст, способный оказать на представителя другого языка такое же влияние, что и на носителя языка.

Американский ситком «Две девицы на мели» повествует о жизни двух девушек с большими мечтами и амбициями, но с маленькими возможностями, одна из которых является ребёнком из неблагополучной семьи, а вторая – из несметно богатой, но лишившейся всех денег незадолго до начала действия сериала. Как и характерно для ситкома, девушки попадают в комичные ситуации, которые способствуют возникновению интересных случаев языковой игры. Главными героинями сериала являются Макс (далее – М.), Кэролайн (далее – С., К.), среди второстепенных персонажей выделяются повар украинского происхождения Олег (далее – О.), владелец закуской, в которой работают девушки, Хан (далее – Н., Х.) и семидесятипятилетний темнокожий кассир Эрл (далее – Е., Э.).

Таблица 1

<i>Original</i>	<i>Paramount comedy</i>	<i>Bravesound</i>
<i>M.: No, hipster. Do not think we are on the same team. We have nothing in common. I wear knit hats, when it's cold out. You wear knit hats cause of Coldplay</i>	<i>Нет, хипстер, не-а. Не воображай, что мы в одной команде. У нас ничего общего. Я ношу вязаные шапки, когда холодно, а ты – из Колдплея</i>	<i>M.: О! Нет уж, раздолбай. Даже не думай, что мы в одной команде. У нас с тобой нет ничего общего. Я ношу вязаную шапку, когда холодно снаружи, ты носишь вязаную шапку – потому что у тебя в башке ветер</i>

Первые же минуты сериала одаривают зрителей забавным каламбуром на излюбленную сценаристами тему – высмеивание набирающую на момент съёмки сериала популярность субкультуру хипстеров. Каламбур основан на совпадении слова *cold* и части названия известной британской рок-группы «Coldplay», которых также на момент выхода сериала причисляли к хипстерам.

Переводчики канала Paramount comedy сосредоточились на передаче содержания, нежели чем комического эффекта, который в результате перевода полностью утратился по причине национальных различий и отсутствия в русском языке лексической единицы, совпадающей по содержанию с названием упомянутой музыкальной группы или его частью.

Переводчик от Bravesound в процессе своей работы отдаёт предпочтение дословному переводу, однако к передаче языковой игры подходит творчески и не боится резких выражений и сильных расхождений в содержании, если они помогают оказать на русского зрителя такую же степень комического эффекта, как и на зрителя – носителя языка. В представленном примере наблюдаем использование целостного преобразования с большим уклоном от текста оригинала, однако комический эффект переводчику сохранить удалось.

Таблица 2

<i>Original</i>	<i>Paramount comedy</i>	<i>Bravesound</i>
<i>C.: Max, I interned at Merrill Lynch. Let me help you with this. It's the least I can do. I had nowhere to go and you took me in. Let me repay my debt to you by helping with your debt to everyone in the world, apparently. M.: If you keep talking, I'm going to Merrill Lynch myself</i>	<i>К.: Макс, я работала в банке Меррилла Линча, давай я тебе помогу. Я у тебя в долгу, ты ведь меня приютила, вот я тебе и помогу тоже вернуть долги всему человечеству. M.: Будешь продолжать, и я сама себя залинчую</i>	<i>К.: Макс, я была на практике в банке Меррилл Линч. Позволь мне помочь тебе с этим. Это самое малое, что я могу сделать. Мне было некуда идти – ты приютила меня. Если ты не против, я бы хотела помочь тебе вернуть твои долги всем на Земле, очевидно. M.: Если ты не заткнёшься, я Меррилл Линчую саму себя</i>

Языковая игра в представленном примере основана на сходстве части названия крупного американского инвестиционного банка Мерилл Линч и англоязычного термина – реалии «lynching» (the Lynch law), означающей «подвергнуть суду Линча», т.е. «зверски расправиться без суда и следствия» [Советская историческая энциклопедия].

Наличие эквивалентного соответствия позволило обеим озвучивающим компаниям качественно перевести языковую игры с полноценной передачей заложенного автором смысла и сохранением комического эффекта. Paramount comedy воспользовались приёмом опущения, а переводчик от Bravesound использовал антонимический перевод. Оба результата перевода отличаются комической развязкой, однако ввиду межкультурных различий, вариант Paramount comedy является более выигрышным, так как он более понятен для русского слушателя.

Таблица 3

<i>Original</i>	<i>Paramount comedy</i>	<i>Bravesound</i>
<i>О.: Just putting it out there. М.: Just put it back in there</i>	<i>О.: Это я чисто вбросил. М.: Подбери обратно</i>	<i>О.: Просто можете завалиться. М.: Просто завались там сам</i>

Игра слов основана на полисемии представленного в завязке шутки фразового глагола «to put out» – «обозначить» и «выложить». Добавляет комического эффекта созвучность данной лексической единицы с другим представленным фразовым глаголом – «to put back», противоположным первому по основному значению и созвучным с ним в результате совпадения в них глагола и использованных в представленном примере грамматических форм: причастия настоящего времени (Participle I) – «putting out» и составного глагола в повелительном наклонении «put it back».

В переводе от Paramount comedy наблюдаем применение модуляции. Перевод наиболее близок к оригиналу по содержанию, комический эффект сохранён.

Компания Bravesound сделала уклон как в сторону от содержания, так и от языковой игры. Переводчик использовал целостное преобразование, однако результат перевода не является эквивалентным. Комический эффект утерян.

Таблица 4

<i>Original</i>	<i>Paramount comedy</i>	<i>Bravesound</i>
<i>С.: I love this place. Looks like Paris in the '20s. М.: More like poseurs in their 20s</i>	<i>К.: Симпатичное местечко. Прямо Париж двадцатых годов. М.: Гнездо мажоров лет двадцати</i>	<i>К.: Мне нравится это место. Выглядит, как Париж в двадцатых годах! М.: Больше как позёры в возрасте двадцати</i>

Языковая игра, представленная в данном примере, основана на частичном совпадении и созвучности сказанных героинями фраз. Комический эффект завязан на различиях в содержании похоже звучащих фраз, созданных предлогом «the» и местоимением «they» в притяжательном падеже.

Завязка шутки переведена каналом Paramount comedy своими прямыми соответствиями. В развязке видим, что слово «позёры» переводчики канала заменили на «мажоры». Оснований для этого в рамках адаптации текста под русского зрителя нет. К тому же, данные слова обладают совершенно разной семантической нагрузкой. Перевод не является эквивалентным. Комический эффект частично сохранён за счёт совпадения в обозначениях десятилетия и возраста.

Что касается перевода от компании Bravesound, то результат работы данного переводчика является как эквивалентным, так и обладающим комической развязкой. Специалист использовал дословный перевод, что в рамках данного примера позволило ему качественно справиться с передачей языковой игры.

Таблица 5

<i>Original</i>	<i>Paramount comedy</i>	<i>Bravesound</i>
<i>M.: So what? Is she still your girlfriend?</i>	<i>М.: Она всё ещё твоя девушка?</i>	<i>М.: Так что, она всё еще твоя девушка?</i>
<i>J.: Max, it's complicated.</i>	<i>Д.: Макс, всё это сложно.</i>	<i>Д.: Макс, это сложно.</i>
<i>M.: What, are we on Facebook?</i>	<i>М.: Мы что, на Фейсбуке?</i>	<i>М.: Мы что, на Фейсбуке?</i>
<i>J.: It is complicated. Cash and I have been together two years...</i>	<i>Д.: Всё сложно. Кэс и я...мы были вместе два года.</i>	<i>Д.: Это сложно. Мы с Кэши вместе два года и теперь...</i>
<i>M.: Two years? Jeez, I'm a home wrecker. Adele will probably write a song about me.</i>	<i>М.: Два года? Боже, я разлучница! Адель, наверное, напишет обо мне песню.</i>	<i>М.: Два года? Чёрт, я разлучница! Адель, наверное, обо мне песню напишет.</i>
<i>J.: You're not a homewrecker.</i>	<i>Д.: Ты не разлучница.</i>	<i>Д.: Ты не разлучница.</i>
<i>M.: I am. That's it. This is over. That – us on the wall – never happens again. I lied. I can't be your friend. I was trying to be cool, but I'm not cool. I don't know Adele</i>	<i>М.: Нет, она. Вот и всё. Все кончено. Вот этих нас, которые на стене больше не будет. Я не могу быть твоим другом. Я пыталась быть клёвой, но я не клёвая. Я не знаю Адель</i>	<i>М.: Вот он. Это конец. Это – мы на стене – никогда не случится вновь. Я солгала, я не могу быть твоим другом. Я старалась притворяться, что всё в порядке, но не всё в порядке, я не знакома с Адель</i>

Сцену с данным диалогом мы можем наблюдать в девятой серии первого сезона. Действие происходит в картинной галерее во время выставки работ Джонни, приятеля Макс. В данном примере речь идёт о картине, нарисованной Джонни, на которой запечатлён их с Макс поцелуй. На выставке также присутствует девушка Джонни, о которой Макс узнала только после их с Джонни поцелуя накануне перед началом выставки. Языковая игра построена на многозначности фразы «to be cool» – «оставаться спокойным» и «быть крутым».

Переводчики канала Paramount comedy употребили лишь одно из значений данной фразы в своём переводе. Результат перевода выступает неуместным относительно предшествующим словам героини. Комический эффект утерян.

Bravesound в своём переводе также представили лишь одно из значений представленной фразы, однако другое, более подходящее по смыслу предшествующим репликам героини. Комический эффект также утерян ввиду отсутствия в русском языке прямых

эквивалентных отношений, захватывающих все значения фразы «to be cool» и невозможности употребить необходимые содержания одним и тем же словом в одном контексте.

В заключение, наиболее частыми способами перевода языковой игры на основе переводов сериала «Две девицы на мели» являются модуляция, целостное преобразование, и переводческие соответствия (при отсутствии совпадения более чем двух значений слова), которые в большинстве случаев становятся результатом потери комического эффекта. Наиболее продуктивным способом перевода в случае, когда оба употреблённых значения имеют прямые эквивалентные отношения в иностранного языка и языка перевода, является прямое соответствие, однако применение такого способа редко представляется возможным. В случае невозможности передать игру слов прямыми эквивалентами, затрагивающими оба значения использованного слова, наиболее эффективным способом является калькирование, большинство случаев использования которого характеризовалось сохранением комического эффекта. Часто игра слов в процессе перевода опускается без дальнейшей компенсации. Такой результат является наименее продуктивным и нежелательным в рамках перевода языковой игры. Количество удачных случаев перевода языковой игры на основе изученного нами материала оставляет желать большего. Перевод игры слов, несомненно, является трудоёмкой задачей, требующей всестороннего анализа, передачи как содержания, так и образности, а также способности воспринять заложенный смысл и передать его таким способом, чтобы он оказывал на иностранного зрителя такой же эффект, что и на носителя языка, однако полное опущение игры слов лишает перевод авторского замысла и его интенции при передаче собственного сообщения.

Список литературы:

1. Большая Советская энциклопедия: в 50 т. Т. 38. Самойловка – Сигиллярии / гл. ред. Б. А. Введенский. 2-е изд. Москва: Большая Советская энциклопедия, 1955. 668 с.
2. Любимов Н. М. Перевод – искусство. 2-е изд., доп. М. Сов. Россия, 1982. 128 с.

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

УДК 81'42

Ю. С. Ткачева
ДИПЛОМАТИЧЕСКИЙ ДИСКУРС:
СКРЫТЫЕ СМЫСЛЫ И АКТЫ НЕСОГЛАСИЯ

Статья исследует многофункциональность акта несогласия, акцентируя внимание на том, как различные контексты могут изменять интерпретацию одних и тех же речевых элементов. Для анализа используются диалоги из стенограмм заседаний международных конференций Второй мировой войны, на которых страны-члены Антигитлеровской коалиции обсуждали ключевые вопросы ведения войны и послевоенного урегулирования. Особое внимание уделяется намерениям дипломатов при выборе непрямых способов выражения несогласия и экспликаторам, на которые возникала негативная реакция коммуникантов. Результаты исследования подчеркивают важность понимания небуквального несогласия для успешного ведения международных переговоров.

Ключевые слова: акт несогласия; дипломатический дискурс; скрытые интенции; функции небуквального несогласия; экспликатор.

Yu. S. Tkacheva
DIPLOMATIC DISCOURSE: HIDDEN MEANINGS AND ACTS OF DISAGREEMENT

The article explores the multifunctionality of the act of disagreement, emphasizing how different contexts can alter the interpretation of the same speech elements. The research is based on the shorthand notes of international conferences of the World War II, where the member countries of the Anti-Hitler Coalition discussed key issues related to warfare and post-war settlement. Special attention is given to the intentions of diplomats in choosing indirect ways to express disagreement and the explicators that elicited negative reactions from the communicators. The findings of the study highlight the importance of understanding non-literal disagreement for the successful conduct of international negotiations.

Keywords: act of disagreement; diplomatic discourse; hidden intentions; functions of implicit disagreement; explicator.

Несогласие – это неизбежный аспект речевого общения, который может существенно повлиять на продуктивность коммуникации и привести к конфликтам. Особенно это актуально в контексте дипломатического дискурса, где вероятность возникновения конфликтных ситуаций между участниками международных отношений возрастает. В условиях современной политической обстановки, когда мир сталкивается с множеством вызовов, эффективное разрешение конфликтов через переговоры становится особенно важным.

В процессе коммуникации участники часто интерпретируют высказывания по-разному, в зависимости от контекста. Одни и те же формальные элементы и тактики речевого поведения могут нести разные значения в различных ситуациях, что подчеркивает многофункциональность акта несогласия. В данной статье мы исследуем, как небуквальное несогласие проявляется в вербальной коммуникации и какую коммуникативную нагрузку оно несет в дипломатическом дискурсе.

Для анализа выбраны диалоги из стенограмм заседаний международных конференций Второй мировой войны, на которых страны-члены Антигитлеровской коалиции обсуждали

вопросы ведения войны и послевоенного урегулирования. В фокусе внимания – намерения дипломатов при выборе непрямых способов выражения негативной реакции, выявление их скрытых интенций, а также экспликатеры, вызывающие несогласие.

Иницирующая реплика взаимодействия может содержать запрос информации, запрос мнения собеседника, возражение на затекстовую беседу и т. п. Выделяются три типа диалогового взаимодействия:

- 1) иницирующий Текст – Текст без несогласия
реагирующий Текст – Текст с небуквальным несогласием
- 2) иницирующий Текст – Текст с прямым несогласием
реагирующий Текст – Текст с небуквальным несогласием
- 3) иницирующий Текст – Текст с небуквальным несогласием
реагирующий Текст – Текст с небуквальным несогласием

Функция смягчения несогласия. Первое намерение говорящего при использовании непрямого способа выражения несогласия – *смягчение*. Данная функция небуквального несогласия очень часто встречается у участников дипломатического дискурса (33 случая), что объясняется возможностью затруднения и затягивания процесса переговоров в случае прямой демонстрации негативной реакции на высказывание собеседника [4, с. 565].

Приведем пример:

«Иден. <...> (1) Мнение Швеции до некоторой степени имеет отношение к тому, что думает Советское правительство о Финляндии. (2) Если бы вы в той форме, в какой это будет возможно, говоря о предоставлении баз, сделали бы шведам какое-либо заявление относительно вашего желания видеть Финляндию независимой – (3) а я не сомневаюсь в том, что это действительно является вашим желанием, – (2) это значительно облегчило бы решение вопроса <...>

Молотов. (4) В нашем предложении вопрос ставится в отношении Швеции с точки зрения борьбы против Германии. (5) Я опасаясь, что добавление вопроса о Финляндии и других на данном этапе не поможет нам более внимательно отнестись к вопросу о Швеции, (6) который только поставлен, но еще не выяснен» [1, с. 104–105].

Дискурсная экспликация. Этот отрывок диалога также относится к первому типу диалогового взаимодействия. В инициативном ходе в первом высказывании Э. Идена можно наблюдать экспликатор обоснования последующего предложения (1). Экспликатор содержания предложения обнаруживается в следующем высказывании британского министра (2). В нем же Э. Иден задействует экспликатор уверенности во взаимной солидарности (3).

Однако в реактивном ходе В.М. Молотова нам очевидно, что он не намерен затрагивать проблему независимости Финляндии. Сначала советский нарком использует экспликатор уточнения своего предложения (4). Затем был задействован экспликатор сомнения относительно целесообразности нового предложения (5). Дипломат использует определенные языковые средства («я опасаясь», «не поможет нам»), чтобы смягчить свой негативный акт. Он также поясняет (6) причины нецелесообразности добавления вопроса о Финляндии (экспликатор пояснения). В.М. Молотов воздержался от категоричного отказа от предложения британской стороны, чтобы не создавать поводов для конфликта.

У данной функции можно выделить подвиды: функция намека оппоненту на ошибочность его позиции, функция создания условий для принятия оппонентом точки зрения говорящего.

Функция намека оппоненту на ошибочность его позиции.

Данную функцию может продемонстрировать следующий пример:

«Молотов. (1) У меня имеется предварительный вопрос – относительно состава Военно-политической комиссии. (2) Принимаем ли мы предложение г-на президента об особом положении французского представителя в этой комиссии? <...>

Хэлл. (3) Мне кажется, что президент имел в виду французское членство в комиссии по делам Италии, как она намечалась раньше.

Молотов. (4) Речь идет о той же Военно-политической комиссии по вопросам Италии.

Хэлл. (5) Я вижу здесь некоторое различие между Военно-политической комиссией, которая первоначально должна была быть создана в Алжире, и настоящей комиссией, которая сейчас образуется. <...>» [1, с. 218].

Дискурсная экспликация. Данный пример относится к первому типу взаимодействия. Иницирующий Текст без несогласия содержит экспликатор области запроса (1) и экспликатор предмета запроса (2). Американский представитель считает, что предложение президента касалось участия французского представителя в комиссии, которую предполагалось создать раньше, до образования настоящей комиссии. Поэтому он не согласен с постановкой вопроса В.М. Молотовым. В начале своего реактивного хода К. Хэлл тоже использует экспликатор области запроса и с помощью конструкции *мне кажется* делает намек советскому представителю на ошибочность его утверждений (3). Но В.М. Молотов вербализует уверенность в обозначенной им области запроса (4). Американский дипломат использует словосочетание с неопределенным местоимением *некоторое различие* в своей второй реплике для экспликации ошибочности области запроса (5).

Функция создания условий для принятия оппонентом точки зрения говорящего.

Чтобы проиллюстрировать эту функцию, рассмотрим следующий пример, относящийся к третьему типу диалогового взаимодействия:

«Иден. (1) Я предложил бы внести во вторую часть этого пункта следующую поправку: перед словом «наций» вставить слово «миролюбивых». <...> (2) Включая слово «миролюбивых», я хотел бы исключить бывших врагов. (3) Кроме того, это нужно понимать так, что некоторые нации могли бы сыграть большую роль, чем другие.

Молотов. (1) Я в общем присоединяюсь к мысли, высказанной г-ном Иденом, (2) но формулировку предлагаю несколько иную (3): после слов «суверенного равенства» сказать «всех миролюбивых государств», а все остальное оставить без изменения. (4) Это, мне кажется, будет в духе того, что предложил г-н Иден, но формулировка здесь проще.

Иден. Я не имею возражений» [1, с. 118].

Дискурсная экспликация. Инициативный ход начинается с экспликатора содержания предложения (1) Э. Идена. За ней следует экспликатор причины 1 (2) и экспликатор причины 2 (3).

Реактивный ход В.М. Молотова показывает, что он не согласен с предложенными Э. Иденом изменениями, но не демонстрирует этого открыто. Вместо этого советский нарком заявляет, что в целом он поддерживает своего коллегу (экспликатор согласия с причинами (1)), но предлагает лучшее решение (экспликатор несогласия с формой (2) и экспликатор коррекции формы (3)). В.М. Молотов также отмечает, что это решение учитывает намерения британского дипломата (экспликатор обоснования) (4). Последняя реплика Э. Идена доказывает нам, что В.М. Молотову удалось выразить свое несогласие непрямым способом,

создав необходимые условия для того, чтобы другая сторона приняла точку зрения говорящего.

Анализ материала показал, что для смягчения несогласия дипломаты в основном использовали пояснение, обоснование, выражение сомнения, выражение согласия, устранение возможных сомнений у собеседника, коррекцию, уточнение, намек на ошибочность.

Экспрессивная функция. Можно также выделить *экспрессивную функцию* небуквального несогласия. В некотором смысле ее можно рассматривать как противоположную функции смягчения. Поскольку мы анализируем негативные реактивные действия, то и эмоции, выражаемые собеседниками в случае небуквального несогласия, имеют негативный оттенок: недовольство или раздражение [4, с. 565]. Говорящий не просто выражает несогласие в ответе собеседнику, но хочет донести до него свои чувства по поводу сказанного последним, свое отношение к делу, поэтому он не отказывает оппоненту напрямую. Эмоции при выражении небуквального несогласия не всегда были сильными, во многих ситуациях мы наблюдали случаи негативной эмоциональной окраски без ярко выраженной экспрессии. Данная функция в ходе анализа встретилась 11 раз.

Рассмотрим еще один фрагмент диалога:

«Хэлл. (1) Я уже говорил г-ну Молотову, (2) что я займусь этим вопросом по возвращении в Вашингтон.

Молотов. (3) Почему мы должны откладывать такой вопрос?» [1, с. 230].

Дискурсная экспликация. Здесь наблюдается диалоговое взаимодействие третьего типа. В своем реактивно-инициативном ходе К. Хэлл задействует экспликатор уточнения (1) и экспликатор содержания (уточнения) (2). Мы можем наблюдать несогласие советского представителя откладывать обсуждение определенного вопроса, но здесь В. М. Молотов не пытается смягчить свою негативную реакцию, а наоборот с помощью вопросительной конструкции, начинающейся со слова «Почему», он подразумевает «претензию» и привлекает внимание к неясности причины откладывания обсуждения, тем самым демонстрируя свое недовольство таким положением дел (экспликатор недоумения (3)).

Основным экспликатором, который встречался при демонстрации коммуникантами эмоций при выражении несогласия, является экспликатор недоумения.

Функция упрека/замечания. Реализация подобной функции при выражении небуквальной негативной реакции предполагает желание адресанта понизить поведенческий статус собеседника. Такая цель встречалась у дипломатов довольно часто (20 случаев). Приведем пример:

«Черчилль. Я не думаю, что со стороны Советского Союза было бы целесообразно требовать репараций с Финляндии.

Сталин. (1) Мы намерены потребовать от Финляндии возмещения причиненного нам ущерба. <...>

Черчилль. (2) Я думаю, что ущерб, причиненный финнами России во время войны Финляндии в союзе с Германией, превосходит все, что эта бедная страна в состоянии возместить. (3) Когда я об этом говорю, в моих ушах звучит советский лозунг: "Мир без аннексий и контрибуций". (4) Он, Черчилль, помнит этот лозунг со времени революции в России» [2, с. 159].

Дискурсная экспликация. Данный пример относится к третьему типу диалогового взаимодействия. В своем реактивно-инициативном ходе И.В. Сталин, используя экспликатор содержания (1), дает понять, что он не солидарен с У. Черчиллем в обсуждаемом вопросе.

Британский премьер-министр в своем ходе показывает лидеру СССР, что он выступает против такой позиции (экспликатор причины) (2), и вместе с тем осуждает намерение Советского Союза в отношении Финляндии: экспликатор отсылки (3) и замечания (4). У. Черчилль прибегает здесь к средствам не прямой коммуникации при выражении своего несогласия, чтобы обвинить СССР в предъявлении непомерных требований к разоренному государству.

Для выражения упрека при несогласии с собеседником дипломаты задействуют различные экспликаторы, такие как, например, оценка, отсылка, замечание, причина, напоминание.

Функция уклонения от принятия решения или предмета обсуждения. Рассмотрим следующий фрагмент:

«Иден. <...> (1) Я предлагаю сейчас поправку для того, чтобы ответить на вопрос о новых членах, – в пятом пункте сказать: вопрос о компетенции будет пересмотрен тремя правительствами, если возникнут обстоятельства, которые потребуют расширения состава и компетенции комиссии.

Молотов. (2) Я думаю, что надо обдумать эти предложения и (3) завтра снова обсудить их на конференции» [1, с. 222].

Дискурсная экспликация. Здесь мы рассматриваем пример первого типа диалогового взаимодействия. Инициативный ход Э. Идена содержит экспликатор содержания (1). Советский нарком не согласен принимать поправку в том виде, в котором ее представил Э. Иден, а также другие предложения британского министра, прозвучавшие в ходе ее обсуждения. Но у В.М. Молотова, возможно, пока не имеется своего альтернативного варианта поправки и железных доводов, чтобы полностью отвергнуть предложения другого дипломата. У него недостаточно оснований для возражения, поэтому, используя экспликатор необходимости обдумывания (2), экспликатор предложения переноса обсуждения (3), он оттягивает принятие решения по поднятому вопросу.

В ходе анализа уклонение было обнаружено в 10 случаях выражения небуквальной негативной реакции. Участники эксплицировали необходимость обдумывания вопроса, чтобы уклониться от выражения своего мнения и принятия решения в данный момент времени.

В качестве преобладающей функции небуквального несогласия была выделена **функция сокращения реактивной реплики** (55 случаев). Она предполагает отказ говорящего от буквального выражения своего несогласия из-за желания сэкономить время и энергию и сразу перейти к аргументации своей противоположной позиции, настаиванию на своей уже озвученной позиции или предложению другого решения. Продемонстрируем данную функцию на примере следующего фрагмента диалога:

«Трумэн. Как вы знаете, мы назначили в качестве нашего представителя в лондонской комиссии судью Джексона. Он является выдающимся судьей и очень опытным юристом. Он хорошо знаком с юридической процедурой. (1) Джексон выступает против упоминания имен военных преступников, заявляя, что это помешает их работе. <...>

Сталин. (2) Может быть, назвать меньшее количество лиц, скажем, трех?

Бевин. (3) Наши юристы придерживаются такого же взгляда, как и американские» [3, с. 263].

Дискурсная экспликация. Данный диалог является примером диалогового взаимодействия третьего типа. Американский президент выражает мнение своей страны относительно

предложения советского лидера об упоминании имен главных преступников в проекте, который союзные державы готовы принять и издать. Г. Трумэн не проговаривает лишний раз, что он не согласен с поступившим предложением, а сразу аргументирует позицию Штатов, ссылаясь на мнение эксперта: экспликатор причины (1). На новое и в некотором роде компромиссное предложение И. В. Сталина (2) британский министр иностранных дел сразу же отвечает аргументацией своего невысказанного напрямую несогласия, основываясь, как и Г. Трумэн, на авторитетном мнении: экспликатор солидарности с одним из собеседников (3). В случае и с американским лидером, и с британским представителем мы можем наблюдать сокращение их реактивных ходов за счет приведенных для обоснования их позиций доводов. Их небуквальное несогласие понимается из контекста.

Чаще всего сокращение реплики, содержащей небуквальное несогласие, происходит через экспликацию причин, но здесь возможны и другие экспликации.

Таким образом, нами было выделено семь функций небуквального несогласия в дипломатическом дискурсе: смягчение несогласия, экспрессивная функция, намек оппоненту на ошибочность его позиции, создание условий для принятия оппонентом точки зрения говорящего, упрек/замечание, уклонение от принятия решения, сокращение реактивной реплики [4, с. 567]. Результаты полного анализа можно увидеть в таблице 1.

Таблица 1 – Функционирование небуквального несогласия в дипломатическом дискурсе

Название функции	Описание	Экспликатор
<i>сокращение реактивной реплики</i>	<i>желание сэкономить время и энергию и сразу перейти к аргументации своей противоположной позиции или предложению другого решения</i>	<i>объяснение причин</i>
<i>смягчение несогласия</i>	<i>стремление избежать затруднения и затягивания процесса переговоров в случае прямой демонстрации негативной реакции на высказывание собеседника</i>	<i>пояснение; обоснование; устранение возможных сомнений у собеседника;</i>
<i>намек оппоненту на ошибочность его позиции</i>		<i>уточнение; выражение сомнения;</i>
<i>создание условий для принятия оппонентом точки зрения говорящего</i>		<i>выражение согласия; коррекция</i>
<i>упрек/замечание</i>	<i>понижение поведенческого статуса собеседника</i>	<i>оценка; отсылка; причина; замечание; напоминание</i>
<i>экспрессивная</i>	<i>желание говорящего донести до собеседника свое отношение к делу (недовольство или раздражение)</i>	<i>недоумение; отказ удовлетворить запрос</i>
<i>уклонение от принятия решения или предмета обсуждения</i>	<i>уклонение от выражения своего мнения и принятия решения в данный момент времени</i>	<i>необходимость обдумывания вопроса</i>

Список литературы:

1. Советский Союз на международных конференциях периода Великой Отечественной войны 1941 – 1945 гг. / Гл. ред. А. А. Громыко. Т. I. Московская конференция министров иностранных дел СССР, США и Великобритании (19 – 30 октября 1943 г.): Сборник документов / Министерство иностранных дел СССР. Москва: Политиздат, 1978. 434 с. Текст: непосредственный.
2. Советский Союз на международных конференциях периода Великой Отечественной войны 1941 – 1945 гг. / Гл. ред. А. А. Громыко. Т. II. Тегеранская конференция руководителей трех союзных держав – СССР, США и Великобритании (28 ноября – 1 декабря 1943 г.) : Сборник документов / Министерство иностранных дел СССР. Москва: Политиздат, 1978. 206 с. Текст: непосредственный.
3. Советский Союз на международных конференциях периода Великой Отечественной войны 1941 – 1945 гг. / Гл. ред. А. А. Громыко. Т. VI. Берлинская (Потсдамская) конференция руководителей трех союзных держав – СССР, США и Великобритании (17 июля – 2 августа 1945 г.) : Сборник документов / Министерство иностранных дел СССР. Москва: Политиздат, 1980. 551 с. Текст: непосредственный.
4. Ткачева Ю. С. Реализация непрямого несогласия в дипломатическом дискурсе / Ю. С. Ткачева. Текст: непосредственный // Филологические науки. Вопросы теории и практики. *Philology. Theory & Practice*. 2022. Том 15. № 2. С. 564–568.

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

УДК 811.161.1, 821.161.1

М. В. Турилова
К ЗНАЧЕНИЮ СЛОВА АЙ-БУРДАНЬЯ В РОМАНЕ В. А. КАВЕРИНА
«ДВА КАПИТАНА»

В статье проанализирован эпизод в ненецком чуме в романе В. А. Каверина «Два капитана». Предложены варианты этимологий непонятного *ай-бурданья*: нен. *нгаебэй хардана* 'в сыром доме' > 'оленья кровь, сырое мясо', кр.-тат. *ай-бурданья* из *ай-бурда* 'Святая Пища' (Евхаристия) и другие. Незнакомое слово привлекает внимание читателя, заставляет понять скрытые смыслы романа. Показана необходимость исторического, религиоведческого, лингвистического комментария к эпизодам со включением лексики на языках коренных народов.

Ключевые слова: история; В. А. Каверин; литература; перевод; православное христианство; религиоведение; русский язык; уральские языки

M. V. Turilova
TO THE MEANING OF THE WORD *AI-BURDAN'IA* IN V. A. KAVERIN'S NOVEL
«THE TWO CAPTAINS»

The article analyzes an episode in the Nenets chum in V. A. Kaverin's novel *The Two Captains*. Variants of the etymologies of the incomprehensible *ai-burdan'ia* are proposed: Nen. *ngaebey hardana* 'in a raw house' > 'deer blood, raw meat', Kr.-Tat. *ai-burdan'ia* from *ai-burda* 'Holy Food' (the Eucharist) and others. The unfamiliar word attracts the reader's attention, makes them understand hidden meanings in the novel. The necessity of historical, religious and linguistic commentaries on episodes with the inclusion of dictionaries of the indigenous languages is shown.

Keywords: history; V. A. Kaverin; literature; Orthodox Christianity; religious studies; Russian language; translation; Uralic languages

Роман «Два капитана» написан В. А. Каверинным в 1936–1944 гг., публиковался начиная с 1940 г., награждён Сталинской премией 2-й степени в 1946 г. В некоторых его эпизодах звучит ненецкий язык. В одном случае перевода нет.

Это описание путешествия Александра Григорьева с доктором Павловым в ненецкое стойбище Ванокан для помощи раненому Ледкову. Самолёт попадает в пургу, герои переживают метель, их находят ненцы, изображён ненецкий чум [6, с. 279–294]. Используются слова из ненецкого и других северных языков. Некоторые Каверин поясняет, значение большинства понятно из контекста, многие вошли в литературный язык. Это топонимы *Енисей*, *Пясина* (реки), *Ванокан* (стойбище оленеводов), *Большеземельская тундра*, *Таймыр*, названия северной одежды – *малица*, *пимы*, *унты*, предметов и реалий быта ненцев – *нарты* 'сани', *нюк* 'шкура', *пурга*, *хорей* 'палка, которой направляют оленей', *чум*, *яра* 'тундровый кустарник'.

Доктор знает ненецкий язык и разговаривает с местными жителями, пересказывая диалог по-русски. Выясняется, что ненцы знают о раненом Ледкове:

«Он снова заговорил по-ненецки, и я понял сквозь сон, что он спрашивал, не знают ли ненцы, кто стрелял в Ледкова.

– Они говорят: кто стрелял – домой пошёл. Думать пошёл. День будет думать, два. Однако, назад придёт» [Там же, с. 287].

Затем описывается «заседание» в ненецком чуме. Ненцы едят сырого оленя «с головой, ушами и глазами», макая сырую оленину в свежую оленью кровь. Григорьеву нужно починить шасси самолёта, и он просит дать ему кусок дерева. Старый ненец отвечает иносказательно: *«Есть три способа бороться с дымом. Заслонить с наветренной стороны дымовое отверстие, и тяга станет сильнее. Можно поднять нюк, то есть шкуру, которая служит дверью. И можно сделать над дверью второе отверстие для выхода дыма. Но чтобы принять гостя, у нас имеется только один способ: отдать ему всё, что он хочет. Сейчас мы будем есть оленя и спать. А потом мы принесём тебе всё дерево, какое только найдётся в наших чумах»* [Там же, с. 290].

Ненцы приносят имеющиеся у них деревянные вещи, в том числе старый латунный багор со шхуны «Св. Мария» капитана Татарина.

«Случалось ли вам чувствовать, как вы полны одной мыслью, так что даже странным кажется, что есть на свете какие-нибудь другие желания и мысли, и вдруг точно буря врывается в вашу жизнь, и вы мгновенно забываете то, к чему только что стремились всей душой?»

Именно это случилось со мной, когда я увидел старый латунный багор, скромно лежавший на снегу среди жердей, из которых строятся чумы.

Конечно, всё было как-то необыкновенно, начиная с этого “ай-бурданья”, когда я читал лекцию о примусе и ненцы слушали меня очень серьёзно и между нами, как во сне, стоял прямой, точно сделанный из длинных серых лент столб дыма.

Странными были эти домашние деревянные вещи, лежавшие на снегу вокруг самолёта. Станным показался мне шестидесятилетний ненец с трубкой в зубах, что-то повелительно сказавший старухе, которая принесла нам кусок моржовой кости.

Но самым странным был этот багор. Кажется, во всём мире не было вещи более странной, чем он.

В эту минуту Лури выглянул из кабины и окликнул меня, и я что-то ответил ему очень издали, из того далёкого мира, в который меня внезапно перенесла эта вещь.

Что же это был за багор? Ничего особенного! Старый латунный багор. Но на этой старой, позеленевшей латуни было вырезано совершенно ясно: “Шхуна «Св. Мария»”.

Я оглянулся: Лури ещё смотрел из кабины, и это был несомненно Лури, с его бородой, над которой я каждый день издевался, потому что он отпустил её, подражая известному полярному лётчику Ф., и она совершенно не шла к его молодому, подвижному лицу.

Вдалеке, подле крайнего чума, стоял окружённый ненцами доктор Иван Иванович.

Всё было на месте – точно так же, как минуту назад. Но передо мной лежал багор с надписью: “Шхуна «Св. Мария»”.

– Лури, – сказал я совершенно спокойно, – иди сюда.

– Годится? – закричал из кабины Лури.

Он выскочил, подошёл ко мне и с недоумением уставился на багор.

– Читай!

Лури прочитал.

– С какого-то корабля, – сказал он. – Со шхуны “Святая Мария”.

– Не может быть! Не может быть, Лури!» [Там же, с. 291–292].

Отсутствие перевода для слова ай-бурданья передаёт оцепенение Григорьева, увидевшего в ненецком чуме старый латунный багор пропавшей экспедиции. Всё вокруг кажется ему странным.

Читатель понимает, что автор описывает ненца, который намеренно показал багор с пропавшей шхуны и сообщил герою об умершем человеке в лодке на нартах. Остальные ненцы ведут себя невозмутимо: «Ненцы давно уже стояли вокруг нас, и у них был такой вид, как будто они уже тысячу раз видели, как я показывал доктору этот багор, кричал и волновался» [Там же, с. 292].

Молчание старого Ивана Вылки в ответ на вопрос о документах и одежде погибшего матроса со съеденным медведем лицом означает, что ворошить прошлое не следует. Как дым из чума можно убрать с различными издержками, так и с пришельцами обращаться можно по-разному, но они не тронут гостя, а помогут ему, говорит он.

Неясно, сам ли Александр Григорьев называет словами *это «ай-бурданья»* пир в ненецком чуме или передаёт реплику кого-то из ненцев. *Ай-бурданья* без перевода снабжено указательным местоимением *это* и не склоняется как нерусское для Григорьева, но понятное ему. Изображён ошеломлённый герой, произносящий ненецкое слово, которое только что узнал, или слово на родном языке (из своего активного словаря). Несколько раз в начале романа Саня Григорьев назван «худеньким чёрным мальчиком».

В русском литературном языке его нет. Автор его не комментирует, оставляя читателя в недоумении, чтобы тот запомнил эпизод как неясный и обратился к разным источникам сведений о языке и культуре ненцев или народа, к которому относится Александр Григорьев.

Обратимся к вышедшим чуть позже публикации романа словарям.

В «Ненецко-русском словаре» 1954 г. слова нет. Есть *нгавар* 1. ‘пища, еда, питание’; 2. ‘пищевой’, *нгаворма* ‘еда, пища’; *нгаворта* ‘огород’; *нгаворць* ‘есть, кушать, питаться’, *нгадтюрьць* ‘рвать, раздирать (многократно)’, *нгаебэй* ‘сырой’ *нгай* 1. ‘снег с водой (во время оттепели)’; ‘снежная слякоть’; 2. ‘оттепель’, *нгайворць* ‘жиреть’ [16, с. 46]. В «Русско-ненецком словаре» 1948 г. есть слово *хард*, *харад* ‘дом’ [11, с. 70]. Современный очерк грамматики тундрового диалекта ненецкого языка С. И. Бурковой, включённый в двуязычный словарь, позволяет понять словосочетание как ‘сырое’ или ‘в сыром доме’: *нгаебэй* ‘сырой’ + *хардана* ‘в доме’ при *харайд* ‘дом’ [2, с. 299].

Современник Каверина мог также предположить, что *ай-бурданья* – это что-то вроде кр.-тат. ‘святая пища’ (то есть обозначение Святой Евхаристии) и Александр Григорьев – из семьи крымских татар или знает некоторые слова из этого языка. В «Словаре русского языка» (СПб., Второе отделение Академии наук, 1891) и этимологическом словаре А. Г. Преображенского 1910 г. рус. диал. яросл. и казанск. *бурда́* признано заимствованием тат. *burda* ‘мутное питьё, смесь разных жидкостей’ (Миклошич) [10, т. 1, с. 53]. В современном словаре русского языка рус. *бурда́* ‘мутное безвкусное жидкое кушанье’ также считается заимствованием тат. *burda* ‘мутное питьё, смесь разных жидкостей’ [14, с. 67]. В «Этимологическом словаре русского языка» М. Фасмера (на немецком языке опубликован в 1950–1958 гг., на русском – в 1964–1973 гг.) есть *бардовать* ‘понимать’ [15, т. 1, с. 126]; яросл., казан. *бурда́* считается заимствованием тат. *burda* ‘мутное питьё, смесь разных жидкостей’, с пометой «не смеш. с народн. *бурда́*, *бурда́ишка* (Гоголь) ‘красное вино’ из *бордо́*»; включено также с пометой «неясное» *бурдомáга* ‘бурда, пойло’ [Там же, т. 1, с. 244].

Однако в историко-этимологическом словаре П. Я. Черных указано, что в тюркские языки СССР (каз.-тат.) *барда*, *бурда* пришло из русского, в тюркских языках за пределами СССР отсутствует. Исконными признаются рус. диал., укр., блр. *барда́* ‘гуща, остатки браги, употребляемые как корм для скота’, ‘мутная жидкость’ из *барда* ‘корм для животных’ (с к. XVI в., позже в значении ‘кислая, сгнившая или разжиженная ворвань, рыбий жир’). Отсюда

под влиянием *бу́рить* (*набу́рить*) ‘лить без меры’ образовано рус. простор., укр., блр. *бурда́* ‘мутная жидкость’ [17, т. 1, с. 74].

В современный «Русский этимологический словарь» под ред. А. Е. Аникина включены сев.-рус. *айбурдатъ* ‘есть сырое (мясо, рыбу)’, арханг. *бурда́ть* ‘то же’ (Лехтисало) с отсылкой к *айбарча* [1, т. 1, с. 119]; арханг. *айба́рча*, *айбарча́* ‘свежая оленье кровь, которую пьют оленеводы’, ‘кушанье из оленье крови с мелко нарезанными кусочками мяса’ [12, т. 1, с. 13–14], признанные заимствованиями из зап. ненецкого (с утратой *н-* и заменой *-ць* на *-ч*): *ajbaré* < *найбарць*, *ная́барць* ‘есть мясо или рыбу в сыром виде’ (Матвеев, Теуш), через коми, иж. *айбарч* ‘струганное мёрзлое оленье мясо или рыба (как особое блюдо), строганина’.

Заимствование из ненецкого предполагается для хакас., енис. *барча́* ‘нарезанное небольшими кусками сушёное мясо’, енис. *борча́* ‘вяленое мясо дикой козы’ из монг. *borča*, *бору*, бур. *борсо* ‘вяленое мясо’, калм. *bortso* ‘разрезанное на полосы вяленое или солёное мясо’. Указано возможное тюркское посредство (казах. *borša* ‘вяленое длинными тонкими кусками мясо’). Н.-индиг. *барча́* ‘кушанье из сушёной толчёной рыбы’, якут. *борча́* ‘кушанье в виде сухой каши, приготовленной толчением в деревянной ступе копчёных костяных остовов с мясом или вяленой сельди’ < якут. *barča*, *bačča* ‘сваренная и прокопчённая мелкая рыба’, ‘мука из сушёной рыбы, порса’, эвенк. вост. *барча* ‘вяленая рыба; мука из сушёной рыбы, мяса’) из якут., эвенк. *пурча* ‘порса’ из ненецк. [1, т. 2, с. 237].

Лингвистического, исторического, религиоведческого комментария требует вопрос о языке – источнике заимствования или, в другом случае, возможности позднего объединения в одно словообразовательное гнездо слов из двух источников: крымско-татарского языка – церковного (православного) термина, обозначающего Святую Евхаристию, его однокоренных слов со значением ‘пища, питьё’ и «сниженных» дериватов; ненецкого языка – слов со значением ‘оленье кровь; сырое мясо’, вероятно производных от нен. *нгаебэй хардана* ‘в сыром доме’ (метонимический семантический переход: обозначение обрядовой пищи словом, называющим обстоятельства совершения обряда). Пример заимствования обрядовой лексики – мордов. эрзя *бурьгине*, *Пурьгине-паз* ‘языческий бог грома’ [3; 5, с. 72], заимствованный у балтийских народов *Перкунас* (*Перкунас-бес?*) [8, т. 2, с. 351].

При чтении текста могут возникать и другие версии: Александр Григорьев называет происходящее искаж. норв. *bursdag* ‘день рождения’ или англ. *birthday* ‘то же’. Лит. *burtaĩ* означает ‘колдовство’, *burti* – ‘гадать, ворожить’ [7, с. 43 и др.; 8, т. 1, с. 196]. В коми-пермяцком языке есть слова с корнем *бурь* ‘хороший, добрый, благий’, в том числе кальки XVII–XVIII в. с церковнославянского языка: *бурвунетысь* ‘Неблагодарный’, *буртедемь* ‘благодарность’ и созвучные *пёрьясань* ‘враки, ложь, неправда’, *пёрта пёртны* ‘освящают’, *пёрта пёртцемь* ‘крещение’ [9, с. 125, 129].

В русских говорах встречаются вероятные заимствования ненецких слов. В «Словаре областного вологодского наречия» П. А. Дилакторского (1902 г.) есть волог. *бурдамáга*, *сбурдамáга*, *сбурдомáга* ‘всякий неудачно приготовленный напиток – вино, квас, пиво, чай’, последние два также ‘тюрю, похлёбка из квасу, луку и хлеба’ [4, с. 40, 448]. Они позволяют предположить источником заимствования ненецк. **бурданга*. Присловье волог. *анберчи* («*Анберчи, берчи, лишка не ворчи. Ах, анберчи! Что? Уж анберчи?* (видя, что клонит сон)»), к. XIX–нач. XX в.) [13, т. 1, с. 256]), вероятно, означает ‘сон’ или даже ‘смерть’. Значит, *ай-бурданья* может обозначать поминальную еду.

Согласно словарям, *ай-бурданья* – обычай ненцев есть сырое оленье мясо, обмакивая его в оленье кровь. По своему происхождению это языческий обряд, цель которого –

задобрить языческих духов, заменяя человеческую жертву оленем. Он совершался весной, перед кочевьем, или в исключительных случаях, как в «Двух капитанах». Возможно, автор имеет в виду, что оленеводы-ненцы знали об экипаже шхуны, затёртой во льдах, и дали им погибнуть. А в этот раз они приносят жертву, оленя вместо человека, чтобы смягчить гнев языческих духов, защитить ненецкие чумы, экипаж самолёта и Ледкова.

Я благодарю Его Высокопреосвященство митрополита Калужского и Боровского Климента, духовенство Калужской Митрополии, руководство, преподавателей, студентов Калужской духовной семинарии за возможность выполнения, обсуждения, проверки этой работы.

Список литературы:

1. Аникин А. Е. Русский этимологический словарь. Вып. 1–14. М.: Рукописные памятники Древней Руси, 2007–2020.
2. Буркова С. И. Краткий очерк грамматики тундрового диалекта ненецкого языка // Буркова С. И., Кошкарёва Н. Б., Лаптандер Р. И., Янгасова Н. М. Диалектологический словарь ненецкого языка: Ок. 3600 слов / Под общ. ред. Н. Б. Кошкарёвой. Екатеринбург, 2010. С. 179–349.
3. Васильков Я. В. Индоевропейская поэтическая формула в мордовском обрядовом тексте // ПОЛУТРОПОН. К 70-летию В. Н. Топорова / РАН. Ин-т славяноведения. М.: Индрик, 1998. 1040 с. С. 352–369.
4. Дилакторский П. А. Словарь областного вологодского наречия в его бытовом и этнографическом применении: по рукописи 1902 г. / Ред. А. И. Левичкин, С. А. Мызников. СПб.: Наука, 2006. 678 с.
5. Дронова Л. П. Становление и эволюция модально-оценочной лексики русского языка: этнолингвистический аспект. Томск: Изд-во Том. ун-та, 2006. 256 с.
6. Каверин В. А. Два капитана / Собр. соч. в 8 т. Т. 3. М.: Худ. лит., 1981. 638 с.
7. Лаучюте Ю. А. Словарь балтизмов в славянских языках. Л.: Наука, 1982. 212 с.
8. Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. / Гл. ред. С. А. Токарев. М.: Сов. Энциклопедия, 1991.
9. Пономарёва Л. Г., Грейдан А. В. Религиозная лексика в коми-пермяцких рукописных словарях 1785 г. и особенности её употребления в современном коми-пермяцком языке // Родной язык. № 1. М.: Ин-т языкознания РАН; Ин-т перевода Библии, 2020. С. 120–171.
10. Преображенский А. Г. Этимологический словарь русского языка. Т. 1–2. М.: Типография Г. Лисснера и Д. Совко, 1910–1914; Вып. последний. Труды института русского языка. Том I. М.–Л.: Изд-во АН СССР, 1949.
11. Пырерка А. П., Терещенко Н. М. Русско-ненецкий словарь: Около 15000 слов: С прил. краткого грамат. очерка, сост. Н. М. Терещенко / Под общ. ред. акад. И. М. Мещанинова. М.: Гос. изд-во иностр. и нац. словарей, 1948. 410 с.
12. Словарь говоров Русского Севера / Под ред. А. К. Матвеева. Т. 1–7. Екатеринбург, 2001–2021.
13. Словарь русских народных говоров / Гл. ред. Ф. П. Филин, Ф. П. Сороколетов, С. А. Мызников. Вып. 1–51. М.–Л., 1965–2020.
14. Толковый словарь русского языка со включением сведений о происхождении слов / РАН. Институт русского языка им. В. В. Виноградова. Отв. ред. Н. Ю. Шведова. М.:

- Издат. центр «Азбуковник», 2007. 1176 с.
15. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. В 4 тт. М.: Астрель, 2003.
 16. Хомич Л. В. Ненецко-русский словарь. Л.: Учпедгиз, 1954. 123 с.
 17. Черных П. Я. Историко-этимологический словарь современного русского языка. В 2 т. М.: Русский язык, 1999.

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

УДК 82

В. А. Большакова

ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС. ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОЙ РОССИЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

В статье рассматривается понятие «литературный процесс», а также существование литературы, её динамику и эволюцию как определенную эпоху. Выделены три главных субъекта литературного процесса: писатель, читатель, критик. Показана трансформация представления о роли литературы в обществе.

Ключевые слова: литературный процесс; литературоведение; субъекты; парадигмы; течение; особенности; отказ; документализм; неоисповедальность; гипернатурализм.

V. A. Bolshakova

LITERARY PROCESS. MAIN TRENDS IN THE DEVELOPMENT OF MODERN RUSSIAN LITERATURE

The article examines the concept of “literary process”, as well as the existence of literature, its dynamics and evolution as a certain era. Three main subjects of the literary process are identified: writer, reader, critic. The transformation of the idea of the role of literature in society is shown.

Keywords: literary process; literary criticism; subjects; paradigms; flow; peculiarities; refusal; documentary; non-confessional; hypernaturalism.

Понятие «литературный процесс» вошло в лексикон отечественного литературоведения, а его формирование восходит к XIX веку. Первоначальные попытки провести анализ особенностей и закономерностей литературного развития в определённый промежуток времени и осознания сути «литературного процесса» можно найти в знаменитых обзорах В. Г. Белинского. Например, в трудах «Взгляд на русскую литературу» [1].

Литературный процесс представляет собой развитие литературы определённой страны или эпохи. Включает в себя совокупность явлений и фактов, а также многовековое развитие литературы в мировых масштабах.

«Литературный процесс» отражает существование истории литературы, а также её эволюцию и динамику в определенной эпохе и истории нации. Ю. Тынянов в своем труде «О литературной эволюции» использовал термин «эволюция литературного ряда», говоря о «литературном процессе». Подчеркнул тем самым характер истории. Развивая принципы методологии изучения литературного процесса, Тынянов доказал, что одностороннее внимание к «главным явлениям» не может дать конкретного представления о развитии литературы. Это лишь ограничивает его рамками «истории генералов» [6].

Литературный процесс включает все произведения, которые созданы и опубликованы в определенный период: от шедевров классики до «книг-однодневок» массовой литературы. Важную роль играют критическая реакция и восприятие читателя. Три главных субъекта литературного процесса: читатель, писатель и критик. Они представляют собой единство. Оно обеспечивает функционирование литературы. Произведения могут занимать важное

место в литературном процессе эпохи. Признанные шедевры останутся в тени. Не получать должного признания современных читателей. Некоторые произведения обретают статус «факта литературного процесса» спустя десятки лет после их написания [2].

Россия XIX–XX веков являлась литературоцентристским обществом, где литература исполняла множество важных функций. Она не только отражала философские поиски человеческого существования, но и способствовала формированию мировоззрения, несла воспитательную нагрузку и при этом сохраняла свою беллетристическую природу.

В контексте событий, которые происходили в 1890-х годах, изменений в эстетике, идеологии и нравственности изменились представления о роли литературы в обществе. На стыке пересечения направлений литературы и поиске нового языка сформировалось течение, которое называется постмодернизмом. Оно прочно связано с понятием современной культуры и литературы. Опираясь на исследования критиков и литературоведов, изучающих проблему современного литературного процесса, под «современной литературой» мы будем понимать направление российской литературы 1980–2020-х годов, которое обладает следующими характерными особенностями:

1. Отказ от классического понимания литературного текста. В современной литературе наблюдается значимый отказ от традиционных моделей построения литературного текста, характеризующийся подрывом устоявшихся канонов классического нарратива. В отличие от произведений, формировавшихся в рамках канонической литературы, новые литературные формы часто не обладают чётко выстроенным сюжетом, который последовательно развивался по законам конфликта и разрешения. Вместо этого произведения акцентируют внимание на фрагментарности повествования, множественности точек зрения и нелинейной структуре, что дает возможность создать более сложные и многослойные нарративы. Кроме того, в новых текстах зачастую отсутствуют табу, традиционно связанные с использованием ненормативной лексики и откровенных тем, в результате чего литература получает свободу самовыражения, что способствует более полному отражению реальности и человеческого опыта.

2. Документализм и стремление отразить жизнь «как она есть». Документализм представляет собой важный аспект современной литературы, направленный на стремление к объективному отражению действительности без идеализации или художественной обработки. Литература начинает выполнять функции социологического и культурного анализа, запечатлевая реальность в её разнообразии и неоднозначности. Авторы стремятся задействовать элементы документальной прозы и журнальных репортажей, реализуя жанровое смешение и стилистическую амальгаму, что позволяет погружать читателя в жизнь повседневности. Это стремление к правдоподобию обосновывается желанием передать не просто внешние факты, а внутренние переживания и социальные контексты, создавая эффект непосредственного присутствия.

3. Неисповедальность. Неисповедальность – это феномен, характерный для новой литературы, который обозначает отказ от традиционных форм. Произведения, посредством которых авторы исследуют и выражают свои внутренние состояния, теряют свою прямолинейность и не стремятся к идеалам. «На мой взгляд, – отмечает М. Липовецкий, – в НД можно уже сейчас различить следующие тенденции: первая – «неисповедальная», хотя точнее было бы говорить об автодеконструкции. Этот метод открыл Евгений Гришковец, хотя до него в этом же направлении (хотя и в иной тональности) работала Ольга Мухина (пьесы

«Таня-Таня» и «Ю»), а сегодня эту эстетику подхватили Иван Вырыпаев (его пьеса «Кислород» стала победителем фестиваля «Новая драма» в 2003 году) и многие другие.

Вместо этого писатели значительно чаще прибегают к мозаичной структуре самовыражения, создавая полифонию голосов, в которой личное и коллективное, интимное и общественное переплетаются. Эта тенденция отражает сложность современных идентичностей и кризис традиционных нарративов, порождая открытые вопросы о природе человеческого существования и его многогранности.

4) Гипернатурализм. Гипернатурализм акцентирует внимание на реальности не только в её социальной или психологической комплексности, но и в её стилистических особенностях. Авторы, работающие в рамках гипернатурализма, стремятся преувеличить детали и ощущения, используя элементы потоков сознания и сенсорной избыточности. В результате таких литературных практик возникает эффект гиперреальности, где эстетика повседневности достигает предельной степени выразительности. Эмоции, запахи, звуки и зрительные образы преувеличиваются и детализируются, что предоставляет читателю возможность не просто наблюдать, но и «ощущать» описываемую реальность, создавая эффект полного погружения в текст.

Эти характеристики соотносятся с общими тенденциями постмодернизма, который ставит под сомнение предшествующие представления о литературе и реальности, открывая новые пути для художественного исследования и осмысления. В контексте постмодернистской парадигмы можно выделить несколько ключевых характеристик, определяющих его специфику:

1. Мировосприятие, в котором действительность представляется как тотальный хаос, не предполагающий наличие каких-либо объективных норм.

2. Концепция реальности, рассматривающая её как по своей сути симулированную, или, согласно обозначению Ж. Бодрийера, как «симулякр», подчеркивающую её недостоверность.

3. Отсутствие устойчивых иерархий и ценностных ориентиров, что приводит к дезавуации традиционных социальных и культурных систем.

4. Понимание мира как текста, состоящего из исчерпавших своё значение слов, что ставит под сомнение актуальность и оригинальность языка.

5. Специфическое отношение к литературной деятельности, где писатель воспринимается не как творец, а как интерпретатор, что находит своё отражение в концепции «смерти автора», предложенной Роланом Бартом.

6. Нечёткое разграничение между собственным и заимствованным словом, что порождает феномен тотальной цитатности, проявляющейся в интертекстуальности произведений.

7. Применение коллажных и монтажных приёмов в процессе создания текста, что позволяет формировать новое смысловое пространство через совмещение различных текстовых элементов [6].

О. Н. Зырянова считает, что современная литературная ситуация может быть охарактеризована следующими аспектами:

1. «Неисповедальная». Точнее было бы сказать «автодеконструкция». Это метод открыл Евгений Гришковец. До него работала Ольга Мухина. Сегодня эстетику подобрал Иван Вырыпаев.

О. Н. Зырянова утверждает, что современная литературная ситуация может характеризоваться следующими аспектами:

1. Если учитывать особенности литературы XX века, когда литература пересекалась с властью. Данная литература заняла важное место в современном литературном процессе. Особенно явно это выразилось после распада СССР. В этот момент возвращаются такие произведения как: повесть Михаила Булгакова «Собачье сердце», а также «Реквием» Анны Ахматовой и многие другие.

2. В литературе появились новые темы, сценическое пространство и герои. Сумасшедший дом в пьесах В. Ерофеева выступает как важное место действия героев. Особенно актуальна такая пьеса как: «Вальпургиева ночь, или Шаги командора». Она демонстрирует подходы к изображению человеческой судьбы.

3. Наблюдается преобладание прозы над поэзией в современном литературном процессе, что закономерно вызывало разговоры о «кризисе» в области поэтического творчества, которое зачастую воспринимается как менее востребованное.

4. В рамках современного литературного контекста сосуществуют три основных художественных метода – реализм, модернизм и постмодернизм, которые, казалось бы, должны сменять друг друга, но на деле продолжают сосуществовать и влиять на литературу одной эпохи [3].

С началом современного литературного процесса были отмечены активные дискуссии о том, как развивается реализм. Эти дискуссии проходили на страницах журнала «Вопросы литературы». В обсуждениях принимали участие В. Келдыш и Н. Лейдерман. Основной темой дебатов о реализме стало осознание тотальных изменений в реальности. Утратились значения, которые были релятивными и относительными. Обстоятельства поставили под сомнение возможность существования реализма в новых условиях.

Был сделан вывод, что современный реализм сближается с модернизмом. Расширяет художественные горизонты: от изображения среды и быта, которые влияют на человека, к глобальным образам мира.

Практика подтверждает существование реализма в современном литературном пространстве. В реализме можно выделить несколько направлений:

1. Художественная проза. 2. Религиозная проза.

Религиозная проза – это уникальное явление в современной литературе. Данное явление невозможно было представить в период социалистического реализма.

Важнейшими примерами таких текстов являются произведения В. Алфеевой («Джвари»), О. Николаевой («Инвалид детства»).

Художественная публицистика в современном виде тянется к эволюции деревенской прозы. Исторически она выросла из публицистики, как видно из очерков Е. Дороша и В. Солоухина. Происходит размывание границ между публицистическим и художественным жанрами можно считать чертой современной литературы. Публицистические элементы встречаются не только в текстах, касающихся деревенской темы. Ярко публицистична, например, «Плаха» Ч. Айтматова и «Мечеть Парижской Богородицы» Е. Чудиновой. Эти авторы обращаются к читателям, выражая свою озабоченность текущими проблемами в риторической форме.

Следует уделить внимание женской прозе. Она рассматривается через призму стилевых характеристик. В женскую прозу входят произведения, которые создали женщины. Они продолжают тяготеть к реализму. Утверждает утраченные семейные ценности, а также бытовые традиции. Поднимает вопросы о женских правах. О правах на собственную реализацию (с детьми, в семье или в домашнем кругу). Отражает традиционные ценности.

Появление женской прозы можно увидеть в текстах И. Грековой, таких как «Вдовый пароход». Феномен метамодернизма, возникший как реакция на кризис постмодернистской парадигмы, находит своеобразное преломление в современной российской литературе. Начало XXI века ознаменовалось сменой поколений авторов, ищущих новые формы осмысления реальности, выходящие за рамки постмодернистской иронии и деконструкции.

Российский постмодернизм, яркими представителями которого были Виктор Пелевин, Владимир Сорокин, Татьяна Толстая, в своих крайних проявлениях характеризовался радикальным скепсисом, деконструкцией социальных мифов и языковой игрой. Однако к началу 2000-х годов обозначился кризис этой парадигмы, выразившийся в ощущении исчерпанности и вторичности постмодернистских приемов.

В этих условиях на первый план выходит новое поколение писателей, тяготеющих к поиску новых форм выражения и более искреннему отношению к реальности. Ключевой особенностью метамодернизма становится «колебание» между цинизмом и искренностью, иронией и пафосом, модернистской верой в прогресс и постмодернистским скепсисом.

В произведениях российских авторов, которых можно отнести к метамодернизму, таких как Дмитрий Глуховский, Михаил Елизаров, Захар Прилепин, Алексей Иванов, проявляются следующие характерные черты:

– «Новая искренность»: стремление к более аутентичному выражению чувств и переживаний, несмотря на постмодернистскую иронию.

– «Пост-ирония»: использование иронии не как инструмента разрушения, а как способа более глубокого и многогранного осмысления реальности.

– Обращение к большим нарративам: интерес к историческим событиям, национальной идентичности, этическим и философским вопросам, которые постмодернизм объявлял «мертвыми».

– Сочетание реалистических и фантастических элементов: использование фэнтези, мистики, антиутопии для осмысления современной действительности [4].

В центре внимания метамодернистской литературы оказываются проблемы поиска идентичности в эпоху глобализации, экзистенциальные вопросы смысла жизни, одиночества, смерти, а также темы исторической памяти, национальной идеи, места России в современном мире.

Метамодернизм в российской литературе находится на стадии становления, однако уже сейчас можно говорить о нем как о значимом явлении, отражающем глубинные процессы трансформации культурной парадигмы. Дальнейшее развитие этого направления будет зависеть от способности авторов предложить оригинальные художественные решения и найти адекватный язык для описания сложной и противоречивой реальности XXI века.

Так, современная российская литература представляет собой сложный и многогранный феномен, который требует дальнейшего изучения и осмысления. Анализ произведений авторов, работающих в этих рамках, позволяет говорить о формировании новой художественной оптики, стремящейся преодолеть границы предыдущих направлений и предложить новые модели восприятия мира.

Список литературы:

1. Белинский В. Г. Полное собрание сочинений: в 13 т. / В.Г. Белинский. М.: Изд-во АН СССР, 1953–1959. 13 т. URL: <https://vgbelinsky.ru/texts/13/> (дата обращения 21.10.2024).

2. Зырянов О. В. Эволюция жанрового сознания русской лирики: феноменологический аспект: дис. ... доктора филол. наук: 10.01.01 / Ур. гос. ун-т им. А. М. Горького. Екатеринбург, 2003. 548 с.
3. Зырянова О. Н. Современный литературный процесс: основные тенденции развития: учеб. пособие / О. Н. Зырянова. Красноярск: Сиб. федер. ун-т, 2023. 85 с.
4. Кусаинова А. М. Современная русская литература: учебное пособие / А. М. Кусаинова, О. А. Радчук, М. Т. Кадралинова. Костанай: Костанайский филиал ФГБОУ ВО «Челябинский государственный университет», 2020. 220 с.
5. Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н. Современная русская литература: 1950 – 1990-е годы: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений: В 2 т. М.: Академия, 2003. 413 с.
6. Тынянов Ю. Н. Сочинения: в 2 т. Т. 1. Л.: Художественная литература, 1985. 541 с.

МБОУ Атепцевская СОШ, п. Атепцево, РФ

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

УДК 82-312.1

М. В. Варфоломеева, А. А. Бонз, К. О. Высокович
ОБРАЗ ДЬЯВОЛА В РОМАНАХ Л. Н. АНДРЕЕВА «ДНЕВНИК САТАНЫ»
И М. А. БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА»

В статье проводится сравнительный анализ образа дьявола в романах Л. Н. Андреева «Дневник Сатаны» и М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» на уровне авторского замысла и связи с историей России, роли образов дьяволов в сюжете, значения их имен, особенностей портретов и топонимов. Особое внимание уделяется исторической преемственности и трансформации образа дьявола, что позволяет глубже понять его роль в литературе как отражения человеческих пороков, страхов и желаний.

Ключевые слова: образ дьявола; Л. Н. Андреев; «Дневник Сатаны»; М. А. Булгаков; «Мастер и Маргарита».

M. V. Varfolomeeva, A. A. Bonz, K. O. Vysokovich
THE IMAGE OF THE DEVIL IN THE NOVELS
OF L. N. ANDREEV «THE DIARY OF SATAN»
AND M. A. BULGAKOV «THE MASTER AND MARGARITA»

The article provides a comparative analysis of the image of the devil in the novels of L. N. Andreev "Diary of Satan" and M. A. Bulgakov "The Master and Margarita" at the level of the author's idea and connection with the history of Russia, the role of images of devils in the plot, the meaning of their names, the features of portraits and place names. Special attention is paid to the historical continuity and transformation of the image of the devil, which allows for a deeper understanding of his role in literature as a reflection of human vices, fears and desires.

Keywords: the image of the devil; L. N. Andreev; «The Diary of Satan»; M. A. Bulgakov; «The Master and Margarita».

В литературе и искусстве образ дьявола всегда занимал особое место. Дьявол обличает пороки, искушает и выступает символом внутренней борьбы человека. На протяжении веков этот образ эволюционировал, отражая изменения в мировоззрении и культурных контекстах. От Мефистофеля в «Фаусте» И. В. Гёте до зловещих персонажей в произведениях Э. Т. А. Гофмана, таких как «Эликсиры сатаны», дьявол воплощает сложные философские и моральные дилеммы. В изобразительном искусстве картины М. А. Врубеля и Ф. Гойи предлагают реципиенту визуальные интерпретации, связанные с дьявольской природой, в которых особо усиливается эмоциональное и символическое воздействие. Литературные произведения, такие как «Потерянный рай» Джона Мильтона, продолжают развивать этот образ, представляя дьявола не только воплощением зла, но и сложным, многогранным персонажем.

В русской литературе XX века Л. Н. Андреев и М. А. Булгаков предложили свои уникальные интерпретации дьявольского образа в своих романах «Дневник Сатаны» и «Мастер и Маргарита». Эти произведения не только продолжают традиции своих предшественников, но и вносят новые оттенки в понимание образа дьявола, исследуя его роль в человеческой жизни и обществе.

В данной статье мы рассмотрим развитие образа дьявола в этих романах, сравним их с историческими и культурными аналогами и проанализируем, как Л. Н. Андреев и М. А. Булгаков переосмысливают этот вечный образ в контексте своих произведений. Образ дьявола в обоих романах является полноправным и ведущим, отражая собой различные аспекты человеческой природы и общественной действительности. Исследование позволит лучше понять роль дьявола в литературе и его влияние на героев и сюжеты, а также раскрыть глубинные философские и этические вопросы, связанные с противостоянием добра и зла.

Теоретико-методологической основой послужили труды Ф. Фальковского, В. В. Антонова, А. А. Аршиновой, Н. А. Бердяева, А. В. Горбунова, А. Ф. Лосева, Л. Н. Пантелеева, Т. И. Романовой, А. Т. Фоменко. Также в процессе работы был учтен опыт исследований советских и современных булгаковедов: И. Белобровцевой, В. Г. Боборыкина, Е. В. Пономаревой, И. С. Урюпина, З. Г. Харитоновой, Л. Е. Хворовой.

Говоря об авторском замысле и связи с историей России, в последнем романе Леонида Андреева «Дневник Сатаны» рассказывается о приходе дьявола на землю, его жизни среди людей и последующем вочеловечивании. Фёдор Фальковский, близко знакомый с Андреевым, подчеркивал, что «Сатана, ведущий дневник, давно не давал покоя Андрееву, который в свое время написал картину, где изображен Сатана в виде Мефистофеля над книгой, с пером в руках, обмакивающим его в человеческий череп вместо чернильницы: сатана вносит в свой дневник ещё одну человеческую душу» [8, с. 15]. Образ Сатаны интересовал писателя, потому что через него удавалось показать двусмысленность политической ситуации в послереволюционной России и сложность человеческой природы, раскрывая её теневые стороны, ибо «Дьявол есть вариант архетипа Тени, то есть опасного аспекта непризнанной, темной половины человека» [8, с. 7]. По замыслу Л. Н. Андреева, дьявол незаметно сошёл на землю, творя свои злодеяния в некогда могущественной стране: «Тарнополь, позор и бегство русской армии, убийства и погромы, эта воистину дьявольская месса. Тут на минуту мелькнуло что-то вроде сознания, слишком ясно и слишком близко почувствовалась гибель ... – но и тут он остался не признан, этот Дьявол, этот бессмысленный и страшный Бунт, Каин, убивающий своего брата» [8, с. 25].

В романе «Дневник Сатаны» Л. Н. Андреев словно предвидел великую катастрофу. Если раньше изменением нравственных ориентиров, переворотом душевного сознания занимался дьявол, то XX столетие внесло свои коррективы. Человек заменил его функцию, в романе Л. Н. Андреева это особенно заметно, предводителем дьявольского шествия становится Фома Магнус, чьим реальным прообразом стал Владимир Ильич Ленин: «25 октября 1917 г. русский стихийный и жестокий Бунт приобрел и голову, и подобие организации. Эта голова – Ульянов-Ленин. Это подобие организации – большевистская власть. Их царство» [8, с. 22]. Некоторые исследователи (Т. Н. Боева) отмечают, что Магнус связан с темой двойничества, ему в пару ставят Вандергуда. Особое внимание исследователей занимает имя героя, так О.В. Толкачева: «Фома Магнус или Фома Эрго, как называет себя сам герой. Фамилия персонажа Магнус является точной калькой с латинского слова "magnus", что означает великий. В русской культуре с именем Фомы неразрывно связана характеристика – "неверующий". Соединив эти два значения, мы получим тождество Фома Магнус = Великий Неверующий. Эрго также является калькой с латинского слова "ergo", что означает "итак, следовательно"» [7].

Смех как предвестник устрашающе неизбежных, сатанинских событий встречается в романе «Дневник Сатаны» Л. Н. Андреева: «Он эффектным жестом протянул ко мне руку,

– и новый смех был ответом... Залился смехом и кардинал» [1, с. 268]. Иронично в романе Л. Андреева видится смена власти: «Здесь глумливая улыбка Сатаны переходит в громкий и зловещий смех – над Разумом, над помраченной совестью всей несчастной России, и Бунт торжествует свою первую решительную победу» [8, с. 31].

«М. А. Булгаков же создал гениальную мистификацию – пародию на антихристианскую и античеловеческую культуру во всей её полноте: на антихристианскую духовность – Евангелие в "толстовском духе"; на ангажированное искусство и литературу – МАССОЛИТ со всеми своими 3111 членами; на богоборческое государство – тоталитарный СССР 1920-х – 30-х годов; на античеловеческие отношения между людьми (жизнь и быт москвичей вообще), в том числе на "тайную" незаконную любовь между мужчиной и женщиной, воплощенную в образе отношений Мастера и Маргариты. И трагедия нашего общества (как светского, так и церковного) оказалась в том, что, в большинстве своем, люди не смогли почувствовать авторскую иронию и восприняли пародию всерьез: одни как идеал для подражания, другие как сознательное кощунство писателя» [5]. И то, чем хотел поделиться Булгаков, повторяя на смертном ложе: «Пусть знают...» [4, с. 139], так и осталось непонятым. Михаил Афанасьевич Булгаков в своем романе преследовал две цели. Во-первых, он стремился показать, что радикальные социальные преобразования, происходящие в Советском Союзе, не делают людей лучше и не избавляют их от моральных и духовных пороков. Напротив, эти перемены лишь усиливают разрыв общества с христианскими ценностями. Во-вторых, автор хотел раскрыть истинную сущность личности, стоящей за этими мрачными изменениями, и тем самым разоблачить силы зла, которые неизменно прячутся под видом добрых намерений. Эта идея маскировки зла отражена в эпиграфе романа: «... так кто ж ты, наконец? – Я – часть той силы, что вечно хочет зла и вечно совершает благо» [2, с. 3]. Важно, что эти слова – автохарактеристика самого Мефистофеля из произведения И. Гёте «Фауст» и их подлинный смысл не понятен без учета контекста их понимания в христианской культуре. Не сатана творит добро, а Бог ради спасения человеческой души попускает дьяволу оказывать воздействие на человека и Сам же обращает все его происки ко благу. Следовательно, читатель, исповедующий христианство, к которому и был обращен роман Булгакова, прочитав этот эпиграф, моментально почувствует двойственность и неоднозначность сказанного и станет читать роман внимательнее.

Рассматривая роль образов дьяволов в сюжете двух анализируемых романов, мы выявили, что Сатана изображён как падший ангел, противостоящий божественному началу и являющийся частью системы бинарных оппозиций: Бог – Дьявол. В священных текстах сказано, что сатана – убийца с самого начала времен, он также считается «мироубийцей», тем не менее, у Сатаны существует своя метаистория. В произведении Л. Н. Андреева Сатана обретает новый облик, нисходя на землю с измененными целями: «...мне стало скучно... в аду, и Я пришёл на землю, чтобы лгать и играть» [1, с. 39]. Эти слова становятся завязкой сюжета и отправной точкой для его развития.

В человеческом мире Сатана принимает облик американского миллиардера Вандергуда. Сюжет основан на реальной истории: американский миллиардер Альфред Вандербилт, известный филантроп, трагически погибает во время круиза на лайнере «Лузитания». Выбор богача в качестве воплощения Сатаны неслучаен. Состоятельный человек жаждет настоящей игры, масштабного эксперимента, прекрасно понимая, что деньги всегда были слабым местом человечества. Сатана делает их главным соблазном. События вокруг Вандергуда развиваются стремительно, хотя сам он ещё не определился, как распорядиться

своим состоянием. Для Сатаны важно выяснить, произошли ли какие-либо изменения в людях и мире. С этой целью он приходит на землю, и мотив эксперимента является сквозным в романе Л. Н. Андреева.

Все внимание общества устремлено к Сатане: «Весь Рим шумит вокруг Меня. Я необыкновенный человек, который любит людей, и Я знаменит, ко мне текут на поклонение не меньшие толпы, чем к самому наместнику Христа» [1, с. 140]. Важно, что философские размышления и анализ внутреннего состояния личности проявляют в Сатане человеческие качества. Это видно из дневниковых записей Вандергуда, где восхищение «Я» сменяется раздумьями о людях и даже любовными переживаниями: «Но что иногда случается со Мною? <...> Необыкновенное становится выразимым, Я широк, как пространство, Я глубок, как вечность, и в едином дыхании Моем я вмещаю все! Но какая тоска! Но какая любовь! Мария!» [1, с. 321]. Мария помогает Сатане открыть новые стороны его личности, и благодаря этому он внезапно осознаёт сущность человеческой любви.

Дьявол в романе «Дневник Сатаны» играет ключевую роль, выступая источником конфликта и движущей силой сюжета, влияя на жизнь героев и формируя основные сюжетные линии. Этот образ символизирует зло, грех, выставляет склонность человеческого духа к разрушению нравственности, заложенной Богом.

Значение имен дьяволов в романах М. А. Булгакова и Л. Н. Андреева особо интересно. Начиная с первых страниц романа Л. Н. Андреева «Дневник Сатаны», главный герой использует для определения себя имя «Сатана», так и местоимение первого лица «Я», написанное в романе автором с заглавной буквы. Здесь обращает на себя внимание то, что различные притяжательные местоимения или прилагательные, относящиеся к главному герою, также начинаются с прописной буквы, что можно трактовать как намек на двойственную сущность персонажа. Реминисцентный антропоним «Мистер Вандергуд» вводится главным героем в тот момент, когда он сам объясняет читателю причину своего вочеловечивания и сошествия на землю. Поэтому важно проанализировать мотивацию автора при выборе различных номинаций. Сатана так говорит о своем имени: «А правду – как ее скажу, если даже мое Имя невыразимо на твоём языке? Сатаню назвал меня ты, и Я принимаю эту кличку, как принял бы и всякую другую: пусть Я – Сатана. Но мое истинное имя звучит совсем иначе, совсем иначе! Оно звучит необыкновенно, и я никак не могу втиснуть его в твоё узкое ухо, не разодрав его вместе с твоими мозгами: пусть Я – Сатана, и только» [1, с. 8]. Имя Сатана идентифицирует дьявола через культурный код, понятный человеку, но для того чтобы сам дьявол жил среди людей, необходим другой антропоним, который делал бы его одним из них: отсюда и реминисцентный выбор имени Мистер Вандергуд, являющийся прототипом имени американского миллиардера Вандербилта. Внесенные Андреевым в имя фонетические и морфологические особенности определяют выбор говорящего имени. Человеческий дьявол становится блуждающим добром: «to wander» – «блуждать», «вращаться» и «good» – «добрый», «хороший», то есть тем, кто проявляет себя как носитель добра в своем путешествии. Такая трактовка имени помогает проследить связь с Люцифером из евангельской традиции, то есть «тем, кто несет свет». Если же рассматривать вторую часть антропонима в доступном писателю культурно-литературном контексте, одним из вариантов второй части фамилии могло бы быть слово «hood» через имя собственное Робин Гуд (англ. Robin Hood – герой английских народных баллад, благородный разбойник, плут и ловкач, отдающий бедным награбленное). В русской традиции перевода или по ассоциации слово hood неверно соотносилось со словом «good». В прямом смысле «hood» обозначает «капюшон,

чехол, колпак», а в переносном – «скрывать, маскировать», что вполне может соответствовать увлечениям Андреева театром. Однако, когда Сатана говорит о своей человеческой версии, имя Вандергуд часто сопровождается прилагательными и разнообразными наименованиями с отрицательными коннотациями: «мерзавец», «негодяй», «варварский», «грубый американец», «заводчик свиней» и т. д.

М. А. Булгаков же называет героя Воланд, в котором обнаруживается сходство с гётевским Мефистофелем, хотя сам М. А. Булгаков отрицал, что образ Воланда основан на каком-то прототипе: «Не хочу давать поводы любителям разыскивать прототипы. У Воланда никаких прототипов нет» [3, с. 176]. Однако Александр Романов в своей книге «Шагавший по лезвию. Михаил Булгаков» пишет о том, что гётевский Мефистофель называет себя Воландом лишь однажды, в сцене Вальпургиевой ночи, когда приказывает нечисти очистить для него путь [6]. В прозаическом переводе «Фауста» А. Соколовского 1902 года, с текстом которого Булгаков был знаком, реплика Князя тьмы звучит следующим образом: «Вон куда тебя унесло! Вижу, что мне надо пустить в дело мои хозяйские права. Эй, вы! Место! Идет господин Воланд!» [9, с. 155]. «В оригинале последняя фраза звучит как "Junker Voland kommt", и "Junker" в ней означает "дворянин", а "Voland" – одно из имен дьявола» [9, с. 155].

«И в "евангельских", и в "демонологических" линиях романа "Мастер и Маргарита" Булгаков предпочитает не придумывать, а подбирать имена, порою лишь обновляя их звучание (Иешуа Га-Ноцри, Азazelло). Имя Воланд оказалось такой удачей, что изменять его не пришлось. Почти не связанное в читательском восприятии ни с одним из образов большой литературы и вместе с тем традиционное (точнее, скрыто традиционное) благодаря Гёте, оно чрезвычайно богато звуковыми ассоциациями: в нем слышны средневековые имена дьявола – Ваал, Велиал, и даже русское "дьявол". Единственно, что сделал Булгаков, – заменил в этом имени букву "V" на букву "W"» [9, с. 155].

Символы Мефистофеля, больше имеющие отношение к внешним атрибутам Воланда в романе, также присутствуют. Говоря о пуделе, в «Мастере и Маргарите» символ этой собаки встречается несколько раз: 1) трость Воланда: «Под мышкой нёс трость с чёрным набалдашником в виде головы пуделя» [2, с. 38]. 2) Та самая подушка, на которую Маргарита ставит ногу во время бала Воланда: «Какой-то чернокожий подкинул под ноги Маргарите подушку с вышитым на ней золотым пуделем» [2, с. 315]. 3) Цепь на шее у Маргариты: «Откуда-то явился Коровьев и повесил на грудь Маргариты тяжёлое в овальной раме изображение чёрного пуделя на тяжёлой цепи» [2, с. 323]. И наконец, для подтверждения данной мысли можно взять эпитафию к роману «Мастер и Маргарита». Это слова того же Мефистофеля: «...так кто ж ты наконец? – Я часть той силы, что вечно хочет зла и вечно совершает благо» [2, с. 3].

В романе «Мастер и Маргарита» М. А. Булгакова дается чёткое описание внешнего вида персонажа: «Росту был не маленького и не громадного, а просто высокого... С левой стороны у него были платиновые коронки, а с правой – золотые... Он был в дорогом сером костюме, в заграничных, в цвет костюма туфлях» [2, с. 11]. Особого внимания заслуживает описание глаз Воланда: «Правый с золотой искрой на дне, сверлящий любого до дна души, и левый – пустой и чёрный, вроде как узкое игольное ухо, как вход в бездонный колодезь всякой тьмы и теней» [2, с. 304]. «Выбрит гладко. Брюнет. Правый глаз чёрный, левый – почему-то зелёный» [2, с. 11]. Воланд наделен безграничной силой, сотворяет чудеса и

существует вне хронотопа: «Вздор! Лет через триста это пройдёт» [2, с. 310]; «Я лично присутствовал при всём этом. И на балконе был у Понтия Пилата» [2, с. 52].

Портрет героя «Дневника Сатаны» Л. Н. Андреевым в деталях не описан. Лишь сам Сатана говорит о себе следующее: «Прежде всего забудь о твоих любимых волосатых, рогатых и крылатых чертях, которые дышат огнем. Когда мы хотим прийти на землю, мы должны вочеловечиться <...> Я сейчас человек, как и ты, от Меня пахнет не вонючим козлом, а недурными духами, и ты спокойно можешь пожать мою руку, нисколько не боясь оцарапаться о когти: Я их стригу так же, как и ты» [1, с. 7]. Можем сделать вывод о том, что Вандергуд – типичный представитель человеческого рода и ничем не отличается от простых людей, поэтому Андреев не углубляется в детальное описание Сатаны, лишь отмечает, что он не имеет ни рогов, ни хвоста, ни каких-либо других черт беса, часто так привычных для восприятия читателей.

Заключительным этапом нашей работы стало рассмотрение топонимов в романах Л. Н. Андреева «Дневник Сатаны» и М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита». В литературном контексте, лежащем в основе нашей работы и более интересующем нас, топонимы – названия географических объектов, которые используются для создания художественного пространства произведения и реализации идейного замысла произведения.

Существует концепция «Москва – третий Рим», утверждающая, что Москва является наследницей Римской империи и Византии. Эта идея предполагает закономерный перенос политического и религиозного центра православного мира в Россию. И согласно этой концепции, русское государство и его столица являются последним земным воплощением «нерушимого» Римского царства, существующего со времён прихода Иисуса Христа. Это духовное христианское «царство» не ограничено пространством и временем, и оно переходит от одного воплощения к другому в соответствии с теорией «переноса империи» («*translatio imperii*»). Л. Н. Андреев использует топоним Рим, а М. А. Булгаков разворачивает действие романа в Москве. Можно предположить, что авторы не случайно выбирают такие исторически значимые столицы.

В «Дневнике Сатаны» Леонида Андреева Рим изображается как символ человеческой цивилизации, в которой проявляются пороки. Этот город становится своеобразной ареной, на которой Сатана наблюдает за людьми, изучает реакции людей на самые разные искушения и соблазны.

Рим в романе Л. Н. Андреева представлен как центр власти и богатства, где люди стремятся к материальным благам и социальному статусу. Это место, где власть и деньги играют ключевую роль, и многие персонажи романа поддаются влиянию этих факторов. Архитектура и обстановка города подчёркивают его величие и историческую значимость, но одновременно с этим показывают и моральное разложение общества. Так, и у М. А. Булгакова Москва показана величественно, но фокус писателя на простых людях, которых испортил «квартирный вопрос», его занимают их души, искалеченные мыслями о деньгах и славе.

Также Л. Н. Андреев использует Рим как метафору для исследования человеческой природы, показывая, как легко люди могут быть соблазнены и как их амбиции и желания могут привести к падению. Город становится ареной для эксперимента Сатаны, который стремится понять, насколько глубоко укоренились пороки в человеческой душе. Так и в романе «Мастер и Маргарита» М. А. Булгаков детально описывает варьете – это место, где разворачивается одно из самых ярких и запоминающихся событий произведения: «Вечером в варьете царило необычайное оживление. Все билеты были распроданы задолго до начала

спектакля» [2, с. 367]; «Зрители, которые сначала были просто поражены, вскоре начали испытывать настоящий восторг, переходящий в неистовство» [2, с. 371].

Эти моменты подчеркивают атмосферу ожидания и последующего хаоса, которые сопровождают выступление Воланда и его свиты. Театр варьете становится местом, где реальность и иллюзия смешиваются, демонстрируя обман, жадность, стремление к наживе, что свойственно человеческой природе.

Таким образом, сходства и различия образа дьявола в романах Л. Н. Андреева и М. А. Булгакова являются важным аспектом исследования. Оба автора изображают дьявола как вочеловечившееся существо, которое стремится к власти и контролю над людьми. Однако в романе Л. Н. Андреева дьявол представлен в виде интеллектуального и амбициозного существа, а в романе М. А. Булгакова – это загадочная и многослойная фигура. Оба образа дьявола влияют на развитие сюжета и персонажей в романах, но в разных аспектах. Общим же является тот факт, что дьявольские образы подчеркивают сложность и противоречивость человеческой природы; они даны, чтобы задать философские вопросы о смысле жизни, добре и зле.

Список литературы:

1. Андреев Л. Н. Дневник Сатаны. М.: Издательство «Просвещение», 1985.
2. Булгаков М. А. Мастер и Маргарита. М.: Художественная литература, 1966.
3. Булгаков М. А. Мастер и Маргарита: история создания и публикации. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1968. 176 с.
4. Диакон Андрей Кураев. «Мастер и Маргарита»: за Христа или против? М.: Издательский совет Русской Православной Церкви, 2004.
5. Макаров Д. В. К проблеме авторского замысла в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Аналитика культурологии, 2009. № 13. URL: http://analiculolog.ru/journal/archive/item/411-article_44-5.html (дата обращения: 18.10.2024)
6. Романов А. Шагавший по лезвию. Михаил Булгаков. «Мастер и Маргарита» // Издательство «Aegitas», 2017. URL: <https://m-bulgakov.ru/publikacii/shagavshiy-po-lezviyu-mihail-bulgakov/p12> (дата обращения: 30.11.2024).
7. Толкачева О. В. Последний роман Л. Н. Андреева в контексте творчества писателя // Вестник ТГУ, 2002. № 4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/posledniy-roman-l-n-andreeva-v-kontekste-tvorchestva-pisatelya> (дата обращения: 20.02.2025).
8. Фальковский Ф. «Дневник Сатаны» Леонида Андреева // Путь. Гельсингфорс, 1921.
9. Яновская Л. М. Творческий путь Михаила Булгакова. М.: Сов. писатель, 1983. 182 с. URL: <https://knijky.ru/books/tvorcheskiy-put-mihaila-bulgakova> (дата обращения: 30.11.2024).

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

УДК 82

С. Е. Демина, О. Е. Похаленков
СЕМАНТИЗАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОСТРАНСТВА
КАК СПОСОБ ПРЕЗЕНТАЦИИ ОБРАЗА ГЕРОЯ
(НА ПРИМЕРЕ РАССКАЗА Э. М. РЕМАРКА «ИСТОРИЯ ЛЮБВИ АННЕТЫ»)

Э. М. Ремарк, как представитель «потерянного поколения», обращается к теме войны, утраты и поиска смысла в мире, полном разрушений. Взаимодействие топосов мира и войны в его произведениях формирует уникальные пространственные образы. В статье предпринята попытка проанализировать рассказ Э. М. Ремарка «История любви Аннеты» в контексте творчества автора, рассмотреть пространственные образы и проследить, какую роль в презентации образа персонажа они играют.

Ключевые слова: зарубежная литература; Э. М. Ремарк; художественное пространство.

S. E. Demina, O. E. Pokhalenkov
SEMANTIZATION OF POETIC SPACE AS A WAY OF PRESENTATION
OF THE IMAGE OF THE MAIN CHARACTER
(BASED ON OF E. M. REMARQUE'S STORY «ANNETA'S LOVE STORY»)

E. M. Remarque, as a representative of the «lost generation», touches upon the theme of war, loss and the search for meaning in the world full of destruction. The interaction of the poetic space of peace and war in his works forms unique spatial images. The analysis of E. M. Remarque's story «Annette's Love Story» in the context of the author's work carried out in the article; to consider poetic images and to trace what role they play in the presentation of the main character's image.

Keywords: foreign literature; E.M. Remarque; artistic space.

Рассказ «История любви Аннеты» входит в сборник «Der Feind» («Враг»), написанный в период с 1930 по 1931 г. (между выходом романов «Im Westen nichts Neues» («На Западном фронте без перемен», 1929) и «Der Weg zurück» («Возвращение», 1931)). Русскоязычный читатель познакомился с ним только в 1990-е гг. До этого времени этот сборник существовал только на английском языке и был «потерян» даже для родной писателю немецкоязычной публики, так как был написан Ремарком за небольшой гонорар для американского журнала. Стараниями проф. Т. Шнайдера – руководителя центра изучения творчества Эриха Марии Ремарка – был осуществлен их перевод (на немецкий), который был снабжен важными для исследователей комментариями, открывающими первоначальный замысел автора по написанию романа «Возвращения» (после успеха «На Западном фронте без перемен»). Следует отметить, что все рассказы объединяются общей тематикой – войны – и особым художественным пространством, которое становится важной частью в презентации центрального персонажа.

Художественное пространство, как и художественное время, является смыслообразующей категорией текста [5]. По определению М. Ю. Лотмана, пространство произведения – это «континуум, в котором размещаются персонажи и совершается действие» [6, с. 258]. Взаимосвязь пространственных и временных отношений в ткани произведения М. М. Бахтин обозначил как «хронотоп» [1, с. 234]. Хронотоп выступает как некий «организационный центр основных сюжетных событий романа» [1, с. 398]. Пространственно-временные

текстовые категории играют ключевое значение в репрезентации образа героя – «образ всегда существенно хронотопичен» [1, с. 235]. В то же время само пространство может быть семантизировано с помощью отдельных образов, мотивов, лексики. О пространственных категориях в искусстве написано немало работ. В частности, художественное пространство эмигрантских романов Э. М. Ремарка рассматривается в монографии А. С. Поршневой [8]. В нашей статье мы опирались на работы таких исследователей, как Ю. М. Лотман, А. С. Поршнева, Г. Башляр, Р. А. Зобов.

Для военных произведений Э. М. Ремарка характерно разделение художественного пространства на «войну» и «мирное время» (таковы, например, романы «На Западном фронте без перемен», «Возвращение», «Время жить и время умирать»). «Мирное время» обычно связано с топосом родного города главного героя-фронтовика (рассказ «История любви Аннеты» не исключение). Можно также говорить о противопоставлении (даже о конфликте) топосов «фронт» и «родной город».

В своей монографии А. С. Поршнева пишет, что важным аспектом семантики пространственных образов является мифологический подтекст: «Бинарные оппозиции, с помощью которых описывается пространство, сопоставимы с соответствующими важными оппозициями мифологического мышления. <...> Именно на материале мифологии чаще всего говорится о свойстве пространства "быть хорошим или плохим, своим или чужим..."» [8, с. 24–25]. Подобное деление пространства на «хорошее» и «плохое» можем сопоставить с делением пространства у Ремарка на «войну» и «мирное время».

А. С. Поршнева выделяет в пространственной организации эмигрантских романов Ремарка «центр» и «периферию», которые представляют собой оппозицию [8, с. 29]. По данной концепции мифопоэтического пространства «центр» характеризуется упорядоченностью («космос»), а периферия – хаосом. Г. Башляр пишет о пространстве «дома» следующее: «...это наш первомир. Дом – поистине космос, космос в полном смысле слова» [2, с. 27]. Некоторые положения из работы А. С. Поршневой можно применить и к анализу ранних произведений Ремарка. Художественное пространство в рассказе «История любви Аннеты» тоже можно рассматривать как разделенное на «центр» (родной город героев и периферию (фронт)). Отметим, что действие рассказа разворачивается в «центре». Топос родного города – это точка притяжения персонажей. Оказываясь за его пределами, главные герои переживают душевный и физический разлад, состояние «хаоса».

Периферийное пространство (фронт) в рассказе «История любви Аннеты» вводится опосредованно через состояние и поведение персонажей, через разговоры, письма, известия в газетах, и, в зависимости от транслирующей информации о пространстве войны персонажа, представление о нем меняется, т.е. репрезентация пространства происходит через субъективное восприятие героя произведения. Рассматривая понятие перцептуального (воспринимаемого) пространства, Р.А. Зобов пишет, что оно является условием внешнего опыта субъекта [4, с. 13]. Эта субъективность «закрепляется в деформациях объекта на уровне перцептуального пространства-времени» [4, с. 24]. Говоря об «объективности» восприятия пространства в художественном произведении, можем считать, что ее носителем будет являться персонаж, транслирующий авторскую идею. Таким образом, источником истинной репрезентации пространства войны можем считать Герхарда Егера.

Пространство мира («центр»), как уже было сказано выше, представлено в рассказе непосредственно, так как сцены рассказа разворачиваются в нем. Мирное пространство семантизируется с помощью образа города и его жителей, их поведения и лексики.

Главные герои рассказа, Аннета Штоль и Герхард Егер, росли «как брат и сестра» в «маленьком университетском городе в Средней Германии» [9]. Описание пространства их общего детства указывает на глубокую эмоциональную связь героев, сформированную благодаря их совместным приключениям, первым детским переживаниям: «Ее приключения были и его приключениями: заброшенные сады, извилистые улочки, воскресные дни с колокольным звоном, летние луга, сумерки, звезды, душистый воздух и напряженное, неизведанное очарование юных лет – все это было у них общим» [9]. Пространство родного города героев, связанное с их детством, семантизируется с помощью образов, передающих атмосферу невинной беззаботной юности и свободы. Повзрослев, Аннета и Герхард отделились друг от друга: «Юный Герхард Егер, который еще совсем недавно был старшим товарищем и защитником ее детства, теперь казался ей неуклюжим подростком, намного моложе ее самой, и из-за присущей ему нерешительности и задумчивости чуть ли не смешным. <...> ...они оба почувствовали, что стали чужими друг другу» [9]. Потом началась война, с наступлением которой «весь городок заразился всеобщим лихорадочным возбуждением» [9].

Мир провинциального города хорошо знаком Ремарку, поскольку он сам провел свои ранние годы в подобном месте – в городе Оснабрюке, откуда он, будучи 17-летним юношей, попал на фронт. Несмотря на то, что его служба была недолгой, впечатления от войны послужили главным материалом и источником вдохновения для его последующих произведений. Первую мировую войну исследователи называют «разрушителем укоренившихся идеалов» [2, с. 315]. Эта война, как писал сам Э. М. Ремарк, оставила неизгладимый след на душах многих его сверстников, которые столкнулись с ужасами сражений, потерей друзей и разрушением идей о героизме, чести и патриотизме. Целое поколение молодых людей, еще не начавших жить, оказалось втянуто в этот бесчеловечный конфликт, который ставил под сомнение все ранее существовавшие ценности и убеждения.

Как отмечает М. Ю. Лотман, «поведение персонажей в значительной мере связано с пространством, в котором они находятся, <...> причем, переходя из одного в другое, человек деформируется по законам этого пространства [6, с. 278]. Молодые люди, восприимчивые в силу возраста, полные энтузиазма и романтических переживаний, встретили начало войны как возможность проявить себя, заслужить всеобщее уважение, принести себя в жертву отечеству. Война была для них «...великим прорывом в будущее, призванным смести устаревшие идеалы самодовольного и упорядоченного бытия, омолодить состарившуюся жизнь общества» [9]. Они еще не способны были осознать трагедию, которую влечет за собой война: «...они были еще слишком близки к школьным партам, к гребному клубу и вечерним эскападам – слишком близки к мирным временам, чтобы сколько-нибудь отчетливо понимать, что все это значит и куда они идут» [9]. И Герхард не был исключением: он оказался в числе первых добровольцев. Уезжая на фронт, последнее, что он увидел, была Аннета – беззаботная, счастливая, юная: «Белое, трепыхавшееся на ветру летнее платье девушки было последним воспоминанием, которое он увез с собой» [9]. Она стала для него символом утраченной мирной жизни. Скорее всего, внезапная «любовь» Герхарда к Аннете – это стремление его души вернуть то потерянное спокойствие, детскую невинность.

Единственным утешением в пространстве войны для Герхарда были воспоминания. В самые страшные минуты жизни Герхарда, его сознание стремится «спрятаться» в безопасное место, поэтому все его письма, которые он писал Аннете, изобилуют красочными описаниями моментов детства. Г. Башляр в своей работе вводит понятие образа «счастливого

пространства» – пространства, особо ценного для человека, «защищенного от враждебных сил»: «Этим пространствам воздается хвала – при всем различии причин, при всем многообразии поэтических оттенков. Свойственная им реальная охранная ценность дополняется ценностями воображаемыми, и вскоре именно они становятся главными. <...> Речь идет о пространстве переживаемом. Переживается оно не в силу его объективных качеств, но со всей пристрастностью, на какую способно воображение» [2, с. 22–23]. Письма Герхарда, приходящие из «другого» пространства, неизвестного Аннете, непонятны ей: «...она не могла понять, чего это он вдруг так часто пишет ей. Еще меньше она понимала, почему эти письма – и с каждым месяцем все более явственно – посвящены воспоминаниям об их совместном детстве. Она ожидала ярких описаний смелых атак и каждый раз бывала разочарована, читая лишь про то, что ей было хорошо известно и скучно» [9].

После того как Герхард остался одним из немногих уцелевших в сражении, Аннета получила «длинное письмо, в котором Герхард почти страстно пытался воскресить в ее памяти какое-то майское утро и вишню в цвету за обходной галереей собора» [9]. Цветущая вишня как символ мира уже использовалась Ремарком в романе «На Западном фронте без перемен»: крестьянина Детеринга «погубила цветущая вишня, которую он однажды увидел в саду» [10, с. 168]. Он дезертировал «под влиянием острого приступа тоски по дому» [10, с. 169], но был схвачен военной полицией и, вероятно, приговорен к смерти. В рассматриваемом рассказе вишня также вызывает у героев воспоминания о светлых моментах довоенного прошлого. Забегая вперед, упомянем, что «любовь» к Герхарду проснулась у Аннеты именно тогда, когда она, уже повзрослев и потеряв родных, вернулась в пространство своего детства и увидела ту самую вишню, о которой когда-то ей писал Герхард с фронта: «Она шла по лугу. Трава отяжелела от росы. Вишни в цвету мерцали, как свежевывающий снег. И потом совершенно внезапно – голос. Отрешенный, забытый, затонувший голос, отрешенное, забытое, затонувшее лицо; внутри ее что-то вскрылось, что-то бездыханное, бесконечно далекое, невообразимо усталое, тягостное, печальное, а она ведь уже совсем перестала думать об этом; и теперь это всколыхнулось, стало сильнее, чем когда-либо в прежней жизни. Герхард Егер! И как-то сразу он стал очень любимым, навек утраченным, хотя никогда и не принадлежавшим ей по-настоящему» [9]. Таким образом, образ цветущей вишни в рассказе «История Любви Аннеты» также является инструментом семантизации пространства мирного времени.

Когда Герхард приехал на побывку, никто не ожидал увидеть его повзрослевшим крепким мужчиной – не тот образ рисовали себе адресаты его писем. Мы видим, как пространство войны семантизируется с помощью образа персонажа: «В противоположность своему горделиво-болтливому отцу он стал вдвойне серьезен, порою даже как-то по-особенному рассеян и вообще не от мира сего» [9]. Пребывание в пространстве войны полностью меняет персонажа: из мечтательного хрупкого юноши Герхард превращается в серьезного задумчивого мужчину, которого в родном городе уже воспринимают как человека «не от мира сего». Неудивительно, что Герхард предложил Аннете пожениться так скоро: еще не испытавший любви юноша, Герхард хватался за Аннету как за последний шанс на потерянное на фронте счастье обычного человека. Для Аннеты, в свою очередь, было «заманчиво оказаться среди всех своих школьных подруг первой замужней женщиной» [9].

Как указывают исследователи (Манн Ю. В., Стукалова О. В.), «особый дар Ремарка состоит в создании немногословных, но очень выразительных иронических диалогов» [7, с. 151]. В рассказе «История Любви Аннеты» мы видим прямую речь главных

персонажей только в двух местах. В коротких, но очень показательных фразах содержится ключевая косвенная характеристика персонажей, их состояние на момент произнесения слов. Например, по словам Аннеты в эпизоде отбытия Герхарда на фронт мы можем судить о ее легкомысленности: «– Аннета... – Она рассмеялась и бросила ему остаток своих цветов. – Привези мне что-нибудь приятное из Парижа!» [9]. Как и все обитатели пространства города, она еще не осознает реалий войны.

Рассмотрим второй случай использования прямой речи. Во время отпуска Герхард переместился из топоса войны в топос родного города. В тот же день он предложил Аннете обвенчаться, и получил согласие. Во время свадебного торжества гости обсуждали фронтовые события. Для Герхарда, который больше всего хотел забыть об ужасах войны, это стало провоцирующим фактором. Мы можем наблюдать конфликт между персонажами, который подтверждается на пространственном уровне – Герхард, принадлежащий пространству войны, конфликтует с горожанами, принадлежащими пространству мира: «...Герхард становился все более угрюмым и молчаливым, потом совершенно неожиданно вскочил, поднял бокал и на глазах у замерших в ожидании гостей так сильно грохнул им по столу, что разбил его вдребезги. – Вы... – вымолвил он. – Вы... – И потемневшими блестящими глазами оглядел каждого. – Что вы можете знать обо всем этом?.. – И вышел из столовой» [9]. Герхард уже «деформировался по законам другого пространства» [6, с. 278], вкусил всю жестокость и абсурдность войны, *то* пространство оставило на нем неизгладимый след, изменило его. Мнение и радость обывателей, никогда не бывавших в *том* пространстве, кажется ему пошлым. Тем, что Герхард не называет войну войной, подчеркивается его желание отдалиться от нее. Пространство войны семантизируется через лексику Герхарда Егера как то, о чем не хочется вспоминать и рассуждать.

Перед возвращением в пространство войны Герхард «был как в бреду»; «...он говорил с Аннетой так, точно хотел удержать что-то такое, что грозило ускользнуть от него, – рассуждал о молодости, о цели жизни. Все время он говорил только о ней, и все-таки ей не раз показалось, что вовсе не она занимает его мысли» [9]. Осознавая, что, возможно, он больше не вернется домой, Герхард думал о жизни, которой он так и не успел испытать. Пространство войны опять же семантизируется через образ персонажа, через чувства, которые он испытывает перед тем как вернуться на фронт.

Война не пощадила никого, Аннете так же суждено было утратить спокойствие и беззаботность мирной жизни: «Водоворот времени захлестнул всех и вся. <...> ...и, наконец, когда все это кончилось, Аннета пришла в себя, она не без некоторого удивления обнаружила, что стала двадцатипятилетней женщиной, а жизнь ее так ничем и не обогатилась» [9]. Потеряв родных, Аннета вынуждена была принять работу медсестры в другом городе. Когда ее позвали замуж, в ее сознании, возможно, непроизвольно всплыли моменты начала войны, ее первого брака. Она вдруг потеряла покой. Живя вдали от отчего дома, Аннета впала в печаль: «Иногда, сидя одиноко в своей комнате, она подолгу глядела в окно на голые, серые стены домов напротив, и ей начинало казаться, будто эти стены рассыпаются, превращаются в легкую, прозрачную дымку, за которой распахиваются ворота, а дальше видны узкие улицы, двускатные крыши, летние луга и запущенные, нагретые солнцем сады, – и тогда ее охватывала острая тоска по родным местам» [9]. Г. Башляр пишет о пространстве «дома» следующее: «Когда в новом доме нам вспоминается прежнее жилье, мы попадаем в страну Незыблемого Детства, – застывшего, будто край Незапамятного. Это переживание фиксаций – фиксаций блаженства. Переживая в воспоминаниях чувство защищенности, мы успокаиваемся»

[2, с. 28]. Пространство настоящего Аннеты семантизируется через образ «голых, серых стен», кроме которых она ничего не видит. Вспоминая пейзажи детства, Аннета мечтает вернуться в свое прежнее состояние, в то время, когда всё было ярко, светло и радостно.

Как только Аннета вернулась в топос своего детства, ее захлестнули воспоминания о Герхарде, она вдруг поняла, что давно все потеряла. Она как будто вышла из оцепенения. Она почувствовала, что ее жених ей совершенно чужой. Аннета стала разузнавать все о Герхарде, перечитывать его письма. В ее душе произошел переворот: «Впервые Аннета услышала, какой в действительности была эта война; впервые осознала, о чем говорил Герхард в ночь перед своим отъездом; впервые поняла, о какой жизни с ней он мечтал. Ему хотелось тихого спокойного прибежища, мирной пристани, хотелось маленького, негаснущего костра любви среди всей этой нескончаемой ненависти, искры человечности среди этого всеобщего взаимоистребления, тепла, доверия, почвы, на которой можно стоять, земли, родины, моста, по которому он мог бы вернуться» [9]. Аннета ощутила не только личные желания Герхарда, но и общую тоску людей по мирной жизни в условиях жестокой реальности. К ней наконец пришло осознание, что на самом деле происходило в мире, что пришлось пережить тем, кто был выдернут из дома и отправлен на фронт.

Аннету «охватили раскаяние и любовь. Она, для которой все это было суетным, мелким тщеславием, <...> теперь вдруг начала любить – любить исчезнувшую тень» [9]. Как в свое время она была для Герхарда символом мирной жизни, так и Герхард теперь стал для нее символом беззаботной юности, утраченного покоя, чего-то безвозвратно ушедшего.

Оказавшись в топосе своего детства, вдруг вспомнив о Герхарде, Аннета, можно сказать, сошла с ума от горя по утраченному счастью. Прожив годы юности как в тумане, так и не научившись жить и любить, она не смогла смириться с потерями, не смогла смотреть вперед и строить свою взрослую жизнь. Боль об утраченной юности и беззаботности захлестнула ее полностью. История ее любви – это история отсутствия любви в ее жизни, невозможности ее найти и сохранить из-за войны, оставляющей после себя одни жертвы даже среди тех, кто «спасся от снарядов».

Список литературы:

1. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // М. М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. М: Художественная литература, 1975. С. 234–408.
2. Башляр Г. Поэтика пространства // Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства. М., 2004. 376 с.
3. Затонский Д. В. Художественные ориентиры XX века. М.: Сов. писатель, 1988. 416 с.
4. Зобов Р. А. О типологии пространственно-временных отношений в сфере искусства // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л., 1974. 300 с.
5. Кандрашкина О. О. Категории пространства, времени и хронотопа в художественном произведении и языковые средства их выражения // Известия Самарского научного центра РАН, 2011. № 2–5. [Электронный ресурс] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kategorii-prostranstva-vremeni-i-hronotopa-v-hudozhestvennom-proizvedenii-i-yazykovye-sredstva-ih-vyrazheniya> (дата обращения: 23.12.2024).
6. Лотман Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. Кн. для учителя. М.: Просвещение, 1988. 352 с.

7. Мировая художественная культура. XX век. Литература / Ю. В. Манн, В. А. Зайцев, О. В. Стукалова, Е. П. Олесина. СПб.: Питер, 2008. 464 с.
8. Поршнева А. С. Мир эмиграции в немецком эмигрантском романе 1930–1970-х годов (Э. М. Ремарк, Л. Фейхтвангер, К. Манн): монография / А. С. Поршнева; науч. ред. О. Н. Турышева. Екатеринбург: Изд-во УМЦ УПИ, 2014. 306 с.
9. Ремарк Э. М. История любви Аннеты [Электронный ресурс]. URL: <https://em-remarque.ru/work/istoriya-lubvi-annety.html> (дата обращения: 23.12.2024)
10. Ремарк Э. М. На Западном фронте без перемен. Возвращение: Романы. М.: Художественная литература, 1988. 399 с.

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

УДК 82

Н. У. Кумелашвили
ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНАЯ СТРАТЕГИЯ
РЕАЛИЗАЦИИ МОТИВНОГО КОМПЛЕКСА «ОБМАН»
В РОМАНЕ ВИКТОРА ГЮГО «ОТВЕРЖЕННЫЕ»

В работе рассматривается совокупность авторских решений относительно выбора композиционных приемов, исторических событий, деталей, образов, характеров героев, иллюстрирующих, как мотив обмана становится движущей силой развития повествовательной стратегии. Анализируются мотивы, реализующиеся в действиях персонажей через искажение действительности, утаивание истины, созидательный обман. Анализируются причины преступлений, представленных в художественном произведении, а также мотивационные схемы ограблений в реальной жизни, вызванные схожими социальными условиями бедности и нужды. Статья содержит выводы о мотивной схеме обмана в построении текста.

Ключевые слова: мотивный комплекс «обман»; роман «Отверженные»; ложь; искажение действительности; утаивание истины; воровство; реальные преступления.

N. U. Kumelashvili
NARRATIVE STRATEGY
FOR THE IMPLEMENTATION OF THE MOTIVE COMPLEX «DECEPTION»
IN VICTOR HUGO'S NOVEL «LES MISERABLES»

The paper examines the totality of the author's decisions regarding the choice of compositional techniques, historical events, details, images, and characters that illustrate how the motive of deception becomes the driving force behind the development of the narrative strategy. The motives that are realized in the characters' actions through the distortion of reality, concealment of truth, and creative deception are analyzed. The causes of the crimes presented in the work of fiction are analyzed, as well as the motivational schemes of robberies in real life caused by similar social conditions of poverty and need. The article contains conclusions about the motive scheme of deception in the construction of the text.

Keywords: motive complex «deception»; novel «Les Miserables»; lies; distortion of reality; concealment of truth; theft; real crimes.

Для обоснования термина «повествовательная стратегия» обратимся к трудам литературоведов, которые занимались изучением нарративных структур. Борис Успенский [11] анализирует различные способы организации текста автором через выбор определенных событий и мотивов. Повествование в понимании ученого – это не просто последовательность событий, а целенаправленная структура, которая организуется таким образом, чтобы передать определённый смысл и вызвать у читателя нужные эмоции и ассоциации.

Повествовательная стратегия представляет собой совокупность приемов, используемых автором для передачи мотивов и смыслов, лежащих в основе сюжета. В случае с романом Виктора Гюго «Отверженные», эта стратегия включает использование различных форм обмана, начиная от мелких уловок персонажей и заканчивая глобальными схемами обмана, влияющими на судьбы героев.

Повествовательная стратегия, используемая героями художественной литературы для искажения истины в реализации как внешних, так и внутренних мотивов, часто имеет прагматическую цель: персонажи вводят друг друга в заблуждение в первую очередь ради собственной выгоды. Однако существуют произведения, где фабула строится на так называемом «созидательном» обмане (термин автора статьи). Этот вид обмана имеет общую семантику с фразеологизмом «ложь во спасение» и подразумевает осознанное введение в заблуждение, рассчитанное на благо для персонажа, которому предназначается обман [13]. Теоретической основой работы по теме обмана стали исследования Ю. В. Томашевского, Б. Ф. Егорова, А. Д. Шмелева, М. Л. Гаспарова. В них рассматривались лишь отдельные мотивы преступлений, однако до сих пор не было проведено всестороннего анализа мотивного комплекса «обман», который охватывает не только нарушения закона, но и ложь, неправду, утаивание истины даже в добродетельных целях. Сопоставление эпизодов романа, отражающих постреволюционную ситуацию, где персонажи совершают преступления, с жизненными ситуациями военного времени, когда люди нарушали закон, представляет значимый аспект исследования.

Для анализа мотивного комплекса «обман» в тексте романа Виктора Гюго «Отверженные», важно рассмотреть цепочку действий персонажей, направленных на словесное искажение истины, утаивание правды через замалчивание и ложь.

Б. В. Томашевский отмечает, что понятия мотива и темы неразделимы, поэтому завязку ученый отождествляет с «введением динамического мотива, определяющего фабульное развитие». Томашевский заостряет внимание на том, что завязка не является «исходным инцидентом», ведущим к длинной цепи меняющихся ситуаций, а представляет собой «задание, определяющее весь ход драмы» [6, с. 143]. Так, в романе «Отверженные» завязке предшествует целая глава, повествующая о судьбе епископа Мириэля. Только во второй главе вводится фигура главного героя Жана Вальжана и случается «исходный инцидент» с кражей хлеба, который служит «первым динамическим мотивом фабулы» (Термин Томашевского). В романе «Отверженные» герой стремится найти еду и накормить семерых детей овдовевшей сестры, оставшихся без пищи и средств существования. Добавляет трагизма в тексте акцентирование отрицания методом повтора одной и той же конструкции «без хлеба». «La famille n'eut pas de pain. Pas de pain. A la lettre. Sept enfants!» [8, с. 144]. (Одна зима оказалась особенно тяжелой. Жан Вальжан потерял работу. Семья очутилась без хлеба. Без хлеба в буквальном смысле. Семеро детей без хлеба) [3, с. 88]. Характеризуя предлагаемые обстоятельства, в которых оказался главный герой, коллектив переводчиков: Д. Лифшиц, И. Коган, Н. Эфрос использовали глагол «очутиться», что подчеркивает неожиданность бедственного положения, в которое попал Жан Вальжан и его родные.

В тексте процесс ограбления лавки передан через деталь руки, похитившей хлеб. «Le bras saisit un pain et l'emporta. Le voleur avait jeté le pain, mais il avait encore le bras ensanglanté» [8, с. 144]. (Рука схватила каравай хлеба и исчезла вместе с ним. Вор успел уже бросить хлеб, но рука у него оказалась в крови) [3, с. 88]. Деталь руки, которую автор использует вместо действующего лица, исполняет в эпизоде несколько функций:

1. Сохраняет интригу, не выдавая преступника.
2. Характеризует физические возможности похитителя; персонаж, разбивший стекло рукой, создает образ сильного и волевого человека.
3. Свидетельствует о состоянии аффекта, в котором находился герой в момент кражи.

4. Задаёт темпоритм сцене: события развиваются настолько стремительно, что хозяин не успевает увидеть самого вора, а замечает лишь его руку.

Комментируя приговор суда, который постановил за мелкую кражу отбывать человека 5 лет на каторге, Виктор Гюго открыто выражает свое несогласие с правосудием и социальной несправедливостью: «*Quelle minute funèbre que celle où la société s'éloige et consomme l'irréparable abandon d'un être pensant*» [8, с. 144]. (Как зловец этот миг, когда общество отстраняется и навсегда отталкивает от себя мыслящее существо!) [3, с. 89].

Цель автора заключается в стремлении привлечь внимание общественности и изменить отношение правящего класса к малоимущим слоям населения, а также призвать к более гуманному отношению к подсудимым, вынужденным совершать преступления в условиях крайней нужды. Один из эпизодов произведения построен на сравнении, что вызывает сочувствие к главному герою. Виктор Гюго интегрирует в повествование подлинные события и известные исторические личности, проводя аналогии с судьбой вымышленного персонажа. Эти пересечения строятся на контрасте, что подчеркивает драму простого человека на фоне успеха императора. Виктор Гюго особое внимание уделяет метафорическому образу цепи, который подчеркивает трагическую судьбу главного героя. Автор ссылается на дату празднования победы Бонапарта над Монтеноте 22 апреля 1796 года и указывает, что в тот же день в Бисерте была закована в цепи значительная партия каторжников, среди которых оказался и Жан Вальжан. Фраза «*Jean Valjean fit partie de cette chaîne*» дословно переводится как «Жан Вальжан был частью (звеном) этой цепочки (цепи)». Следует отметить, что акцент на образ цепи отсутствует в русском литературном переводе, однако он является ключевым для понимания мотива каторжника, стремящегося разжать оковы. Жан Вальжан готов пойти на риск побега, чтобы испытать хотя бы несколько часов свободы, несмотря на то что это может обернуться для него несколькими дополнительными годами заключения.

В следующем фрагменте Гюго вводит персонажа-очевидца, который по-прежнему помнит «этого беднягу, который был прикован к концу четвертой цепи в северном углу двора» [3, с. 89]. Взгляд на прошлое через призму свидетеля придаёт повествованию дополнительную достоверность и усиливает сопереживание читателей. В анализе упомянутого эпизода будет целесообразным опереться на теорию мотивного комплекса М. Л. Гаспарова, который подчеркивает, что «поле, вырастающее из взаимодействия различных мотивов, втягивающихся в ткань текста, фокусирует их смысл, делает его артикулированным. В этом своем новом качестве мотивы приобретают способность оказывать фокусирующее воздействие на другие элементы текста, тем самым превращая их в свои собственные мотивы» [1, с. 8]. Рассмотрим, как тезис ученого раскрывается в эпизоде, когда Жана Вальжана заковывают в кандалы. При каждом ударе молота осужденного возникает непреодолимый мотив объяснить свой поступок, сделать «артикулированным» добродетельный посыл преступления, за который его так жестоко наказывает правосудие. «*Puis, tout en sanglotant, il élevait sa main droite et l'abaissait granduellement sept fois comme s'il touchait successivement sept têtes*» [8, с. 143]. (Не переставая рыдать, он поднимал правую руку и последовательно опускал ее семь раз, с каждым разом все ниже, как бы прикасаясь к семи детским головкам) [3, с. 89]. Гюго использует детские образы для объяснения мотива мелкой кражи, за которую Жан Вальжан получил срок равносильный особо тяжкому преступлению. Мотив состоял в том, чтобы накормить семерых голодных детей.

Б. Ф. Егоров в монографии «Обманы в русской литературе» ссылается на статью А. Д. Шмелева «К описанию универсального концепта «Обман-Обмануть», в которой

лингвист-семиотик определяет понятие обмана следующим образом: «У человека есть прямые желания и действия (когда он сам их создает) и отраженные (когда включаются желания и действия других людей). Если действие человека прямое, то оно искреннее; если же оно исходит от отраженного, вопреки собственному желанию, то оно является неискренним» [2, с. 13]. Отраженная ложь может трансформироваться в ложь-импровизацию: в состоянии аффекта человек начинает действовать неадекватно, лгать и проявлять агрессию. Попав на каторгу, Жан Вальжан не чувствует себя виновным, отсутствие раскаяния приводит к серии безуспешных побегов, на которые он решается, лишь увеличивая срок заключения. Осужденным руководит мотив избежать расплаты за содеянное, и если спонтанную кражу в булочной можно расценивать как мотив обмана, то осознанные побеги из тюрьмы уже стоит отнести к мотивам лжи. Но, автор романа и здесь находит причину незаконному поведению героя. Объясняя, что несправедливое наказание разбудило в человеке зверя, и все последующие действия осужденного, совершившего кражу из милосердия, имеют бессознательные мотивы идти наперекор закону. Автор персонифицирует инстинкт, который за 19 лет каторги одерживает верх над сознанием Жана Вальжана: «Инстинкт говорил ему: «беги!», разум бы сказал «Останься!» [3, с. 95]. Форма императива объясняет, почему герой так покорно подчинился, сослагательное наклонение указывает на то, что голос разума в душе заключенного не прозвучал, и он стал совершать преступления по инерции.

Сцена на постоялом дворе заслуживает отдельного анализа Хозяин, увидев туго набитый кошелек Жана Вальжана, изначально обещает ему еду и ночлег, однако проявляет явное лицемерие. После получения информации о том, что Вальжан – бывший каторжник, трактирщик отказывается принять его. В объяснении своего отказа он прибегает к двум ложным утверждениям: сначала убеждает, что у него нет свободной комнаты, а затем добавляет, что все места в конюшне заняты лошадьми. На просьбу Жана Вальжана о пище хозяин придумывает несколько ответов:

- 1) отсутствие еды,
- 2) все блюда заказаны «господами извозчиками»,
- 3) их «двенадцать»,
- 4) «все это они заказали для себя и уплатили вперед».

Эти оправдания представляют собой спонтанную ложь, основанную на намеренном преувеличении. Основными мотивами обмана нежелательного постояльца являются страх перед потенциальным преступлением, которое мог бы совершить осужденный, и беспокойство о репутации постоялого двора, считавшегося лучшим в Дине. Процесс изгнания Вальжана можно разделить на три этапа:

1) Императив «Уходите отсюда». На данной стадии диалога основным инструментом воздействия является голос. Трактирщик произнес эту фразу таким тоном, что путник вздрогнул.

2) Хозяин постоялого двора приводит первый аргумент: «Сказать вам как вас зовут? Ваше имя Жан Вальжан. А теперь сказать вам кто вы такой?» [3, с. 68]. В этих предложениях выделяются несколько аспектов императива в целях воздействия на героя. Первая конструкция подразумевает призыв к действию; хотя это не прямой приказ, форма обращения создает ощущение настойчивости и требует от героя ответа или действия. Второе предложение воздействует на сознание персонажа: упоминание имени "Жан Вальжан" отсылает его к желтому паспорту, выданному после выхода из тюрьмы. Эти фразы создают атмосферу

напряжения и ожидания, подчеркивая внутреннюю борьбу путника и его столкновение с новой идентичностью.

Сочувствие к Жану Вальжану усиливается описанием ольфакторных образов кухни, где его обещали накормить: «Une marmotte grasse, flanquée de perdrix blanches et de coqs de bruère, tournait sur une longue broche devant le feu; sur les fourneaux cuisaient deux grosses carpes» [8, с. 112]. (Жирный сурок с белыми куропатками и тетеревами по бокам крутился на длинном вертеле перед огнем; на плите жарились два крупных карпа). [3, с. 65]. В каждом следующем месте, где герой искал пристанища, присутствует образ огня и пищи, источающей ароматы, вызывающие у голодного человека звериный аппетит. Переходя от двери к двери и не получая должного насыщения, в душе Жана Вальжана разгорались тлеющие угли несогласия со своим унижительным положением. Это состояние отражается во внешнем виде героя: «глаза из-под бровей сверкали, словно пламя из-под кучи валежника» [3, с. 65]. Жан Вальжан, ждет, когда его накормят, ворошит уголь в камине, который еще дымится и источает искры. Эти черные остатки дерева, которое когда-то росло, было зеленым, как кусочки смальты мозаично иллюстрируют его внутреннее состояние – тлеющий огонь обиды и мотив отомстить за все унижения. Жан Вальжан оказывается в постоянной борьбе между желанием отомстить и стремлением к искуплению. Его опыт на каторге научил его не только избегать явных преступлений, таких, как кража хлеба и побег из тюрьмы, но и формировать новые, более скрытые способы реагирования на несправедливость. Дети, бросающие в него камни, становятся символом того, как общество отвергает оступившегося, не понимая и не желая принимать его страдания.

Встреча с маленьким савояром – это еще один важный момент, который показывает, как мотив кражи может проявляться в неожиданных формах лжи. Жан Вальжан, который сам стал жертвой общества, в какой-то момент отражает эту жестокость на ребенке, когда крадет у малыша Жерве золотую монету. Однако его встреча с епископом становится поворотным моментом. Акт милосердия и прощения со стороны господина Мириэля дает возможность герою переосмыслить свою жизнь и выбрать путь искупления вместо мести.

За спиной Жана Вальжана – ранец, символизирующий тюремное прошлое, которое неотделимо от его идентичности как бывшего каторжника. Виктор Гюго осуждает систему французского буржуазного общества и выражает личное отношение к проблеме, показывая, что у выходца их низших слоев нет права на ошибку. Судьба Жана Вальжана иллюстрирует, что шанса начать честную жизнь с желтым паспортом после приговора, вынесенного за обман, у человека нет. Безрезультатные поиски работы, еды, ночлега лишь подтверждают это.

Слово «Отверженные», выбранное переводчиками для названия романа, отличается по смыслу от заглавия подлинного французского текста Гюго – «*Misérables*». В основе этого субстантивированного прилагательного лежит существительное «*misère*». В толковом словаре «*Petit Larousse*» его значение объясняется как «*état digne de pitié par le malheur ou la pauvreté*» [9]. (состояние, достойное жалости по причине несчастья или бедности), в то время как в семантике русского заглавия «Отверженные» присутствует глагол «отвергнуть». Исходя из исследования судьбы центрального персонажа, который многократно испытывал унижение и отвергался обществом за попытки помочь родным, русский перевод названия эпопеи представляется аксиологически более точным.

Книга вторая, повествующая о судьбе Жана Вальжана, названа отглагольным существительным «Падение». Основанием служит глагол «падать». Повествование этой части «Отверженных» начинается «за час до захода солнца». Этот образ создает говорящий

пейзаж: закат в природе Гюго ассоциирует с закатом жизни человека, который еще по-настоящему не жил. Мотив писателя заключается в том, чтобы растянуть время, разобраться в причинах, толкнувших героя в бездну обмана, и показать равнодушные общества, готового поглотить оступившегося.

Глава восьмая «Море и мрак» пронизана метафорами и передает состояние борьбы человека с «неистощимым». (термин Гюго) [3, с. 99]. Мотивы героя колеблются от отчаянного стремления утонуть, чтобы положить конец невыносимым страданиям, до настойчивого намерения достучаться до высших сил и обрести спасение: «Il a glissé, il est tombé, c'est fini» [8, с. 159]. (Он поскользнулся, упал – все кончено). В этом контексте интерес представляет французская версия глагола «падать» – «tomber». Этот глагол имеет общий корень со словом «tombeau», что в переводе означает «могила». Таким образом, изучив исконную форму вышеуказанной фразы, можно ощутить метафорически созданный образ поскользнувшегося человека, оказавшегося на краю могилы.

Мотивировка тонущего – стремление остаться в живых и вернуться на корабль к людям, вновь стать членом экипажа. Для передачи этого состояния героя в тексте используется широкая палитра глаголов с различными видами связи от контраста до подобия:

Контрастные пары глаголов:

- исчезает – появляется
- погружается – выплывает

Виктор Гюго использует прием целенаправленного повтора одних и тех же глаголов: «Спасите! Спасите! Он зовет и зовет» [3, с. 98]. Безысходность героя усиливается риторическим вопросом, который следует сразу после повтора: «Где же Бог?» Далее, согласно классической расстановке фабулы, у персонажа по законам жанра должно создаться впечатление, что Бога нет. Это происходит в первой части произведения и обязательно опровергается в кульминационном моменте истории как тезис и антитезис. Гюго не дает конкретного обещания о том, что высшие силы помогут герою, вызывающему сочувствие; писатель заканчивает главу риторическим вопросом: «Кто спасет эту заблудшую душу?» В этом – мотив автора найти альтернативу общему мнению людей о бывшем каторжнике.

Сменив град земной на град Божий (терминология Августина Аврелия), епископ Мириэль «трудился, извлекая из души сострадание» [3, с. 63]. Это отношение к человеческим законам объединяет как праведника, так и каторжника. Жан Вальжан, движимый состраданием, совершает кражу, и на этом его путь не заканчивается. Как утверждал древний философ и богослов Августин Аврелий: «Важно не то, каково испытание, а только то, каков испытываемый» [8]. Можно предположить, что подобную позицию занимал и епископ Мириэль в момент, когда Жан Вальжан похитил из его дома серебряные приборы. Мотив кражи возник из чувства обманутого достоинства: за 19 лет каторжных работ Жан Вальжан получил лишь 109 французских франков, что эквивалентно примерно 90-100 тысячам современных российских рублей. Для современного россиянина эта сумма может быть заработана всего за пару месяцев. Жан Вальжан считал себя ограбленным государством в крупном размере, тогда как общество продолжало обкрадывать его в мелочах. Вместо 30 су, которые обычно выплачиваются грузчикам за аналогичную работу, он получил лишь 15. За похищенные серебряные ложки он мог получить вдвое больше того, что заработал на каторге, это подчеркивало его стремление к быстрым и легким деньгам.

Доверчивость епископа ужасала Жана Вальжана. Гюго отмечает, что его нечистая совесть, стоящая на пороге преступления, испытывала смятение. При виде спокойно спящего

праведника бывший каторжник разрывался между двумя противоположными желаниями – «размозжить этот череп или поцеловать эту руку» [3, с. 106].

Необходимо обратить внимание на деталь, присутствующую на стене во время кражи серебра: «le crucifix qui semblait leur ouvrir les bras à tous les deux, avec une benediction pour l'un et un pardon pour l'autre» [8, с. 171]. (распятие, которое словно раскрывало им объятия, благословляя одного и прощая другого) [3, с. 106]. Образ распятия близок как Мириэлю, так и Жану Вальжану: оба они в разные моменты своей жизни были готовы отправиться на Голгофу ради спасения ближнего. И тот и другой персонаж в определенных ситуациях прибегали к обману.

Епископ использовал приём утаивания истины в общении с домочадцами и жандармами, чтобы позволить грабителю скрыться. Доверяя бывшему каторжнику, Мириэль пытался предотвратить разочарование Жана Вальжана в людях. Его «добродетельный» мотив (по терминологии Б. Ф. Егорова) заключался в спасении бывшего каторжника от повторного заключения. Оставшись с похитителем наедине, Мириэль произнес серьезную фразу с намеренным повтором одного и того же глагола в императивной форме: «N'oubliez pas, n'oubliez jamais que vous m'avez promis d'employer cet argent à devenir honnête homme» [8, с. 175]. (Не забывайте, никогда не забывайте, что вы обещали мне употребить это серебро на то, чтобы сделаться честным человеком) [3, с. 110]. Однако это снова была ложь: Жан Вальжан ничего епископу не обещал. Главным мотивом священнослужителя было увести грешника с плохой дороги.

Мириэль использует как «духовные», так и «материальные» формы обмана, (термины Егорова) [2]. Распределяя бюджет на помощь бедным, епископ заявляет, что расходует средства на собственные нужды. В этом кроется мотив получить финансирование от департамента на содержание экипажа, чтобы перераспределить эти средства на питание больных, опеку подкидышей и помощь каторжникам. Епископ превращает почтовую карету в средство милостыни для бедных, но не прекращает свои поездки по епархиям из-за отсутствия транспорта. В результате он начинает ходить пешком, а однажды даже прибывает к своей пастве верхом на осле. Здесь писатель обращается к архетипическому библейскому образу Христа, возможно, идеализируя портрет священника. Однако Гюго подчеркивает, что мосье Бьенвеню поступил так не из тщеславия, а по необходимости. Прозвище «Бьенвеню», данное епископу простыми людьми, дословно это переводится с французского фразеологизмом «Добро пожаловать», это крылатое выражение объясняет духовную установку, что дверь священника всегда должна быть открыта. В русском литературном переводе эта информация не отражена.

Находясь в тюрьме, Жан Вальжан считал, что кража одного карава хлеба не стоит девятнадцати потерянных лет, проведенных на каторге. Простив грабителя и обманув его, заявив, что сам подарил похищенное, епископ пробудил в душе грешника муки совести. Так мотивный комплекс обмана, который замыслил и реализовал священнослужитель достиг благой цели. Обиды, которые тлели в душе Жана Вальжана как угли трансформировались в раскаяние и привели к осознанию другого способа решения проблемы: смилив гордыню, можно было бы просто попросить украденный хлеб у хозяина булочной.

Дальнейшие попытки помочь отверженным членам общества герой Гюго предпринимает по иной схеме, основанной также на искажении истины. На протяжении многих лет бывший каторжник будет жить под другим именем, и алгоритм его дальнейших действий

будет прорабатываться более тщательно. Тем не менее, в основе этих действий сохранится тот же мотив: помочь людям из бедных слоев общества выбраться из водоворота нищеты.

Повествовательная стратегия мотивного комплекса «обман» в романе Виктора Гюго «Отверженные» реализуется через действенные и словесные мотивы. Классификация по двум категориям позволяет наглядно представить различия между этими видами обмана и лучше понять их роль в повествовании.

Действенные мотивы обмана	Словесные мотивы обмана
Кража	Ложь
Ограбление	Утаивание истины
Побег	Замалчивание
	Созидательный обман

Один из приемов повествовательной стратегии, который писатель использует в социальной эпопее «Отверженные» – это опора на подлинные исторические события и прототипы. Например, известно, что в 1828 году Виктор Гюго узнал историю о епископе города Динь, приютившем освобождённого каторжника, ставшего впоследствии военным санитаром и погибшего под Ватерлоо. Этот исторический персонаж послужил прообразом главного героя Жана Вальжана [14].

История романа охватывает события 1815 года, когда Франция переживала голод и социальные потрясения после революции, что способствовало распространению бедности и нищеты среди населения. Понятие обездоленного постреволюционного детства коррелирует с темой голода во время войны и позволяет рассмотреть мотивы реальных преступлений, совершенных в тяжелых условиях жизни населения в СССР. В 1941 году в оккупированном городе Калуга произошло необычное ограбление: была похищена не пища, не продукт продовольствия, а государственная награда выдающегося учёного – орден Трудового Красного Знамени Константина Эдуардовича Циолковского. Данный инцидент требует внимательного анализа мотивов преступления и обстоятельств, его сопровождающих: похититель (И. С. Зубковский) работал на оккупационные власти, это позволяет предположить, что выполнение приказа немецкого командования могло стать одним из главных мотивов кражи. Однако существует и другая версия: орден, будучи серебряным, мог принести значительную материальную выгоду, но, эта гипотеза вызывает сомнения. И. С. Зубковский занимал высокое положение в гитлеровской администрации, он работал в полиции и являлся заместителем редактора фашистской газеты «Новый путь». Соответственно, можно предположить, что финансовая мотивация не могла быть решающей в его действиях. Существует еще одна версия, касающаяся внутреннего мотива Зубковского: похищение награды могло быть обусловлено уязвленным честолюбием. На момент вручения ордена ему было всего 20 лет. Возможно, он мечтал о славе и признании, но реальность оказалась иной: ни крупных успехов в профессии, ни наград он не добился. С 1929 по 1931 год Зубковский работал преподавателем в школе для дефективных подростков и сам страдал от нервной болезни, что освободило его от службы в армии.

Подобно сюжету романа «Отверженные», в этой подлинной истории присутствуют как фигура антагониста – похитителя ордена, так и личность протагониста – хранителя награды учёного. «Директор музея Циолковского П. С. Рыжечкин на второй день после

прихода оккупантов перепрятал орден из музея к себе домой на чердак. Зубковский, прерывая весь музей в поисках награды, узнал адрес директора у старшей дочери Циолковского и отправился к нему. Не найдя директора дома, он обыскал жилище и обнаружил орден, который затем забрал с собой. Судьба «похищенной И. С. Зубковским и переданной государственной награды К. Э. Циолковского до настоящего времени остается неизвестной» [12, с. 64].

В отличие от Жана Вальжана, И. С. Зубковский не понес должного наказания за свое преступление: «при отступлении немецких войск из Калуги в конце декабря 1941 года он ушел вместе с ними в тыл противника» [12, с. 63].

Более того, Зубковский был реабилитирован 31 марта 2003 года «как лицо, подвергнувшееся политической репрессии. Однако политические мотивы осуждения И. С. Зубковского отсутствовали, а его реабилитация не соответствовала цели восстановления исторической справедливости» [12, с. 62]. В 2024 году реабилитация И. С. Зубковского была отменена прокурором Калужской области К. Ю. Жиляковым.

Таким образом, в основе двух анализируемых источников – романа Виктора Гюго «Отверженные» [3] и статьи Е. А. Петренко, А. О. Осипова [12] посвящённой анализу рассекреченного уголовного дела о похищении ордена Трудового Красного Знамени К.Э. Циолковского, – лежит комплекс обманов, обусловленный различными целями, варьирующимися от благородных стремлений до корыстных действий. Результаты проведённого исследования свидетельствуют о том, что обеих групп преступлений – как в художественном, так и в реальном контексте – можно было избежать, если бы действия участников соответствовали принципам «правды-истины» и «правды-справедливости» (термин А. Е. Егорова) [2]. При сопоставлении двух текстов мы выявили сходство на уровне реализации одного мотива: кража. Если в романе Гюго представляет нам героя, который полностью несет ответственность за содеянное, более того: наказание Жана Вальжана несоизмеримо его мелкой краже, тогда как в реальной жизни грабитель избегает суда и тюрьмы. Однако воздаяние всё же наступает спустя много лет, принимая форму снятия реабилитации с его имени.

Комплекс мотивов обмана в романе Виктора Гюго «Отверженные»:

Персонаж	Действие	Мотив
Жан Вальжан	Ограбление хлебной лавки	Выживание
	Попытки побега	Избегание наказания
	Похищение серебра в доме епископа	Необходимость
	Кража золотой монеты	Выживание
Мириэль	Утаивание истины о краже серебра	Доброжелательность, защита
	Созидательный обман	Желание исправить
Хозяин таверны	Отказ в еде и ночлеге	Предубеждение
	Ложь в объяснениях	Оправдание своего поведения

Проведённое исследование позволило выделить этапы мотивов, реализующихся в действиях персонажей от нарушения нравственных норм до совершения преступлений. Мотивный комплекс «обман» в романе Виктора Гюго не ограничивается одним лишь эпизодом кражи, а представлен гораздо шире и способствует созданию дополнительной динамики. В повествовательной стратегии построения первой части фабулы (завязки романа) присутствуют следующие приемы:

- Детализация: подробное описание обстановки, персонажей и их внутреннего состояния, что создает ощущение реальности происходящего.

- Выбор исторических событий: использование конкретных исторических контекстов (например, послереволюционная Франция) придает роману достоверность и глубину.

- Прототипы: основываясь на реальных исторических фигурах, таких как Наполеон, Гюго добавляет правдоподобности своим персонажам.

- Композиция фабулы: структурная организация событий в завязке, ведущая к развитию основного конфликта героя с обществом.

- Создание образов: глубокая психологическая характеристика персонажей, их мотивации и внутренние конфликты через образы моря, стихии, говорящий пейзаж.

- Контраст: противопоставление добра и зла, богатства и бедности, справедливости и несправедливости для подчеркивания основных тем романа.

- Многослойность: сложная структура повествования, включающая множественность точек зрения, включая авторскую.

Комплекс мотивов обмана, реализуемых участниками дела о похищении ордена

К. Э. Циолковского

Участник	Действие	Мотив
И. Зубковский	Похищение ордена К. Э. Циолковского	Исполнение приказа
		Продажа награды
		Честолюбие
П.С. Рыжечкин	Эвакуация основных вещей из музея	Спасение коллекций от оккупантов
	Прячет самые ценные вещи у себя дома	Сохранение наследия Циолковских
	Прячет орден Циолковского на чердаке	Избежание наказания

Таким образом, участники рассматриваемого дела использовали обман в своих действиях, руководствуясь различными мотивами. И. Зубковский действовал под влиянием внешних факторов, выполняя приказ и преследуя материальную выгоду, тогда как П. С. Рыжечкин стремился сохранить культурное наследие, одновременно пытаясь избежать ответственности за утрату музейных ценностей.

Список литературы:

1. Гаспаров Б. М. Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования. М.: Новое литературное обозрение, 1996. 352 с.
2. Егоров Б. Ф. Обман в русской культуре. СПб.: ООО Издательство «Росток», 2012. 192 с.
3. Гюго В. Отверженные. Роман. Том 1 (Пер. с фр. Д. Г. Лившиц, Н. А. Коган, Н. Д. Эфрос). М.: Эксмо, 2007. 800 с.

4. Левин Ю. И. О семиотике лжи. Материалы всесоюзного симпозиума по вторичным моделирующим системам. Тарту: ТГУ, 1974. Вып. I (5). С. 245–247.
5. Левин Ю. И. О семиотике искажения истины. Информационные вопросы семиотики, лингвистики и автоматического перевода. Вып. 4. С. 108–117. М., 1974.
6. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика: Учебное пособие. М.: Аспект Пресс, 1999. 334 с.
7. Шмелев А. Д. К описанию универсального концепта «Обман-Обмануть» // Новый объяснительный словарь синонимов русского языка. 2-й вып. М.: ЯПК, 2000. С. 118–133.
8. Hugo V. Les Misérables. Tome premier. Société Coopérative / Éditions Rencontre – Lausanne. 315 с.
9. Petit Larousse illustré. Nouveau dictionnaire encyclopédique. Под ред. Claude Auge. Париж: Librairie Larousse, 17 rue Montparnasse; Sucursalle: Rue des Écoles, 58 (Sorbonne), 1909. 1664 с.
10. Аврелий А. О граде Божьем. Электронный ресурс. URL: https://www.civisbook.ru/files/File/Avgustin_1-5.pdf (дата обращения: 17.02.2025)
11. Успенский Б. А. Поэтика композиции. Электронный ресурс. URL:
12. https://vk.com/wall-40782730_28712?ysclid=m7so7ltmj4909033778 (дата обращения: 16.01.2025)
13. Петренко Е.А., Осипов А.О. Калужское наследие, 2024. № 3. URL: <https://belinkaluga.ru/zhurnal-kaluzhskoe-nasledie/?ysclid=m7u4nynnb6436487249> (дата обращения: 23.11.2024)
14. Словарь крылатых слов и выражений «Академик». URL: (https://dic.academic.ru/dic.nsf/dic_wingwords/1371/%D0%9B%D0%BE%D0%B6%D1%8C?ysclid=m7m587zjyw544035796) (дата обращения: 24.11.2024)
15. Толмачев М. В. О романе В. Гюго «Отверженные» (<http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/articles-fra/tolmachev-gyugo-otverzhennye.htm>) (дата обращения: 5.03.2025)

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

УДК 82

В. А. Молодинская
СВОЕОБРАЗИЕ ПОЭТИКИ МАЛОЙ ПРОЗЫ Р. Л. СТИВЕНСОНА

В статье предпринята попытка проанализировать специфику малой прозы Р. Л. Стивенсона на примере повести “Странная история доктора Джекила и мистера Хайда”, отметив романские черты в изображении персонажей, содержащиеся в ней. Автор дает описание истории персонажа как процесса становления и развития душевных качеств героя, что присуще прозаическому повествованию романного типа.

Ключевые слова: малая проза; повесть; роман; творчество Стивенсона; раздвоение личности; хронотоп; жанр.

V. A. Molodinskaya
PECULIARITIES OF THE POETICS OF R. L. STEVENSON'S FLASH FICTION

The article attempts to analyze the peculiarities of R.L. Stevenson's short prose by examining "The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde". The analysis highlights the novelistic qualities of the short story, particularly in its depiction of character development. The author argues that the story portrays the character's journey as a process of formation and evolution, which is a characteristic feature of novelistic prose.

Keywords: flash fiction; story; novel; Stevenson's work; split personality; chronotope; genre.

Термин "малая проза" в современной литературоведческой дискуссии стал обозначением широкого спектра кратких прозаических форм, эволюционируя из более узкого понимания. К этой категории относятся новеллы, миниатюры, афоризмы, дневниковые записи, письма и другие жанры, объединенные небольшим объемом и фокусом на конкретной идее или образе.

Свое начало малая проза берет в творчестве британских писателей, получив терминологическую номинацию в английском литературоведении как «short story» (с англ. – «короткий рассказ»). Такой жанр представляет собой сжатую форму произведения, количество персонажей сведено к минимуму и фокусируется на одном или нескольких эпизодах его истории. Как считают английские исследователи С. Фергюсон, Л. Гиллес, К. Любберс, персонажи, как и их характеры, не всегда раскрыты полностью, но при этом их яркие черты или живые эмоции могут быть выявлены через динамичные столкновения или же сюжетные повороты [12, с.155–163].

Одной из первых работ по исследуемой теме была статья Э. По к книге Н. Готорна «Старинные истории», вызвавшая большой интерес. Писатель не только определил этот жанр, но сформулировал ключевые характеристики этого жанра, особое внимание уделив необходимости создания единого, целостного впечатления у читателя. Это стало отправной точкой для формирования теоретических основ жанра короткого рассказа [13, с.17].

Термин "короткий рассказ" до сих пор не имеет четкого и однозначного определения в литературоведении. А.А. Бурцев указывает на то, что в научной литературе встречается множество различных терминов, обозначающих близкие, но не тождественные понятия, что создает определенные сложности при исследовании данного жанра, поэтому критики склонны считать существующие теории несовершенными [3, с.135–137]. Черты малой

прозы определяются не только размером текста, но и его структурой, стилем, манерой изложения и содержанием.

В большинстве современных работ обсуждение жанровой специфики малой прозы становится невозможным, поскольку в многочисленных исследованиях, посвященных ее проблемам и поэтике зачастую не уделяют должного внимания различиям между жанровыми формами малой прозы. В результате жанровое определение «рассказ» становится фактически синонимом понятия «малая проза», а вариативность определения малых жанров, применяемых к отдельным произведениям, оказывается недостаточно убедительной и точной. Например, четкое разграничение между «рассказом», «новеллой» и «повестью» в некоторых исследованиях часто отсутствует. В современном зарубежном критическом дискурсе сохраняется множество понятий и терминов, таких как “story”, “short story”, “long short story”, “novella”, “tale” [11, с. 12–16]. Однако эти термины часто имеют нечеткие границы, что создает определённые трудности для исследователей и читателей.

Процесс эволюции жанров малой прозы и сложность их классификации обусловлены постоянным изменением литературного ландшафта. Как отмечает Ю.В. Стенник, попытки создать жесткие жанровые системы неизбежно сталкиваются с проблемой субъективности и неполной адекватности реальному разнообразию литературных явлений [7, с.168–202].

Несмотря на меньший объем, произведения малой прозы часто демонстрируют тесную связь с романом, наследуя многие его художественные приемы. Однако ограничения жанра вынуждают автора искать новые способы организации сюжета и построения характеров. Адаптация к ограниченному формату приводит к появлению новых гибридных форм, сочетающих в себе черты как романа, так и рассказа.

Так, в работах российских ученых можно встретить множество утверждений о том, что «совершенных» жанров не существует, и каждый из них будет иметь отпечаток одного или другого. Например, в своей статье А. М. Адливанкина утверждает, что сборник “Nocturnes: Five Stories of Music and Nightfall”, автором которого является К. Исигуро, из малой прозы превращается в долгую и протяжную «мелодию», где смешиваются жанры короткой истории и романа и возникает по сути уникальное произведение. Интертекстуальные связи с джазовой музыкой придают произведениям Исигуро особую глубину и многослойность, делая их уникальными в контексте современной литературы [1].

Исходя из этого определения, можно выдвинуть следующее предположение: малая проза представляет собой произведение, которое можно прочесть за короткий промежуток времени, но при этом в самом произведении не должно быть намека на основную задумку, поскольку общий замысел должен раскрыться в развязке: “Only on this case might find to attach for subject the absolutely necessary effect of sequence or causality” (перев. «Только в этом случае можно придать сюжету совершенно необходимую последовательность и логичность») [13, с. 17]. Э. По также старался переосмыслить терминологическое определение и был первым в истории американской литературы, кто пытался рассматривать «малую прозу» как самостоятельный жанр.

Во второй половине XIX века малые прозаические жанры стали популярны из-за освобождения литературы от классицистической системы жанров и увеличения роли творческой личности [9, с. 20]. Это время характеризуется многообразием литературных форм, включая очерки, новеллы, «баллады», «зарисовки», «пасхальные» и «рождественские» рассказы, а также рассказы очевидцев. Э. Шубин справедливо отмечает, что малые формы прозы, при определенных условиях, способны достигать глубины и значимости, характерных для более

объемных произведений. Малая проза нередко демонстрирует способность затрагивать фундаментальные вопросы бытия, сопоставимую с масштабными романами [10, с. 113–117].

Говоря о малой прозе рубежа XIX–XX веков, необходимо учитывать переломный период, когда все старое быстро менялось и отходило на задний план, а также стоит учесть специфическое понимание понятия реальности в тот момент. По мнению Бурцева, малая проза в этот период приобретает функцию своеобразного зеркала, отражающего социальные и психологические реалии эпохи. Благодаря своей гибкости, этот жанр способен передать всю сложность и многогранность человеческого опыта [4].

В контексте вербальной сферы малая проза осуществляет не только эстетическую, но и коммуникативную функцию. Она в состоянии отражать настроение и характер эпохи, фиксируя суть культурных и социальных преобразований, выступая в роли своего рода «зеркала» для общества, предоставляя авторам возможность поднимать значимые вопросы и обсуждать актуальные темы.

Малая проза, благодаря своей оперативности, превратилась в наиболее подходящее художественное средство для передачи динамичной и меняющейся действительности, что дало писателям возможность более эффективно и гибко откликаться на социальные вызовы своего времени.

Многие критики связывали успех малых форм с культурным упадком, и лишь немногие, включая И. Берковского, понимали, что таким образом проза создает жанр современности. М. М. Бахтин отмечал, что для адекватного отражения динамично меняющегося мира литература нуждалась в постоянном обновлении. Писатели были вынуждены искать новые выразительные средства, чтобы передать сложные и противоречивые аспекты человеческого существования [8, с. 238–241].

Своеобразие малой прозы Р. Л. Стивенсона отличается тем, что его произведения включают признаки разных жанров. Наглядным примером служит повесть романного типа «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда», где сочетаются черты романа и повести.

Вдохновленный психологическим реализмом Ф. М. Достоевского, Р. Л. Стивенсон создает в "Странной истории доктора Джекила и мистера Хайда" глубоко проработанный образ человека, разрываемого внутренним конфликтом. Подобно героям Достоевского, Джекил борется с темными сторонами своей души. Однако, в отличие от русских классиков, Стивенсон обращается к готическим мотивам, создавая атмосферу мистики и ужаса, характерную для английской литературы XIX века. Лаборатория, как символ тайных экспериментов над человеческой природой, становится местом рождения двойника, олицетворяющего все самое темное и порочное в человеке. Хотя трансформация Джекила в Хайда имеет научное объяснение, она все же граничит с мистикой, что придает повествованию характерное для готики ощущение таинственного и необъяснимого. Стивенсон мастерски сочетает элементы готики и научной фантастики, создавая уникальный синтез жанров. Научный эксперимент служит катализатором для раскрытия темных сторон человеческой души, а готическая атмосфера усиливает драматизм и психологическое напряжение. Попытка избавиться от темной стороны личности приводит к парадоксальным результатам, демонстрируя, что зло является неотъемлемой частью человеческой психики. Трагический финал произведения подчеркивает неразрешимость внутреннего конфликта и неизбежность гибели героя.

Увлеченный научными изысканиями, Джекил пытался разделить в себе нравственное и интеллектуальное начала, полагая, что таким образом он сможет контролировать свои

темные импульсы. Герой убежден, что нравственность сковывает интеллектуальное развитие. Однако эксперимент показал, что человеческая природа сложнее, чем он предполагал, и попытка искусственно разделить добро и зло приводит к трагическим последствиям.

Интеллектуальная составляющая личности не сковывает человека в его действиях, а, напротив, подчиняет его волю. Нравственная составляющая, в свою очередь, ограничивает свободу, опираясь на моральные принципы, нормы и правила, которые помогают различать добро и зло. Герой повести глубоко увлечен свободой, которую ему предоставляет его интеллектуальная сторона, и с каждым разом позволяет ей проявляться все сильнее.

Повествование Стивенсона отличается необычной композиционной структурой, где история в истории становится ключевым элементом. Эта техника, напоминающая матрешку, позволяет автору создавать эффект многослойности и раскрывать перед читателем новые грани личности главного героя. Такая композиционная структура способствует постепенному раскрытию перед читателем тайн прошлого героя и мотивов его поступков. Заключительная глава, представленная исповедью Джекила, – это не просто рассказ о событиях, но и глубокий психологический анализ внутреннего конфликта героя. Осознание содеянного приводит героя к отчаянию и самоубийству, которое становится единственным способом искупить вину и положить конец существованию своего злого альтер-эго. В своем последнем письме Аттерсону, Джекил предстает перед нами в образе раскаявшегося грешника. Джекил раскрывает перед нами механизмы своего падения, демонстрируя, как стремление к идеалу может привести к катастрофе, и объясняет, почему он выбрал путь самоубийства. Это решение становится логическим завершением его истории, демонстрируя безысходность положения, в которое он себя загнал.

Вышедшая в свет в 1885 году, повесть Стивенсона отражает характерные черты викторианской эпохи, в которой интерес к науке и оккультизму сочетался с глубокими религиозными убеждениями. Мотив двойника, традиционный для романтизма, обретает у Стивенсона новое звучание, отражая тревоги и противоречия того времени. Стивенсон, по мнению Р.Л. Леонова, предлагает читателю оригинальную интерпретацию классических тем, соединяя философские размышления о природе человека с захватывающим сюжетом, характерным для готического романа.

Созданная в эпоху, отмеченную бурным развитием науки и промышленности, повесть Стивенсона отражает тревоги викторианского общества, связанные с потерей нравственных ориентиров и возможностью научного вмешательства в природу человека. Конец XIX века – это время стремительных исторических, социальных и культурных трансформаций, отразившихся и в литературе. Мотив двойничества, переживающий в этот период значительную эволюцию, становится отражением глубоких перемен в понимании человеческой природы. Противостояние добра и зла становится отражением внутренних конфликтов личности, ее стремления к самопознанию. В отличие от романтиков, которые часто прибегали к фантастическим элементам, чтобы изобразить раздвоение личности, писатели конца XIX – начала XX веков обращаются к психологическому реализму. Они исследуют внутренний мир человека, пытаясь понять причины и последствия этого явления.

Стивенсон использует прием вложенных повествований, чтобы глубже проникнуть в психологию своего героя. Повествование ведется от лица автора, который цитирует письмо главного героя, раскрывая перед читателем его внутренний мир и мотивы поступков.

Повесть Стивенсона поднимает глубокие философские вопросы о природе человеческой личности. Внутренний конфликт Джекила и Хайда – это борьба за

самоидентификацию. Несмотря на попытки подавить свои темные инстинкты, Джекил не может полностью избавиться от них. В конечном счете, исход этой борьбы предопределен: первоначальная личность оказывается сильнее, но погибнуть должны обе.

Мотивация Раскольников и Джекила существенно различается. Раскольников стремится доказать свою исключительность, переступив через моральные нормы. Джекил же, напротив, пытается избавиться от своей темной стороны, но в итоге становится ее заложником. Однако, если Раскольников стремится к перерождению, то Джекил пытается искусственно разделить в себе добро и зло. Оба героя сталкиваются с трагическими последствиями своих экспериментов, но по разным причинам: Раскольников – из-за неспособности принять ответственность за свои поступки, Джекил – из-за тщетности попытки изменить свою природу [13]. “Я был сам собой и когда, отбросив сдержанность, предавался распутству, и когда при свете дня усердно трудился на ниве знания или старался облегчить чужие страдания и несчастья”, – признается Джекил. В отличие от Раскольникова, который пытается оправдать свои преступления, Джекил осознает двойственность своей природы. Он честно признается в своих грехах, но не находит в них оправдания. Стивенсон, таким образом, предлагает иной взгляд на проблему нравственного выбора, чем Достоевский [4, с.153]. Стивенсон, продолжая традицию, заложенную русским писателем, предлагает свою оригинальную интерпретацию темы двойственности личности, углубляясь в ее психологические и моральные аспекты.

Через историю Джекила и Хайда Стивенсон исследует вечный вопрос о двойственности человеческой природы. Писатель показывает, что в каждом из нас сосуществуют светлые и темные начала, которые ведут непрерывную борьбу за господство над сознанием. Он утверждает, что в каждом человеке заложен потенциал как для великих свершений, так и для низменных поступков. Исход этой борьбы зависит от личного выбора каждого человека.

Характерной чертой данного произведения является противопоставление материального и духовного миров. Автор показывает, как стремление к идеалу может вступать в конфликт с реальностью, но при этом подчеркивает, что именно это противостояние заставляет человека раскрыть свой потенциал. В центре сюжета – личность, которая, несмотря на все испытания, сохраняет веру в высшие ценности.

Автор будто приглашает читателя в роль детектива, предоставляя ему тщательно отобранные улики. Каждая деталь, каждое событие, описанное глазами здравомыслящих людей, таких как Энфилд, Аттерсон и Ленъон, кажется значимой, но вместе они не складываются в единую картину. Повествование, подобно головоломке, заставляет читателя самостоятельно искать недостающие элементы и строить свои версии произошедшего.

Произведение полностью соответствует канонам повести романного типа, демонстрируя все характерные черты этого жанра, поскольку сам роман подразумевает историю персонажа как процесс становления и развития душевных качеств героя, разветвленный сюжет с множеством действующих лиц и сюжетных линий. В повести их меньше, чем в романе, причём, характерное для романа чёткое разграничение между главными и второстепенными персонажами в повести, как правило, отсутствует. Но в то же самое время в рассматриваемом нами произведении в центре – история становления персонажа с точки зрения процессуальности психологической эволюции, что позволяет нам говорить о принадлежности произведения Р.Л. Стивенсона “Странная история доктора Джекила и мистера Хайда” к повести романного типа.

Список литературы:

1. Адливанкина А. М. Проблематика и поэтика малой прозы К. Ишигуро (на примере сборника "Nocturnes: Five Stories of Music and Nightfall") // *Мировая литература в контексте культуры*, 2011. № 6. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/problematika-i-poetika-maloy-prozy-k-ishiguro-na-primere-sbornika-nocturnes-five-stories-of-music-and-nightfall>
2. Алимova Н. Х. Американская новелла: к вопросу жанра // *Филология и лингвистика*, 2019. № 1 (10). С. 1–4. URL: <https://moluch.ru/th/6/archive/119/3993/> (дата обращения: 10.08.2024).
3. Бурцев А. А. Английский рассказ, конец XIX – начало XX в.: Проблемы типологии и поэтики. Иркутск, 1991. 335 с. С. 135–137.
4. Бурцев А. А. Рассказ как «Форма времени» в английской литературе конца XIX–начала XX вв. // *Вестник СВФУ*, 2010. № 2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/rasskaz-kak-forma-vremeni-v-angliyskoy-literature-kontsa-xix-nachala-xx-vv>
5. Горохов П. А. Герои и антигерои английской готической прозы // *Вестник Оренбургского гос. ун-та*, 2005. № 11.
6. Елистратова А. А. Английский роман эпохи Просвещения. М.: Наука, 1966. 472 с. С. 62–84.
7. Стенник Ю. В. Системы жанров в историко-литературном процессе // *Историко-литературный процесс*. Л.: Наука, 1974. С. 168–202.
8. Химич В. В мире Михаила Булгакова. Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 2003. 330 с. С. 238–241.
9. Чернец Л. В. Литературные жанры (проблемы типологии и поэтики) // М.: Изд-во Московского ун-та, 1982. 189 с.
10. Шубин Э. А. Современный русский рассказ. Л.: Наука, 1974. 184 с. С. 113–117.
11. Leibowitz J. Narrative Purpose in the Novella. The Hague, 1974. 197 p. P. 12–16.
12. Lubbers K. Typologie der Short Story. Darmstadt, 1977. 239 s. S. 155–163.
13. Poe E. The Complete Works. V/1. P.17. URL: <https://poemuseum.org/poes-complete-works/>

Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург, РФ

УДК 82

А. В. Рожкова**ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ СЕКТЫ «ДОБРОЛЮБОВЦЕВ»
И ЕЕ ВЛИЯНИЕ НА ТВОРЧЕСТВО А. М. ДОБРОЛЮБОВА**

В статье рассматривается становление личности А. М. Добролюбова как поэта-символиста. Его творческие искания. Создание и развитие секты «добролюбовцев», последователей его учения. Отражено отношение современников поэта к его личности и творческому пути. Обзорно рассматривается содержание одного из сборников А. М. Добролюбова «Из Книги Невидимой», который создается в переломный момент творчества поэта. Рассматриваются истоки появления секты и ее основа. Связь «толствства» и секты «добролюбовцев». Отношение самого Л.Н. Толстого к творчеству и личности А. М. Добролюбова.

Ключевые слова: символизм; Александр Михайлович Добролюбов; секта; религия; народничество; М. Метерлинк; Л. Н. Толстой; В. Я. Брюсов.

A. V. Rozhkova**THE HISTORY OF THE «DOBROLYUBOVITES» SECT
AND IT'S INFLUENCE ON THE WORK OF A. M. DOBROLYUBOV**

The article examines the formation of the personality of A. M. Dobrolyubov as a symbolist poet. His creative pursuits. Creation and development of the Dobrolyubov sect, followers of his teachings. The attitude of the poet's contemporaries to his personality and creative path is reflected. The review examines the content of one of A. M. Dobrolyubov's collections "From the Invisible Book", which was created at a crucial moment in the poet's work. The article examines the origins of the sect and its foundation. The connection between "tolstvstvo" and the sect of "Dobrolyubovites". The attitude of Leo Tolstoy himself to the work and personality of A.M. Dobrolyubov.

Key words: symbolism; Alexander Mikhailovich Dobrolyubov; sect; religion; populism; M. Maeterlinck; L. N. Tolstoy; V. Y. Bryusov.

Александр Михайлович Добролюбов считается одним из выдающихся представителей эпохи раннего символизма. Он выбрал для себя суровую судьба – стать «обреченным поэтом», изгоем. Окружающие отворачиваются от него, по причине того, что они еще не способны понять суть его творений. Также большим желанием Александра Михайловича было прожить яркую жизнь Артюра Рембо, оказаться в «искусственных Раях» Шарля Бодлера и извращенном аду Поля Верлена. Под влиянием декаденства вовремя обучение на 3 курсе Петербургского университета, на историко-филологическом факультете, юный Добролюбов проповедовал культ смерти и самоубийства. Из-за подобных действий он позже бросает учебу. Так Добролюбова описывает издательница «Северного Вестника», Любовь Гуревич: «Станным казался мне этот мальчик, с удивительными, огромными черными глазами, в которых какая-то затуманенность и возбужденность наводили на мысль, что он – морфинист, и которые вдруг поражали остротой и глубиной взгляда некоторых фигур Врубеля. В обществе он чудил и любил говорить пифическими, иногда выражал нарочито дикими словами серьезную человеческую мысль» [6, с. 139]. В данном облики Александр Добролюбов предстал перед Валерием Брюсовым при их знакомстве. Образ и творчество Добролюбова произвели глубокое впечатление на него. В знак признательности в отношении личности поэта

в дневнике Брюсов запишет в своем дневнике следующие строки: «Из знакомства с Александром Добролюбовым, – пишет Брюсов – я вынес многое. Он был тогда крайним эстетом и самым широким образом начитан в той «новой поэзии» (французской), из которой я, в сущности, знал лишь обрывки. Он был пропитан самым духом «декадентства» и, так сказать, открыл передо мной тот мир идей, вкусов, суждений, который изображен Гюисмансом в романе «Наоборот» [4]. Истинную любовь к слову, как к слову, к стиху, как к стиху, показал мне именно Добролюбов. Его влиянию и его урокам я обязан тем, что более, или менее искусно мог сыграть навязанную мне роль «вождя русских символистов» [1].

В 1895 году Александр Добролюбов публикует первый сборник стихов «Natura naturans. Natura naturata». Стихи единодушно признаются «странными», «нечитаемыми», а по сути, их так никто и не прочел. Индивидуализм в творчестве поэта, его эстетические взгляды и позиция были схожи с чертами творчества почитаемых им французских творцов. В основе всего лежит бунт против современной культуры. Его крайний индивидуализм сочетался с нарастающим чувством мистицизма. Раннем творчестве Добролюбова на первый план выступало что-то неясное, зыбкое, мимолетное ощущение. Он стремился к некой музыкальности, легкости, но выходило это показательно и явно. Добролюбов дает своим произведениям музыкальные названия «Adagio maestoso», «Adante con moto». В форме многоточий показывал паузы. Сочетание индивидуализма и мистицизма казалось другим странным. В сторону поэта идет волна критики и непонимания его творчества. Люди не способны до конца понять и осознать его суть.

Вследствие этого, в 1898 году, Добролюбов принимает решение оставить литературу, символизм и свою страсть к декадентству. Он отказывается от мирской жизни, обращается к Иоанну Кронштадскому, совершает паломничество в Троице-Сергиеву лавру. Становится послушником при монастыре на Соловецких островах. Через год поэт уходит монастыря и отправляется в долгое странствие по России. В данный период жизни и творчества Добролюбова возникает секта «добролюбовцы» (секта «молчальников») или как называл поэт своих последователей «братки».

«Добролюбовцы» – русское мистическое религиозное учение, ветвь толстовства. Данное течение было основано русским декадентом А. М. Добролюбовым в Поволжье в среде интеллигенции в 1903 году. Религиозная концепция М. Метерлинка, состоящая в воспевании «молчания», как главного догмата нового учения легла стала отправной точкой в создании Добролюбовым его известной секты. Религиозный анархизм стоит на первом месте в этом течении. За счет обета молчания они надеялись услышать тихий призыв божий. Также участники объединения были ярыми пацифистами, они отказывались служить в армии и соглашались принять наказание, следующее за этим отказом. Сам Добролюбов был решительно против науки и книг и своих «братков» он ограждал от посторонних влияний. Запрещал им иметь какие-либо отношения с образованными людьми.

Члены секты полностью отрицали собственность, стремились к нищему образу жизни, основной принцип их деятельности – принцип «невидимого делания». В этот период Добролюбов создает «Манифест представителей ручного труда», пишет песни и стихи для братства. Строку «Сестра моя жизнь», содержащуюся в одной из его песен, в последующем использует Борис Пастернак в качестве названия для своего знаменитого сборника стихов. О своем духовном перевороте Александр Добролюбов позже поведал в одном из писем близкому другу и соратнику по творческой деятельности, Владимиру Гиппиусу (май 1898 г.): «Раньше на словах и в мыслях, много позже на деле, овладели мной жестокий разврат,

изысканные ощущения и доведенное до отвлеченности безумие конечного мира. Уже год совершался в глубинах моих новый поворот, и часто плакало сердце...» [5].

Из-за своей сектанской деятельности Добролюбов не раз попадает в тюрьмы и психиатрические клиники. Его арестовывали за бродяжничество и иконоборчество. Но он стойко отстаивал перед городскими, до революции, и перед советскими милиционерами после нее, свою точку зрения. Она выражалась в том, что скоро наступит то время, когда отменят все паспорта, потому что границ не станет. Он зарабатывает на хлеб батрачеством, учится и учит других, странствует в поисках истинного знания. Мысли и идеи Александра Добролюбова в этот период его исканий и бунта отражаются в сборнике «Из Книги Невидимой» (1905), который опубликован в символистском журнале Ю.С. Идельсона «Скорпион» при помощи В. Я. Брюсова. В содержание сборника входят написанные Добролюбовым религиозные тексты. В них прославляется «бессмертный, всенаполняющий, невидимый мир», который полностью противоположен «наружному». Также в нем отражены многие черты декадентской линии творчества Александра Добролюбова. А черпает он свои «новые ценности» из неких «проблесков» или моментов озарения, из которых творец извлекает учение об «истинности жизни». В эти моменты, как утверждал Добролюбов, Бог диктует ему текст этого сборника. Он считает себя посланником Бога. В этот период некий внутренний голос наставляет поэта на путь истинный, указывает на то, как правильно служить Богу. Добролюбов находится на вершине своего успеха. Число его последователей растет. Бывшие соратники по литературной деятельности считали его сектанский путь новым витком в истории культуры общества. Сравнивали Добролюбова с Франциском Ассизским.

Александр Михайлович Добролюбов отрицает индивидуализм авторства и то искусство, которое с этим сопряжено. Он все больше приближается к фольклору, который стоит за рамками единоличного творчества, так как подразумевает «коллективизм». Позже, на севере, где еще жила эпическая традиция, Добролюбов начинает сбор русского фольклора. Записывает былины Федора Конашкова, знаменитого сказителя Олонецкой губернии. В этот период поэт уже не собирает вокруг себя секту, но при этом имеет последователей. О его жизни этих лет можно судить по дневниковым записям, которые он посылает в письме Надежде Брюсовой. В них он отмечает, что с 1921 по 1927, 2 года проживает в омском поселке Славгород, следующие 2 года в Самарском округе, далее идет Бухара – Душанбе, 2 года. Противостояние Александра Добролюбова было направлено на «образованное общество» и его культуру. Он признает лишь ручной труд и занимается только им. Труд, по его мнению, есть «победа и жизнь». Все, что касалось фабричного и машинного труда, он категорически отрицал, также как и не принимал основные государственные институты. Противоборство и религиозность являются главной чертой поэта. Интерес к народничеству, сектам присущ не только русскому символизму того времени, но и всей русской интеллигенции в целом. Так тема «ухода», бегства от цивилизованного мира, увлекает Льва Николаевича Толстого после пары встреч с Александром Добролюбовым в 1903 и 1906 гг. Толстому был интересен образ мыслей поэта, но вместе с тем, философские взгляды Добролюбова он критиковал. Так, по воспоминаниям В. Ф. Булгакова мы можем понять, что Толстой был решительно против мистицизма, который был заложен в воззрениях Добролюбова: «Что не ясно, то слабо, – говорил он. – То же в области нравственности. Только те нравственные истины тверды, которые ясны. И что совершенно ясно, то твердо. Мы твердо знаем, что дважды два – четыре. Или что углы треугольника равны двум прямым... И зачем, зачем этот мистицизм!» [2]. Толстому был непонятен обычай «добролюбовцев» обращаться к друг другу словом

«брат», ведь, по его мнению, таким образом они отделяют себя от других. «Все люди братья», – считает Толстой. А Добролюбов, как утверждал Н. Н. Гусев, понимал свои отличия с Толстым в том, что «Лев Николаевич большое значение придает разуму, а Добролюбов большое значение придает глубоким внутренним ощущениям» [3]. К поэтическому творчеству Добролюбова Толстой отнесся с немалой долей критики. В особенности его сборник «Из Книги Невидимой» он посчитал «неясной, фальшивой и искусственной».

А Валерий Брюсов в свою очередь, воодушевленный опытом Добролюбова, в письмах к нему хочет назвать его учителем и братом, но считает себя близко приближенным к тому миру, который отвергается Александром Михайловичем. Но, как только его призовут к действию, Брюсов с полной уверенностью будет готов присягнуть в верности новому пути. К сожалению, поэт был не способен совершить подобный серьезный шаг к изменению своей жизни. Он уже определил для себя путь «индивидуализма» в творчество, что был так ненавистен Добролюбовым.

Большая часть современников, далеких от понятия символизма, видела в его действиях скорее «жизнестроительный» смысл. Александр Добролюбов смог сохранить свою целостность и от слов, мыслей перейти непосредственно к делу, то есть к осуществлению того, что он замыслил.

Черeda исторических событий сильно повлияла на состояние секты «добролюбовцев», это Первая Мировая война и следующие за ней крупные потрясения, привели к распаду объединения. Несмотря на это, поэт до самой смерти ведет скитальческий образ жизни, но уже ни как проповедник, а как нищий. В период 20-х годов жизнь поэта кардинально меняется. Он осваивает две профессии: печника и маляра. Как и прежде признает только ручной труд, но сейчас он является для Добролюбова источником к существованию. В середине 30-х годов поэт предпринимает попытку вернуться к литературе. В переписке с сестрой Брюсова он говорит о том, что долгое время не писал стихов, но в месяц у него получается написать 5–6 стихотворений. В стихах этого периода Добролюбов стремится отразить реалии времени, изменения в жизни народа, которые происходили на его глазах. В составленный им сборник стихов «Рабочие мысли» [7], Добролюбов вкладывает идеи того, что рабочая мысль сможет внести изменения в науку, искусство и в другие сферы жизни, которым так не хватает перемен. Но несмотря на то, что поэт стремится к современности и уверен в своем новом пути, его творчество уже не такое яркое и цепляющее, как до его «ухода». Годы скитаний и странствий наложили отпечаток, и Добролюбов утратил базовые литературные навыки. Сведения о дальнейшей жизни и творчестве Александра Михайловича Добролюбова достаточно скудны. Он приезжал в Санкт-Петербург и Москву, встречался там со знакомыми писателями и поэтами. Странствовал по Средней Азии. Уходит из жизни Александр Михайлович Добролюбов примерно в середине 40-х годов, в этот период он проживает на территории Нагорного Карабаха и работает печником в артели. Он до последнего не изменяет своим убеждениям, творец собственной судьбы, русский поэт и пророк.

Список литературы:

1. Азадовский К. М. Александр Блок и Мария Добролюбова // Блоковский сборник VIII. А. Блок и революция 1905 года. Тарту: Тартуский государственный университет, 1988. 164 с.
2. Булгаков В. Ф. Духовный путь Л. Толстого. Иваново: ИПК «ПрессСто», 2013, 80 с.
3. Гусев Н. Н. Два года с Л. Н. Толстым. М., 1973.

4. Гюисманс Ж.- К. Наоборот // Гюисманс Ж.- К. Собрание сочинений: в 3 т. Т. 1. М.: Книжный клуб Книговек, 2010. 452 с.
5. Мочульский К. В. Кризис воображения. Статьи. Эссе. Портреты. Томск: изд. «Водолей». 1999. 411 с.
6. Овсянников В. А. Два поэта // Литературно-философский журнал «Топос», 2021 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.topos.ru/article/literaturnaya-kritika/dva-poeta> (дата обращения: 10.02.2025).
7. Сапожников С. В., Кобринский А. А. Ранние символисты: Николай Минский, Александр Добролюбов. Стихотворения и поэмы. СПб.: Академический проект, 2005. 698 с.

МБОУ «СОШ № 23» г. Калуги, Калуга, РФ

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Атаманова Анна Сергеевна – магистр, специалист по учебно-методической работе кафедры китайского языка Волгоградского государственного социально-педагогического университета. E-mail: atamanova.2001@mail.ru.

Большакова Валентина Андреевна – учитель русского языка и литературы Атепцевской средней общеобразовательной школы; магистрант кафедры литературы Калужского государственного университета им. К. Э. Циолковского. E-mail: valentinabolshakova2001@mail.ru.

Бонз Анна Алексеевна – бакалавр 5 курса Калужского государственного университета им. К. Э. Циолковского. E-mail: anyatkaa@yandex.ru.

Варфоломеева Мария Витальевна – бакалавр 5 курса Калужского государственного университета им. К. Э. Циолковского. E-mail: varfmaria@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.

Демина София Евгеньевна – бакалавр 4 курса Калужского государственного университета им. К. Э. Циолковского. E-mail: deminase@studklg.ru.

Долгих Оксана Владимировна – магистрант Института лингвистики и мировых языков Калужского государственного университета им. К. Э. Циолковского; учитель иностранного языка средней общеобразовательной школы № 1 им. Героя РФ Игнатова В. Н., г. Сосенский. E-mail: dol_oks@mail.ru.

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

Крестинский Станислав Владимирович – кандидат филологических наук, доцент, заведующий кафедрой иностранных языков естественных факультетов Тверского государственного университета. E-mail: krestinskiy.sv@tversu.ru.

Кумелашвили Нанули Ушангиевна – кандидат культурологии, доцент кафедры литературы Калужского государственного университета им. К. Э. Циолковского. E-mail: nanuli79@mail.ru.

Молодинская Вера Алексеевна – аспирант, старший преподаватель кафедры иностранных языков в сфере экономики и права Санкт-Петербургского государственного университета. E-mail: verabatig@mail.ru.

Пивненко Вероника Викторовна – магистр, ассистент кафедры межкультурной коммуникации и перевода, ассистент кафедры английского языка и методики его преподавания Волгоградского государственного социально-педагогического университета. E-mail: pivnenko-2002@mail.ru.

Подкопаева Ольга Игоревна – кандидат филологических наук, доцент кафедры английского языка Калужского государственного университета им. К. Э. Циолковского. E-mail: snechkus9025@mail.ru.

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

Рожкова Александра Вячеславовна – учитель русского языка и литературы средней общеобразовательной школы № 23 г. Калуги. E-mail: RozhkovaAV@tksu.ru.

Ткачева Юлия Сергеевна – старший преподаватель кафедры английского языка Калужского государственного университета им. К. Э. Циолковского. E-mail: tk-yu26@mail.ru.

Турилова Мария Валерьевна – кандидат филологических наук, независимый исследователь. E-mail: mariaturilova@mail.ru.

ВЕСТНИК КАЛУЖСКОГО УНИВЕРСИТЕТА
Серия 2 «Исследования по филологии»

Электронное периодическое издание

2025 № 1

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 31.03.2025.

Тираж 15 экз.

Максимальный объём 1,57 МБ

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

